

Die „britische Invasion“ der 1960er Jahre

Britische Pop- und Rockmusik in den Vereinigten Staaten

EGBERT KLAUTKE

Am Beginn der Geschichte der Rockmusik, so kann man mit ein wenig Übertreibung formulieren, stand ein transnationaler Transfer, nämlich die weltweite Rezeption und Aneignung britischer Musik. In den USA, wo seit 1964 zuerst die Beatles, dann viele weitere Bands zuvor ungekannte Popularität erreichten, hat sich für diese Entwicklung der Begriff der „britischen Invasion“ eingebürgert, der augenzwinkernd auf das Einmalige und Neuartige hinweist, das die Erfolge britischer Bands in den USA in der Geschichte der Pop- und Rockmusik darstellten (Schaffner 1982; Kelly 1991).

Mit der „britischen Invasion“ und ihren Folgen verkomplizierten sich die Austauschverhältnisse zwischen alter und neuer Welt im Bereich der Unterhaltungsmusik, denn seit dem frühen 20. Jahrhundert, spätestens aber seit der Zwischenkriegszeit, war die Entwicklung der modernen Populärkultur von den USA ausgegangen und dann in Europa begierig aufgenommen und nachgeahmt worden (Wald 2009; Stanley 2014). Alarmierte europäische Kulturkritiker sahen im Erfolg amerikanischer Tanz- und Unterhaltungsmusik, neben dem Hollywood-Kino, den schlagenden Beweis für ihre Diagnose der kulturellen Amerikanisierung Europas, die sie als Niedergang und Verflachung ansahen und vor der sie daher eindringlich warnten (Klautke 2003: 239ff.; Partsch 2000; Müller 2010). Nach dem Zweiten Weltkrieg schien sich dieses Muster fortzusetzen, als zunächst amerikanischer Jazz und seit Mitte der 1950er Jahre der Rock 'n' Roll die Maßstäbe in der Tanz- und Unterhaltungsmusik setzten. Seit Anfang 1964 veränderte sich dann das bisher einseitige Rezeptionsverhältnis zwischen den USA und Europa im Bereich der Unterhaltungsmusik, und zwar schlagartig und nachhaltig. Von diesem Zeitpunkt an, als die Beatles plötzlich die Musikszene in

den USA zu dominieren begannen und in ihrem Schlagwasser Dutzende von britischen Bands die amerikanischen Charts besetzten, entwickelte sich die britische Hauptstadt London zu einem bedeutenden Zentrum der Popkultur und wurde damit zu einem ernsthaften Konkurrenten der Musikmetropolen Amerikas.¹ Zum ersten Mal waren es europäische, genauer gesagt englische Bands, die einen neuen Trend setzten, mit dem Beat einen populären Stil prägten, phänomenale kommerzielle Erfolge feierten und ihrerseits schnell Nachahmer fanden, sowohl in Europa wie in den USA.² Ausgerechnet in Großbritannien, das bis ins frühe 20. Jahrhundert zwar vielen Entwicklungen der kapitalistisch-liberalen Moderne den Weg gewiesen, aber keine nennenswerten Beiträge zur modernen Unterhaltungskultur oder -musik geleistet hatte, etablierte sich das *Swinging London* damit zu einem wichtigen Zentrum von Popkultur und Rockmusik mit weltweiter Ausstrahlung, auch und vor allem in die USA.

Die Beatles waren die mit Abstand wichtigste und einflussreichste Band der 1960er Jahre (Davies 2009; Gould 2007; Frontani 2007; Kemper 2013; Macdonald 2008; Marwick 1998: 457ff.).³ Mit ihren sensationellen Erfolgen dienten sie

-
- 1 Die Beatles und viele weitere Bands der Beatwelle, die die „britische Invasion“ in Gang setzten und trugen (z. B. Gerry and the Pacemakers, Herman’s Hermits), kamen zwar aus der nordenglischen Provinz, ließen sich aber in und um London nieder und verfolgten ihre professionelle Karriere von hier aus, wo die großen Plattenfirmen ansässig waren und ihre Aufnahmestudios betrieben.
 - 2 Ein prominentes Beispiel für eine amerikanische Adaption der Beatles sind die Byrds, die sich musikalisch und visuell am Stil der Beatles und der Searchers orientierten, und dabei wiederum einen eigenen, typischen Stil entwickelten, der für den kalifornischen *West-Coast-Sound* prägend wurde (siehe dazu Holmes 2007). Während die Byrds sich damit einen Platz in den Annalen der Rockmusik sicherten, gab es auch eher plumpe Versuche amerikanischer Bands, britische Beatmusik nachzuahmen und von deren Popularität zu profitieren, zum Beispiel The Buckingham. Das erfolgreichste Beispiel dieser Art waren die Monkees, eine Retortenband, die für die gleichnamige Fernsehshow gegründet wurden, zwischen 1967 und 1970 zahlreiche Hits im Stile der frühen Beatles hatten und damit den bleibenden Einfluss der Beatwelle und der „britischen Invasion“ bezeugten.
 - 3 Allein die Tatsache, dass es kontroverse und konkurrierende Versuche gibt, den Erfolg der Beatles – jenseits populär-journalistischer Darstellungen, die den Großteil der Literatur zu den Beatles ausmachen – zu erklären, bezeugt deren Bedeutung und einzigartige Stellung in der Geschichte der Populärkultur: Zu den Beatles gibt es tatsächlich einen wissenschaftlichen Forschungsstand, im Gegensatz zu den meisten anderen, herausragenden Vertretern der Pop- und Rockmusik (Wommack 2011).

gewissermaßen als Türöffner für eine Reihe weiterer britischer Bands, die in ihrem Gefolge Mitte der 1960er Jahre den amerikanischen Markt „eroberten“ und bestimmten, sowohl im kommerziellen wie im stilistischen Sinne. Zu diesen Bands zählten neben den Beatles vor allem die Rolling Stones, The Kinks, The Who, Herman’s Hermits, The Animals, The Searchers, The Yardbirds, Dave Clark Five – letztere waren in den USA sogar erfolgreicher und bekannter als in Großbritannien. „Hits“ hatten daneben auch viele andere, heute kaum noch geläufige Gruppen. Nachdem diese erste Welle der „britischen Invasion“ um 1965 ihren Höhepunkt erreicht hatte und wieder abflaute, traten mit Bands wie Cream, Fleetwood Mac und Led Zeppelin die ersten sogenannten *Supergroups* auf, die an die Erfolge der – weiterhin präsenten und erfolgreichen – Beatles und Rolling Stones nahtlos anknüpften und die klassische Ära der Rockmusik begründeten. Im Gegensatz zur kommerziell ausgerichteten, tanzbaren und eher anspruchslosen Beatmusik konzentrierten sich diese Rockgruppen nun zunehmend auf ihre Langspiellplatten, die sie als eigenständige „Kunstwerke“ verstanden wissen wollten. Einzelne erfolgreiche Hits oder Singles verloren für diese Rockmusiker an Bedeutung – wenngleich nicht für die Musikindustrie, so doch im Selbstverständnis der Protagonisten. Direkt an die Beatwelle anschließend, und teilweise schon parallel dazu, hatte sich in London eine Blues-Szene etabliert, aus der viele der zukünftigen Stars der Rockmusik hervorgingen (neben den Rolling Stones vor allem die Gitarristen Eric Clapton, Peter Green, Jimmy Page und Jeff Beck, die allesamt Gitarristen bei den Yardbirds gewesen waren). In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren wurde die Rockmusik schnell weiterentwickelt, nicht zuletzt durch die technische Entwicklung elektronisch verstärkter Musikinstrumente, in erster Linie der Gitarre. Diese Entwicklung wurde wesentlich von britischen Bands wie Black Sabbath, Deep Purple, Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer oder Yes bestimmt, die mit ihren Erfolgen in den USA die dauerhafte Bedeutung Englands für die globale Populärkultur festigten.

DIE BEATLES UND AMERIKA

Am Anfang der „britischen Invasion“, die diese Entwicklung ermöglichte, standen die Beatles: Mit ihren ersten Konzerten in den USA, und insbesondere den gleichzeitigen Fernsehauftritten in der *Ed Sullivan Show*, die von Millionen Zuschauern verfolgt wurden, brachten die *Fab Four* seit Februar 1964 die Hysterie der *Beatlemania* aus ihrer Heimat in die neue Welt und starteten damit die einzigartige Erfolgsgeschichte britischer Pop- und Rockmusiker in Amerika. Die Beatles feierten nachhaltige Erfolge auf dem amerikanischen Markt und wirkten

darüber hinaus in mehrfacher Hinsicht stilbildend: Zunächst waren sie die Protagonisten und bekanntesten Vertreter der Beatmusik, die Anfang bis Mitte der 1960er Jahre für einige Jahre als erfolgreichster Tanzmusikstil wesentlich dazu beitrug, das Genre der Pop-Musik zu etablieren. Im Gegensatz zu anderen britischen Gruppen der Beatwelle, die nur kurzfristig erfolgreich waren, entwickelten sich die Beatles ab etwa 1965 zu kreativen Künstlern weiter, deren Musik zunehmend auch von der Kritik ernstgenommen wurde und Anhänger weit über ihr zunächst überwiegend weibliches Teenager-Publikum hinaus fand: Auch nach dem Ende der Beatwelle, als das Phänomen der „britischen Invasion“ seinen Neuigkeitswert wieder verloren hatte, blieben die Beatles an der Speerspitze der rasanten Entwicklung der Rock- und Popmusik seit Ende der 1960er Jahre und prägten diese wesentlich mit (Davies 2008; Gould 2007).

Abbildung 1: Ankunft der Beatles in den USA, 1964



Quelle: Wikimedia Commons

Einige Zahlen können den phänomenalen Erfolg der Beatles und anderer englischer Popgruppen in den USA in den Jahren 1964/65, des Höhepunkts der „britischen Invasion“, illustrieren: Anfang April 1964 standen die Beatles auf den ersten fünf Plätzen der *Billboard-Charts*, der quasi-offiziellen, auf Verkaufszahlen basierenden amerikanischen Hitparade. Anfang Mai 1965 belegten dann britische Bands neun der ersten zehn Ränge der amerikanischen *Billboard-Charts*. Von 1964 bis 1970 erreichten die Beatles jedes Jahr mit mindestens zwei Singles die Spitze der *Billboard-Charts*. Während dieser Zeit führten sie 59 Wochen lang die Single-Charts, und, noch wichtiger, 116 Wochen lang mit ihren Lang-

spiellplatten die Album-Charts an (Gould 2007; Wells 1987: 68ff.). Hinzu kamen die außerordentlichen Erfolge der Beatles als Liveband bis 1966, mit denen sie die Dimensionen von Pop- und Rockkonzerten drastisch erweiterten und vor immer größeren Publikumsmassen auftraten (dies war ein wesentlicher Grund für die Entwicklung immer leistungsstärkerer Gitarrenverstärker, deren tonale Qualitäten wiederum Voraussetzung für den charakteristischen *Sound* der Rockmusik war). Dabei war der Erfolg der Beatles nicht auf Großbritannien und die USA beschränkt, sondern ein weltweites Phänomen. Auf dem europäischen Kontinent, sowohl vor wie hinter dem Eisernen Vorhang, wie auch in Asien und Ozeanien wurden die Beatles ebenso zu Ikonen der Jugendkultur wie in ihrem Heimatland und in Amerika (Gould 2007; Richmond 2004: 205ff.; Siegfried 2006; Woodhead 2013). Auf dem europäischen Festland fanden die Beatles ungezählte Nachahmer, die ihren Stil – sowohl visuell als auch akustisch – oft schamlos nachahmten (Davis 2010).

Die Gründe für diesen außerordentlichen und bis dahin ungekannten Erfolg britischer Bands, und insbesondere der Beatles, sind vielfältig und in der Literatur umstritten. Insbesondere der Erfolg der Beatles als den Ikonen der Bewegung erscheint dabei in typischer Weise überdeterminiert (Inglis 2000; Whiteley 2011). Man kann grob zwischen äußeren und inneren Gründen unterscheiden, die zur Erklärung des Phänomens der Beatles herangezogen werden. Sicherlich begünstigten die zeitlichen Umstände den Erfolg der Beatles in den USA: Das *timing*, der besondere Zeitpunkt der „Invasion“ der Beatles begünstigte ihren durchschlagenden Erfolg. Mit ihrer positiven Energie, so wird argumentiert, hätten die Beatles geholfen, die gedrückte Stimmung in den USA nach dem Schock der Ermordung John F. Kennedys im November 1963 zu heben (dieses Argument erscheint plausibel, ist aber schwer zu belegen). Hinzu kommt, dass die Beatles auf einen Musikmarkt trafen, der seit 1960 den relativen Niedergang der ersten Generation des Rock 'n' Roll erlebt hatte und damit wieder unter die Kontrolle der großen Musik- und Schallplattenfirmen gekommen war, die rebellisch gestimmten Teenagern wenig zu bieten hatten. Die Ikonen des Rock 'n' Roll der 1950er Jahre, von Elvis Presley zu Jerry Lee Lewis, Chuck Berry und Little Richard, waren aus unterschiedlichen Gründen von der Bildfläche verschwunden, hatten sich entweder ins Privatleben zurückgezogen, waren straffällig geworden oder hatten sich den Wünschen und Vorgaben der Musikindustrie angepasst und ihren Stil verwässert, wie der ehemalige „König“ des Rock 'n' Roll, Elvis Presley. Die Beatles trafen so auf ein Vakuum, das sie leicht mit ihrer dynamischen, zugleich vertrauten und neuartigen Musik füllen konnten, zumal mit der Generation der *Babyboomer* eine kaufkräftige „kritische Masse“ zur Verfügung stand, die über die notwendigen finanziellen Mittel zum Konsum von Un-

terhaltungsmusik verfügte. Während die Musik der frühen Beatles sich nur wenig von den gängigen Standards des Rock 'n' Roll der 1950er Jahre und der Tanzmusik der frühen 1960er Jahre unterschied und damit viel Bekanntes aufbereitete, unterschied sich ihre äußere Erscheinung deutlich von ihren unmittelbaren, in der Regel amerikanischen Vorgängern und Vorbildern. Die eher androgyne Erscheinung der Beatles mit ihren langen Haaren („Pilzköpfe“, engl. *mob-heads*) habe das weibliche Teenager-Publikum besonders angesprochen, da sie im Gegensatz zum Macho-Image der Stars des Rock 'n' Roll der 1950er eine weniger einschüchternde männliche Sexualität verkörperten.

Eine weitere wichtige Voraussetzung für den Erfolg der Beatles war die *special relationship* zwischen Großbritannien und den USA: Wie in der Literatur, im Film und im Theater profitierten britische Pop- und Rockbands davon, dass sie keine Sprachbarriere zu überwinden hatten wie etwa deutsche, französische oder italienische Künstler, denen der amerikanische Musikmarkt, von einigen wenigen (späteren) Ausnahmen abgesehen, verschlossen blieb. Als Engländer hatten die Beatles dagegen direkten Zugang zum riesigen amerikanischen Markt, den sie „eroberten“ und zugleich nachhaltig veränderten. Mit ihrem nordenglischen Akzent – der auch im britischen Radio und Fernsehen in den 1960er Jahren selten zu vernehmen war – waren sie in Amerika zugleich Fremde und Vertraute; in Habitus und Auftreten unterschieden sie sich deutlich von amerikanischen Popstars, hatten aber trotzdem keine unmittelbaren Kommunikationsprobleme.⁴

Zu Beginn ihrer Karriere waren die Beatles, insbesondere John Lennon und Paul McCartney, nicht wegen ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten als Komponisten, Texter und Arrangeure bekannt. Dem amerikanischen Publikum präsentierten sie Bekanntes in neuer, frischer Form und Mischung, mit Schwung und guter Laune. Sie verstanden sich selbst als eine einfache Rock 'n' Roll-Band, ohne besonderen Anspruch auf Innovation und Originalität, schufen durch ihren Eklektizismus aber trotzdem einen eigenen Stil mit hohem Wiedererkennungswert, der sich von ihren amerikanischen Vorbildern deutlich unterschied. Wie „britisch“ oder „englisch“ die Musik der Beatles war, lässt sich kaum eindeutig

4 Eine Folge der „britischen Invasion“ auf dem europäischen Festland war die sprachliche „Anglisierung“ der Popmusik: Mit und nach den Beatles – die selbst noch zwei ihrer frühen Hits auf deutsch aufgenommen hatten – wurden immer seltener fremdsprachige Fassungen ursprünglich englischer oder amerikanischer Songs für den jeweiligen Heimatmarkt produziert, was die Marktmacht der „Original“-Bands wiederum erhöhte. In Deutschland teilte sich der Markt in deutschsprachige Schlager-Musik und englischsprachige Pop-, später Rockmusik.

bestimmen: Zunächst, und insbesondere im subjektiven Verständnis ihrer Protagonisten, allen voran der Beatles selbst, war die britische Beat-Musik ein Produkt der kulturellen Amerikanisierung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg. Hervorgegangen aus der Skiffle-Bewegung der späten 1950er Jahre – die selbst eine britische Aneignung amerikanischer Einflüsse war –, begannen die Beatles ihre Karriere als Rock 'n' Roll-Band und *working musicians*, die die gängigen, aktuellen – in der Regel amerikanischen – Hits der Zeit zum Tanz nachspielten. Die Vorbilder und Idole der Beatles waren amerikanische Musiker, neben Elvis Presley vor allem Carl Perkins, Gene Vincent, Buddy Holly und Little Richard; daneben machten die Beatles mehrstimmigen Gesang, den sie sich bei den Everly Brothers und schwarzen Gesangsgruppen abschauten, zu ihrem Markenzeichen. Auf ihren ersten vier Langspielplatten kopierten die Beatles diesen Einflüssen entsprechend alle Anfang der 1960er Jahre gängigen Stilrichtungen, sowohl in ihren eigenen Kompositionen als auch mit Coverversionen von Carl Perkins, Chuck Berry und weiblichen Gesangsformationen wie den Sheirelles (etwa: *Twist and Shout*; *Money*; *Roll over Beethoven*; *Please Mr. Postman*). Diesen amerikanischen „Wurzeln“ blieben die Beatles auch in ihrer weiteren Karriere treu, als sie sich musikalisch entwickelten und eigene Stücke etwa im Stil amerikanischer Country and Western- oder Folk-Musik schrieben (etwa *Norwegian Wood*; *You've Got to Hide your Love Away*; *What goes on*) (Price 1997; Scheurer 1996). Neben ihren amerikanischen „Wurzeln“, die sie trotz allem Anspruch auf künstlerische Eigenständigkeit nie aufgaben oder verleugneten, blieben sie aufmerksame Beobachter der amerikanischen Szene und orientierten sich etwa an den kritisch-anspruchsvollen Texten Bob Dylans oder der ausgefeilten Aufnahmetechnik der Beach Boys (Zolten 2011); ebenso verfolgten sie Entwicklungen der kalifornischen *counterculture* – die sie mit ihren bahnbrechenden Alben *Revolver* und *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* selbst stark prägten – mit ihrem Zentrum in San Francisco sehr genau. In ihrer Offenheit gegenüber vielfältigen Einflüssen liegt einer der wichtigsten „inneren“ Gründe für den Erfolg der Beatles, nicht nur beim breiten Publikum, sondern schließlich auch bei der Kritik: Insbesondere John Lennon und Paul McCartney, die kreativen Köpfe und Songschreiber der Beatles, waren in der Lage, verschiedenste Musikstile zu absorbieren, zu verschmelzen und daraus Neues zu schaffen. Vor allem die anerkannt innovativsten und kreativsten Aufnahmen der Beatles in ihrer mittleren Phase von 1965 bis 1967 (auf den Alben *Rubber Soul*, *Revolver* und *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) waren eine Melange, bei der das Ganze mehr als die Summe seiner Teile bildete. Wesentliche, aber bei weitem nicht alle Teile dieser Mischung waren amerikanischen Ursprungs (Price 1997). Als Fallstudie sind die Beatles daher gut geeignet, allzu einfache Vorstellungen von „Amerika-

nisierung“, verstanden als ein einseitiger Prozess der passiven Übernahme amerikanischer Inhalte, Anschauungen oder Praktiken, in Frage zu stellen. Die Beatles eigneten sich „amerikanische“ Einflüsse bewusst an, wandelten diese aber in neue Formen um, die eine vom amerikanischen „Original“ verschiedene Qualität erreichten, und dann weltweit, und vor allem auch zurück in die USA, wirkten.⁵

Schaut man auf die Konsequenzen der „britischen Invasion“, insbesondere die Erfolge der Beatles, bewegt man sich auf festerem Boden als bei der Suche nach Gründen und Ursachen für deren plötzlichen und überraschenden Aufstieg in den USA. Die Beatles trugen wesentlich dazu bei, dass sich das Modell der Musiker als Songwriter, als Texter und Komponisten, durchsetzte; hierin folgten sie (wie auch die Rolling Stones, die Kinks oder The Who) den intellektuell anspruchsvolleren Folkmusikern wie Bob Dylan, von denen sie das Selbstverständnis als eigenständige, kritische und kreative Künstler, deren Weltsicht ernst zu nehmen war, übernahmen. Mit der Verschmelzung der Rollen von Komponisten, Textern und Musikern veränderte sich sowohl das Geschäftsmodell der Musikindustrie als auch das Selbstverständnis der Musiker. Mit der „britischen Invasion“ wurde zunehmend Popmusik von der Kritik wahrgenommen und als eigenständige Kunstform anerkannt (ein prominentes und einflussreiches Beispiel ist Leonard Bernstein, der Popmusik seit der Beatwelle ernstnahm). Diese Anerkennung der Kritik ging mit einem sich ändernden Selbstverständnis der Musiker einher. Spätestens seit 1966 – als sie sich von den anstrengenden und zunehmend sinnlosen Konzertreisen zurückzogen, um sich fortan ganz auf die Ar-

5 „Amerikanisierung“ erklärt das Phänomen der Beatles also nur in eingeschränktem Maße. Bei den transnationalen Einflüssen auf die Beatles kann auch auf deren Verbindung nach Deutschland hingewiesen werden. Ihre „Lehrjahre“ bis kurz vor dem nationalen Durchbruch in Großbritannien verbrachten die Beatles als Hausband von Nachtclubs auf Hamburgs Reeperbahn (vor allem dem *Star Club*), wo sie, nach eigener Aussage, in stundenlangem „Schichtdienst“ musikalisch reiften. Zudem machten sie als Begleitmusiker von Tony Sheridan während ihrer Hamburger Zeit erste Plattenaufnahmen. Nicht zuletzt ihr äußeres Markenzeichen, den „Pilzkopf“ oder *mob head*, brachten die Beatles aus Deutschland mit, nachdem ihnen Astrid Kirchherr empfohlen hatte, ihre Haare – im Stil der *Exis* – nach vorne zu kämmen und ihr bisher gepflegtes, „amerikanisches“ „Halbstarken“-Image abzulegen. Zudem erwarb Paul McCartney in Deutschland den sogenannten „Violinbass“ der Firma Höfner und verhalf dieser damit zu Weltruhm, der zu ihrem Überleben bis in die Gegenwart beitrug. Klaus Voormann, ein weiterer Bekannter der Beatles aus ihrer Hamburger Zeit, entwarf später das Cover der Langspielplatte *Revolver* und spielte für John Lennon Bass in der Plastic Ono Band.

beit im Plattenstudio zu konzentrieren –, zielte der Anspruch der Beatles über reine „Unterhaltung“ hinaus, was wiederum wesentlich zur Anerkennung der Populärkultur durch Kritik und kulturelles Establishment beitrug. Im wirtschaftlich-geschäftlichen Sinne stärkten die Beatles als Texter, Komponisten und Interpreten in Personalunion die Position der Musiker gegenüber der etablierten Musikindustrie. Als Urheber ihrer Musik verbesserten sie nicht nur ihre – auch langfristigen – Einnahmemöglichkeiten gegenüber Musiker-Interpreten alten Stils entscheidend, sondern sie stärkten auch ihre Position gegenüber der etablierten Musikindustrie. Dieses Modell, das sich für „ernsthafte“ Pop- und Rockmusiker durchsetzte, stärkte deren Unabhängigkeit und Machtposition gegenüber den rein wirtschaftlichen Interessen der großen Schallplattenfirmen und Konzertveranstalter, weil es die Musiker ins Zentrum des kreativen, damit aber auch des „Wertschöpfungs“-Prozesses stellte.

DIE ERFINDUNG DER ROCKMUSIK

Mit und während der „britischen Invasion“ – aber hier muss man weit über die Beatles hinaus schauen – veränderte sich die populäre Unterhaltungsmusik innerhalb weniger Jahre schlag- und ruckartig. Die Beatles trugen ihren Teil zu dieser dynamischen Entwicklung bei, waren aber lediglich die bekanntesten und erfolgreichsten Vertreter einer breiten Bewegung, die die 1960er Jahre zu dynamischen Zeiten im kulturellen Sinne machten. Die „britische Invasion“ hatte mit den Beatles begonnen, blieb aber nicht auf sie beschränkt. Zu den „üblichen Verdächtigen“, die den amerikanischen Markt eroberten und in diesem Zusammenhang erwähnt werden müssen, zählen vor allem die Rolling Stones, die sich kurze Zeit nach den Beatles etablierten, in den 1960er Jahren bewusst als *bad boys* im Gegensatz zu der eher brav wirkenden Band aus Liverpool positioniert wurden, und vor allem durch ihre bis in die Gegenwart anhaltenden Erfolge zu lebenden Legenden der Popkultur geworden sind. Zwischen den Beatles und den Rolling Stones bestanden klare Unterschiede in Stil und Erscheinungsbild, sie waren gleichwohl beide integraler Bestandteil der „britischen Invasion“. Die vermeintlich große Rivalität zwischen beiden Bands, die persönlich gute Beziehungen zueinander unterhielten, war eher eine Marketingstrategie des Rolling Stones-Managers Andrew Oldham.

Die Rolling Stones um den Sänger Mick Jagger und die Gitarristen Brian Jones und Keith Richards waren das wohl bekannteste, weltweit und langfristig erfolgreichste Produkt der Londoner Blues-Szene, die Anfang der 1960er Jahre im Ausgang der Skiffle-Welle entstanden war, und sich um einzelne Persönlichkei-

ten wie Alexis Korner und John Mayall bildete. Für viele junge, ehrgeizige Musiker aus dem Großraum London, die sich um diese beiden „Lehrmeister“ gruppierten, verkörperte der Blues als traditionelle Musik der Afroamerikaner, mehr noch als der weiße Rock 'n' Roll, das Nonplusultra der Musikentwicklung. Sowohl akustischer Country- oder Delta-Blues oder modernerer, elektrifizierter Chicago-Blues wurden von den Londoner Bands möglichst authentisch kopiert (Richards 2011). Aufgrund der kleinbürgerlichen Herkunft aus den südwestlichen Vororten Londons vieler Protagonisten dieser Blues-Szene – aus der neben den Rolling Stones auch die späteren Heroen der frühen Rockmusik wie etwa Eric Clapton, Jimmy Page oder Jeff Beck hervorgingen – sprachen Kritiker augenzwinkernd von einem *Surrey Delta*, in Anlehnung an das Mississippi-Delta als dem Ursprungsland des „echten“ Blues (Wald 2010; Till 2007). Die Rolling Stones waren ein typisches Produkt dieser Szene und kopierten zu Beginn ihrer Karriere ausschließlich Stücke ihrer amerikanischen Vorbilder. Schon ihren wohl eher zufällig gefundenen Namen entlehnten sie einem Song von Muddy Waters, der zu dieser Zeit in den USA einem breiten Publikum weitgehend unbekannt war, wie die britischen Musiker bei einer ihrer ersten Pressekonferenzen in Amerika feststellen konnten (Diez 2007; Richards 2011).

Im Umfeld der Londoner Blues-Szene entstanden weitere Bands wie die Yardbirds, Fleetwood Mac, Cream, die Small Faces und Led Zeppelin, die die „britische Invasion“ der USA Ende der 1960er Jahre fortsetzten (Headlam 1996; 1997). Eigentlich gehörte auch Jimi Hendrix zu dieser Londoner Szene, der erst in der britischen Hauptstadt seinen hochvirtuosen und prägenden Stil entwickelte. Nach seinen ersten sensationellen Erfolgen in Großbritannien kehrte er in die USA zurück, wo er auf dem Monterey Festival 1967 zum ersten Mal auf Empfehlung von Paul McCartney und mit seiner britischen Band unter eigenem Namen vor amerikanischem Publikum auftrat. Auffallend ist bei den Londoner Bands der unterschiedliche soziale Hintergrund im Vergleich zu den Beat-Gruppen aus Liverpool, Manchester oder Birmingham, die der Arbeiterkultur des industriell geprägten englischen Nordens entstammten, wie auch im Vergleich zu ihren afroamerikanischen Vorbildern, die in einem weiterhin stark segregierten Umfeld operierten, einen als altmodisch empfundenen Musikstil vertraten und damit den Mainstream des vorwiegend jugendlichen Publikums der Popmusik nicht erreichen konnten. In der Nische der Londoner Blues-Szene lernten die ausnahmslos weißen, oft aus soliden Mittelklassehaushalten stammenden Nachwuchsmusiker die Routinen und Standards der schwarzen amerikanischen Blues-Musik der 1920er bis 1940er Jahre. Für den Erfolg britischer Rhythm-and-Blues-Bands war diese Konstellation ein wesentlicher Faktor: Als „weiße“ Bands hatten sie, im Fahrwasser der „britischen Invasion“, direkten Zu-

gang zu dem riesigen Markt der amerikanischen Mittelschichtenjugend, denen sie eine Musikrichtung zugänglich machten, die selbst unter schwarzen Jugendlichen als altmodisch angesehen und gegenüber der moderneren Tanzmusik schwarzer Soul-Gruppen (etwa Twist oder Doowop) vernachlässigt wurde.

In der neuen, britischen und „weißen“ Verpackung wurde die abgehalfterte Musikrichtung Blues nun plötzlich höchst populär, faszinierte ein breites, vor allem auch weißes Publikum und wurde zur Grundlage der modernen Rockmusik. Gegen Ende der 1960er Jahre wurde damit, getragen von den Erfolgen von Bands wie den Rolling Stones, Cream, Led Zeppelin und vielen anderen, auf den harmonischen Grundlagen des Blues und Rock 'n' Roll Rockmusik als eigenständiges Genre erfunden. Diese neue Rockmusik war fest verankert in der Gegenkultur der 1960er Jahre, zu der sie gewissermaßen den Soundtrack lieferte. Dem Credo der Gegen- oder Alternativkultur entsprechend setzten sich Rockmusiker bewusst von der kommerziellen, von der Musikindustrie kontrollierten Pop- und Tanzmusik ab und pflegten ein nonkonformistisches, rebellisches Image, ohne dabei konkret politische Botschaften zu transportieren. Wie bei der Beatwelle einige Jahre zuvor bildeten englische Bands die Speerspitze dieser musikalischen Entwicklung, prägten die amerikanische Musikszene nachhaltig und erlangten damit weltweite Bedeutung.

Die halbvergessene afro-amerikanische Musiktradition, der Blues, wurde so den weißen *Babyboomern* in den USA in neuer Aufmachung, laut und kraftvoll, und von weißen Musikern präsentiert. Viele amerikanische Teenager kamen damit zum ersten Mal mit dieser uramerikanischen Tradition in Kontakt, die ihnen zuvor in einem weiterhin stark segregierten Musikmarkt verschlossen geblieben war (Shank 2011). Im Schlagschatten dieses Prozesses wurden die Karrieren von bis dahin insgesamt wenig erfolgreichen amerikanischen Bluesmusikern neu belebt, die nun in Europa, aber auch in den USA, zu spätem Ruhm kamen und in der Folgezeit zu lebenden Legenden der Musikszene wurden, etwa B.B. King, Muddy Waters, Buddy Guy oder Howlin' Wolf. Während diese schwarzen „Urväter“ des Blues ihrem wiederentdeckten Genre weitgehend treu blieben, begründete die Rezeption und Aneignung des Blues durch Musiker aus Großbritannien eine Stilrichtung, die in der Folge ironischerweise die „weißeste“ (und männlichste) Musikform wurde: nämlich Gitarrenrock in allen seinen Variationen, der sich immer mehr bewusst vom „Pop“, auch dem der „British Invasion“, unterscheiden wollte (Frith 2011).

Die eigentliche Neuerung der Rockmusik wurde durch die technische Entwicklung elektromagnetisch verstärkter Instrumente, insbesondere der elektri-

schen Gitarre, ermöglicht.⁶ Rockmusik unterschied sich in Harmonik und Rhythmik wenig von verwandten Stilarten, insbesondere Blues und Rock 'n' Roll; Grundlage blieben das einfache Schema aus Tonika (erste Stufe), Dominante (vierte Stufe) und Subdominate (fünfte Stufe), daneben wurden in der Regel pentatonische Skalen sowie der einfache Vier-Viertel-Takt verwendet. Der entscheidende Unterschied lag, neben weiteren harmonischen und melodischen Vereinfachungen, in der reinen Lautstärke der Rockmusik und den damit verbundenen tonalen Veränderungen, die einen typischen *Sound* hervorbrachten, der nur bei extremer Lautstärke erreicht werden konnte. Die Beatles mit ihren Riesenkonzerten in den USA, wo sie vor zehntausenden schreienden Teenagern in Sportstadien auftraten, hatten ihren Teil zu der technischen Entwicklung beigetragen, die die Voraussetzung für die qualitative Veränderung der Rockmusik bot: Für ihre riesigen Open-Air-Konzerte benötigten sie immer leistungsfähigere Gitarrenverstärker, um sich gegenüber dem Krach des Publikums durchsetzen und sich selbst hören zu können – P.A.-Anlagen, die Instrumente auf der Bühne „abnehmen“, für das Publikum verstärken und den Musikern auf der Bühne über Monitore hörbar machen, waren in den 1960er Jahren noch nicht verfügbar. Bei Liveauftritten wurde auch bei riesigen Veranstaltungen unter freiem Himmel „direkt aus den Verstärkern“ gespielt, wie bei Auftritten in kleinen Clubs. Zu diesem Zweck waren Verstärkeranlagen mit Ausgangsleistungen von über 100 Watt bald die Regel; ab den frühen 1970er Jahren traten die extremsten, d.h. lautesten Rockgruppen vor einer „Wand“ aus Verstärkertürmen auf, die selbst ikonischen Status erreichten.

Die erhöhte Lautstärke führte zu einer charakteristischen Veränderung des Tons der Rockmusik: Bei Überlastung, die weit vor der maximalen Lautstärke einsetzt, produzieren Röhrenverstärker, die in den 1960er und 1970er Jahren fast ausnahmslos zum Einsatz kamen, harmonische Verzerrungen, die den Ton der Gitarre drastisch verändern. Neben kontrolliertem Feedback wurde dieser verzerrte, „dreckige“ Gitarrenton zum Inbegriff der Rockmusik und ermöglichte die beiden wichtigsten Stilmittel des neuen Genres. Zum einen das „Gitarrenriff“, ein einfaches, oft wiederholtes und den Song tragendes Motiv, zum anderen das improvisierte Gitarrensolo: Da der verzerrte Gitarrenton langes *sustain*, das Halten eines Tones, ermöglichte, konnten auf der elektrischen Gitarre nun Modulationen wie bisher nur auf Streich- oder Blechblasinstrumenten erzielt werden. Die elektrische Gitarre wurde damit endgültig vom Rhythmus- und Begleitinstrument zum Soloinstrument. Es waren vor allem die Pioniere der britischen Bluesmusik wie Eric Clapton, Jeff Beck und Jimmy Page, die die neuen Klang-

6 Als Überblick siehe Théberge 2011.

dimensionen der elektrischen Gitarre in Kombination mit immer leistungsfähigeren Röhrenverstärkern entdeckten und kreativ umsetzten.⁷

Diese technische Entwicklung als Grundlage der Rockmusik wurde ebenfalls stark von Großbritannien aus geprägt: Während die bevorzugten elektrischen Gitarren in der Regel aus ihrem Ursprungsland, den USA stammten (die wichtigsten Marken waren Fender, Gibson, Epiphone, Rickenbacker und Gretsch), prägten britische Firmen seit Beginn der 1960er Jahre den Markt für Gitarrenverstärker und überflügelten amerikanische Firmen wie Fender, Ampeg oder Gibson in diesem Bereich. Die Beatles waren zu Beginn ihrer Karriere von der Firma *Vox* mit Verstärkern ausgestattet worden, deren Modell AC30 zu einem Standard- und Referenzmodell für den „britischen“ Gitarrenton wurde.

Abbildung 2: Fender Stratocaster Hardtail und Marshall Amplifier, 1978



Quelle: Wikimedia Commons

Neben weiteren Firmen wie Orange oder Hiwatt erreichten vor allem die Produkte der Firma von Jim Marshall, dessen Verstärkertürme mit separaten Lautsprecherboxen zum Industriestandard wurden, ikonischen Status, der nur mit dem der Gitarrenmodelle der Firmen Fender (Telecaster und Stratocaster) oder Gibson (Les Paul) zu vergleichen ist. Schon technologisch beruhte die „klassische“ Rockmusik der späten 1960er und 1970er Jahre auf einer Verbindung britischer und amerikanischer Elemente: Typische Rocksounds erreichten die meis-

7 Siehe Waksman 1999, der weniger an den technischen Möglichkeiten der elektrischen Gitarre als deren phallus-symbolischen Qualitäten interessiert ist. Manchmal ist eine Gitarre nur eine Gitarre.

ten Musiker, indem sie amerikanische Gitarren mit britischen Verstärkeranlagen kombinierten.

Aus transnationaler Perspektive bedeutete das britische Blues-Revival und die daraus entstehende Rock- und Hardrock-Musik die nahtlose Fortführung der britischen Invasion; nur wenige Jahre nach den phänomenalen Erfolgen der Beatles erlebten die USA eine weitere Welle britischer Bands, die nicht nur außerordentliche Erfolge feiern konnten, sondern auch die moderne Popmusik nachhaltig veränderten: Bands, die aus dem britischen Blues-Revival hervorgingen, „erfanden“ die moderne Rockmusik, aus der in den 1970er Jahren sehr schnell Subgenres wie Progressive Rock, Hard-Rock und Heavy Metal hervorgingen. Diese Fortentwicklung seit den späten 1960er Jahren kann schon an der Namensgebung abgelesen werden, sie spiegelte sich ebenso im Selbstverständnis und im Auftreten der Musiker wider. Seit den späten 1960er Jahren wurde zunehmend, von Fans wie von Kritikern, ein Unterschied zwischen Pop- und Rockmusik gemacht (Middleton 2011). Rockmusik war weniger auf standardisierte, kurzfristige Erfolge mit Single-Hits orientiert, sondern auf Langspielplatten, die als geschlossene „Kunstwerke“ verstanden und präsentiert wurden. Daneben gewannen Live-Auftritte und Rock-Festivals an Bedeutung als Ereignisse von eigener Qualität. Rock erschien nun als gegen das (aus Musikindustrie und „Gesellschaft“ gebildete) Establishment gerichtete Protestmusik, ungeachtet aller kommerziellen Erfolge der Rockmusiker und ihrer natürlich fortbestehenden Abhängigkeiten von der Musikindustrie.

Abbildung 3: Led Zeppelin auf Amerika-Tour, ca. 1973



Quelle: Bob Gruen, glogster.com

FAZIT

Aus deutscher Perspektive werden Unterschiede zwischen amerikanischer und britischer Pop- und Rockmusik häufig übersehen oder unterschätzt. Daher werden aber auch Austauschprozesse zwischen den USA und Großbritannien nicht ausreichend wahrgenommen, wenn lediglich „angloamerikanische“ von deutscher Pop- und Rockmusik unterschieden wird. Deutschland und andere kontinentaleuropäische Länder erscheinen aus einer solchen Perspektive als Rezipienten „angloamerikanischer“ Entwicklungen, die passiv nachgeahmt wurden. Der eigenständige Beitrag britischer Pop- und Rockmusik wird so unter der Rubrik „Amerikanisierung“ abgelegt, wodurch entscheidende Dynamiken, die sich in Austauschprozessen zwischen Großbritannien und den USA abspielten, nicht thematisiert werden können.⁸ Ebenso ist die gängige Literatur zur Geschichte der jüngeren Pop- und Rockmusik – sowohl wissenschaftliche Darstellungen und Studien wie auch die zahlreichen populären Darstellungen und Künstlerbiographien, die das Feld prägen – stark auf die USA als dem „Ursprungsland“ dieser Kulturform konzentriert.⁹ Die „amerikanischen“ Ursprünge der Rockmusik werden dabei einseitig hervorgehoben, der entscheidende Beitrag englischer Bands zu deren Etablierung und damit zu deren Transnationalisierung aber vernachlässigt. In diesem „Narrativ“ werden in den USA erfolgreiche britische Bands, allen voran die Beatles, als Produkt der „Amerikanisierung“ domestiziert und der

8 In Deutschland gab es neben den Erfolgen sowohl der „britischen Invasion“ wie des amerikanischen Rock ’n’ Roll auch eine eigenständige Rezeption vor allem des amerikanischen Blues. Zentral hierfür war das *American Folk Blues Festival*, das seit 1962 von den Konzertveranstaltern Lippmann und Rau organisiert wurde und viele der bis dahin, zumindest in ihrer Heimat außerhalb des „schwarzen“ Nischenmarktes, halb vergessenen amerikanischen Bluesmusiker nach Deutschland brachte. Hier fand also eine deutsche Wahrnehmung afroamerikanischer Musik ohne den Umweg über Großbritannien statt; in alternativen Milieus der späten 1960er Jahre wurde derart „authentischer“, schwarzer Blues als politische Botschaft gefeiert, da er Gelegenheit bot, sich mit den Schwarzen in den USA zu identifizieren und deren Musik als authentischen Ausdruck einer unterdrückten Kultur zu verstehen. Der weiße, britische Blues erschien dagegen als kommerzielles Produkt der Kulturindustrie und wurde als ausbeuterisch abgelehnt (Siegfried 2006).

9 Siehe beispielhaft die Literatur zu Led Zeppelin: Wall 2007; Davis 2008; Hoskyns 2012.

amerikanischen Kultur zugeschlagen.¹⁰ Die Geschichte der „britischen Invasion“ steht quer zu solchen Versuchen, Populärkultur als Teil der weltweiten, unwiderstehlichen und unaufhaltsamen „Amerikanisierung“ zu erklären. Der Erfolg britischer Pop- und Rockmusik in den USA erlaubt es vielmehr, die komplizierten transatlantischen Austauschprozesse im Bereich der Unterhaltungskultur differenziert nachzuzeichnen. Der britische Beitrag zur Rock- und Popmusik führte dabei nicht einfach zur Umkehrung der bestehenden Verhältnisse, d.h. die „britische Invasion“, mit der die dauerhafte Stellung und Bedeutung der britischen Rock- und Popmusik ihren Ausgang nahm, ist als „Anglisierung“ oder „Europäisierung“ der USA nicht angemessen zu beschreiben. Vielmehr zeigen sich hieran die Grenzen derart vereinfachender Begriffsbildungen. Insbesondere die Ikonen und Hauptträger britischer Musik in den USA, die Beatles, waren ein transnationales Phänomen sui generis, deren Musik ohne amerikanische Einflüsse und Ursprünge nicht denkbar ist: Ihre Musik entstand aus vielfältigen Aneignungen, Übernahmen und Neuerungen über nationale Grenzen hinweg. Gleichwohl kreierten gerade die Beatles einen typischen, unnachahmlichen Stil, der sich von ihren amerikanischen „Wurzeln“ klar unterschied. Die Geschichte der „britischen Invasion“ lehrt daher, dass die Geschichte der modernen Rock- und Popmusik nicht einfach als ein Kapitel in der Geschichte des weltweiten „Siegeszuges“ amerikanischer Populärkultur verstanden werden kann.

LITERATUR

- Davies, Hunter: *The Beatles. The Only Ever Authorised Biography*, London: Ebury 2009 [1968].
- Davis, John: *Die Briten kommen. British Beat and the Conquest of Europe in the 1960s*, in: Martin Conway/Kiran Klaus Patel (Hg.): *Europeanization in the Twentieth Century. Historical Approaches*, Houndmills: Palgrave Macmillan 2010, S. 229-252.
- Davis, Steven: *Hammer of the Gods. Led Zeppelin Unauthorised*, Basingstoke/Oxford: Pan Macmillan 2008.
- Diez, Georg: *The Rolling Stones*, Stuttgart: Reclam 2007.

10 In dieser Tendenz spiegelt sich der in den USA verbreitete Wille, Unterhaltungskultur als genuin amerikanischen Beitrag zu verstehen. Aus dieser Amerika-zentrierten Argumentation, die auch viele europäische Autoren ungeprüft übernehmen, kann man unschwer eine (versteckte) Antwort auf den alten europäischen Vorwurf der „Kulturlosigkeit“ Amerikas erkennen.

- Frith, Simon: Pop Music, in: ders./Straw/Street (Hg.): The Cambridge Companion, S. 93-108.
- Ders.: The Popular Music Industry, in: ders./Straw/Street (Hg.): The Cambridge Companion, S. 26-52.
- Frith, Simon/Straw, Will/Street, John (Hg.): The Cambridge Companion to Pop and Rock, Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- Gould, Jonathan: Can't Buy Me Love. The Beatles, Britain and America, New York: Harmony 2007.
- Headlam, David: Blues Transformations in the Music of Cream, in: John Covach/Graeme M. Boone (Hg.): Understanding Rock. Essays in Musical Analysis, New York: Oxford University Press 1997, S. 59-92.
- Ders.: Does the Song Remain the Same? Issues of Authorship and Identification in the Music of Led Zeppelin, in: Elizabeth West/Marvin Hermann/Richard Hermann (Hg.): Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945. Essays and Analytical Studies, Rochester: University of Rochester Press 1996, S. 313-363.
- Hoskyns, Barney: Trampled Under Foot. The Power and Excess of Led Zeppelin. An Oral Biography of the World's Mightiest Rock'n'Roll Band, London: Faber & Faber 2012.
- Inglis, Ian: „The Beatles are Coming“. Conjecture and Conviction in the Myth of Kennedy, America and the Beatles, in: Popular Music and Society 24, 2 (2000), S. 93-108.
- Kelly, Michael Bryan: The Beatle Myth. The British Invasion of American Popular Music, 1956-1969, Jefferson, NC/London: McFarland 1991.
- Kemper, Peter: The Beatles, Stuttgart: Reclam 2013.
- Klautke, Egbert: Unbegrenzte Möglichkeiten. „Amerikanisierung“ in Deutschland und Frankreich, 1900-1933, Stuttgart: Steiner 2003.
- Frontani, Michael R.: The Beatles. Image and the Media, Jackson MS: University Press of Mississippi 2007.
- Macdonald, Ian: Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties, London: Vintage 2008.
- Marwick, Arthur: The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958–c.1974, Oxford: Oxford University Press 1998.
- Middleton, Richard: Pop, Rock and Interpretation, in: Frith/Straw/Street (Hg.): The Cambridge Companion, S. 213-225.
- Müller, Christoph: West-Germans against the West. Anti-Americanism in Media and Public Opinion in in the Federal Republic of Germany, 1949-1968, Basingstoke: Palgrave 2010.
- Partsch, Cornelius: Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik, Stuttgart: Metzler 2000.

- Price, Charles Gower: Sources of American Styles in the Music of the Beatles, in: *American Music* 15, 2 (1997), 208-232.
- Richards, Keith/Fox, James: *Life*, London: Phoenix 2011.
- Richmond, Yale: *Cultural Change and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, University Park: Penn State University Press 2004.
- Schaffner, Nicholas: *The British Invasion. From the First Wave to the New Wave*, New York: McGraw-Hill 1982.
- Scheurer, Timothy E.: The Beatles, the Brill Building, and the Persistence of Tin Pan Alley in the Age of Rock, in: *Popular Music and Society* 20, 4 (1996), S. 89-102.
- Shank, Barry: From Rice to Ice. The Face of Race in Rock and Pop, in: Frith/Straw/Street (Hg.): *The Cambridge Companion*, S. 256-271.
- Siegfried, Detlef: *Time is on my Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen: Wallstein 2006.
- Stanley, Bob: *Yeah! Yeah! Yeah! The Story of Modern Pop Music from Bill Haley to Beyoncé*, New York: Norton 2014.
- Théberge, Paul: Plugged in. Technology and Popular Music, in: Frith/Straw/Street (Hg.): *The Cambridge Companion*, S. 3-25.
- Till, Rupert: The Blues Blueprint. The Blues in the Music of the Beatles, the Rolling Stones and Led Zeppelin, in: Neil A. Wynn (Hg.): *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*, Jackson MS: University of Mississippi Press 2007, S. 183-201.
- Waksman, Steve: *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1999.
- Wald, Elijah: *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Pop Music*, Oxford: Oxford University Press 2009.
- Ders.: *The Blues. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2010.
- Wall, Mick: *When Giants Walked the Earth. A Biography of Led Zeppelin*, London: Orion 2007.
- Wells, Alan: The British Invasion of American Popular Music. What is it and who pays?, in: *Popular Music and Society* 11, 2 (1987), S. 65-78.
- Whiteley, Sheila: The Beatles as zeitgeist, in: Wommack (Hg.): *The Cambridge Companion*, S. 203-216.
- Wommack, Kenneth (Hg.): *The Cambridge Companion to the Beatles*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Woodhead, Leslie: *How the Beatles Rocked the Kremlin. The Untold Story of a Noisy Revolution*, London/New York: Bloomsbury 2013.

Zolten, Jerry: The Beatles as Recording Artists, in: Wommack (Hg.), The Cambridge Companion, S. 33-61.

