

Nepomuk Riva

Popularität durch vorprogrammierte Verständnisprobleme: Das Verhältnis von Stimme, Klang und Text in Herbert Grönemeyers Liedern

Mit jeder Neuerscheinung und ausverkauften Tournee versucht sich das deutsche Feuilleton daran, das Phänomen Herbert Grönemeyer zu ergründen. Dabei stellt seine Stimme ein besonders schwer zu fassendes Element dar. Wie lässt sich der große und Jahrzehnte lang anhaltende Erfolg eines deutschen Rockmusikers erklären, dem von den meisten Kritikern ein Talent zum Singen abgesprochen wird? Wie ist der Zwiespalt zu überbrücken, der zwischen den bekannten und populären Verszeilen, wie etwa bei seinem Hit „Männer“ (1984), und der Tatsache liegt, dass viele Lieder ohne Textheft nur schwer zu verstehen sind? Mit ‚gepresster Stimme‘ wird freundlich formuliert, was andere ‚Geknödeltes‘ oder ‚Vernuscheltes‘ bezeichnen, wenn nicht gleich zum Lautmalerischen – analog zu seinem Nachnamen – ‚grölenden‘ Grönemeyer gegriffen wird. ‚Unnachahmlich‘ soll der vokale Ausdruck sein, wodurch vielleicht insgeheim zugegeben wird, er sei für die Autoren unbeschreiblich. Nur hin und wieder versucht sich ein Kritiker daran, in blumigen Worten genauer zu erklären, was angeblich zu hören ist:

„Er geht mit Worten um wie Jazzmusiker mit dem Saxophon, er spuckt sie aus, dehnt sie, knetet sie und erschafft eine Poesie, die bei jedem anderen nur wie ein schnöder Hustenanfall klingen würde. Darin ist der Mann einzigartig.“ (Müller 2012: o.S.)

Abgesehen davon, dass Beschreibungen wie diese nur auf die Interpretation von Grönemeyers rockigen Liedern zutreffen und die Art, in der er seine ruhigen Balladen und Liebeslieder singt, außer Acht lassen, entsteht insgesamt ein schwammiges Bild von dem, was den Gesang dieses Musikers ausmacht, obwohl er angeblich so ‚markant‘ ist.

Der Sänger selbst trägt Einiges dazu bei, um diesen Diskurs am Laufen zu halten. Er berichtet gerne von seiner Großmutter, die schon vor seinem Stimmbruch das Ende der Gesangskarriere prophezeite, wenn er weiter so gepresst singen würde;¹ oder er erzählt von mehreren identischen Abmischungen seines Hits „Flugzeuge im Bauch“ (1984), aus denen sich seine Plattenfirma am Ende die verständlichste Version herausgesucht hätte (Hoffmann 2003: 77).

Eine grundsätzliche Beschreibung von Grönemeyers Gesangsstil fehlt bislang, ebenso eine darauf aufbauende Reflexion darüber, ob dieser in einem erkenn-

¹ Zitiert nach Hoffmann (2003: 27).

baren Zusammenhang mit den Gesangstexten und der musikalischen Form der Lieder steht. Schließlich stellt sich bei seinem anhaltenden Erfolg die Frage, ob nicht gerade dieser fast immer als unprofessionell beschriebene Gesangstil wesentlich dazu beiträgt, dass Grönemeyer sein Publikum findet und dauerhaft an sich binden kann.

Dieser Beitrag möchte hier einen Anfang leisten und drei Fragestellungen nachgehen: Zuerst einmal soll untersucht werden, ob sich das, was als Grönemeyers Stimme bezeichnet wird, genauer beschreiben lässt, als dies im journalistischen Schrifttum geschieht. Gibt es Gesangstechniken oder -stile, einen bestimmbareren Einsatz der stimmlichen Möglichkeiten und eine bewusste lautliche Präsentation der Stimme, die charakteristisch für Grönemeyer sind? Ist eine Entwicklung im Laufe seiner Karriere festzustellen, oder handelt es sich um einen Stil, der als klangliches Image bezeichnet werden könnte? Ausgehend davon soll die Frage gestellt werden, in welchem Verhältnis Grönemeyers vokaler Ausdruck zu seinen Liedtexten und Kompositionen steht. Gibt es charakteristische Eigenschaften der Gesangstexte, die parallel zu Grönemeyers Gesangstil verlaufen? Lassen sich in den Kompositionstechniken Analogien zum Einsatz der Stimme erkennen? Zuletzt sollen Thesen dazu aufgestellt werden, welche Auswirkungen diese Verwendung von Stimme und Text auf die Zuhörer hat und ob in den Kompositions- und Interpretationstechniken Ursachen zu erkennen sind, mit denen sich die Popularität des Musikers erklären lässt.

Vokaler Ausdruck als zentrales Element populärer Musik

Der vokale Ausdruck wird in der Popmusikforschung „stiefmütterlich behandelt“, resümiert Martin Pfeleiderer (et al. 2015: 9) in der Einleitung zu seiner aktuellen Publikation *Stimme. Kultur. Identität*. Die Forschung konzentrierte sich immer noch hauptsächlich auf die textlichen Aussagen und mediale Bilder. Daran habe sich wenig geändert, obwohl seit einiger Zeit Forscher auf die zentrale Bedeutung der Stimme in populärer Musik hinweisen, wie etwa Simon Frith (1998) oder Jonathan Greenberg (2008). Den Grund dafür sehen Pfeleiderer und seine Kollegen des Forschungsprojekts *Stimme und Gesang in der populären Musik der USA (1900–1960)* darin, dass bislang geeignete Analysemethoden fehlten (oder nicht angewendet wurden), mit denen Tonaufnahmen adäquat untersucht werden können (Hähnel / Marx / Pfeleiderer 2014). Sie selber legen mit ihrem 2015 publizierten Sammelband eine umfassende Grundlage dafür, wie vokaler Ausdruck und Tonträgeraufnahmen im Verhältnis zum Text und der Instrumentalmusik analysiert und interpretiert werden können. Dabei beschränken sie sich auf die US-amerikanischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert. Forschungen dieser Art über die deutschsprachige populäre Musik liegen bislang nicht vor, obwohl offensichtlich lokale Dialekte (z.B. Kölsch bei BAP) eine zentrale Rolle spielen und die verschiedenen Musikgenres eigene

Textformen und Gesangsstile erzwingen (z.B. Punk bei den Toten Hosen, HipHop bei den Fantastischen Vier). Obwohl Herbert Grönemeyer sich tatsächlich in vielen Liedern an US-amerikanischen Gesangsstilen wie dem Scatsinging, Shouting oder Crooning orientiert, lassen sich die Forschungsergebnisse aus diesem Bereich schwer auf den deutschen Kontext übertragen. Dies liegt nicht nur daran, dass entsprechende ethnisch und sozial verankerte vokale Stile in Deutschland in dieser Weise nicht existieren, sondern vor allem daran, dass Grönemeyer Deutsch als Gesangssprache verwendet und es dadurch zu höchst individuellen Verschränkungen von US-amerikanischen Gesangsstilen mit den linguistischen Gesetzen der deutschen Sprache kommt. Grönemeyer ist somit als ein Sonderfall eines deutschen Künstlers zu betrachten, der sich vor allem durch seinen vokalen Ausdruck und seinen Umgang mit der Sprache ein klangliches Image gibt und nicht so sehr ein klar umgrenztes musikalisches Genre bedient. Dieses klangliche Image ist dadurch gekennzeichnet, dass es sich signifikant von anderen deutschen Sängern absetzt und im Zusammenspiel von Gesang, Text und Komposition einen Klang kreiert, der sich untrennbar mit der Persönlichkeit des Musikers Grönemeyer verbindet.

Für diesen Beitrag interessieren jedoch nicht nur Methoden, um Grönemeyers vokalen Ausdruck genauer fassen zu können. Ich möchte ebenso zwei der vier Aspekte betrachten, die Simon Frith in seinen Gedanken zur Untersuchung der Stimme in der populären Musik vorschlägt. Seine Unterteilung der Analyse von vokalem Ausdruck in populärer Musik besteht im Ganzen gesehen aus *Voice as a musical instrument, as a body, as a person and as a character* (Frith 1998: 183–202). Bei Herbert Grönemeyer spielen alle diese Aspekte eine gewichtige Rolle in der Musikproduktion und -aufführung. Ich beschränke mich in diesem Beitrag auf den ersten und letzten Aspekt, da sich diese allein anhand verschiedener Tonaufnahmen analysieren lassen. Zudem nehme ich Friths Gedanken auf und betrachte nicht nur den reinen Klang des Erzeugers, sondern zugleich die Rezeption bzw. Spiegelung des Gesangs im Körper der Rezipienten. Dies ist sinnvoll, denn zwischen der Intention bei der Musikproduktion und den Arten der Rezeption besteht bei Grönemeyers Liedern ein erkennbarer Zusammenhang.

Herbert Grönemeyer: vom Schauspielmusiker zum Rockstar

Erstaunlich ist, dass Grönemeyer, einer der erfolgreichsten deutschen Rockmusiker der letzten Jahrzehnte, so wenig von der Musikwissenschaft beachtet wird. Es existiert nur ein Buch, das sich ausschließlich mit seinem Leben und Werk befasst, die nicht autorisierte *Grönemeyer. Biographie* des Musikjournalisten Ulrich Hoffmann. Das Werk aus dem Jahr 2003 ist vor allem auf das große Interesse nach persönlichen Hintergründen zurückzuführen, die infolge des unerwarteten Erfolgs des Albums *Mensch* (2002) entstanden. Entsprechend

beschäftigt sich Hoffmann vorwiegend biographisch mit Grönemeyer, zitiert ausführlich aus fremden Interviews und Presseartikeln und fasst weitere erreichbare Daten zum Leben und dem ökonomischen Erfolg des Musikers zusammen. Nur in Ansätzen findet hier eine kritische oder thesenorientierte Auseinandersetzung mit dem Künstler statt. Grönemeyer ging gegen zahlreiche in dem Buch geäußerte Behauptungen gerichtlich vor und klagte mehrfach aufgrund von Verletzungen seiner Persönlichkeitsrechte. Auch das Feuilleton sparte nicht mit Kritik an Schreibstil und inhaltlichen Unstimmigkeiten, die das Buch insgesamt wenig seriös erscheinen lassen.²

Eine in Ansätzen wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Grönemeyer findet hauptsächlich anhand seiner Texte statt³. Dabei geht es besonders um seine Aussagen zu gesellschaftspolitischen Themen, sein Lied „Männer“ (1984) im Bezug zu Geschlechterrollen und die Verarbeitung des Todes seiner Frau auf dem Album *Mensch* (2002). Diese Fixierung auf den Text der Lieder ist gerade bei Grönemeyer überraschend, da er nicht müde wird zu erklären, dass bei ihm die Musik immer vor der Erstellung der deutschen Gesangstexte komponiert wird, dass ihm das Textschreiben schwer fällt und oft mehrere inhaltlich vollkommen verschiedene Textversionen einzelner Lieder vorliegen. Dies kann sogar in Aussagen wie folgender gipfeln: „Von mir aus brauchen die Stücke keinen Text“⁴. Sein Gesangsstil trägt außerdem dazu bei, dass die Texte keineswegs leicht zu verstehen sind. Nur in Randbemerkungen wird in Artikeln auf Grönemeyers Stimme als ein Markenzeichen verwiesen,⁵ ohne dass aber genauer darauf eingegangen wird, was dieses genau ausmacht.

Wichtig für eine Auseinandersetzung mit Grönemeyers Gesangsstil und dem Verhältnis zu seinen Texten sind einige zentrale Punkte seines Lebenslaufs und seiner musikalischen Karriere. Er hat eine bildungsbürgerliche Musikausbildung erhalten, d.h. in der Jugend Musikinstrumente gelernt und in Chören und Bands gesungen. Einige Zeit hat er sogar Musikwissenschaften studiert, dann beruflich in Bochum und in anderen Städten für das Theater Bühnenmusiken geschrieben, Filmmusik komponiert und ist als Schauspieler aufgetreten. In diese Zeit fällt die Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Zadek und Peymann. Seine Karriere war somit bis dahin weitgehend in der intellektuellen Hochkultur verankert, eine Richtung, die er in den letzten Jahren in den Musiktheaterprojekten mit Robert Wilson in Berlin fortgeführt hat (*Leonce und Lena*, 2003; *Faust I und II*, 2015).

² Am Rande sei angemerkt, dass Grönemeyer interessanterweise gegen die zahlreichen Parodien, die über ihn und seine Musik gemacht werden, in keinem Fall Einspruch zu erheben scheint, obwohl hier ebenfalls öfters sein Privatleben humoristisch thematisiert wird.

³ Literaturwissenschaftlich siehe Enderlin (2005); gesellschaftspolitisch Löding (2010); Scheffel (2005); Brunke (2008); religionswissenschaftlich Hofmann (2003); Willmann (2011); Schroeter (2012); Mattig (2009); Engh (2006).

⁴ Zitiert nach Hoffmann (2003: 116).

⁵ Freytag (2006); Engh (2006: 231); Fladt (2012).

Sein schauspielerisches Talent und seine Spielfreude drücken sich in zahlreichen Liedern aus, in denen er offensichtlich Rollen und Charaktere spielt (*Fanatisch*, 1998; *So wie ich*, 2011). Die kurze Schauspielkarriere auf der Bühne und Leinwand ist in Bezug auf seine folgende Musikerkarriere nicht zu unterschätzen, da ohne die Erfolge in Film und Fernsehen (*Frühlingssinfonie*, 1983; *Das Boot* 1981) und die daraus erwachsene deutschlandweite Prominenz mit Sicherheit keine Plattenfirma es gewagt hätte, ihn als deutschen Musiker dauerhaft unter Vertrag zu nehmen.

Aufgrund dieses hochkulturellen Hintergrundes kann ebenso geschlossen werden, dass Grönemeyer von Anfang an vertraut war mit den Techniken des deutschen Regietheaters wie etwa der detaillierten Arbeit an Körperausdruck, Charakterhaltungen und sprachlichem Ausdruck. Mit Sicherheit ist davon auszugehen, dass die Art und Weise, wie er sich als Rockmusiker körperlich und musikalisch präsentiert, von ihm durchdacht und selbstbewusst gesteuert wird. Dafür spricht die Tatsache, dass er früh dafür sorgte, beim Produzieren seiner Alben mitzureden. Dies wird außerdem in der Art deutlich, wie er sein öffentliches Image durch Gerichtsverfahren zu beeinflussen versucht, sein Privatleben verbergen möchte, es aber gleichzeitig öffentlich inszeniert.⁶ Die folgenden Analysen zeigen außerdem, dass sein vokaler Ausdruck nicht nur klaren Prinzipien folgt, sondern dass diese von Anfang seiner Karriere an gesetzt waren und sich seitdem durch sein gesamtes Werk hindurchziehen.

Der Markenkern – Grönemeyers vokaler Ausdruck

Aller oberflächlichen Kritik zum Trotz steht außer Frage, dass Grönemeyer umfangreiche gesangliche Fähigkeiten besitzt. Sein Register umfasst mindestens zwei Oktaven, auf jeden Fall von h bis h². Nach eigenen Aussagen kommt er bis zum e³.⁷ Er nutzt den gesamten Umfang gerne innerhalb einzelner Stücke, indem er Melodien in verschiedenen Oktaven singt („Zur Nacht“, 2007; „Unterwegs“, 1986).⁸ Er besitzt darüber hinaus Ausdauer und Konstanz in der Stimmqualität. Auf der *Mensch*-Tour platzierte er z.B. bei seinen gut 2½

⁶ Lieder, die direkt auf sein Privatleben anspielen, sind nicht nur „Der Weg“ (2002) und „Mensch“ (2002), in denen er den Tod seiner Frau verarbeitet. Es existiert auch ein frühes Lied über seine Frau „Anna“ (1982), eines über die Geburt seines Sohnes („Komet“, 1988) und über seine Tochter („Marie“, 1990). Seine Frau Anna Henkel hat an Liedtexten mitgearbeitet bei „Fanatisch“ (1998) und „Stand der Dinge“ (1998). Seine Tochter singt im Background-Chor auf dem *Mensch*-Album (2002) mit, sein Sohn steuert einen Hidden Track bei. Zu einer Reihe weiterer Lieder hat er persönliche Statements abgegeben, die auf Begebenheiten in seinem Privatleben hinweisen, wie etwa „Zieh deinen Weg“ (2007).

⁷ PRESSE CD-Rom *Mensch* (2002).

⁸ Im Folgenden werden beispielhafte Einzelverweise auf charakteristische Lieder aus Grönemeyers Repertoire gegeben. Sie beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, immer auf die originalen Studioproduktionen.

Stunden langen Konzerten das Lied „Letzter Tag“ (Demo, 2002), dessen Strophe mit Oktavsprüngen beginnt, für die er zudem das Stimmregister wechseln muss, ans Ende seiner Show. Problemlos konnte er dies zu diesem Zeitpunkt noch intonieren.⁹ Er weiß somit um seine gesanglichen Qualitäten, geht an seine stimmlichen Grenzen und ist sich bewusst, wie er seine Stimme gezielt einsetzen kann. Selbstverständlich unterliegt der Klang seiner Stimme im Laufe seiner über 30-jährigen Karriere einem natürlichen Alterungsprozess – sie hat sich etwas abgesetzt, die tiefere Lage hat dabei ein volleres Klangvolumen erhalten – gleichzeitig hat er sie durch seine zahlreichen Tourneen und Auftritte auch geschult.

Was Grönemeyers vokalen Ausdruck vielmehr ausmacht und worauf die meiste journalistische Kritik abzielt, sind unterschiedliche Gesangstechniken, die er regelmäßig anwendet. Am einfachsten zu erkennen ist sein lyrischer Ausdruck, mit dem er vorzugsweise seine ruhigen, melodischen Lieder singt. Hierzu zählen besonders seine Liebeslieder („Halt mich“, 1988). In diesem Fall singt er in einem nicht ausgebildeten, aber doch beinahe klassischen Gesangsstil. Damit möchte er besonders individuellen zwischenmenschlichen Emotionen Ausdruck verleihen. Dagegen steht seine gepresste, kraftvolle Gesangstechnik, die teilweise ins Grölen oder Schreien übergehen kann. In dieser intoniert Grönemeyer vorwiegend seine rockigen Nummern („Alkohol“, 1984). Dabei legt er besonders bei hohen Melodieverläufen starken Druck in seine Stimme. Er hat einen Individualstil entwickelt, der ihm anscheinend nicht auf die Stimme schlägt oder ermüdet. Der Ausdruck erinnert teilweise an Klangqualitäten von Fußball-Stadiongesängen, ein soziales Umfeld, das durchaus auch in seinen Liedern eine Rolle spielt („Zeit, dass sich was dreht“, 2006; „Flüsternde Zeit“, 2007; „Der Löw“, (2014). Die meisten gesellschaftspolitischen Lieder mit Botschaft und Aufforderungscharakter zum Handeln singt er auf diese Weise („Neuland“, 2002). Der Gesangsstil ist eng mit einem Gruppengefühl verbunden. Grönemeyer will auf diese Weise bedeutsame Themen sozusagen in die Welt schreien. Schließlich setzt er eine Reihe von Gesangstechniken ein, die er aus US-amerikanischen Gesangstraditionen übernimmt, wie etwa das Scat-Singing („Mehr geht leider nicht“, 1986), zu dem er oft auch am Ende seiner Lieder übergeht („Mensch“, 2002), oder das Rappen (englische Passage zu Beginn von „Lache, wenn’s nicht zum Weinen reicht“, 2002). Mit diesen Techniken wird in der Regel der emotionale Gehalt der entsprechenden Lieder und Melodien verstärkt oder bewusst im Sinne eines Schauspielers eine bestimmte Rolle oder Haltung eingenommen.

In vielen Liedern springt Grönemeyer zwischen diesen Gesangstechniken oder vermischt sie spielend miteinander. Er wechselt innerhalb von Motiven

⁹Die Beobachtung bezieht sich auf ein Live-Konzert, das der Autor persönlich besucht hat. Es wird angenommen, dass Grönemeyer bei solchen Konzerten im Wesentlichen tatsächlich live singt. Bei produzierten Live-Aufnahmen mag dies nicht immer der Fall sein.

zwischen tiefer und hoher Lage („Mehr geht leider nicht“, 1986), innerhalb von Melodien zwischen Aussingen und Sprechgesang hin und her („Flugzeuge im Bauch“, 1984) und kann seine Lieder je nach dramaturgischer Notwendigkeit von lyrischem Ton zu gepresster Stimme entwickeln („Ich dreh mich um dich“, 1998). Dabei lässt sich in seiner jahrzehntelangen Karriere keine Entwicklung erkennen. Die Techniken sind bereits alle auf den ersten Alben wahrzunehmen und haben sich seitdem nicht mehr verändert. Grönemeyer scheint im Gegenteil von Anfang an eine klare Vorstellung davon gehabt zu haben, wie er sich durch seine Stimme klanglich präsentieren möchte.

Die Breite dieser Gesangstechniken steht bei Grönemeyer im Gegensatz zu einer recht sparsamen Bearbeitung seiner Stimme bei den Studioproduktionen. Zwar ist die Mikrofon-Technik für seine unterschiedlichen Gesangstile – zwischen gepresst laut und leise flüsternd – unentbehrlich, um ein ausgewogenes Klangbild herzustellen. Ansonsten ist jedoch nur zu erkennen, dass seine Stimme auf den früheren Produktionen im Verhältnis zum Instrumentalen weiter in den Hintergrund gemischt ist als in den neueren. Auffällige Stimmfilter sind nur bei wenigen Liedern wahrzunehmen und meist durch den Inhalt motiviert (Stalkerstimme mit Telefonfilter in „Fanatisch“, 1998; verrauschte Vinyl-Klangqualität des Liedes „Dort und hier“, 2002). Dafür verwendet er in seinen Liedern immer wieder die Technik des Verdoppelns der eigenen Stimme in einem höheren Register. Auch hier vollzieht sich die Technik auffällig in wiederkehrenden Formen. Entweder wird die Melodiestimme an bestimmten Stellen der Strophen oder des Refrains in Terz- oder Oktavabstand identisch verdoppelt. In diesem Fall wird das Frequenzspektrum seiner Stimme erweitert und damit mehr emotionaler Ausdruck auf die entsprechenden Stellen gelegt. Oder aber hohe und tiefe Stimme gehen auseinander, wie es in den Schlussteilen seiner Lieder mehrmals der Fall ist. Während die eine bei den Wiederholungen des Refrains in der gleichen Lage in der Melodie verharret, beginnt die höhere im Stil afroamerikanischer Vorsänger darüber mit dem gleichen Text zu variieren („Jetzt oder nie“, 1984)¹⁰. Mit dieser Technik gelingt es Grönemeyer, die Atmosphäre in den Schlussteilen seiner Lieder trotz Wiederholungen zu verdichten und den Ausdruck zu steigern. Höhepunkt dieser Technik sind die Liedteile, in denen beide Stimmlagen sich so voneinander entkoppeln, dass es erscheint, als würden wirklich zwei Personen miteinander oder gegeneinander singen („Glück“, 2008). Hier wird vordergründig Grönemeyers Stimme vervielfältigt und dadurch dominanter im Klang. Es könnte an einigen Stellen aber auch von einer inszenierten Persönlichkeitsspaltung in mehrere Stimmen bzw. Charaktere gesprochen werden. Für eine solche Interpretation spricht z.B. auch der Videoclip zu „Bleibt alles anders“, in dem Grönemeyer visuell sein Alter Ego verfolgt.

¹⁰ Bei Live-Auftritten übernehmen die Verdopplungen Mitglieder seiner Band. Bei der *Schiffsverkehr*-Tournee hatte er eigens Background-Sängerinnen und Sänger dabei.

Melodie vor Text – Das Verhältnis von Sprache und Musik

Grönemeyers unterschiedliche Gesangstechniken wären für einen Sänger populärer Musik nicht grundsätzlich außergewöhnlich, würde er sie nicht auf sehr individuelle Weise mit seinen Texten und ihrer musikalischen Interpretation koppeln. Ebenfalls seit den ersten Aufnahmen eigener Lieder lassen sich wiederkehrende Prinzipien im Verhältnis von Text zu Melodie beobachten. Zuerst einmal intoniert Grönemeyer seine Töne nicht nur auf den klangtragenden Vokalen, sondern gerne auf stimmhaften Konsonanten an betonten Stellen und dies sowohl am Silbenende wie auch am Anfang („Du hast **S**chatten im **B**lick“ im Song „Flugzeuge im Bauch“, 1984)¹¹. Dadurch werden an vielen Stellen lange Vokale in kurze verwandelt, was zu einer stärkeren Rhythmisierung der Gesangsmelodie führt. Dieses Stilmittel setzt er spielerisch wechselnd innerhalb von Liedern ein („Der **M**eeensch heißt **M**ensch“ im Song „Mensch“, 2002). Ausgehend davon ist festzustellen, dass sich Grönemeyer wenig um die deutschen Wortbetonungen kümmert und der Melodie stets den Vorrang vor dem Text gibt („**E**insamkeit lebt sich **l**eichter zu **z**weit“, im Song „Komm nur“, 1988). Mit diesem Stilmittel spielt er bewusst innerhalb von Versen („**j**oviale **F**iguren, **j**oviale **F**iguren“, im Song „Hartgeld“, 1990). Schließlich versieht er seine Melodien immer wieder mit Verzierungen, die zu einer Dehnung von unbetonten Wortsilben führen („**W**eißer Überheblichkeit / **M**aß aller **D**inge**h**“, im Song „Maß aller Dinge“, 1986). Gleiches lässt sich für den Wortzusammenhang und den Satzbau sagen. Grönemeyer setzt freizügig seine Texte auf Melodien und kümmert sich wenig um Wortgruppen oder Satzzusammenhänge („**J**etzt oder nie / wascht ihr nur / eure Autos“, im Song „Jetzt oder nie“, 1984). Er legt auch keinen Wert darauf, dass zentrale Wörter seiner Verse betont werden („endlich **a**uf hohe See“, im Song „Schiffsverkehr“, 2011). Der Ursprung dieses Umgangs mit Text rührt ganz offensichtlich daher, dass – wie mehrfach belegt – Grönemeyer sich in seinem Stil nicht nur an US-amerikanischen Vorbildern orientiert, die in einem vergleichbaren Stil singen (z.B. Blood Sweat and Tears)¹², sondern bis heute seine Lieder mit englischen Kauderwelsch-Texten entwickelt und erst im Anschluss daran deutsche Texte darauf setzt¹³. Ob dies wirklich bei allen Liedern der Fall ist, sei dahingestellt, programmatische Titel wie etwa „Männer“ (1984) lassen daran zweifeln. Auf jeden Fall ist erkennbar, dass Grönemeyer stets der Melodie den Vorrang vor der Textbetonung gibt. An vielen Stellen wäre ansonsten durch kleine Verschiebungen die korrekte deutsche Textbetonung leicht zu erreichen. Dieser Umgang

¹¹ Bei den fett gedruckten Buchstaben handelt es sich um die betonten Lautanteile.

¹² Siehe Hoffmann (2003: 32).

¹³ In Interviews wiederkehrendes Narrativ, z.B. WDR MonTalk, 17.2.2003, *Tagesspiegel* vom 21.10.2001 (zitiert nach Hoffmann 2003: 75). Die englischen Kauderwelsch-Texte sind nicht zu verwechseln mit den englischen Alben, die Grönemeyer in der Regel nach Veröffentlichung jedes deutschen Albums produziert. Hier werden von anderen Textautoren seine deutschen Texte mehr oder weniger wörtlich ins Englische übersetzt.

bei der Vertonung führt zu einer stärker musikalischen Behandlung von Sprache und verzichtet dabei bewusst an vielen Stellen auf Textverständlichkeit. Dies geht so weit, dass er selbst deutlich hörbare Aufnahme- bzw. Abmischungsfehler bei der Studioproduktion, wie etwa beim Album *Chaos* (1993), nicht ausbessert (z.B. der Refrain nach der Bridge in „Morgenrot“: „Ich **stell** dir die Liebe versprechen...“ anstelle von „Ich werd’ dir die Liebe versprechen...“).

Unterstützt wird die Betonung des Stimmklangs schließlich durch das konstante Einfügen von emotionalen Lauten und textlosen Silben, für die Grönemeyer geradezu legendär ist. Diese können für sich selbst stehend innerhalb der Lieder erklingen (Kraftausdruck „hua-zack“ im Song „Männer“, 1984; Jauchzer „gai“ im Song „Luxus“, 1990). Regelmäßig wechselt Grönemeyer jedoch mit ihnen zu den Refrains („uh-womit hab ich das verdient“ im Song „Was soll das“, 1988). Auffällig ist dabei, dass er diese Übergangslaute sehr genau auf die emotionale Stimmung einzelner Lieder anpasst („uh – ein Lächeln liegt auf diesem Land“ im Song „Lächeln“, 1986; „oh-ho-oh – es tropft ins Herz“ im Song „Unbewohnt“, 2002). Diese semantisch freien Silben erklingen ebenfalls häufig zwischen Textzeilen („du weißt, sie will mich nicht – uh – leucht’ ihr ins Gewissen“ im Song „Vollmond“, 1988; „lass mich los, oh, lass mich in Ruh“ im Song „Flugzeuge im Bauch“, 1984). Nur in seltenen Fällen handelt es sich bei diesen Lautäußerungen um Füllsilben der Melodie. In einigen Liedern verwendet Grönemeyer sogar einzelne Wörter durch Wiederholungen in einer Art und Weise, dass eigentlich nur noch ihr Klang wahrzunehmen ist („oh wie du gut tust, gut tust, gut tust...“ im Song „Nur noch so“, 1986). Grönemeyer verstärkt damit den emotionalen Ausdruck seiner Liedtexte. Das gelingt ihm, indem er seine Stimme quasi als Instrument verwendet. In einigen Liedern gehen sein Gesang und Soloinstrumente sogar nahtlos ineinander über („Angst kriegt klein...“ – Saxophonsolo im Song „Angst“, 1986) oder Stimme und Instrument sind so abgemischt, dass sie eine Einheit bilden („Sommerfelder sind bestellt...“ im Song „Blick zurück“, 2002). Es ist bei diesem Interesse an dem Instrumentalen kein Wunder, dass Grönemeyer Remixes seiner Lieder offen gegenüber steht. Gerade in diesen Tracks werden Teile seiner Melodien so gesampelt und geloopt, dass der Sinn gänzlich verloren geht und nur noch Stimmklang und Rhythmus den musikalischen Ablauf bestimmen („Dance Chaos (stoned mix)“, 1994).

Erstaunlich ist dagegen, dass Grönemeyer im Gegensatz zu anderen deutschen Musikern der populären Musik, die in den 1980ern ihren Aufstieg nahmen, sprachlich wenig Bezug zu seinem Dialekt nimmt. Obwohl ihm der Durchbruch mit dem Albumtitel *Bochum* (1984) und dem gleichnamigen Titel über seine Heimatstadt gelang, verwendet er Ruhrpott-Dialekt nur in dem frühen, mehr ironisch zu verstehenden Lied „Currywurst“ (1982), das allerdings nicht von ihm stammt. Lediglich seine allgemein sehr gutturale Aussprache lässt seine Herkunft erkennen.

Reihung als Gestaltungsprinzip in Musik und Text

Grönemeyers vokaler Ausdruck ist zudem durch seinen Kompositionsstil bedingt. Deutlich ist hier der Übergang auf den ersten Alben zwischen Fremd- und Eigenkompositionen zu erkennen. Sind Lieder anderer Autoren wie etwa „Ich hab dich lieb“ (1980) noch melodios und können problemlos a cappella gesungen werden, werden seine eigenen Lieder weitgehend von harmonischen Abfolgen und instrumentalen Melodiemustern (Riffs) dominiert, über die Grönemeyer kurze Gesangsmotive legt. Diese ergeben erst in ihrer Abfolge und im Zusammenklang mit den Harmonien einen melodischen Zusammenhang. Solche Lieder können nur mit Instrumentalbegleitung gesungen werden. Der Kompositionsstil führt wiederum zu einer eigenwilligen Behandlung der Gesangstexte, da die kurzen Motive oft nicht mit der Struktur der Texte zusammenpassen. Wörter werden in sich geteilt („Ich stell dir / Fang- / fragen“, im Song „Fangfragen“, 1984), Wortgruppen werden in der Mitte getrennt („der gute Glaube ist längst / aufgebraucht“, im Song „Einmal“, 1986). Sätze werden teilweise unvollständig gesungen und erst im kommenden Motiv vollendet („und es ist / es ist ok“, im Song „Mensch“, 2002) oder einzelne Satzfragmente werden beliebig wiederholt, um die Melodie zu füllen („und der Regenbogen endet genau hier / endet hier / endet genau hier“, im Song „Morgenrot“, 1993). Seltener vermitteln Verse das Gefühl, als wolle Grönemeyer mehr Text unterbringen als Noten vorhanden sind („würde dir, wüsst ich wo, dafür einen Schutzengel mieten“, im Song „Komet“, 1984). In jedem Fall legt Grönemeyer erneut eine Betonung auf das Melodios und verzichtet auf eine Textverständlichkeit.

Die Reihungen von kurzen Motiven, aus denen seine Gesangslinie meist besteht, haben Auswirkungen auf die textliche Gestalt der Lieder. Grönemeyer verfasst bis auf wenige Ausnahmen („Marlene“, 2007) keine narrativen Texte, sondern bietet Gefühls- und Zustandsbeschreibungen. Diese präsentiert er auffällig häufig in Aufzählungen und Variantenbildungen. Beim Lied „Männer“ (1984) stellen sie noch ein Stilmittel dar, um die Diskussion um Geschlechterrollen widerzuspiegeln, bei anderen Liedern bestehen die Verse aus Aneinanderreihungen von Satzteilen, Wörtern oder rhetorischen Fragen,¹⁴ deren Logik und Dramaturgie oft nur noch schwer nachzuvollziehen ist.

Wortgruppen-Aufzählungen in „Marie“ (1990):

„Ihr Gesicht kennt kein Geheimnis,
Krause Nase, Ohren stehen auf Sturm,
Blicke blind vor Vergnügen,
Entwaffnend, turbulent in sich ruhend,

¹⁴ Über diesen Textstil macht sich besonders Hagen Rether in seiner Parodie von Grönemeyers „Mensch“-Lied lustig.

Unbeschwert positiv, Golfstrom für gefrorene Seelen,
Geballte Energie, haltlos, sprengt jedes Problem.“

Wortreihen in „Leb in meiner Welt“ (2007):

„Druck, Erröten, Wetter, Lust,
Augen, Ferne, Tratsch,
Nähe, Popcorn, Kitsch, der Kuss,
Tiefschneekamerad.“

Rhetorische Fragen in „Weg zum Meer“ (2002):

„Wer hat dich geplant, gewollt?
Dich bestellt und abgeholt?
Wer hat sein Herz an dich verlorn?
Warum bist du gebor'n?
Wer hat dich gebor'n?

Wer hat sich nach dir geseht?
Wer hat dich an sich gelehnt?
Dich, wie du bist, akzeptiert,
Dass du dein Heimweh verlierst?
Dass du dein Heimweh verlierst?“

Die kurzen musikalischen Motive verlaufen somit analog zu kurzen Texteinheiten, die keine inhaltliche Spannung erzeugen. Die Vertonung des Textes ohne Rücksicht auf Verständlichkeit hat ihre Parallele in den inhaltlichen Beschreibungen, deren Logik und Entwicklung vielfach ebenfalls kaum nachzuvollziehen ist. Grönemeyer versucht somit, auf allen Ebenen seiner Musik eine Atmosphäre zu erzeugen und nicht eine genau zu fassende Erzählung musikalisch zu vermitteln.

Die Offenheit seiner Texte unterstützt er noch durch spielerische Neologismen, die wahrscheinlich aus Wortverdrehungen entstehen, wie z.B. „beschlipst, bekoffert, beanzugt“ („Hartgeld“, 1990), dessen Ursprung in „beschwipst“ zu suchen sein könnte. Ähnlich ist der Neologismus „überfrau mich mit Gefühl“ in „Nur noch so“ (1986) zu erklären, der als Variante des ersten Verses „Überkomm mich mit all deiner Liebe“ angesehen werden kann. Berühmt ist er außerdem für seine Metaphernvariationen, die durch seine Abwandlungen und Verdrehungen neue Bedeutungen erhalten, wie z.B. „Flugzeuge im Bauch“, mit dem er einen neuen Kontrast zu „Schmetterlinge im Bauch“ kreiert („Flugzeuge im Bauch“, 1984). Dies geht an einigen Stellen so weit, dass die Botschaft der Metapher im Wortspiel selbst besteht „und du tust mir nichts, und das tust du gut“ (im Song „Glück“, 2008) oder Sätze in der Paradoxie enden, wie z.B. „bleibt alles anders“ („Bleibt alles anders“, 1998), das seine Fortführung in „Ich dauer jetzt“ erhielt (im Song „Wunderbare Leere“, 2014). Grönemeyer verfasst seine Texte somit mit einem poetischen Duktus, der absichtlich die Bedeutung

seiner Aussagen offen lässt, wenn sie nicht sogar ihren Reiz gerade durch ihre Widersprüchlichkeit erhalten.

Fazit: Die Stimme macht die Musik

Das Phänomen des Nicht-singen-Könnens erscheint vielfach in der populären Musik, am prominentesten vielleicht bei Bob Dylan. Oft wird dies mit dem Konzept der Authentizität erklärt oder der Vorrang der Textaussage vor der Musik behauptet. Solche Diskussionen finden auch in Interviews mit Grönemeyer statt, der sich dann gerne als unbequem stilisiert und nicht allen gefallen will. Ebenso ist das Nichtverstehen von Gesangstexten in der populären Musik ein vielfach besprochenes Thema. Beispielhaft könnte R.E.M. gelten, die lange verhinderten, dass ihre Texte in Begleitheften veröffentlicht wurden, um mehrere Verständnismöglichkeiten offen zu halten. Bei Herbert Grönemeyer lässt sich allerdings bei einer genaueren Betrachtung erkennen, dass der Musiker planmäßig ein Verständnisproblem erzeugt. Meine Analysen machen deutlich, dass Grönemeyer von Anfang an durch seinen vokalen Ausdruck seiner Musik ein unverwechselbares klangliches Image gegeben hat, mit dem er sich von allen erfolgreichen deutschen Musikern markant absetzt. Dies führt nicht nur dazu, dass seine Stimme leicht wiedererkennbar ist. Vielmehr lässt sich als erste Folge festhalten, dass ihm dieses klangliche Image ermöglicht, seine Stimme mit fast jedem musikalischen Genre zu kombinieren. Grönemeyers Alben weisen im Vergleich mit ähnlich erfolgreichen deutschen Musikern eine sehr große Bandbreite an Musikstilen auf: vom klassischen Deutschrock in „Bochum“ (1984), über die schmachtende Klavierballade „Halt mich“ (1986), den lateinamerikanischen „Mambo“ (1984), den Ska in „Die Härte“ (1993), die elektronische Drum'n'Bass Musik bei „Bleibt alles anders“ (1998), die Hip-hop orientierten Rhythmen bei „Land unter“ (1998) bis hin zu den Dancefloor-Versionen auf dem Album *Cosmic Chaos* (1994). Es gibt fast kein Genre, das nicht mit Grönemeyers Gesang zu mischen ist. Seine musikalische Individualität geht dabei nie verloren¹⁵. Das Publikum folgt ihm sogar bei diesen Stilwechseln, was sich besonders bei den für ihn ungewohnten Rhythmen des Liedes „Mensch“ (2002) auf eindrückliche Weise zeigte. Dies bedeutet, dass bei Grönemeyer die Stimme und nicht das Musikgenre die zentrale Rolle in der Musikpraxis spielt. Grönemeyer und die Presse sprechen gerne von einer musikalischen „Entwicklung“, die er in den Jahrzehnten durchlaufen hat. Diese mag vielleicht auf einige Komponenten seiner Musik zutreffen, nicht aber auf seinen vokalen Ausdruck und seine Art, Texte zu verfassen und diese auf seine Melodien zu legen.

¹⁵ Im Vergleich zu der großen Genrebreite zwischen den einzelnen Liedern auf den Alben verändert Grönemeyer die Arrangements bei Liveauftritten selten. Ausnahmen sind Lieder wie „Flugzeuge im Bauch“, „Männer“ und „Land unter“.

Des Weiteren lässt sich feststellen, dass Grönemeyer durch semantisch freie Laute, durch ein eigenes Sprach-Melodie-Verhältnis, das die Textverständlichkeit erschwert und durch eine individuelle Klanggestaltung seinem Gesang eine besonders instrumentale Qualität verleiht. Die Inhaltsaussagen der Lieder treten in den Hintergrund, Rhythmus und Melodiebewegung werden dominanter. Wie genau diese Stile von ihm gesteuert sind, zeigt sich deutlich an seiner Version des deutschen Liedes „Der Mond ist aufgegangen“, das er am Ende der Konzerte seiner *Mensch*-Tournee spielte. In dieser Interpretation lassen sich alle beschriebenen Eigenschaften von Melodie-, Text- und Stimmgestaltung wiederfinden. Diese Techniken führen vor allem zu einer Verstärkung der emotionalen Qualität seiner Lieder. Der Gesang wirkt auf eine direkte, ausdrucksstarke Art. Dieser Wirkung ist sich Grönemeyer bewusst: „Ich präsentiere ja nicht, dass ich singen kann, wichtig ist, dass man etwas transportiert, Farbe oder Emotion.“¹⁶. Diese Tatsache bedeutet allerdings, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die sich ausschließlich mit den Inhalten seiner Gesangstexte beschäftigt, an der zentralen Aussagekraft seiner Musik vorbeigeht. Dabei geht es nicht darum, dass die Texte gar keine Rolle für den Musiker und das Publikum haben – es ist offensichtlich, dass sie politische, gesellschaftliche und persönliche Aussagen beinhalten –, sondern dass sie ihre besondere Qualität und ihre Intention erst im Zusammenhang mit dem vokalen Ausdruck erhalten. Auch hierbei weiß Grönemeyer sehr genau, was er tut und wie das beim Publikum ankommt:

„Die Leute unten verstehen nicht, aber begreifen alles: Die spüren einfach, bei meiner Musik steckt viel Emotion dahinter. Da geht es nicht nur um die Texte. Das hat vielmehr mit Gefühl und Atmosphäre zu tun.“¹⁷

Die ambivalenten Aussagen der Lieder durch den vokalen Ausdruck, durch die assoziativen Metaphern und die bedeutungsoffenen Texte führen zudem dazu, dass bei vielen Liedern dem Publikum überlassen ist, den Liedern eine Bedeutung zuzuschreiben. Es ist anzunehmen, dass oft nur Textzeilen verstanden werden und sich eine inhaltliche Logik nicht aus jedem Vers erschließt. Jeder Zuhörer konstruiert sich so assoziativ aus dem Verstandenen seine eigenen Liedinhalte. Dies lässt sich leicht anhand der Online-Kommentare von Fans belegen, selbst wenn sie sich mit den schriftlichen Fassungen der Lieder beschäftigt haben. Zum Beispiel fragt ein Teil der Kommentatoren bei dem Lied „Stück vom Himmel“, worum es in dem Lied überhaupt geht. Andere beschreiben nur die Gefühle, die sie beim Hören des Liedes haben. Wieder andere erkennen, dass in dem Lied gegen Religionskriege und für Völkerverständigung und Bewahrung der Welt Stellung genommen wird. Einzelne verbinden wiederum das Lied mit dem Gedenken an verstorbene Familienmitglieder, zumal der Ausdruck „Stück vom Himmel“ (2007) schon im Lied

¹⁶ Zitiert nach Hoffmann (2003: 32).

¹⁷ Zitiert nach Hoffmann (2003: 177).

über Grönemeyers verstorbene Frau eine wichtige Stelle einnahm („Der Weg“, 2002). Ähnliches lässt sich bei dem Hit „Mensch“ (2002) nachvollziehen. Nur die Zuhörer, die mit Grönemeyers Biographie vertraut waren, verstanden bei der Veröffentlichung, dass der abschließende Ausruf des Refrains „du fehlst“ auf seine verstorbene Frau zu beziehen war. Alle anderen Verse geben keinerlei Hinweis auf dieses Ereignis. Im Sommer 2002, in dem das Lied die Charts stürmte, ereignete sich zeitgleich die Jahrhundertflut in Deutschland, die in Folge zu großem freiwilligem sozialem Engagement führte. Die Zeitschrift *stern* zeigte damals in einer Collage Bilder der Fluthelfer zusammen mit Grönemeyers Liedtext und bewies damit, wie problemlos sich das Lied auch auf diese Situation hin deuten ließ, wo der Mensch dem Menschen hilft. Grönemeyer gestaltet seine Texte somit zwar auf den ersten Blick hin auf Grundlage einer persönlichen Situation oder mit der Absicht einer gesellschaftlich-politischen Aussage, verfasst die Texte aber so allgemeingültig, dass sie zeitlos werden und deutungsoffene Angebote für die Zuhörer darstellen.¹⁸ Dieses Angebot zur eigenen Interpretation ist mit Sicherheit ein Grund dafür, dass seine Live-Konzerte immer wieder als „Party“ bezeichnet werden und nicht als „Show“. Das Publikum sieht die Musik und den Sänger zwar als Attraktion an, das Erleben und Interpretieren des Ereignisses wird allerdings auf einer gemeinschaftlichen Ebene wahrgenommen.

Eine Betrachtung des vokalen Ausdrucks von Herbert Grönemeyer führt somit zu der Erkenntnis, dass seine Stimme die dominantere Funktion in seiner Musik besitzt als seine Texte. Dies gilt nicht nur für den Sänger auf Produktionsseite, der durch verschiedene Techniken des Gesangs und der Textgestaltung bewusst daran arbeitet, das Klangliche in den Vordergrund seiner Musik zu stellen. In gleicher Weise gilt es auch für sein Publikum, für das vor allem der Stimmklang die Wahrnehmung bestimmt und das in den Texten Angebote zur Interpretation und Aneignung von Gefühlen und Atmosphären erhält. Aufgrund der Stringenz dieses klanglichen Images ist anzunehmen, dass Grönemeyer auch in anderen Bereichen seiner Musikpraxis sehr genau sein Erscheinungsbild steuert und die medialen Diskussionen darum bedient. Dies gilt mit Sicherheit für den Bereich der Körperlichkeit, der ebenfalls gerne aus dem Blickwinkel des Mangels beschrieben wird und bereits 1989 in einer musikalischen Parodie von Wiglaf Droste mit Bela B. gipfelte, „Grönemeyer kann nicht tanzen“ (1989). Die Tatsache, dass Grönemeyer live gerne in ironischen Kommentaren mit diesem Vorurteil kokettiert (die Ansage zu dem Song „Tanzen“ auf dem Album *Unplugged Herbert*) und dies sogar mehrfach musikalisch verarbeitet hat („Kopf

¹⁸ Einer vergleichbaren Wirkung seiner Musik ist sich im Übrigen auch Wolfgang Niedecken von BAP bewusst. Allerdings liegt hier das Unverständnis für viele Fans in dem Kölner Dialekt begründet. Der Sänger kann sich den Erfolg seines Liedes „Verdamp lang her“, in dem er seinen Vater-Konflikt verarbeitet, nur so erklären, dass die Zuhörer lediglich die Refrainzeile verstehen und sich davon ausgehend einen eigenen Liedinhalt konstruieren. Siehe Niedecken (1990: 146–147).

hoch, tanzen“, „Morgen“), spricht dafür, dass er auch in diesem Bereich ein Interesse daran hat, ein Bild von sich zu erzeugen, das keineswegs zufällig ist.

Literatur

- Brunke, Renate Linda Brunke. 2008. *Deutschland und Fragen nach der Identität in Liedtexten von Herbert Grönemeyer*. University of Stellenbosch: Thesis (MA).
- Enderlin, Renate. 2005. *Die Metaphern in Herbert Grönemeyers Texten*. Norderstedt: GRIN.
- Engh, Marcel. 2006. *Popstars als Marke: Identitätsorientiertes Markenmanagement für die musikindustrielle Künstlerentwicklung und –vermarktung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag / GWV Fachverlage.
- Fladt, Hartmut. 2012. *Der Musikverstehrer: Was wir fühlen, wenn wir hören*. Berlin: Aufbau Digital.
- Freytag, Martina. 2006. „Die Popstimme zwischen Identität und Imitation“. In *Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität: 5. Stuttgarter Stimmtage 2004*. Hg. Thomas Kopfermann. Stuttgart: Röhrig Universitätsverlag. S.163–164.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Hähnel, Tilo / Marx, Tobias / Pfeleiderer Martin. 2014. „Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik“. In *SAMPLES, Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung / German Society for Popular Music Studies e.V., Jahrgang 12 (2014), Version vom 05.02.2014*. In URL: http://www.gfpm-samples.de/Samples12/haehneleta_1.pdf. [Zugriff vom 10.09.2015].
- Hoffmann, Ulrich. 2003. *Grönemeyer. Biographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hofmann, Renate. 2003. *Geschlechtergerecht denken und leben lernen: religionspädagogische Impulse*. Münster et al.: LIT.
- Greenberg, Jonathan Ross. 2008. *Singing Up Close. Voice, Language, and Race in American Popular Music, 1925–1935*. Ann Arbor: UMI.
- Löding, Ole. 2010. „*Deutschland Katastrophenstaat*“: *Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik*. Bielefeld: Transcript.
- Mattig, Ruprecht. 2009. *Rock und Pop als Ritual: über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Müller, Peter E. 2012. „Herbert Grönemeyer spuckt wieder Wörter aus“. In *Die Welt, 01.06.2012*. In URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/article106401948-/Groenemeyer-euphorisiert-die-Waldbuehne-trotz-Regens.html>. [Zugriff vom 29.11.2015].
- Niedecken, Wolfgang (gemeinsam mit Matthias Immel und Patrick van Odijk). 1990. *Auskunft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Pfleiderer, Martin / Hähnel, Thilo / Horn, Katrin / Bielefeldt, Christian (Hg.). 2015. *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900–1960*. Bielefeld: Transcript.
- Scheffel, Verena. 2005. *Das Verlorene Ich. Gesellschaftsreflexionen in den Liedtexten Herbert Grönemeyers*. Marburg: Tectum.
- Schroeter, Kai-Uwe. 2012. *An der Grenze zum Jenseits: Nahtoderfahrungen und die Unsterblichkeit der Seele*. Norderstedt: DANPO.
- Willmann, Verina Maria. 2011. *Religion in der Popmusik und jugendliche Hörer. Analyse von Herbert Grönemeyers „Stück vom Himmel“*. Norderstedt: GRIN.