

# **Rockmusik in der DDR zwischen Zensur und Selbstzensur**

Laura Ferrario

Masterarbeit

EC2U Masterprogramm - European Languages, Cultures and Societies in Contact

Deutsche Sprache

Institut für Sprach- und Translationswissenschaften

Humanistische Fakultät

Universität Turku

Mai 2026

Masterarbeit

**EC2U Masterprogramm - European Languages, Cultures and Societies in Contact**

**Deutsche Sprache**

**Laura Ferrario**

**Rockmusik in der DDR zwischen Zensur und Selbstzensur**

**Seitenanzahl:** Masterarbeit 45 S., Anhang 12 S.

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der Zensur und Selbstzensur der Rockmusik in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (DDR). Das Ziel der Untersuchung ist herauszufinden, welche Elemente, Themen und Bedeutungen zur Zensur bestimmter Lieder führten und wie unzensierte Lieder aus einer selbstzensoriellen Perspektive analysiert werden können.

Als theoretischer Hintergrund wird ein Überblick über die Geschichte der Rockmusik in der DDR gegeben, wobei der Schwerpunkt auf Verboten, politischer Kontrolle, der Wahrnehmung westlicher Rockmusik, der Reaktion der DDR, der Musikproduktion sowie Selbstzensur liegt. Danach wird die Stilistik als Interdisziplin erläutert und die Elemente der Liedanalyse werden definiert.

Das Material umfasst vier Rocklieder berühmter DDR-Bands, die zwischen 1974 und 1985 geschrieben wurden. Zwei Lieder wurden in der DDR nicht verboten, während zwei Lieder von den Behörden zensiert wurden. Durch eine qualitative Analyse werden Elemente, Themen und Aspekte hervorgehoben, die als Formen der Selbstzensur identifiziert werden können oder zur Zensur führten.

Einerseits zeigen die Ergebnisse der Analyse, dass versteckte Botschaften auch in unzensierten Liedern sichtbar werden, wenn Stilmittel, Metaphern und symbolische Sprache interpretiert werden. Themen wie Freiheit, Sehnsucht und Unterdrückung wurden häufig zwischen den Zeilen verborgen. Andererseits zeigen die Resultate, dass Rocklieder in der DDR zensiert wurden, wenn sie explizite Kritik an der Regierung und an sozialistischen Idealen äußerten oder wenn sie subversive Themen wie Unfreiheit, Flucht oder Überwachung behandelten.

**Schlüsselwörter:** Rockmusik, Zensur, Selbstzensur, DDR, Liedanalyse, Interpretation der Bedeutungen

# **Inhalt**

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>Geschichte der Rockmusik in der DDR</b>	<b>6</b>
2.1	Verbote und politische Kontrolle	7
2.2	Wahrnehmung der westlichen Rockmusik und Reaktion der DDR	9
2.3	Musikproduktion in der DDR	11
2.4	Selbstzensur	13
<b>3</b>	<b>Elemente der Liedanalyse</b>	<b>15</b>
3.1	Stilistik als Interdisziplin	15
3.2	Stilfiguren	17
3.3	Semantik und Intertextualität	18
<b>4</b>	<b>Material und Methode</b>	<b>20</b>
4.1	Die analysierten Lieder	20
4.2	Methode der qualitativen Analyse	22
<b>5</b>	<b>Analyse</b>	<b>25</b>
5.1	Albatros	25
5.2	Alt wie ein Baum	29
5.3	Tausend Augen	31
5.4	Rockballade vom kleinen Otto	35
<b>6</b>	<b>Diskussion</b>	<b>40</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>43</b>
	<b>Anhänge</b>	<b>46</b>
	Anhang 1. Albatros	46
	Anhang 2. Alt wie ein Baum	48
	Anhang 3. Tausend Augen	49
	Anhang 4. Rockballade vom kleinen Otto	50
	Anhang 5. Englischsprachige Zusammenfassung / Summary of the thesis	52

# 1 Einleitung

Es ist allgemein bekannt, dass Musik eine wichtige Rolle in verschiedenen Kulturen spielt. Im 20. Jahrhundert symbolisierte Rockmusik insbesondere Jugendrebellion und Nonkonformismus (Bennet 1993, 28), die zu einer Auflehnung gegen Behörden und gesellschaftliche Konventionen führten. Rockmusik spiegelte die gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen wider und bot jungen Menschen die Möglichkeit, ihre eigene Identität aufzubauen. (Brauer 2011, 55) Diese verändernde Kraft widersprach den Vorstellungen der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) und deswegen wurde Rockmusik als Symbol kapitalistischer Dekadenz bezeichnet. Trotz Verboten und strenger Regulierung spielten zahlreiche Bands in der DDR Rockmusik: Einige von ihnen wurden offen zensiert und andere zensierten sich selbst. (Robb 2016, 110) Staatliche Zensur und Selbstzensur sind interessante Prozesse, die unter juristischen, literarischen und psychoanalytischen Perspektiven analysiert werden können.

Es ist zu untersuchen, warum die DDR-Regierung es für notwendig hielt, Rockmusik zu zensieren. Außerdem ist es wichtig zu verstehen, warum Songtexte einiger Bands zensiert wurden und wie andere Rockmusiker:innen einen Weg fanden, um die wahren Bedeutungen der Lieder zu verbergen. Während meines Semesters an der Universität Poitiers habe ich einen Kurs über Zensur und Selbstzensur besucht, der die philosophischen und politischen Eigenschaften der zensierten literarischen Texte ansprach. Ich fand es sehr interessant, diesen theoretischen Hintergrund auf ein anderes Gebiet anzuwenden, das der Musik, insbesondere der Rockmusik. Aus diesem Grund werde ich mit einem historischen Überblick über die Geschichte der Rockmusik in der DDR anfangen, sodass ich herausfinden kann, wie Gesetze und Maßnahmen dazu dienten, Rockmusik zu kontrollieren. Nachdem ich die politischen Umstände in der DDR und die Wahrnehmung der westlichen Rockmusik dargestellt habe, werde ich konkrete Beispiele analysieren, die (explizite oder implizite) subversive Botschaften enthalten. Einerseits möchte ich durch Textanalyse herausarbeiten, welche Elemente zur Zensur von Liedern oder Bands geführt haben. Andererseits möchte ich andere Lieder qualitativ analysieren, die von der Regierung nicht zensiert wurden, aber die eine versteckte Bedeutung enthalten. Das heißt, dass die Autorenschaft die staatlichen Verboten berücksichtigt hat und ihre eigenen Texte selbst zensiert hat, weil sie sich der möglichen zukünftigen Zensur bewusst war. Sie hat eine oberflächliche Zensur durchgeführt und die wahre Botschaft zwischen den Zeilen versteckt. Deshalb werde ich mich auf die

Mechanismen der Selbstzensur konzentrieren. Die Selbstzensur kann als Nachwirkung der Zensurprozesse beschrieben werden: Um die Gesellschaft zu disziplinieren, drängt die moralische Ordnung das Gewissen zur Selbstzensur, indem es sich selbst beurteilt, wie Foucault im Kapitel *Panopticon* von *Surveiller et punir* (1975) analysierte. Rockbands haben sich deshalb selbst zensiert, weil die Regierung eine bestimmte moralische Ordnung auferlegt hat. Die Strategien und die Stilmittel, die in den Liedern gefunden werden können, sind eine direkte Folge der politischen Lage in der DDR.

Das Ziel meiner Masterarbeit ist die Analyse einiger Beispiele von Rockliedern, sodass ich Antworten auf meine Forschungsfragen finden kann:

*Welche Elemente, Stilfiguren und Themen in den Texten führten zu der Zensur einiger Lieder?*

*Wie können bestimmte Lieder unter einer selbstzensoriellen Perspektive analysiert werden und welche sind die wahren Bedeutungen?*

Die vorliegende Arbeit ist wie folgt strukturiert: Im zweiten Kapitel wird die Geschichte der Rockmusik in der DDR vorgestellt, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf Verboten und politischer Kontrolle, der Wahrnehmung westlichen Rockmusik und der Reaktion der DDR darauf, der Musikproduktion in der DDR sowie der Selbstzensur liegt. Im dritten Kapitel werden die stilistischen Elemente definiert, die für die qualitative Analyse der Liedbeispiele verwendet werden. Das vierte Kapitel enthält das Material und die Methode dieser Masterarbeit. Im fünften Kapitel wird die Analyse der vier gewählten ostdeutschen Rocklieder durchgeführt; Danach werden die Ergebnisse im sechsten Kapitel diskutiert. Abschließend stehen das Literaturverzeichnis und die Anhänge.

## 2 Geschichte der Rockmusik in der DDR

Rockmusik in der DDR durchlief mehrere Phasen, von einer anfänglichen Ablehnung durch die Regierung bis hin zu Verboten, originellen Produktionen, Zensur- und Selbstzensurprozessen. Jede Phase zeichnet sich durch verschiedene Besonderheiten aus, sowohl in Bezug auf Mode als auch auf staatliche Gesetze.

Im Artikel von Maas und Reszel (1998) wurden der Aufstieg, der Fall und die folgende Renaissance der Rockmusik in der DDR beschrieben. Die Autoren unterstrichen die Beeinflussung der Politik auf die Musik, obwohl es eine Kluft zwischen der offiziellen Politik der Rockmusik und der Live-Szene gab.

In den 1950er Jahren war Rockmusik aufgrund ihres amerikanischen Ursprungs in der DDR verboten: Sie wurde als „symbol of capitalist decadence“ (Maas 1996, zitiert nach Maas & Reszel 1998, 267) und Beispiel für „cultural barbarism of American imperialism“ beschrieben (Fröde 1996, zitiert nach Maas & Reszel 1998, 267). Laut der Regierung sollte die offizielle deutsche Kultur sozialistisch und antifaschistisch sein, deswegen erschuf die DDR eine typische deutsche Tanzart, die die zukünftigen Kompositionen inspirieren sollte: Der *Lipsi*. In den 1960er Jahren erlangten Beat und Twist Musik (zwei Rock Subgenres) offizielle Anerkennung in der DDR, obwohl Beatmusik später verboten wurde, weil sie in den Augen der Regierung junge Menschen negativ beeinflusste. Trotzdem nahm der Einfluss der Rockmusik in den 1970er Jahren zu: DDR-Rockbands wurden offiziell anerkannt und die nationale Musikproduktion wurde von der Regierung gefördert, auch weil 60% der im Radio gespielten Musik aus der DDR stammen musste. Das Ziel war die politische Kontrolle der Medien und der Schutz der nationalen Musikszene vor ausländischen Konkurrenten. Aus diesem Grund gab es nur ein Musiklabel (*Amiga*) und jede Band brauchte eine Auftrittserlaubnis (im Volksmund bekannt als *Pappe*), um Musik öffentlich aufzuführen. Die staatliche Kontrolle führte zu undurchsichtigen Formen des Widerstands: Da Liedtexte auf Deutsch geschrieben wurden und kritische Meinungen verschwiegen werden mussten, war die Poesie des DDR-Rocks hoch entwickelt und gewöhnte das Publikum daran, zwischen den Zeilen zu lesen. (Maas & Reszel 1998, 267-269) Laut der Sänger Toni Krahl, der von Maas und Reszel interviewt wurde, gab es in den 1980er Jahren 400 professionelle Bands in der DDR, die verschiedene Musikgenres spielten: Mainstream-Rock, Hardrock, Jazzrock, Softrock usw. Er unterstrich, wie alles im DDR-System überpolitisiert wurde: Jede Zeile eines

Liedes war abgewogen und die Texte wurden nicht nur von den Zensoren, sondern auch von den Hörer:innen interpretiert. (Maas & Reszel 1998, 271)

## 2.1 Verbote und politische Kontrolle

Die Zensur ist ein komplexes Phänomen, das wie folgt definiert werden kann: „Von zuständiger, besonders staatlicher Stelle vorgenommene Kontrolle, Überprüfung von Briefen, Druckwerken, Filmen o. Ä., besonders auf politische, gesetzliche, sittliche oder religiöse Konformität“ (Duden online: Zensur). Kemp (2014, 7) argumentierte, dass die Zensur es deutlich macht, wie mächtig Wörter, Bilder und Ideen sind, die deswegen kontrolliert sein müssen. Die Zensur gründet sich auf die subversive Kraft der Werke selbst, weil diese die Gesellschaft und ihre Strukturen nicht nur repräsentieren, sondern auch transformieren können: „Censorship is the homage paid to the power of words and images“ (Kemp 2014, 2).

Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED), die regierende Partei in der DDR, richtete ein Kontrollsystem für die literarische und künstlerische Produktion durch eine Kulturpolitik ein, sodass eine reale sozialistische Perspektive dargestellt werden konnte. Das Ziel der Regierung war die Kontrolle aller Phasen der Produktion und die korrekte Interpretation der Texte. (Costabile-Heming 2000, 54-55) Korpe, Reitov und Cloonan (2005, 240) unterstrichen die Gründe der staatlichen Zensur: „Censorship is a form of cultural protection and intended mass behavioural control“. Sogar das Wort „Zensur“ selbst fiel der Zensur zum Opfer, deswegen kann man von Metazensur sprechen: In der DDR war der Begriff „Zensur“ verpönt, weil er ein Instrument der staatlichen Kontrolle war. Die Regierung sprach stattdessen von staatlicher Planung und Leitung. (Wickert 2013)

Jelavich (1992, 32) erläuterte, wie Zensurprozesse in der DDR funktionierten: Alle gedruckten Werke, alle aufgeführten Theaterstücke und alle gezeigten Filme mussten vorab von einer Regierungsbehörde genehmigt werden. Obwohl ostdeutsche Beamte die Existenz der Zensur in der DDR leugneten, hatte die DDR-Regierung großen Einfluss auf die Kultur, denn alle Theater, Kinos, Verlage, Zeitungen sowie Radio- und Fernsehsender waren staatlich kontrolliert. Deswegen bildete die DDR ein System von *prior censorship* (Jelavich 1992, 32), weil SED-Mitglieder auf allen Ebenen der staatlichen Behörden arbeiteten. Für diejenigen, die sich nicht an die staatlichen Vorschriften hielten, gab es harte Konsequenzen:

Veröffentlichungsverbot und sogar Gefängnisstrafen für Verbrechen wie staatsfeindliche Hetze und Staatsverleumdung, obwohl die Verfassung der DDR die Meinungsfreiheit garantierte. Für die Regierung war Staatsicherheit ein Mittel, um Konformität sicherzustellen.

(Jelavich 1992, 33) Außerdem argumentierte Jelavich, dass die Kollaboration der Autorenschaft mit dem Regime ein komplexes Thema ist: Einerseits könnten Schriftsteller:innen nach dem Mauerfall behaupten, dass sie sich subversiv verhielten; Andererseits begründete Jelavich, dass die mit der Regierung kollaborierenden Autor:innen den Interessen des Staates dienten. Er erklärte die „Ventilfunktion“ der Werke: „They allowed people to let off steam vicariously, and thus diffuse tensions“ (Jelavich 1992, 33).

Das SED-Regime setzte strenge Kontrollen über Kunst und Musik durch, um den sozialistischen Realismus zu fördern und westliche Einflüsse zu unterdrücken. DDR-Politiker verstanden tatsächlich, dass sowohl die Kunst, als auch die Musik eine subversive Macht haben könnten, weswegen sie versuchten, sie zu kontrollieren. Laut Roach (2017, 2) verlangten die Leitlinien des sozialistischen Realismus, dass die künstlerische oder musikalische Arbeit proletarisch, typisch für den Alltag und realistisch sein müsse, damit sie die Ziele der Partei und des Staates unterstützen musste. Deswegen mussten die Lieder die Partei positiv darstellen und sowjetische Ideale fördern (Roach 2017, 3). Präskriptive Zensur basiert auf einem einwandfreien Syllogismus, unterstrich der Regisseur und Schriftsteller Pierre Hébert (2004, zitiert nach Wright-Laflamme 2005, 376), als er über die institutionelle katholische Zensur in Quebec schrieb: „Die Literatur ist ein Spiegelbild der Nation – nun ist die Nation katholisch – also ist auch die Literatur katholisch“. [Übersetzung aus dem Französischen, L.F.] Im Falle der DDR handelte es sich hingegen um eine sozialistische Nation und Literatur.

Einige Lieder der Band Klaus Renft Combo (*Kinder ich bin nicht der Sandmann, Besinnung*) wurden zensiert und nie wieder gespielt, weil sie den Konformismus in der DDR kritisierten. Folglich entschied das Evaluationskomitee der SED, dass die Band ab dem Jahr 1975 nicht mehr existierte. (Robb 2016, 113-119) Ein weiteres Beispiel der staatlichen Kontrolle von Rockmusik betrifft Punkmusik, ein Rock Subgenre. Brauer (2011, 54) vertrat den Standpunkt, dass die Regierung der DDR junge Menschen überwachen wollte, indem sie versuchten, junge Punks zu inkriminieren. Nach einem Konzert der Band Namenlos am 24. Juni 1983 in der Erlöserkirche in Berlin-Lichtenberg ist die Punk-Kultur ins Visier der Stasi (Staatssicherheitsdienst, die politische Geheimpolizei mit geheimdienstlichen Aufgaben in der DDR [Duden online: Staatssicherheitsdienst]) geraten. Die Kritik bezog sich darauf, dass ihre Lieder „statements critical of the socialist state and social order as well as neo-fascist thoughts“ enthielten (Brauer 2011, 54). Deshalb betonte Taimen (2014, 28), dass es für Punkbands nicht möglich war, eine Spielerlaubnis zu bekommen, denn ihre Texte wären von

der Regierung nicht genehmigt worden: „Durch die Beantragung wären sie metaphorisch gesehen wie freiwillig ins Gefängnis gegangen“, so die Autorin. Wichtig für diese Masterarbeit war die Analyse von Taimen (2014), die Punklieder der Band Namenlos berücksichtigt hat, um den Stil, die Funktionen, die Ansprachen und die Bedeutungen der Texte herauszufinden. Die Resultate der Analyse von Taimen (2014, 86-96) machten deutlich, wie viele Lieder der Punkband Namenlos politische Funktionen hatten. Sie betonte, dass die Texte für verschiedene Zielgruppen geschrieben wurden: Manchmal waren sie für das Volk der DDR, manchmal für die Politiker der DDR und einmal (im Lied *Ich will nicht!*) für die Außenwelt, sodass sie sich der Situation in Ostdeutschland bewusst war. Taimen behauptete auch, dass der Stil der Sprache von Michael „A-MichA“ Horschig (Textdichter der Band Namenlos) provozierend war und das Publikum dazu aufforderte, darüber nachzudenken, wie der Staat funktionierte. Außerdem vertrat sie den Standpunkt, dass Reime und Frageformen als stilistische Mittel in den Liedern als Hooks fungierten, damit sie das Interesse der Zuhörer:innen weckten. Darüber hinaus spielte das Tempo eine wichtige Rolle, weil es die Botschaft des Autors vermittelte, die Menschen zu ermutigen, nicht alles zu akzeptieren, was die Regierung tat. Die Autorin bemerkte auch, dass Ironie, Metaphern und Anastrophen wichtige Elemente waren, um „eine Sache mit anderen Wörtern zu beschreiben“ (Taimen 2014, 92); Mehrfache Bedeutungen wurden auch durch Synekdochen, Allegorien, Personifizierungen und Synästhesien übermittelt. Taimen betonte im Allgemeinen, dass man „Kenntnisse über die Geschichte und Politik der DDR haben muss, wenn man die tiefere Bedeutung der Texte verstehen möchte“. (Taimen 2014, 95)

## **2.2 Wahrnehmung der westlichen Rockmusik und Reaktion der DDR**

Als die Rockmusik Ostdeutschland in den 1950er Jahren erreichte, wollten die Behörden sie nicht nur kontrollieren, sondern auch verbieten. Der erste Sekretär des Zentralkomitees der SED, Walter Ulbricht, förderte eine Art von Musik, welche die sozialistische Persönlichkeit bildete, und verurteilte musikalische Produkte zweifelhafter Herkunft. (Littlejohn 2017, 81) Da Rockmusik aus dem Westen kam, wurde sie als dekadent und „infiltration of Western propaganda“ (Brauer 2011, 57) beschrieben: „Worse still, it was seen as an instrument of the enemy, deliberately targeted at the Republic's youth in an effort to make them hostile to the principles of Socialism“ (Durrani 2000, zitiert nach Littlejohn 2017, 81). Die musikalische Kultur der DDR-Jugend wurde oft mit Kriminalität und seltsamen, verdächtigen westlichen Einflüssen in Verbindung gebracht: Westliche Punk- und Rock'n'Roll-Lieder wurden als gefährlich betrachtet, weil sie von der ostdeutschen Regierung als ungesund, aggressiv und

barbarisch angesehen wurden. Beispielsweise lehnte englische und amerikanische Punkmusik soziale Werte und Normen ab. Deswegen sah die Stasi sich in der Pflicht, die abweichende Jugendkultur zu kontrollieren. Es handelte sich um einen ideologischen und politischen Kampf um den kulturellen Einfluss auf die Jugend, die notwendig für den Erfolg des Sozialismus waren. (Brauer 2011, 54-58)

Das Verhältnis der ostdeutschen Regierung zur Rockmusik in der DDR war wechselhaft und oft turbulent. Littlejohn (2017, 81) bemerkte: „Between the government's attempts to eradicate rock music existed waves of grudging acceptance, during which the government attempted to manipulate the music to its own ends“. Diese Erklärung demonstriert, wie es keinen linearen Ansatz für die Verbreitung der Rockmusik gab. Robb (2016, 115) unterstrich auch, dass die Geschichte der Rockmusik in der DDR immer konfliktbeladen war.

Da die Regierung in den 1950er Jahren amerikanische Rockmusik als gefährlich betrachtete und glaubte, dass sie die Jugendlichen korrumpieren konnte, erließ sie 1958 eine Verordnung, um die negativen Auswirkungen zu begrenzen. Die DDR-Regierung setzte eine 60/40-Aufteilung aller Musiksendungen zum Schutz und zur Förderung von DDR-Künstlern vor ausländischer Konkurrenz durch. Diese Verordnung trug jedoch zur Entwicklung eines unverwechselbaren ostdeutschen Rockstils bei. (Roach 2017, 5) Am Ende der 1950er Jahre entwickelten DDR-Behörden den Lipsi, eine Alternative zum Rock and Roll, der unbeholfen und künstlich war und der der DDR-Jugend nicht gefiel. Anfang der 1960er Jahre begann demzufolge eine Phase der Liberalisierung dank der Popularität der Beat Musik: Amiga lizenzierte und veröffentlichte in dieser Zeit ein Beatles-Album. Trotz dieser kurzen Phase der Liberalisierung von Rockmusik ergriff die Regierung 1965 eine Reihe von Maßnahmen gegen die Rockmusik und deshalb fing eine Antirock-Politik wieder an. Beispielsweise wurden Gitarrengruppen in Leipzig verboten, eine Stadt die im Zentrum der ostdeutschen Rockszene war. (Littlejohn 2017, 81)

Die Situation änderte sich jedoch zwischen 1971 und 1976, als Honecker (Erster Sekretär des Zentralkomitees der SED) eine Politik ohne Tabus im Bereich der Kunst und der Literatur betrieb: Der Forscher Ian Wallace (1992, zitiert nach Littlejohn 2017, 82) definierte diese Periode als „the honeymoon period in Honecker's cultural policy“. Rockmusik wurde zu einem festen Bestandteil der sozialistischen Unterhaltungsindustrie, der „integrated, monitored and steered“ sein musste (Robb 2016, 117). Zuerst hatten ostdeutsche Bands eine Ersatzfunktion, indem sie Lieder westlicher Rockmusiker:innen coverten. 1973 erlaubte

Honecker den Ostdeutschen westdeutsche Radio- und Fernsehsender zu empfangen, obwohl die Mehrheit der DDR-Bürger bereits dank des Radios direkt oder indirekt Erfahrungen damit gemacht hatte. Gleichzeitig versuchte die DDR-Regierung junge Bürger vom westlichen Radio wegzulocken und dabei auch die 60/40-Quote einhalten: Aus diesem Grund war die Schaffung neuer ostdeutscher Musik notwendig, die dem jungen Publikum gefiel. Rockmusik wurde so indirekt anerkannt, indem DDR-Behörden eine sozialistische Rockmusik förderten, die die jungen Generationen in der DDR zu aktiven Bürgern mit sozialistischen Idealen machte. Nach einer Tanzmusikkonferenz konnte Ostdeutschland deshalb seine Rockmusik bei den Weltfestspielen 1973 in Ostberlin präsentieren. Diese neue Entwicklung wurde natürlich durch die Regierung kontrolliert und geregelt: Das einzige Musiklabel war staatlich kontrolliert, Bands brauchten eine Spielerlaubnis, um Musik zu spielen, und Musiker:innen konnten nur professionell arbeiten, wenn sie staatliche Musikschulen besucht hatten. Honeckers Periode der Liberalisierung endete 1974-1975, als Rockbands und ihr Publikum von der Stasi angegriffen wurden und die beliebte Band Klaus Renft Combo verboten wurde und nicht mehr existierte. Außerdem wurde die Staatsbürgerschaft des Singer-Songwriters Wolf Biermann aberkannt: Die Phase der Liberalisierung kam offiziell zum Ende. (Littlejohn 2017, 81-84)

Im Allgemein mussten Rockgruppen in der DDR nicht nur Leitlinien für ihre Musik respektieren (angenehme Harmonien, angemessene Lautstärke), sondern auch für ihr Aussehen (Haarschnitt und Bart) und ihre Tanzbewegungen: Der Lipsi wurde beispielsweise als „etwas besser als Rock and Roll“ präsentiert. Haarschnitte wie die der Beatles wurden zensiert, während ostdeutsche Bands, wie Puhdys, einen nüchterneren und weniger extremen Look wählten. (Roach 2017, 5-8) Dennoch mussten Dieter „Maschine“ Birr, Sänger der Band Puhdys, seine langen Haare hochstecken, und der Gitarrist Dieter „Quaster“ Hertrampf seinen Bart abrasieren, als sie zum ersten Mal im Fernsehen auftraten (Rosentritt 2008).

### **2.3 Musikproduktion in der DDR**

Die DDR nahm in Europa während des Kalten Krieges eine seltsame Position ein. Garbeding und Rosengren (2022, 11) behaupteten, dass die DDR sich einerseits unter der politischen Kontrolle der Sowjetunion und andererseits in einer historischen Verbindung zu Westdeutschland sowie im gemeinsamen kulturellen Erbe befand. Deswegen wurde die Kreation von Musik als ein Mittel genutzt, um eine ostdeutsche Identität aufzubauen, damit die Nation vereint sein und eine relevante Position in Bezug auf die internationale Sphäre

einnehmen konnte. (Garbeding & Rosengren 2022, 12) Aus diesem Grund war Amigas Priorität songbasierter Rock, sodass sich die ostdeutschen hochwertigen Texte von den westlichen Texten abheben würden. Robb (2016, 114) betonte auch, dass Amiga ein Dilemma hatte: „Having to sell records while at the same time implement government policy, knowing that conformist-sounding GDR acts would be rejected by the public“.

Rockbands in der DDR unterlagen einer umfassenden staatlichen Kontrolle. Sie mussten sich die Erlaubnis der Regierung einholen, um Lieder zu veröffentlichen und aufzuführen, damit westliche Einflüsse oder Meinungsverschiedenheiten mit der Regierung vermieden werden konnten. Aus diesem Grund wurden zahlreiche Lieder von Textdichter:innen geschrieben. Außerdem hatten viele ostdeutsche Rockbands mit Verboten und Zensur zu tun und mussten die Texte ihrer Lieder verändern. Andere Rockbands wurden nicht zensiert, aber es gelang ihnen, antiautoritäre Botschaften in den Liedern zu verstecken. (Robb 2016, 110)

Das Ziel der Studie von Littlejohn (2017) war, die verschiedenen Bedeutungen von Liedern im ersten Album der Puhdys zu analysieren. Außerdem wollte er die politischen Umstände untersuchen, die zum Erfolg der Band geführt haben. Um dieses Thema zu vertiefen, fing der Autor mit einem historischen Überblick über die Geschichte der Rockmusik in der DDR an: Im Mittelpunkt standen die Wahrnehmung der westlichen Rockmusik durch die DDR-Regierung und die folgenden Gesetze, welche die östliche Rockmusik kontrollierten. Infolgedessen erzählte Littlejohn die Geschichte der Band Puhdys und erklärte ihren Weg zum Erfolg. Er unterstrich die politische Situation und die größere Freiheit in der DDR während der ersten Jahre der Regierung Honeckers. Der wichtigste Teil des Artikels war die Interpretation und die Analyse von vier Liedern (*Vorn ist das Licht*, *Ikarus*, *Geh zu ihr* und *Wenn ein Mensch lebt*) durch eine politische und historische Perspektive. Der Autor setzte den Fokus auf die Wahl von Wörtern, Verbformen, die Rolle des Tempos und die Position der Lieder im ersten Album. Anschließend analysierte er die philosophischen und intertextuellen Bezüge, indem er erklärte, wie und warum die Band in dieser Epoche nicht zensiert wurde.

Die Ergebnisse seiner Studie demonstrierten, dass verschiedene Generationen die Lieder auf unterschiedliche Weisen interpretierten. Die Songtexte hatten oft einen oberflächlichen Sinn, der den Zensoren der Regierung gefiel, und eine tiefgründigere Bedeutung, die die oberflächliche Bedeutung schwächte. Obwohl die Lieder der Puhdys einen antiautoritären Sinn hatten, äußerten sie keine offene Kritik an der Regierung und wurden deswegen nicht zensiert: Sie sangen über Flucht und machten religiöse Bezüge, aber die wahren Bedeutungen

der Texte waren zwischen den Zeilen versteckt (auch dank eines Zensurexperten, der einige Lieder schrieb).

Die Analyse von John Littlejohn (2017), der in seiner Studie die verschiedenen Interpretationen von Liedern des Bands Puhdys präsentiert hat, war eine primäre Inspirationsquelle für die Wahl der Methode in dieser Masterarbeit.

## 2.4 Selbstzensur

Selbstzensur wird im Duden (Duden online: Selbstzensur) so definiert: „Aus Angst vor Gefährdung selbst vorgenommene Kontrolle, Überprüfung der eigenen Gedanken, Handlungen, der eigenen Werke, Schriften o. Ä.“. Kemp (2014, 8) behauptete, dass die Geschichte der Zensur nicht nur aus Bücherverbrennungen besteht, obwohl einige Bücher wirklich verbannt wurden. Die Zensur umfasst hauptsächlich die Bücher, die nie geschrieben wurden.

Robb (2016, 110) bemerkte, wie eine spezifische Art des metaphorischen Lyrikschreibens aufgrund bestimmter politischer Umstände entstand: „GDR rock lyrics were often unique in containing metaphorical allusions to political issues“ (Robb 2016, 117). In der Tat beschrieb Brauer (2011, 56) die DDR als eine Bildungsdiktatur und ein emotionales Regime, das versuchte, abweichendes Denken unter jungen Menschen zu unterdrücken, indem es als delinquent dargestellt wurde. Textdichter:innen mussten deswegen die Zensur des Radios und des Musiklabels vermeiden aber auch „the public thirst for critically challenging art in the face of the dearth of any oppositional culture in the public arena“ (Robb 2016, 109-110) befriedigen. Da das Komitee für Unterhaltungskunst Texte zur Überarbeitung an die Gruppen zurückschickte oder sie vollständig ablehnte, mussten die Musiker:innen darauf achten, was in ihren Texten stand. Aus diesem Grund mussten Bands kompromissbereit sein. (Robb 2016, 113). Ohne eine poetische und metaphorische Sprache, die sensiblen Botschaften verstecken konnte, wurden Rockmusiker:innen, die über politische Themen sangen, verboten oder inhaftiert. Deswegen entschieden einige von ihnen in den West zu fahren (oder wurden dazu gezwungen), während andere in der DDR blieben, „honing the lyrical writing and hybrid rock musical form that made GDR rock a distinctive category“ (Robb 2016, 110). Der paradoxe Effekt der Zensur besteht also darin, die Kreativität der Künstler anzuregen (McDonald 1988, 295).

Robb (2016, 117) vertrat den Standpunkt, dass Fans und Zuhörer:innen es gewohnt waren, zwischen den Zeilen zu lesen, weil sie eine Zensur vermuteten (Verschlüsselung). Infolgedessen neigte die Autorenschaft dazu, ein spezifisches Problem in einem universelleren Bild zu verbergen oder schrieb mehrdeutige Texte, die auf verschiedene Weisen interpretiert werden konnten. Das war natürlich riskant für die Rockbands, denn sowohl die Regierung als auch das Publikum konnten sie wegen ihrer Nähe zu oder Ablehnung von sozialistischen Idealen kritisieren. Beispielsweise benannte Robb (2016, 120) ein Lied der Band Stern Combo Meißen (*Kampf um den Südpol*), das oberflächlich als politisch unschädlich interpretiert werden konnte, aber das auf den zweiten Blick die historische Mission der DDR und die Rolle des Individuums hinterfragte. Außerdem haben Maas und Reszel (1998) zwei DDR-Musiker interviewt. Unter ihnen ist Toni Krahl (von der Band *City*), der behauptete, dass er und seine Band sich für die Politik interessierten, obwohl sie keine politische Musikgruppe waren. Beispielsweise sang die Band *City* „heimlich“ über die Mauer: *Wenn du lachst, klingt es herüber wie aus einem andern Land. Wand an Wand* (Lied *Wand an Wand*) (Maas & Reszel 1998, 271). Wolfgang Lenk von der Band *Die Prinzen* zitierte das Lied *Halb und Halb* (*City*), als die Autoren ihn interviewten: *Im halben Land und der zerschnittenen Stadt, halbwegs zufrieden mit dem, was man hat. Halb und halb* (Maas & Reszel 1998, 274). Außerdem sangen *City* über Sehnsucht und die Lebenseinschränkungen in der DDR durch das Thema des Fliegens im Lied *Am Fenster* (Robb 2016, 120).

Abschließend behauptete Robb (2016, 110), dass Rockbands während der Gorbachev Periode ab Mitte der 1980er Jahre Selbstzensur nicht mehr benutzten und über Probleme ohne Metaphern sangen.

### 3 Elemente der Liedanalyse

Liedtexte können im Rahmen einer qualitativen Analyse interpretiert werden, die Instrumente der Phonologie, Syntax, Rhetorik, Semantik und Intertextualität kombiniert. Außerdem ist es notwendig zu verstehen, dass Liedtexte ohne Musik farblos und langweilig wirken können, deswegen „fangen die meisten Texte erst dann an zu leben, wenn ihre Melodie sie begleitet“ (Taimen 2014, 35). Taimen (2014, 42) betonte auch, dass Songtexte auf der Interaktion von Musik und Wörter basieren.

#### 3.1 Stilistik als Interdisziplin

Liedtexte werden in dieser Masterarbeit im Detail analysiert und deshalb werden Begriffe wie Vers („aus mindestens zwei Zeilen bestehender Textteil“ [Fritsch & Kellert & Lonardoni 2010, zitiert nach Taimen 2014, 36]) und Strophe („jeder Textteil, der aus mehreren Versen besteht“ [Fritsch & Kellert & Lonardoni 2010, zitiert nach Taimen 2014, 36]) benutzt. Hooks sind auch wichtige Elemente der Liedanalyse, mit denen die Autor:innen das Publikum verführen können. Als Beispiele für Hooks nannte Taimen (2014, 37) Textzeilen wie „Yeah Yeah Yeah“, die als Text-Hooklines fungieren, eine nachsingbare Melodiephrase, ein bestimmter Rhythmus, ein instrumentales Riff oder ein Schlagzeugbreak. Weitere Beispiele von Hooks auf der Textebene sind Wiederholungen, Reime oder andere Strukturen der Sätze (u. a. Fragen, Ironie, Zitate, Zeugma, die später berücksichtigt werden). Diese Elemente sind wichtig, weil die Zuhörer:innen sich dadurch mit Liedern identifizieren können. Um Lieder zu analysieren, werden unterschiedliche Liedteile in dieser Masterarbeit unter die Lupe genommen: Das Intro (Kurzform von *Introduktion*, die das Thema des Liedes vorstellt), Strophe, Refrain oder Chorus (der Kehrreim des Liedes, der seinen Höhepunkt aufbaut), Bridge (*Pre-chorus* vor dem letzten Refrain, sodass das Interesse des Publikums geweckt wird und die Erwartungen an das Lied gebrochen werden), Interlude (ein musikalisches Zwischenspiel), Coda oder Outro (die Klimax des Liedes) (Taimen 2014, 42-44).

Stilistik ist ein Teilgebiet der Linguistik und wird so definiert: „The systematic analysis of style in language and how this can vary according to such factors as, for example, genre, context, historical period and author“ (Crystal & Davy 1969 und Leech 2008 zitiert nach Jeffries & McIntyre 2025). Deswegen wird Stilistik als eine Interdisziplin definiert: „We can (and should) study its interrelations with those things that lie beyond it but nevertheless give it meaning in the broadest sense. These include the shared knowledge of writer and reader, the

social background, and the placing of the text in its cultural and historical context”, so zu finden bei Leech (2008, zitiert nach Jeffries & McIntyre 2025, 265). Jeffries und McIntyre (2025) behaupteten, dass Stilistik heutzutage auch weitere Interessen umfasst, wie zum Beispiel die Interpretation der Texte durch die Leser:innen. Diese Disziplin stellt den Text in den Mittelpunkt ihres Interesses, aber berücksichtigt auch die Beziehung zwischen Schriftsteller:in, Text und Leser:in, und die Produktion und Rezeption der Texte. Das Ziel der stilistischen Analyse ist zu verstehen, wie Texte Bedeutung erzeugen und wie dieses Verständnis die Interpretation, die Ideen und die Aktionen der Leser:innen beeinflusst. (Jeffries & McIntyre 2025, 1-14) Stilistik benutzt verschiedene andere Disziplinen für die methodische Analyse der Texte: U. a. Phonologie, Syntax, Semantik, Rhetorik und Intertextualität.

Phonologie berücksichtigt Elemente wie die Alliteration, die nicht nur als „gleicher Anlaut der betonten Silben aufeinanderfolgender Wörter“ (Duden online: Alliteration), sondern auch als „more subtle patterns of consonance“ (Jeffries & McIntyre 2025, 41) definiert werden kann, die Assonanz („sich auf die Vokale beschränkender Gleichklang zwischen zwei oder mehreren Wörtern“) (Duden online: Assonanz) und der Reim („gleich klingende [End]silben verschiedener Wörter am Ausgang oder in der Mitte von zwei oder mehreren Versen, Zeilen“) (Duden online: Reim). Aus syntaktischer Sicht kann man die Unbestimmtheit analysieren: Sie ist die Eigenschaft von Texten, denen es an Kohäsion mangelt, deswegen müssen die Rezipient:innen intensiv nachdenken, um den Text zu verstehen. Außerdem kann die Autorenschaft auch Ungrammatikalität benutzen, um die Grenzen zu erweitern. (Jeffries & McIntyre 2025, 37-63) Die Autoren bemerkten auch, wie Sinnrelationen in den Texten verschiedene Rollen spielen können (Gegensätzlichkeit, Homonymie, Polysemie). Am wichtigsten im semantischen Bereich sind die Metaphern, ein Effekt der Kombination von Wörtern mit ungewöhnlichen Begriffen (Jeffries & McIntyre 2025, 66) und „the practice of talking about one thing as if it were another, on the grounds that there are some notional similarities between the two entities“ (Jeffries & McIntyre 2025, 160). Außerdem erklärten Jeffries und McIntyre (2025, 160-168), dass ein wichtiger Aspekt der kognitiven Stilistik die Theorie der kognitiven Metaphern ist: Sie ist nicht nur eine Frage der Sprache, sondern auch eine Frage des Denkens (Jeffries & McIntyre 2025, 161).

### 3.2 Stilfiguren

Taimen (2014, 52) unterstrich die Wichtigkeit der Stilfiguren (auch rhetorische Figuren genannt) für die Analyse aller Textsorten. Sie behauptete, dass Stilfiguren „auf allen Ebenen, Wort, Wortgruppen, Satz oder Text als Ganzheit auftauchen“ können und sie wie „ein Schmuck der Rede oder des Textes“ wirken (Taimen 2014, 52). In der Tat ist Rhetorik ein komplexer Prozess, der aus verschiedenen Phasen besteht: Die Sammlung von Gedanken und Ideen, die Anordnung des Inhalts (für den Zweck der Rede oder des Textes) und die Verwandlung der Rede oder des Textes zu einer verbalen Form durch Stilfiguren, denn diese machen alles abwechslungsreicher (Taimen 2014, 53). Taimen teilt die Stilfiguren in die folgenden Kategorien ein: Stilfiguren der Wiederholung, des Ersatzes, der Auslassung (Wortfiguren) und der Anordnung (Gedankenfiguren).

Die Figuren der Wiederholung, die wesentliche Rollen in der Liedanalyse spielen, sind: Parallelismus (eine Wiederholung der Sätze in den Satzteilen, die aufeinander folgen und die häufig auch eine semantische Klimax enthalten), Anapher (Wiederholung einer sprachlichen Einheit, eines Wortes oder mehrerer Wörter zum nächsten Zeilanzfang) und Epipher (das Gegenstück zur Anapher, denn ein Ausdruck wird am Schluss aufeinanderfolgender Sätze wiederholt). Weitere wichtige Figuren sind die Anadiplose (Verdoppelung der letzten sprachlichen Einheiten am Anfang des folgenden Satzes) und die Alliteration. (Taimen 2014, 54-56)

Die Figuren des Ersatzes, die in dieser Masterarbeit betrachtet werden, sind: Anastrophe (oder *Inversion*, ein Platzwechsel von Satzgliedern), Hyperbel (die Wahl eines übertreibenden Ausdrucks in eine vergrößerte oder verminderte Richtung, um die Aufwertung des Ausdrucks zu betonen), Litotes (Verstärkung des Ausdrucks durch eine Negation), Ironie (Umschreibung eines Sachverhaltes durch Gegensätze, die vom Kontext abhängt), Metonymie (Ersatz eines Begriffs mit einer ähnlichen Bezeichnung, die mit der ursprünglichen Bedeutung im Zusammenhang steht), Synekdoche (Verwendung einer erweiterten oder verkleinerten Bedeutung für einen Ausdruck), Synästhesie (Fusion verschiedener Sinneseindrücke), Personifizierung (etwas Unbelebtes wird lebendig), Euphemismus (Ausdruck eines unangenehmen oder heiklen Inhalts durch eine beschönigende Form). Die Metapher, die oben schon beschrieben wurde, ist auch eine wichtige Figur in dieser Kategorie. (Taimen 2014, 56-58)

Die Figuren der Anordnung sind: Antithese (Konfrontation von zwei einander gegensätzlichen Ausdrücken), Klimax (drei sprachliche Einheiten mit einer steigenden oder fallenden semantischen Wirkung), Asyndeton (Verbindung der Glieder des Ausdrucks ohne Konjunktionen), Polysyndeton (Anhäufung mehrerer Glieder durch dieselbe Konjunktion). Wichtig ist auch das Oxymoron, das wie folgt definiert werden kann: Stärkere Antithese, Verbindung von zwei einander widersprechenden Begriffen. (Taimen 2014, 59-60)

Die Figuren der Auslassung sind: Ellipse (Weglassung der Glieder in einem Satz), Zeugma (Verbindung von zwei unvergleichbaren Satzgliedern durch ein gemeinsames Prädikat). Andere Figuren, die als Hooks fungieren, sind Allusionen (Anspielungen auf bekannte Ereignisse oder Begriffe), Anreden (um mit jemandem direkt zu sprechen), Vergleiche (durch Wörter wie *wie* oder *als*), Symbol (Ausdruck, der sich auf sich selbst und auf ein anderes, oft kulturell geprägtes Konzept bezieht). (Taimen 2014, 60-63)

### 3.3 Semantik und Intertextualität

In der Tat studiert Semantik die Bedeutungen der Wörter und der Sätze. Um Lieder zu verstehen, stützen sich die Zuhörer:innen auf Hintergrundwissen, das oft nicht-sprachlich ist: Kontextbezogene Informationen enthalten beispielsweise die Person, die den Satz schrieb, und die Rezipient:innen. Das Thema kann deshalb beeinflussen, wie Leute Texte interpretieren. Saeed (2017, 218) behauptete: „Listeners add their own inferences when they interpret utterances, fleshing out the material in ways that depend on knowledge provided by the discourse topic”, also beteiligen sie sich aktiv an der Sinnbildung und interpretieren die Bedeutungen. Die Autorenschaft muss deswegen berücksichtigen, welches Vorwissen das Publikum aufgrund seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft bereits besitzt, denn jede Gemeinschaft (eine Stadt, eine Nation usw.) teilt eine bestimmte Art von Wissen mit den anderen Mitgliedern. Die Autor:innen und die Rezipient:innen können dementsprechend Inferenzen kooperativ benutzen: „Knowing that their listeners will flesh out their utterances with inferences gives speakers the freedom to imply something rather than state it” (Saeed 2017, 229). Die Mitglieder in der Kommunikation können Vermutungen über die Ziele und Gesprächsstrategien des anderen anstellen und auch Metaphern und Hyperbeln interpretieren. (Saeed 2017)

Intertextualität wurde von der Linguistin und Philosophin Julia Kristeva (1969, zitiert nach Wiestner 2022, 8) wie folgt definiert: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“ Laut Wiestner (2022, 8) ist

jeder Text „ein Kreuzungspunkt anderer Texte“. Sie merkte an, dass die Rolle der Rezipient:innen entscheidend für die Wirksamkeit der Bezüge der Autor:innen ist: Nach Stocker (1989, zitiert nach Wiestner 2022, 10) „antizipiert [der Autor] im Legen der Spuren die Lektüre seines Lesers“. Intertextualität äußert sich in verschiedenen Formen: Zitat, Plagiat und Anspielung. Am interessantesten im Bereich der Liederanalyse ist die Anspielung, die von Genette (1990, zitiert nach Wiestner 2022, 9) definiert wurde: Eine „fragmentarische, nicht deklarierte Entlehnung [...], die der Rezipient nur erkennt und versteht, wenn ihm der Bezugstext bekannt ist“.

Außerdem behauptete Wiestner, dass die Rezeption von Musik eine aktive und konstruierende Arbeit ist, denn die Musik wird nicht nur wahrgenommen, sondern auch verarbeitet. Die Rezeption von Liedern kann sowohl auf einer motorisch-reflektorischen als auch auf einer assoziativ-emotionalen Ebene verarbeitet werden. Das bedeutet, dass rhythmische Phänomene und Inhalte, die auf subjektive und bedeutende Erfahrungen verweisen, eine notwendige Rolle im Bereich der Musikrezeption und Interpretation spielen. (Wiestner 2022, 12-14)

## 4 Material und Methode

Im vorliegenden Kapitel werden das Material und die Methode dieser Masterarbeit präsentiert. Zuerst wird der zeitliche und räumliche Kontext der betrachteten Lieder dargelegt. Danach werden die Auswahl- und die Sammlungskriterien für die Lieder begründet. Der darauffolgende Teil bezieht sich auf die Methode und die Durchführung der stilistischen und thematischen Analyse der Lieder.

### 4.1 Die analysierten Lieder

Das Material enthält vier Rocklieder verschiedener Bands aus der DDR (Karat, Puhdys, Silly und Klaus Renft Combo, siehe Anhänge 1-4), die zwischen 1974 und 1985 geschrieben wurden. Diese Lieder sind die bekanntesten Werke wichtiger Bands der ehemaligen DDR-Rockmusikszene und wurden für die Analyse in dieser Masterarbeit gewählt, weil Informationen über die Autoren, die Erscheinungsdaten der Lieder sowie die zensierten Originalfassungen und die infolge der Zensur geänderten Fassungen leicht zugänglich waren. Die offizielle Webseite des Musiklabels Amiga liefert keine Informationen zu jedem einzelnen Fall von Zensur, sondern nur zu den exemplarischsten Fällen (Amiga Schallplatten 2014). Außerdem erwies es sich als schwierig, Rocklieder zu finden, die in keiner Weise zensiert wurden und nicht von Autor:innen verfasst wurden, die staatlichen Institutionen angehörten. Die Anzahl der gewählten Lieder beläuft sich auf vier: Zwei unzensierte und zwei zensierte Lieder wurden für die Ziele dieser Masterarbeit ausgewählt, um sowohl die Aspekte der Selbstzensur, als auch die Gründe der Zensur zu untersuchen.

Die Titel der Lieder im Korpus, das ich analysieren werde, sind: *Albatros* (Karat), *Alt wie ein Baum* (Puhdys), *Tausend Augen* (Silly), *Rockballade vom kleinen Otto* (Klaus Renft Combo). *Albatros* (1979) von der Band Karat und *Alt wie ein Baum* (1976) von der Band Puhdys wurden in der DDR nicht zensiert (Sowieja 2014; Ziob 2019). Im Gegensatz dazu wurde das Lied *Tausend Augen* (1985) von der Band Silly, das ursprünglich aus dem Album *Zwischen unbefahrenen Gleisen* stammte, von den Zensoren verboten: Drei Lieder aus diesem Album konnten laut den Zensoren nicht veröffentlicht werden und deswegen mussten Silly die Texte und die Titel verändern; Die Alben, die schon in den Läden waren, wurden aus dem Verkehr gezogen und die bestehenden Langspielplatten mussten zerstört werden. 1985 kam das Album mit dem überarbeiteten Titel *Liebeswalzer* in die Läden. Die unzensierten Versionen der Lieder wurden erst in den Jahren nach dem Fall der Mauer veröffentlicht. In dieser

Masterarbeit wird die originale Version des Liedes *Tausend Augen* von Silly analysiert, um mögliche Gründe der staatlichen Zensur herauszufinden. Es ist trotzdem zu betonen, dass Silly die Technik der „grünen Elefanten“ (Hentschel 2016) benutzten, worüber sie mehrmals gesprochen hatten: Sie beschlossen, Passagen in die Texte einzufügen, die die Zensur niemals passieren würden, damit verstecktere Botschaften stattdessen durchkommen und von aufmerksamen Lesern wahrgenommen werden konnten. (Hentschel 2016) Was das letzte Liedbeispiel betrifft, war der Name *Klaus Renft Combo* nicht der ursprüngliche Name der Band: *The Butlers* wurden *Klaus Renft Combo* (und *Renft* nach 1973) nach dem staatlichen Verbot englischer Bandnamen. Die Band wurde mehrmals in der DDR zensiert: Erstmals wurden sie in den 60er Jahren verboten, weil sie Beatmusik spielten. Laut der DDR-Regierung beeinflusste diese Art von Musik das undisziplinierte Verhalten von jungen Menschen. Danach wurden sie wegen ihrer Texte zensiert, denn sie schrieben und sangen über Themen wie Wehrpflicht, Partielite und die Entfremdung im Arbeitsbereich. *Rockballade vom kleinen Otto* (1974) wurde in der DDR verboten, weil sie laut Ruth Oelschlegel (Chefin der Bezirkskommission für Unterhaltungskunst) mit der sozialistischen Wirklichkeit der Nation nichts zu tun hatten und die Staatsorgane diffamierte. Der Band wurde die Spielerlaubnis entzogen und sie wurde dadurch endgültig verboten. Die Bandmitglieder wurden zu „unerwünschten Personen“ im Rundfunk und Fernsehen der DDR und konnten weder Musik spielen noch interviewt werden. Offiziell existierte die Gruppe nicht mehr. Die Band bekam Berufsverbote und ab dem 22. September 1975 galt Renft als aufgelöst. Folglich verschwanden ihre Lieder aus dem ostdeutschen Rundfunk und Fernsehen. (Martin 2015) Zwei Musiker, der Texter Gerulf Pannach und der Keyboarder von Renft Christian „Kuno“ Kunert, wurden zudem für mehrere Monate inhaftiert.

Die gewählten Lieder sind beispielhafte Fälle der DDR-Rockmusik und die bekanntesten Werke der genannten Bands. Die Bands sind einige der berühmtesten Gruppen Ostdeutschlands und verkörpern musikalisch das Rockgenre, deshalb könnten sie heutzutage als die wichtigsten Vertreter:innen des Ostrocks angesehen werden. Die zwei von der Regierung unzensierten Lieder im Korpus wurden als Singles veröffentlicht und mehrmals im Radio gesendet. Das Lied *Albatros* von Karat ist ein interessantes Beispiel der Rockmusik in der DDR, denn es war zur Wiedervereinigung eines der markantesten Lieder des Jahres. Das Lied *Alt wie ein Baum* der Band Puhdys wurde für die Analyse gewählt, weil Puhdys oft als eine regierungsnahe Band wahrgenommen wurde, obwohl Littlejohn (2017) demonstrierte, dass die Lieder ihres ersten Albums (1974) einen tiefgründigen Sinn hatten. Es wäre

interessant zu verstehen, ob das auch für *Alt wie ein Baum* (aus dem Album *Die Puhdys: Die großen Erfolge*) gilt. Die zwei zensierten Lieder repräsentieren die Macht der staatlichen Zensur in der DDR. Das Lied *Tausend Augen* der Band Silly, dessen ursprüngliche Version 1985 nicht veröffentlicht werden konnte, ist ein anschauliches Beispiel, um die Mechanismen der staatlichen Zensur zu verstehen. Schließlich ist das Lied *Rockballade vom kleinen Otto* von Klaus Renft Combo historisch bedeutsam, weil die Band nach der Veröffentlichung des Albums in der DDR vollständig verboten wurde. In der Tabelle 1 werden die Titel der unzensierten und zensierten Lieder, ihre Erscheinungsjahre und die Bands zusammengefasst.

Tabelle 1. Übersicht der analysierten Lieder.

TITEL	BAND	JAHR	ZENSIERT/UNZENSIERT
<i>Albatros</i>	Karat	1979	unzensiert
<i>Alt wie ein Baum</i>	Puhdys	1976	unzensiert
<i>Tausend Augen</i>	Silly	1985	zensiert
<i>Rockballade vom kleinen Otto</i>	Klaus Renft Combo	1974	zensiert

## 4.2 Methode der qualitativen Analyse

Die Liedbeispiele werden qualitativ analysiert: Es werden im Rahmen der Analyse poetische Mittel, Stilfiguren sowie semantische Aspekte untersucht (vgl. Taimen 2014). Insbesondere werden die folgenden Stilfiguren analysiert: Figuren der Wiederholung (Parallelismus, Anapher, Epipher, Anadiplose, Alliteration), des Ersatzes (Anastrophe, Hyperbel, Litotes, Ironie, Metapher, Metonymie, Synekdoche, Synästhesie, Personifizierung, Euphemismus), der Anordnung (Antithese, Klimax, Asyndeton, Polysyndeton, Oxymoron) und der Auslassung (Ellipse, Zeugma). Beispiele von Hooks in den Liedern werden auch berücksichtigt. Die Texte werden mit einer historischen und politischen Perspektive interpretiert und intertextuelle Bezüge werden diskutiert. Ich werde die Themen und die Bedeutungen der Lieder interpretieren und mich auf einige Strophen im Detail konzentrieren.

Ich werde eine ähnliche Methode wie Liisa Taimen (2014) verwenden, die in ihrer Masterarbeit die Punkbewegung analysiert und 16 Lieder der Punkband Namenlos stilistisch und linguistisch berücksichtigt hat. Ihre qualitative Analyse wurde in vier Teilen

durchgeführt: Im Stilteil standen Satz-, Wort- und Lautebene im Mittelpunkt und poetische Mittel wie Stilfiguren und Hooks wurden analysiert; Danach hat Taimen die Themen und Bedeutungen, die Ansprache und die Funktionen erklärt. Obwohl sie die Lieder nur als Texte analysiert hat, war der Teil der Wortstilistik ein sehr interessantes Gebiet, um die Bedeutungen und die Funktionen der Wörter in der Kunst des Lyrikschreibens herauszufinden. Eine weitere Inspirationsquelle für die Methode der Liedanalyse in dieser Masterarbeit war die Studie von Littlejohn (2017), der vier Lieder von Puhdys interpretiert hat. Aus politischer und historischer Sicht analysierte er die Wahl der Wörter, die Verbformen, die Rolle des Tempos und die philosophischen und intertextuellen Bezüge in den gewählten Liedern. In dieser Masterarbeit wird eine Kombination dieser beiden Methoden verwendet.

Im vorliegenden und in den folgenden Abschnitten wird die Durchführung der Methode zur qualitativen Textanalyse detaillierter beschrieben. Die Methode, die für die Analyse angewandt wird, umfasst die Präsentation der Lieder, sodass der Kontext des Lyrikschreibens deutlich ist. Es ist notwendig zu verstehen, wer ein Lied schrieb, wann, warum und unter welchen Umständen es geschrieben wurde, und welche Folgen dies für die Band hatte. Es ist dann zu betonen, ob ein Lied vom Evaluationskomitee zensiert wurde oder ob sich die Autor:innen der Liedtexte selbst zensierten.

Die stilistische Analyse kann danach durch eine interdisziplinäre Perspektive beginnen. Phonologische Elemente, wie Alliterationen, Assonanzen und Reime, werden betrachtet; Auch syntaktische Aspekte werden berücksichtigt, denn Unbestimmtheit und Ungrammatikalität können das Verständnis und die Interpretation der Texte beeinflussen. Die Analyse wird mit der Untersuchung der rhetorischen Figuren in den Liedtexten fortgesetzt: Die Figuren der Wiederholung, des Ersatzes, der Anordnung und der Auslassung, die oben erwähnt und beschrieben wurden, werden verwendet. Außerdem wird bei der Textanalyse auf das Vorkommen von Hooks hingewiesen, die in Form von Fragen, Ironie, Zitaten, Zeugmen, Allusionen, Anreden, Vergleichen, Symbolen und Rhythmus erscheinen. Aus semantischer Sicht werden die wichtigsten Sinnrelationen zwischen den Wörtern unterstrichen; Die Wahl von Wörtern und Verbformen wird danach begründet und die Metaphern werden erklärt und interpretiert, auch unter Berücksichtigung der möglichen Interpretation durch das Publikum jener Zeit.

Danach werden etwaige intertextuelle Bezüge hervorgehoben. Nach der detaillierten Analyse der Liedtexte werden die Hauptthemen der Lieder beschrieben und die Bedeutungen interpretiert: Dabei wird der Kontext des Liedes und die mögliche Interpretation durch das Evaluationskomitee und das Publikum jener Zeit berücksichtigt.

Danach kann die Funktion analysiert werden, sodass das Ziel der Autor:innen deutlich gemacht werden kann. Aus diesem Grund werden sowohl die Struktur der Lieder, als auch die anderen stilistischen und poetischen Elemente und das Tempo berücksichtigt. Die Ansprache wird danach unter die Lupe genommen: Es wird die Frage gestellt, für wen die Lieder geschrieben und ausgedacht wurden und wem die Texte übermittelt wurden.

Am Ende der Analyse jedes Liedes werden einerseits die Gründe für die Zensur des Liedes präsentiert: Die verwendeten poetischen Mittel und die Interpretation der multiplen Bedeutungen der Texte im ostdeutschen politischen und historischen Kontext können es deutlich machen, warum ein Lied vom Evaluationskomitee zensiert wurde. Andererseits werden Überlegungen zu den Liedern angestellt, die nicht zensiert wurden. Deswegen werden in der vorliegenden Arbeit Vermutungen darüber angestellt, warum bestimmte Lieder nicht zensiert wurden: Stilistische Mittel, sowie die Interpretation der versteckten Bedeutungen können eine entscheidende Rolle bei der Erklärung von Fällen der Selbstzensur spielen.

Diese qualitative Analyse der gewählten Liedbeispiele hat zum Ziel, die stilistischen Elemente und die Bedeutungen herauszufinden, die zur Zensur einiger Rocklieder in der DDR führten. Ein weiteres Ziel dieser Masterarbeit ist die Analyse der unzensierten Rocklieder, um die etwaigen versteckten Bedeutungen und antiautoritären Sinne zu erklären und zu interpretieren.

## 5 Analyse

Im vorliegenden Kapitel werden die vier Liedbeispiele qualitativ analysiert, um die Aspekte der Selbstzensur oder die Gründe der staatlichen Zensur in der DDR herauszufinden. Die Methode für die Analyse wurde im vorigen Kapitel vorgestellt.

### 5.1 Albatros

Das Lied *Albatros* (auch als *Der Albatros* bekannt) wurde von der Band Karat im Jahr 1979 auf ihrem zweiten Album *Über sieben Brücken* veröffentlicht (siehe Anhang 1). Der Text stammte von Norbert Kaiser, Liedtexter, Lyriker und Journalist, und die Komposition stammte von Ulbrich „Ed“ Swillms, dem Keyboarder der Band Karat. Das gesamte Album wurde auch in der Bundesrepublik Deutschland (BRD) mit dem Titel *Albatros* veröffentlicht. Das Lied *Albatros* wurde in der DDR vom Unterhaltungskomitee nicht zensiert, da sein Text vom Gedicht *Ode an einen Albatros auf großer Wanderung* (*Ode a un albatros viajero*) des chilenischen kommunistischen Dichters Pablo Neruda inspiriert war. (Sowieja 2014)

Zahlreiche Stilmittel können in diesem Lied analysiert werden, darunter Alliterationen, Assonanzen und Reime. Phonologische Aspekte können verschiedene Gefühle evozieren und diese durch bestimmte Laute vermitteln. Die Alliteration im Beispiel 1 erzeugt einen luftigen und flatternden Klang, der Freiheit symbolisiert. Im Beispiel 2 vermittelt die Alliteration einen scharfen und schneidenden Ton, während die Beispiele 3 und 4 harte und aggressive Klänge hervorbringen. Die Assonanzen in den Beispielen 5 und 8 vermitteln ein weites und melancholisches Gefühl. Das Beispiel 6 wirkt dynamisch und das Beispiel 7 überträgt einen dumpfen und schweren Klang. Insgesamt verweisen Alliterationen und Assonanzen auf die Geschichte des Albatros und tragen dazu bei, die Bedeutung seines Fluges, seiner Gefangennahme und seines Schwebens musikalisch zu verdeutlichen. Darüber hinaus verstärken die Binnenreime den rhythmischen Fluss des Liedes und intensivieren die dramatische Flucht des Vogels. Die folgenden Zeilen und Verse stellen nur einige Beispiele der im Text verwendeten Figuren dar.

- (1) Dann **f**liegt er mit **F**euer und steigt ungeheuer / Zur **F**reiheit der Meere  
(Alliteration Fettdruck, L.F., Binnenreim Unterstreichung, L.F.)
- (2) Er **s**chwingt seine Flügel, sprengt **S**chlösser und Riegel (Alliteration  
Fettdruck, L.F., Binnenreim Unterstreichung, L.F.)

- (3) Und **greifen** ihn **Zwingen** aus **Wolken** wie **Blei** / Und **schlagen** ihn **Blitze**  
(Alliteration Fettdruck, L.F., Assonanz Unterstreichung, L.F.)
- (4) Er findet den Weg auch im Orkan / Und **krachen** die Stürme mit rauher  
Gewalt (Alliteration Fettdruck, L.F.)
- (5) **Der** Albatros kennt keine **Grenzen** (Assonanz Fettdruck, L.F.)
- (6) **In** armdicken Schlingen mit **Tücke** und **List** (Assonanz Fettdruck, L.F.)
- (7) Verblutend am **Ufer**, gebrochen sein **Flug** (Assonanz Fettdruck, L.F.)
- (8) **Der** Fesseln und **Ketten** (Assonanz Fettdruck, L.F.)

Die Verben im Lied stehen alle im Präsens, was die aktuelle Bedeutung der Situation des Albatros hervorhebt. Die Synonyme (Beispiel 8) sowie die ungrammatikalischen Formulierungen (Beispiele 9-10) haben poetische Funktionen: Sie vertiefen das Eintauchen des Publikums in die Geschichte des Albatros und verleihen dem Text insgesamt einen poetischeren Charakter.

- (9) Es gibt einen Vogel, den haben Matrosen zum Herrscher gekrönt
- (10) Durchwandert die Lüfte, als wär' er ein Gott

Weitere wichtige Stilmittel im Lied sind Anastrophen (Beispiele 3, 11-13), die die Aufmerksamkeit der Zuhörer:innen auf bestimmte Merkmale der Verse lenken, sowie Hyperbeln (Beispiele 6, 14-16), die die Emotionen verstärken und eindruckliche Bilder erzeugen. Zudem findet sich im Text ein Asyndeton (Beispiel 17), das den Rhythmus beschleunigt und Spannung aufbaut.

- (11) berauschend sein Flug
- (12) Und krachen die Stürme
- (13) Es trauert das Meer
- (14) Auf Ozeanen so unendlich weit
- (15) die endlose Macht
- (16) mit maßloser Kraft
- (17) Auf Hochsee, durch Klippen

Wichtig sind auch einige Parallelismen (Beispiel 7, 18) im Lied, die Aussagen verstärken und Emotionen intensivieren, sowie Ellipsen (Beispiele 11, 19-20), die das Tempo beschleunigen und das Fokus auf das Wesentliche lenken, indem sie den Text dynamisch und aufregend

machen. Außerdem symbolisieren die Beispiele 20 und 21 zwei antithetische Begriffe, die einander gegenübergestellt werden: Freiheit und Gefangenschaft.

(18) Und türmen sich Wände / Und greifen ihn Zwingen aus Wolken wie Blei /  
Und schlangen ihn Blitze

(19) Kein Ziel ist zu weit

(20) Doch wenn er gefangen

(21) Zur Freiheit der Meere

Viele musikalischen Hooks werden im Lied verwendet, um das Interesse des Publikums zu wecken und *Albatros* einprägsam zu machen. In der Tat beginnt und endet das Lied mit einer elektronischen Basis, die durch einen Synthesizer erschaffen wird. Nach der musikalischen Klimax des Refrains wird das Tempo schneller und beginnt einen kraftvollen und orchestralen Gesang: Der Flug des Albatros wird somit nicht nur sprachlich, sondern auch musikalisch beschrieben. Vor der vierten Strophe gibt es eine sehr lange Instrumentalpause, in der das Lied lyrische, sinfonische und rockige Elemente durch die Basis und einen Streichersatz kombiniert. Das Tempo wird hier hektisch und das Lied endet mit einem lauten Gong, der die Rückkehr des Albatros zur Ruhe und Freiheit symbolisiert.

Das Lied ist metaphorisch aufgebaut und reicht an Bildsprache: Der Albatros symbolisiert nicht nur Freiheit und Unabhängigkeit, sondern auch Verletzlichkeit und Gefangenschaft und wird damit zum Symbol des menschlichen Zustands. Zu Beginn fliegt er mächtig und würdevoll (Beispiel 10); Er repräsentiert die grenzlosen Bewegungen, denn er kennt keine Grenzen (Beispiel 5). Dann wird der Vogel zum Sinnbild für Unterdrückung, Freiheitsverlust und gebrochene Würde, weil er von Menschen gefangengenommen wird. Diese Bedingung ist für den Vogel so unnatürlich (Beispiel 22), dass sogar die Natur darunter leidet (Beispiel 13). Der Text macht deutlich, dass die Geschichte des Albatros als Vergleich zu dem menschlichen Zustand zu verstehen ist (Beispiel 23): In der Tat teilen die Menschen dasselbe Schicksal wie der Vogel (Beispiel 24), da sie in einer Lage von Druck und Unfreiheit sind, wie die zum semantischen Feld der Gefangenschaft gehörenden Wörter zeigen (siehe Beispiele 6, 8, 18). Die Menschen könnten in Freiheit leben, ein würdiges Leben führen und ihr Potenzial voll ausschöpfen, stattdessen sind sie Sklaven eines mächtigen Regimes. Der Albatros fungiert hier als versteckte Freiheitsmetapher, besonders im DDR-Kontext. Gegen diese Bedrohungen setzt der Text den starken Willen, wieder ins Freie zu kommen: Das Lied endet mit einem hoffnungsvollen Unterton, der auf die Wiedererlangung der Freiheit

hindeutet (Beispiele 21, 25). Wie der Albatros könnten auch die Menschen sich vom Joch der Gefangenschaft befreien, alle Hindernisse überwinden und erneut in Freiheit leben.

(22) Gefangen sein heißt für ihn tot

(23) Der Albatros war ihr Symbol

(24) Die Sklaven der Erde / Verhöhnt und geschunden, sie teilten sein Los

(25) Er kämpft mit den Schwingen das Hindernis frei / Er findet den Weg auch im Orkan

Dieses Lied bezieht sich auf zwei berühmte literarische Werke, in denen der Albatros zur Hauptfigur und zum Symbol menschlicher Gefühle und Erfahrungen wird: *Ode an einen Albatros auf großer Wanderung* (1956) von Pablo Neruda und *L'Albatros* (1859) von Charles Baudelaire. In Nerudas Gedicht steht der Albatros für Freiheit und die Macht der Natur; Im Gedicht von Baudelaire ist der Albatros majestätisch im Himmel, aber wird ungeschickt und am Boden verspottet, wenn er von den Matrosen gefangengenommen wird. Im Lied von Karat werden beide Darstellungen aufgegriffen und kombiniert: Der Albatros als würdevoller Vogel und der Albatros als ausgegrenzter Dichter (in diesem Fall als Symbol für die unterdrückte Menschlichkeit), der in Gefangenschaft nicht nur seine Freiheit, sondern auch seine Würde und Selbstbestimmung verliert. Ein weiterer Bezug des Liedes ist musikalisch: Karat ließen sich auch vom innovativen Rockstil der Band Pink Floyd inspirieren: Eine ähnliche Kombination von elektronischen und sinfonischen Sounds kann im Lied *Pigs (Three Different Ones)* (1977) gefunden werden.

Im Lied wird der Albatros zum Sinnbild erhabener Freiheit unter Bedrohung. *Albatros* thematisiert die Bedingung des ostdeutschen Volks, das frei leben könnte, wenn es nicht von einer mächtigen Regierung unterdrückt würde. Trotzdem gibt es Hoffnung, sich aus der Gefangenschaft zu befreien, wie in der Geschichte des Albatros, der schließlich wieder zur Freiheit der Meere fliegt. Das Lied bezieht sich eindeutig auf die Situation der Unterdrückung, die auch Menschen erleben, denen die Flügel gestutzt werden und denen es nicht gestattet ist, in voller Freiheit zu leben. Diese Situation lässt sich auf die Lage des ostdeutschen Volks in jenen Jahren übertragen. Das Ziel der Band war es, Kritik an der DDR-Regierung zu üben, aber die Zielgruppe des Liedes war wahrscheinlich das ostdeutsche Volk. Karats Zweck war es, den Bürgern bewusst zu machen, dass sie in Unfreiheit lebten, dass es jedoch eine Alternative gab und dass sie ihr volles Potenzial wieder entfalten konnten. Trotz dieser klaren kritischen Untertöne wurde diese Hymne an die Freiheit von den DDR-

Behörden nicht zensiert, weil der Verweis auf Nerudas Text als eine Art Passierschein diente und die Bedeutung des Liedes vom Evaluationskomitee nicht eingehend hinterfragt wurde. Bernd Römer, Gitarrist von Karat, behauptete: „Wir konnten mit der Zensur ganz gut umgehen, weil wir genau wussten, worauf die gucken“ (Sowieja 2014). Die Selbstzensur betraf hier nur die wahre Absicht der Band, die hinter dem Verweis auf das Werk des berühmten kommunistischen Dichters verborgen wurde und so die Kontrolle problemlos passiert werden konnte. Tatsächlich ist die Mehrdeutigkeit der Geschichte des Albatros klar dargestellt und die wahre Bedeutung des Liedes leicht verständlich.

## 5.2 Alt wie ein Baum

Die Band Puhdys veröffentlichten das Lied *Alt wie ein Baum* im Jahr 1976, das Teil des Albums *Die Puhdys: Die großen Erfolge* (1977) war (siehe Anhang 2). Der Komponist des Liedes war Dieter „Maschine“ Birr, Gitarrist der Puhdys, und der Text stammte vom Liedtexter Burkhard Lasch. Die telefonische Kollaboration zwischen der Band und dem Liedtexter hatte zum Ziel, eine erfolgreiche Single zwischen der zwei Alben zu produzieren. Dieses Lied wurde in der DDR nicht zensiert, weil die ersten Zeilen des Textes von Louis Fünbergs Gedicht *Alt möchte ich werden* inspiriert waren: Dieser tschechoslowakisch-deutsche Dichter war auch der Autor der Melodie und des Textes der offiziellen Hymne der SED (*Lied der Partei*). (Ziob 2019) Abgesehen von diesem Hinweis ist es wichtig, auf den musikalischen Bezug zum Lied '39 von der englischen Rockband Queen hinzuweisen: Das Intro des Liedes wurde von Queens Lied übernommen, deswegen ist *Alt wie ein Baum* ein direkter Bezug zur englischen Rockband (Roth o.J.). Außerdem wurde *Alt wie ein Baum* auch im Westdeutschland im Jahr 1977 veröffentlicht.

Die zahlreichen Stilmittel, die in diesem Lied verwendet wurden, helfen dabei, bestimmte Stellen des Liedes hervorzuheben, die so stärker bei den Zuhörer:innen ankommen. Das Lied wird nicht nur vom Publikum gehört, sondern auch interpretiert und sich zu eigen gemacht. Aus phonologischer Sicht sind drei Assonanzen (Beispiele 26-28) und zwei Fälle von Reimen (Beispiele 29-30) zu betonen. Der Diphthong aus dem Beispiel 26 klingt prägnant und einprägsam, während die Assonanz aus Beispiel 27 einen leichten und strebenden Klang erzeugt und die aus Beispiel 28 einen mittleren, offenen und fließenden Klang.

(26) Alt wie **ein** Baum mit **einer** Krone die **weit, weit, weit, weit** / Die **weit** über Felder **zeigt** (Assonanz Fettdruck, L.F.)

(27) Mit Wurzeln, **die nie** ein Sturm **bezwingt** (Assonanz Fettdruck, L.F.)

(28) Alle meine Träume (Assonanz Fettdruck, L.F.)

(29) Genau wie der Dichter es **beschreibt** / Alt wie ein Baum mit einer Krone die weit, weit, weit, **weit** / Die weit über Felder **zeigt** (unreiner Reim Fettdruck, L.F.)

(30) Mit Wurzeln, die nie ein Sturm **bezwingt** / (...) / Kindern nur Schatten **bringt** (Kreuzreim Fettdruck, L.F.)

Weitere Stilfiguren, die die Aufmerksamkeit der Zuhörer:innen auf bestimmte Textstellen lenken, sind eine Anastrophe (Beispiel 31) und eine Anadiplose (Beispiel 26). Die Anastrophe am Anfang des Liedes lenkt die Aufmerksamkeit sofort auf das Hauptthema des Liedes (d. h. die Identifikation des Autors als ein Baum) und auf den intertextuellen Verweis auf das Gedicht *Alt möcht ich werden* von Fürnberg. Die Anadiplose in der ersten und dritten Strophe wird mit einer Wiederholung kombiniert und fungiert auch als Hook.

(31) Alt wie ein Baum möchte ich werden

Andere Hooks im Lied sind Wiederholungen (Beispiel 26, 32) in der ersten, zweiten und dritten Strophe, Melodiephrasen (Beispiel 33) im Refrain und eine melodische Klimax des Wortes „weit“ (Beispiel 26) in allen Strophen. Darüber hinaus erzeugen der Rhythmus des Liedes und der Hintergrundgesang einen Moment der Spannung vor dem Ende des Refrains, der sich dann vor dem Vers im Beispiel 33 auflöst.

(32) Zwischen Himmel und Erde zu sein / Zwischen Himmel und Erde zu sein

(33) Alle meine Träume (**yeah**) / Fang ich damit ein (**yeah**) / Alle meine Träume (**yeeeah**) (Melodiephrasen Fettdruck, L.F.)

Im Beispiel 32 wird auch die Sinnrelation der Gegensätzlichkeit dargestellt. In der Tat werden die Begriffe von Himmel und Erde oft als zwei gegensätzliche Orte beschrieben.

Der wichtigste intertextuelle Bezug des Textes ist die Anspielung auf das Gedicht *Alt möcht ich werden* von Louis Fürnberg (Beispiel 31) und die folgende Zeile (Beispiel 34) macht ihn den Zuhörer:innen deutlich. Andere Elemente des Gedichtes werden im Lied angedeutet, aber sie wurden leicht verändert: Beide Bäume haben starke Wurzeln und dienen Wandrern (im Gedicht) und Kindern (im Lied) als Orientierungspunkte.

(34) Genau wie der Dichter es beschreibt

Während der Baum im Gedicht zum Symbol für Glück und Schutz wird, spielt der Baum im Lied auch eine andere Rolle, die durch eine metaphorische Interpretation sichtbar wird. Der

Autor identifiziert sich mit einem alten, hohen und starken Baum, der als Bezugspunkt fungiert, denn seine Krone kann über die Felder hinweg gesehen werden. Der Baum ist Symbol der Langlebigkeit und der Weisheit, weil er trotz aller Stürme noch beständig steht. Auf dieser Weise steht der Baum als Wegweiser und Schutz für die Kinder. Die Identifikation des Autors mit dem Baum ermöglicht es ihm, seine Träume einzufangen, die sich zwischen den beiden gegensätzlichen Realitäten Himmel und Erde befinden und daher für Menschen normalerweise unerreichbar sind. In der Tat ist des Autors Traum der Zustand, zwischen Himmel und Erde zu sein. Außerdem übermittelt der Vers aus Beispiel 26 das Gefühl der Freiheit eines Baumes, der so hoch ist, dass er keine Grenzen kennt. Was der Autor daher anstrebt, ist ein Gleichgewicht zwischen Verwurzelung und Sehnsucht nach Freiheit: Die Erde repräsentiert die Sicherheit und der Himmel repräsentiert einen unerreichbaren Ort.

Die zwei Bezüge des Textes (textuell auf Fürnbergs Gedicht und musikalisch auf Queens Lied) und ihre Bedeutungen könnten diese zwei gegensätzlichen Realitäten symbolisieren: Einerseits steht das Gedicht von Louis Fürnberg und das, was es vermutlich repräsentiert (d. h. die DDR, das Herkunftsland der Band, die „Erde“, aus der sie stammt) und andererseits gibt es das Lied '39 von Queen, mit dem textuellen Bezug jenseits der „Erde“, und welches dadurch darstellt, was jenseits der Staatsgrenzen liegt. Der im Liedtext beschriebenen Traum, zwischen Himmel und Erde zu sein, wird hier zum Wunsch nach Freiheit, nämlich danach frei zu sein, beide dieser Realitäten zu berühren.

Das Ziel der Band und des Liedautors war es, einen Hit zu produzieren, als sie *Alt wie ein Baum* schrieben und komponierten (Ziob 2019). Mit diesem Lied wollte die Band Puhdys das Volk der DDR, Menschen die täglich Rundfunk hörten, erreichen. Dieses Lied thematisiert die Sehnsucht nach Freiheit, die wahrscheinlich ein gemeinsames Gefühl in der DDR nach dem Ende Honeckers Phase der Liberalisierung (1974-75) war. Es gibt im Text keinen expliziten antiautoritären Sinn und deswegen wurde das Lied von der Regierung nicht zensuriert, aber ein politischer Unterton lässt sich dank der historischen Einordnung des Liedes interpretieren. Deshalb repräsentiert *Alt wie ein Baum* der Puhdys ein Beispiel von Selbstzensur in der DDR.

### 5.3 Tausend Augen

*Tausend Augen* war das erste Lied des Albums *Zwischen unbefahrenen Gleisen* der Band Silly (siehe Anhang 3), das anfänglich wegen des Covers der staatlichen Zensur zum Opfer fiel (Kause o. J.): Das Bild der Bandmitglieder vor einem schwarz-weißen Hintergrund mit

rosa Wolken wurde vom Kulturministerium abgelehnt, ohne dass eine Begründung gegeben wurde (siehe Abb. 1). Das Lied *Tausend Augen* wurde von der Band mit Hilfe des Texters Werner Karma komponiert und geschrieben. Es war Teil der Technik der „grünen Elefanten“ (Hentschel 2016), die die Band benutzte, um die Zensoren zu betrügen und subversive versteckte Botschaften zu übermitteln. Silly versuchten, ein Gleichgewicht zu finden zwischen der Vermittlung von Botschaften über das bedrückende Klima und der Vermeidung von Zensur. In der von den Behörden zensierten Version des Albums (*Liebeswalzer*) wurde der Großteil des Textes von *Tausend Augen* weggelassen und der Titel des Liedes wurde zu *Psycho*. Wenn Silly die Texte nicht verändert hätten, wäre ihre Karriere vermutlich vorbei gewesen. Deshalb versuchte die Band die Grundaussage zu halten, obwohl einige Änderungen für die Veröffentlichung erforderlich waren. Silly hatte auch Probleme mit den Behörden wegen ihres englischen Names, aber sie rechtfertigten sich damit, dass *Silly* der Name der Katze der Sängerin Tamara Danz sei. Die originale Version des Liedes *Tausend Augen*, die 1985 nicht veröffentlicht werden konnte, wird in diesem Unterkapitel berücksichtigt. (Kause o. J.)



Abbildung 1. Zensiertes Cover des Albums *Zwischen unbefahrenen Gleisen*, Silly (laut.de)

Das Lied weist eine besondere Struktur und bestimmte Stillmittel auf. Aus phonologischer Sicht sind sowohl Alliterationen, als auch Assonanzen und Reime zu unterstreichen. Alliterationen (Beispiele 35-38) und Assonanzen (Beispiele 39-40) verleihen dem Lied einen

präzisen und einprägsamen Rhythmus und lenken die Aufmerksamkeit der Zuhörer:innen auf die von der Sängerin deutlich ausgesprochenen Wörter. Das Beispiel 35 erzeugt einen harten und scharfen Klang, der auch aggressiv und mechanisch klingt; Der scharfe und zischende Klang aus Beispiel 36 symbolisiert die Heimlichkeit der Überwachung; Das Beispiel 37 erzeugt einen knackigen Klang und das Beispiel 38 vermittelt einen leisen Zischlaut und klingt wie ein Flüstern einer ständigen Präsenz. Die Assonanz im Beispiel 39 erzeugt einen dunklen und tiefen Klang, der einen schweren Eindruck hinterlässt. Kreuzreime (Beispiele 41-44) stehen in der ersten und dritten Zeile jeder Strophe und machen den Aufbau des Liedes linear und repetitiv, wie die folgenden Beispiele (41-44) demonstrieren. Die Beispiele sind zahlreich, deswegen werden hier nur einige dargestellt.

(35) **T**ausend **A**ugen **h**inter **d**er **T**apete / **T**ausend **A**ugen **i**m **G**estühl **d**er **S**tadt  
(Alliteration Fettdruck, L.F.)

(36) **z**wischen **b**linden **Z**eilen (Alliteration Fettdruck, L.F.)

(37) **p**rüfen **m**einen **P**ass (Alliteration Fettdruck, L.F.)

(38) **s**chließ **m**ir **s**chnell **d**en **S**choß (Alliteration Fettdruck, L.F.)

(39) **T**ausend **A**ugen (Assonanz Fettdruck, L.F.)

(40) **f**allen **a**us **d**em **A**ll (Assonanz Fettdruck, L.F.)

(41) **T**ausend **A**ugen **i**m **g**estühl **d**er **S**tadt / (...) / **T**ausend **A**ugen **s**ehn **s**ich **a**n  
**m**ir **s**att (Kreuzreim Fettdruck, L.F.)

(42) **T**ausend **A**ugen **w**einen **m**ich **s**o **n**ass / (...) / **T**ausend **A**ugen **p**rüfen **m**einen  
**P**ass (Kreuzreim Fettdruck, L.F.)

(43) **T**ausend **A**ugen **b**ringen **m**ich **z**u **F**all / (...) / **T**ausend **A**ugen **f**allen **a**us  
**d**em **A**ll (Kreuzreim Fettdruck, L.F.)

(44) **T**ausend **A**ugen **s**chießen **a**us **d**em **M**oos / (...) / **T**ausend **A**ugen **s**chließ **m**ir  
**s**chnell **d**en **S**choß (Kreuzreim Fettdruck, L.F.)

Die auffälligste Figur des Textes ist die Anapher der Wörter „Tausend Augen“, die am Anfang jeder Zeile im Lied wiederholt werden. Das gesamte Lied ist von der Wiederholung dieser beiden Wörter durchzogen, was das Gefühl vermittelt, umzingelt zu sein und keinen Ausweg zu haben. In der Tat sind diese „Tausend Augen“ auch eine Synekdoche: Sie stehen für Menschen, die Beobachter sind und die überwachen, und werden deswegen auch personifiziert.

Die Metaphern in diesem Lied sind ein zentrales Stilmittel und vermitteln vielseitig die Themen und Bedeutungen des Liedes: „Tausend Augen“ sind nicht wörtlich gemeint, sondern stehen für die ständige und aufdringliche Überwachung der Stasi im Leben des ostdeutschen Volks. Die im Lied verwendete Bildsprache verweist auf eine Welt voller ständiger Beobachtung, Enge und Bedrohung. Im Verlauf des Liedes werden die Bilder der Bedrohung beängstigender und intensiver und bewegen sich von einer eher beobachtenden Ebene hin zu einer extremeren, intimeren und gewalttätigeren. Tatsächlich beginnt das Lied mit einer Metapher über die Stasi in den Häusern und in den Straßen, die das Alltagsleben und die täglichen Wege der Menschen ausspioniert (Beispiel 35). Auch im Beispiel 36 tauchen „Tausend Augen“ auf: Die blinden Zeilen repräsentieren die versteckten Botschaften, während die Augen für die Zensurorgane stehen, die auch zwischen den Zeilen lesen. Die staatliche Kontrolle und ihre Konsequenzen werden hauptsächlich durch das Beispiel 37 deutlich gemacht. In der dritten Strophe (Beispiel 45) wird die Überwachung allgegenwärtig: Vom inneren, persönlichen Bereich und dem psychologischen Druck über den äußeren, bedrohlichen und gewalttätigen Bereich bis hin zur völligen und unkontrollierbaren Umzingelung. Die versteckte Kontrolle der „Tausend Augen“ reicht bis in die Privatsphäre (Beispiel 46): Es handelt sich um ein starkes Körperbild für Eindringen, Verletzlichkeit und Bedrängung. Die letzte Zeile lässt sich als Weigerung interpretieren, in einer Welt voller Überwachung und Unterdrückung Kinder zu bekommen, da es dort keinen geschützten Raum gibt, in dem man leben und sich sicher fühlen kann.

(45) Tausend Augen hinter Wimperzäunen / Tausend Augen bringen mich zu  
Fall / Tausend Augen schlitzten mir den Rücken / Tausend Augen fallen aus dem  
All

(46) Tausend Augen unter der Matratze / Tausend Augen schießen aus dem  
Moos / Tausend Augen zwischen meinen Häuten / Tausend Augen schließ mir  
schnell den Schoß

Zahlreiche Arten von Hooks werden in diesem Lied verwendet, wie Wiederholungen und Reime. Auch Allusionen sind wiederkehrende Hooks, da die Augen die Überwachung durch die Stasi in der DDR symbolisieren. Der Effekt kann über das ganze Lied hinweg wahrgenommen werden, aber das aussagekräftigste Beispiel ist der erste Vers (Beispiel 35). Darüber hinaus spielt der Rhythmus eine wichtige Rolle in der Wahrnehmung und Interpretation des Liedes, weil er einen besonderen Effekt schafft, der die Bedeutung des Liedes verstärkt und es zu einem Ohrwurm macht. In *Tausend Augen* ist der Rhythmus gleichmäßiger, was einen Marsch-Effekt erzeugt. Das Tempo ist mitreißend und treibend und

erzeugt in einigen Versen Spannung; Ein Chor, der den Titel zwischen den Strophen wiederholt, ruft ein Gefühl der Beklemmung und Bedrohung hervor. Außerdem ist das Tempo zügig dank Schlagzeug und Bass und dank der Struktur des Liedes, das keinen Refrain hat, sondern nur eine Abfolge von Strophen. Die kraftvolle und raue Stimme der Sängerin Tamara Danz, die chaotischen Geräusche im Hintergrund und das Läuten des Glöckchens, das in der dritten Strophe zu hören ist, verstärken das Gefühl der Beklemmung und die bedrängende Wirkung der Flucht.

Silly waren sich bewusst, dass *Tausend Augen* von dem Evaluationskomitee zensiert werden würde, weil die kritischen Äußerungen gegen die Unterdrückung durch das Regime im Text zu explizit waren. Sie beschlossen jedoch, das Lied für ihr nächstes Album vorzuschlagen, weil es Teil ihrer Technik der „grünen Elefanten“ war. Deshalb ist die Zielgruppe dieses Liedes die Zensurbehörde der DDR, die das Lied natürlich zensierten: Auf diese Weise wurde das Ziel der Band erreicht, denn das Evaluationskomitee bemerkte keine weiteren antiautoritären Botschaften, die in den Texten anderer Lieder versteckt waren (mit Ausnahme derjenigen, die für die Technik der „grünen Elefanten“ vorgesehen waren) (Hentschel 2016).

Das Lied *Tausend Augen* wurde wegen seiner deutlichen und satirischen Kritik an den Kontrollorganen der DDR zensiert (Kause o. J.). Es vermittelte musikalisch das Gefühl der Beklemmung: Diese Angst hätte gefährlich werden können, wenn sie zu viel Bewusstsein der ostdeutschen Bürger:innen für diese Thematik geweckt hätte. Die kritischen Inhalte an der DDR-Regierung wurden im Lied direkt und unverblümt präsentiert und das ist vermutlich der Hauptgrund der Zensur.

#### **5.4 Rockballade vom kleinen Otto**

Das Lied *Rockballade vom kleinen Otto* (siehe Anhang 4) wurde während der Phase der Liberalisierung der Regierung Honeckers geschrieben, aber es konnte wegen ihres Themas in der DDR nicht offiziell veröffentlicht werden. Das Lied wurde vom Thomas „Monster“ Schoppe komponiert und der Text wurde von Gerulf Pannach verfasst, der schon für seine regimekritisierende Texte berühmt war. Kurz nach dem Entstehen des Liedes im Jahr 1974 wurde die Band Klaus Renft Combo in der DDR verboten, indem sie nicht mehr Musik spielen oder veröffentlichen konnten, weil sie laut der Regierung nicht mehr existierten. *Rockballade vom kleinen Otto* erschien 1980 als Live-Aufnahme in der BRD und wurde im westdeutschen Radio übertragen. (Martin 2015)

Die Kritik an der DDR-Regierung ist in diesem Lied deutlich erkennbar, was zur sofortigen Zensur führte. Die Faktoren, die *Rockballade vom kleinen Otto* so subversiv machen, werden im Folgenden analysiert.

Einige phonologische Elemente prägen den Text und die Geschichte des kleinen Ottos, der aufgrund seiner Unzufriedenheit die Flucht nach Westdeutschland plante. Alliterationen, Assonanzen und Reime helfen dabei, einen charakteristischen Rhythmus zu erzeugen: Sie machen das Lied singbar und memorierbar, obwohl das Thema politisch und düster ist. Die Alliterationen in den Beispielen 47 und 50 klingen melancholisch, während jene im Beispiel 48 einen atemlosen Klang erzeugen, der Sehnsucht symbolisiert; Der Laut im Beispiel 49 wirkt hingegen hart. Die Assonanz im Beispiel 51 klingt melancholisch und traurig, diejenige im Beispiel 52 hypnotisch und emotional. Die Assonanz im Beispiel 53 repräsentiert die Flucht, während das Beispiel 54 offener klingt und Ohnmacht ausdrückt. Die verschiedenen Arten von Reimen - Binnenreime (Beispiel 47), Paarreime (Beispiele 52, 54-57, 59), umarmende Reime (Beispiele 49, 51, 58, 60) - betonen Themenwechsel und verstärken den Ausdruck. Deswegen wirkt das Lied zugleich erzählerisch, spöttisch und tragisch.

(47) Lagen ihm im Magen (Alliteration Fettdruck, L.F., Binnenreim Unterdruck, L.F.)

(48) Ob **ich nach** Norden (Alliterationen Fettdruck, L.F.)

(49) Aus Hamburg an der Reeperbahn / (...) / (...) / Der mir die Freiheit **kaufen kann** (Alliteration Fettdruck, L.F., umarmender Reim Unterdruck, L.F.)

(50) Nimm mich mit oh Kapitän (Alliteration Fettdruck, L.F., Assonanz Unterdruck, L.F.)

(51) Wie **S**teine, doch er **w**eint nicht mehr / (...) / (...) / Doch die Kreuze macht ein Funktionär (Assonanz Fettdruck, L.F., umarmender Reim Unterdruck, L.F.)

(52) Als er mal ein Foto / Sah vom großen Otto (Assonanz Fettdruck, L.F., Paarreim Unterdruck, L.F.)

(53) Und **f**uhr **u**ngefährdet (Assonanz Fettdruck, L.F.)

(54) Und ging in die Elbe / Die Stelle war die selbe (Assonanz Fettdruck, L.F., Paarreim Unterdruck, L.F.)

(55) Manchmal sagte **O**tto / Leben ist wie **L**otto (Paarreim Fettdruck, L.F.)

(56) Schrieb dem **N**amensvetter / Er: Du bist mein **R**etter (Paarreim Fettdruck, L.F.)

(57) Die deutschen Mark, die **harten** / Ließen auf sich **warten** (Paarreim Fettdruck, L.F.)

(58) Da ging er an die **Autobahn** / (...) / (...) / Dort sprang er auf'n **Elbekahn** (umarmender Reim Fettdruck, L.F.)

(59) Nach dem **Tütenkleben** / Wollt er nicht mehr **leben** (Paarreim Fettdruck, L.F.)

(60) Er fuhr nach Wittenberge **rauf** / (...) / (...) / Vielleicht taucht er in Hamburg wieder **auf** (umarmender Reim Fettdruck, L.F.)

Außerdem finden sich im Text einige ungrammatikalische Äußerungen (Beispiele 52-53, 56), die die Erzählstimmung des Liedes verstärken und die Ottos Geschichte realistischer machen. Weitere wichtige Stilmittel sind eine Anastrophe (Beispiel 61), eine Hyperbel (Beispiel 62) und Anreden (Beispiel 50, 56).

(61) Doch die Kreuze macht ein Funktionär

(62) Lagen ihm im Magen / Wie Steine

Eine interessante Wortwahl findet sich im Beispiel 59, wo das Wort „Tütenkleben“ die monotone und entfremdende Arbeit in der DDR metaphorisch symbolisiert, was zu Ottos Verzweiflung geführt hat. Trotzdem ist das nicht das einzige Symbol für das ökonomische, politische und soziale System Ostdeutschlands: In der ersten Strophe wird auch ein Funktionär erwähnt (Beispiel 61), der für das ganze Kontrollsystem der DDR steht. Er ist für die Markierung auf dem Lottoschein zuständig: Dieses Bild repräsentiert das gesamte Leben als ein vom Staat determiniertes Glückspiel, in dem der Einzelne nicht selbst entscheiden kann. Außerdem wirkt die DDR als ein Gefängnis ohne Hoffnung, das bereits in Ottos Kinderjahre zu psychischer Belastung und Resignation führte. Demgegenüber steht Westdeutschland: Hamburg, die Reeperbahn (ein Rotlichtviertel) und die deutschen Mark fungieren als Symbole für Reichtum und Freiheit im Westen. Diese antithetischen Realitäten werden durch den kleinen und den großen Otto verkörpert: Der kleine Otto lebt in der DDR, doch der monotone Alltag und der Mangel an Selbstbestimmung wecken in ihm Fluchtgedanken; Der große Otto hingegen wird zum Symbol der ersehnten Freiheit, die zugleich fern und nah erscheint. Er repräsentiert Westdeutschland und den Traum des kleinen Ottos, der ihn zum Retter gemacht hat.

Im Lied gibt es eine dramatische Klimax des Inhalts, die die Spannung steigert. Die Themen reichen von alltäglicher Unzufriedenheit über Fluchtgedanken und konkrete Fluchtplanung bis hin zu einem dramatischen Fluchtversuch, der schließlich in Verhaftung und tragischem Tod

endet. In den Refrains lässt sich der Übergang von der bloßen Fluchtgedanken zu einer klaren Absicht und zum verzweifelten Bedürfnis zu fliehen deutlich erkennen. Im ersten Refrain (Beispiel 63) fragt sich Otto, wie es wäre, wenn er nach Norden fliehen würde, wo Hamburg und die Freiheit sind; In den drei anderen Refrains (Beispiel 64) wird der Hilferuf, fliehen zu wollen, so eindringlich, dass er durch einen Ausruf und die Androhung der Flucht noch verstärkt wird. In der Bridge (Beispiel 65) verwandelt sich Ottos Verzweiflung in ein regelrechtes Gebet an den Kapitän. Der emotionale Höhepunkt des Liedes wird am Ende der vierten Strophe (Beispiel 66) erreicht, wenn eine tragische Ambivalenz zwischen Hoffnung und Endgültigkeit vermittelt wird. Die Zuhörer:innen wissen nicht, ob Otto am Ende des Liedes noch lebt: Er wollte wegen seines Alltags nicht mehr leben und fuhr nach Wittenberge, um in die Elbe zu springen und dort durch Selbstmord zu sterben. Die letzte Zeile der vierten Strophe lässt offen, ob Otto lebendig oder als Leiche in Hamburg ankommt.

(63) Ob ich nach Norden / Ob ich nach Norden / Ob ich nach Norden flieh?

(64) Hol mich nach Norden / Hol mich nach Norden / Hol mich oder ich flieh!

(65) Nimm mich mit oh Kapitän / Auf die Reise! / Nimm mich mit oh Kapitän /  
Durch die Schleuse!

(66) Die Stelle war die selbe / Vielleicht taucht er in Hamburg wieder auf

Die Hooks in diesem Lied spielen eine wichtige Rolle bei der Markierung des Rhythmus und bei der zunehmenden Einbindung in die erzählte Geschichte. Reime, Fragen und Symbole wurden schon in den vorangegangenen Abschnitten berücksichtigt. Um das Interesse des Publikums zu wecken, sind Wiederholungen ebenfalls zentral: Alle Refrains (Beispiele 63-64) werden im Lied zweimal wiederholt, sodass die Fluchtgedanken mehrfach vermittelt werden. Außerdem steigert die Bridge (Beispiel 65) das Gefühl der Verzweiflung in Ottos Gebet an den Kapitän: Die kratzige Stimme des Sängers Thomas Schoppe unterstreicht die tragische Qual vor dem Selbstmord. Ein musikalisches Interlude mit einem Gitarrenriff in der Mitte der Bridge dehnt das Bittgebet zusätzlich aus. Das schnelle Tempo und die deutlich ausgesprochenen Wörter begleiten den beklemmenden Fluchtversuch Ottos.

Das Intro von *Rockballade vom kleinen Otto* verweist auf das Lied *Get Back* der Beatles (1969), was auch ein riskanter Bezug war, da die Beatles in der DDR als dekadent und als ein negatives Vorbild galten und später verboten wurden. Aus einer anderen Perspektive kann die ähnliche Melodie jedoch als eine Möglichkeit angesehen werden, die Aufmerksamkeit der Zuhörer:innen zu gewinnen, die die Inspirationsquelle kennen.

Das Ziel der Band und des Autors war es, die DDR-Regierung zu kritisieren und die harte Realität des Lebens in Ostdeutschland darzustellen. Da *Rockballade vom kleinen Otto* so offen subversiv ist, richtete das Lied vermutlich nicht nur an die DDR-Bevölkerung, sondern auch an die Behörden selbst. Durch die Zensur des Liedes und seine Ausstrahlung im westdeutschen Radio wurde auch das westdeutsche Publikum zu einer weiteren Zielgruppe, sodass auch Menschen außerhalb der DDR Einblick in die dortigen Lebensbedingungen erhielten.

Der Text stellt die Kritik des Liedes sehr deutlich dar: Es gibt keinen Ausweg aus dem DDR-Alltag außer dem Tod, und Otto entschied, dass der Tod besser als ein Leben in der DDR war. Die Ironie des Textes steht in der symbolischen Erreichung der Freiheit als Toter. Die Flucht aus der DDR wird hier nicht als Heldentat, sondern als letzter tragischer Entschluss eines verzweifelten Mannes repräsentiert. Eine so negative Darstellung des Lebens in der DDR, der Verzweiflung der Bürger:innen sowie die Schilderung des Fluchtversuchs und der Entscheidung, den Tod der Gefangenschaftsbedingung durch den ostdeutschen Staat vorzuziehen, führten dazu, dass das Lied nicht veröffentlicht werden durfte. Die Gründe für die Zensur lassen sich leicht auf Folgendes zurückführen: Das Unterhaltungskomitee konnte die Veröffentlichung eines Liedes, das die sozialistische Realität der DDR so scharf kritisierte, nicht erlauben. Klaus Renft Combo wurden von der ostdeutschen Regierung als zu große Bedrohung angesehen und ihre subversiven Texte galten als gefährlich. Daher wurde die Band aufgelöst, obwohl es ihr gelang, *Rockballade vom kleinen Otto* heimlich in einer Live-Version aufzunehmen; Diese Version wurde später in der BRD ausgestrahlt (Martin 2015).

## 6 Diskussion

Die Ergebnisse der Analyse werden in diesem Kapitel zusammengefasst und mit früheren Forschungen verglichen. Außerdem werden die Antworten auf die Forschungsfragen zusammengefasst.

Zwei unzensierte und zwei zensierte Rocklieder von DDR-Bands wurden für die Analyse dieser Masterarbeit berücksichtigt, um Aspekte der Selbstzensur sowie die Gründe für Zensurmaßnahmen herauszufinden. Es ist jedoch zu betonen, dass Subjektivität eine wichtige Rolle bei der Interpretation und Verarbeitung der Lieder spielte. Genauer gesagt bestanden die Ziele darin, versteckte Bedeutungen in unzensierten Liedern hervorzuheben und die Elemente und Themen zu analysieren, die zur Zensur von Liedern in der DDR führten.

Das erste analysierte Lied war *Albatros* der Band Karat, das 1979 veröffentlicht wurde. Es wurde in der DDR aufgrund des Verweises auf das Gedicht *Ode a un albatros viajero* des kommunistischen Dichters Pablo Neruda nicht zensiert: Dieser intertextuelle Bezug bot ideologischen Schutz. Trotzdem zeigte die Analyse, dass viele kritische Äußerung gegen die DDR-Regierung zwischen den Zeilen versteckt wurden. Der Albatros wurde zum Symbol der Freiheit, die nach Gefangenschaft und Unterdrückung wiedererlangt werden kann. Durch Metaphern, symbolische Sprache und den Bezug auf Nerudas Gedicht gelang es, einen deutlichen Hinweis auf den Mangel an Freiheit in der DDR zu verschleiern. Für die Vermittlung der politischen Kritik waren zudem der Rhythmus, die musikalische Basis, die Anastrophen und die Hyperbeln wichtig, da sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf die bedeutendsten Passagen lenken.

*Alt wie ein Baum* der Band Puhdys (1976) war das zweite analysierte Lied dieser Masterarbeit. Die DDR-Regierung zensierte dieses Lied nicht, weil es ein klarer Bezug auf das Gedicht *Alt möcht ich werden* von Louis Fünberg war, der auch Autor der Hymne der SED war. Der Text enthielt keine explizite Kritik an der DDR, aber ein politischer Unterton konnte zwischen den Zeilen interpretiert werden: Hooks und Stilmittel wie Anastrophen und Anadiplosen sowie die metaphorische Bedeutung der beiden gegensätzlichen Begriffe (Himmel und Erde) erzeugen das symbolische Bild des Autors als Baum. Dank dieser Metapher kennt er keine Grenzen und kann zwischen zwei Realitäten stehen, die die zwei deutschen Staaten repräsentieren.

Das dritte Lied im Analyseteil war *Tausend Augen*, das die Band Silly 1985 für ihren Album *Zwischen unbefahrenen Gleisen* vorschlug, obwohl es aufgrund seines offenen regimekritischen Tons nicht veröffentlicht werden durfte. Das Lied war Teil der Technik der „grünen Elefanten“, deren Ziel war, die staatliche Zensur mit versteckteren Botschaften in anderen Liedern umzugehen. Deswegen wurden die subversiven Themen im Lied *Tausend Augen* klar dargestellt: Die Basis und der musikalische Hintergrund, phonologische Elemente, eine wiederholende Struktur durch das ganze Lied, Figuren wie Anaphern und Synekdochen sowie beständige Metaphern spielen zentrale Rollen bei der Schaffung einer Atmosphäre von Überwachung und Bedrohung. Angesichts der Vorschriften für die Veröffentlichung in der DDR liegen die Gründe für die Zensur dieses Liedes auf der Hand.

*Rockballade vom kleinen Otto* von Klaus Renft Combo (oder Renft) wurde im Jahr 1974 geschrieben, aber es konnte wegen seines Themas nicht in der DDR veröffentlicht werden. Der Inhalt war so subversiv, dass Renft aufgelöst wurde und der Liedtexter sowie ein Bandmitglied inhaftiert wurden. Das Lied erzählt die Geschichte eines ostdeutschen Bürgers, der aufgrund des monotonen Alltags und der allgemeinen Unzufriedenheit mit den Lebensbedingungen in der DDR versuchte, in den Westen zu fliehen. Die tragische Erzählung endet ambivalent und die Zuhörer:innen wissen nicht, ob Otto am Ende lebendig oder tot in Hamburg ankommt. Die Wortwahl, die inhaltliche Klimax und die antithetische Darstellung von West- und Ostdeutschland machen das Lied zu einer offenen Kritik an der DDR-Regierung.

Nach der Analyse kann festgestellt werden, dass die wichtigsten selbstzensoriellen Aspekte der unzensierten Lieder Metaphern, Hooks und weitere Stilmittel wie Anaphern, Anastrophen, Anadiplosen und Hyperbeln sind, die dem Publikum bei der Interpretation helfen. Häufig wurden Themen wie Sehnsucht nach Freiheit oder Unterdrückung metaphorisch verarbeitet (vgl. Littlejohn 2017). Zentral für die Interpretation der Lieder sind die Vielfalt der Bedeutungen und die Kontextualisierung der symbolischen Sprache.

Im Hinblick auf die Zensurfälle sind vor allem die Metaphern entscheidend, die leicht als Kritik am Regime zu deuten sind und durch weitere rhetorische Mittel (Anaphern, Synekdochen, Hyperbeln usw.), den Rhythmus und die Struktur der Lieder verstärkt werden (vgl. Taimen 2014). Die analysierten Lieder wurden von der DDR-Behörden zensiert, weil ihre Themen und Inhalte (Unfreiheit, Überwachung, Flucht) offen subversiv waren und die Kritiken am Regime explizit formuliert wurde. Aus diesem Grund hätten sie ein gefährliches

Gegenbild zu den sozialistischen Idealen darstellen und Menschen negativ beeinflussen können, indem sie ihnen bewusst machten, dass sie nicht frei waren, wie auch Taimen (2014) in ihrer Analyse der Punklieder von Namenlos zeigte. Andere Elemente (Epipher, Euphemismus, Metonymie, Synästhesie, Oxymoron, Zeugma) für die stilistische Analyse, die im Kapitel 3 definiert wurden, konnten in den betrachteten Liedbeispielen nicht nachgewiesen werden.

Die Ergebnisse der Analyse können mit zwei anderen Forschungen verglichen werden, die sowohl Inspirationsquellen für diese Masterarbeit als auch für die angewandte Methode waren. Wie auch Littlejohn (2017) in seiner Analyse von vier Liedern aus dem ersten Album der Puhdys gezeigt hat, weisen die Texte dieser Band zwei Bedeutungsebenen auf, wodurch die Gruppe der Zensur entgehen konnte. Der oberflächige Sinn entsprach den Erwartungen der Regierung, aber wurde vom tiefgründigeren Sinn geschwächt, deshalb war der antiautoritäre Ton nicht explizit und leicht interpretierbar. Die zweideutige Interpretation der Lieder von Puhdys wurde auch in der Analyse dieser Masterarbeit bestätigt (Analyse des Liedes *Alt wie ein Baum*). In Taimens Forschung (2014) wurden Punklieder der ostdeutschen Band Namenlos berücksichtigt. Ähnliche Ergebnisse betreffen die verschiedenen Zielgruppen (DDR-Bevölkerung, DDR-Politiker, Außenwelt), die Wichtigkeit der Hooks und des Tempos, um das Interesse des Publikums zu wecken, die Rolle der Metaphern, Anastrophen, Synekdochen und Ironie. Der Stil sowohl der Punklieder als der hier betrachteten zensierten Lieder ist provozierend und regt das Publikum zum Nachdenken an.

Als mögliche Fortsetzung dieser Arbeit wäre es interessant, den Forschungsbereich zu erweitern und auf andere Musikgenres auszuweiten, wie zum Beispiel Folk- oder Countrymusik sowie weitere Rocksubgenres wie Heavy-Metal. Eine weitere potenzielle Forschungsperspektive betrifft den Vergleich zwischen zensierten und unzensierten Versionen von Liedern, die vom Evaluationskomitee vor der Veröffentlichung verändert wurden. Interessant wäre es zu untersuchen, wie Titel, Texte und musikalische Elemente an die sozialistische Kultur angepasst wurden, und ob die ursprünglichen Bedeutungen beibehalten wurden, wenn auch in versteckterer Form.

## Literaturverzeichnis

- Amiga Schallplatten (2014). Offizielle Webseite des Plattenlabels Amiga. URL: <https://www.amiga-schallplatten.de/> (aufgerufen am 30.04.2026)
- Bennett, T. (1993). *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions* (T. Bennett, G. Turner, J. Shepherd, L. Grossberg, & S. Frith, Eds.; 1st edition.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203991961>
- Brauer, J. (2011). Clashes of Emotions: Punk Music, Youth Subculture, and Authority in the GDR (1978-1983). *Social Justice*, 38(4 (126)), 53–70. <http://www.jstor.org/stable/41940958>
- Costabile-Heming, C. A. (2000). “Rezensur”: A Case Study of Censorship and Programmatic Reception in the GDR. *Monatshefte*, 92(1), 53–67. <http://www.jstor.org/stable/30153853>
- Duden online: Alliteration. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Alliteration> (aufgerufen am 25.03.2026).
- Duden online: Assonanz. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Assonanz> (aufgerufen am 04.05.2026)
- Duden online: Reim. URL: [https://www.duden.de/rechtschreibung/Reim\\_Gleichklang](https://www.duden.de/rechtschreibung/Reim_Gleichklang) (aufgerufen am 25.03.2026).
- Duden online: Selbstzensur. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selbstzensur> (aufgerufen am 25.03.2026).
- Duden online: Staatssicherheitsdienst. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Staatssicherheitsdienst> (aufgerufen am 25.03.2026).
- Duden online: Zensur. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zensur> (aufgerufen am 25.03.2026).
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Garberding, P., & Rosengren, H. (Eds.). (2022). *The Cold War through the lens of music-making in the GDR: Political goals, aesthetic paradoxes, and the case of neutral Sweden*. Malmö: Universus Press.
- Henschel, C. (2016). *Silly: Die Erfolgsgeschichte*. Amiga Schallplatten. <https://www.amiga-schallplatten.de/silly-die-erfolgsgeschichte/> (aufgerufen am 07.04.2026).
- Jeffries, L., & McIntyre, D. (2025). *Stylistics* (Second edition.). Cambridge University Press.

- Jelavich, P. (1992). Metamorphoses of Censorship in Modern Germany. *German Politics & Society*, 27, 25–35. <http://www.jstor.org/stable/23735247>
- Kause, Philipp (o.J.). Der verbotene Vorbote des DDR-Niedergangs. *Laut.de*. URL: <https://laut.de/Silly/Alben/Zwischen-Unbefahrenen-Gleisen-53898> (aufgerufen am 30.04.2026)
- Kemp, G. (Ed.). (2014). *Censorship moments : reading texts in the history of Censorship and freedom of expression* (1st ed.). Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781472593078>
- Laut.de. Zensiertes Cover des Albums *Zwischen unbefahrenen Gleisen*, Silly. URL: <https://laut.de/Silly/Alben/Zwischen-Unbefahrenen-Gleisen-53898> (aufgerufen am 25.04.2025).
- Littlejohn, J. (2017). Wenn eine Band lange Zeit lebt: Puhdys, Politics, and Popularity. *German Politics and Society*, 35(2), 80–98. <https://doi.org/10.3167/gps.2017.350206>
- Maas, G., & Reszel, H. (1998). Whatever Happened to...: The Decline and Renaissance of Rock in the Former GDR. *Popular Music*, 17(3), 267–277. <http://www.jstor.org/stable/852957>
- Martin, W. (2015). Klaus Renft Combo: Der Tag, an dem Renft verboten wurde. *Amiga Schallplatten*. <https://www.amiga-schallplatten.de/klaus-renft-combo-der-tag-an-dem-renft-verboden-wurde/> (aufgerufen am 07.04.2026).
- McDonald, J. R. (1988). Censoring Rock Lyrics. A Historical Analysis of the Debate. *Youth & Society*, 19(3), 294-313. <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0044118X88019003004>
- Roach, T. (2017). *The show must go on: Censorship and popular culture in the German Democratic Republic, 1945-1989*. Texas Woman's University.
- Robb, D. (2016). Censorship, Dissent and the Metaphorical Language of GDR Rock. In E. Mazierska (Ed.), *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* (pp. 109-128). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-59273-6>
- Rosentritt, M. (2008). Puhdys-Sänger Dieter Birr: "Ich sang Örss statt Earth". *Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ich-sang-orss-statt-earth-1657693.html>
- Roth, W. D. (o.J.). Original und Fälschung. <https://www.music4ever.de/x060/jane.htm> (aufgerufen am 17.04.2026).
- Saeed, J. I. (2017). *Semantics* (Fourth edition.). Wiley Blackwell.
- Sowieja, E. (2014). Ostrocker: Die DDR-Zensur ausgespielt. *Volkstimme*. URL: <https://www.volksstimme.de/sachsen-anhalt/ostrocker-die-ddr-zensur-ausgespielt-637836> (aufgerufen am 22.04.2026)

- Taimen, L. (2014). Keine namenlosen Texte : Der Songwriter Michael "A-MichA" Horschig von der DDR-Punkband "Namenlos" und die Stilmittel seiner Texte. Pro gradu - tutkielma--Turun yliopisto, saksalainen filologia.
- Wickert, C. (2013). Musik unter staatlicher Kontrolle – Musikzensur in der DDR. Criminologia.de. URL: [https://criminologia.de/2013/07/musik-unter-staatlicher-kontrolle-musikzensur-in-der-ddr/#google\\_vignette](https://criminologia.de/2013/07/musik-unter-staatlicher-kontrolle-musikzensur-in-der-ddr/#google_vignette) (aufgerufen am 10.04.2026)
- Wiestner, L. (2022). Intertextuelle Bezugnahme deutschsprachiger Pop- und Rockmusik auf kanonisierte Lyrik. Universität Innsbruck.
- Wright-Laflamme, M. (2005). Compte rendu de [Pierre Hébert, Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959, Montréal, Fides, 2004, 252 p.] Recherches sociographiques, 46(2), 375–378. <https://doi.org/10.7202/012188ar>
- Ziob, P. (2019). Wie „Alt wie ein Baum“ entstand. SUPERillu. <https://www.superillu.de/magazin/legenden-des-ostens/puhdys/als-alt-wie-ein-baum-entstand-635> (aufgerufen am 17.04.2026)

## Anhänge

### Anhang 1. Albatros

Es gibt einen Vogel,  
Den haben Matrosen zum Herrscher gekrönt  
Er fliegt um die Erde  
Vom Südpol nach Norden. Kein Ziel ist zu weit  
Der Albatros kennt keine Grenzen  
Er segelt mit Würde,  
Durchwandert die Lüfte, als wär' er ein Gott  
Er folgt ihren Schiffen  
Auf Hochsee, durch Klippen, berauschend sein Flug  
Er sucht ihren Weg durch die See  
  
Und krachen die Stürme mit rauher Gewalt  
Auf den Ozeanen so unendlich weit,  
Dann fliegt er mit Feuer und steigt ungeheuer  
Zur Freiheit der Meere  
  
Doch wenn er gefangen  
In armdicken Schlingen mit Tücke und List,  
Dann brechen die Schwingen  
Es trauert das Meer, das den Herrscher vermißt  
Gefangen sein heißt für ihn tot  
  
Die Sklaven der Erde,  
Verhöhnt und geschunden, sie teilten sein Los,  
Wenn er lag gefesselt,  
Verblutend am Ufer, gebrochen sein Flug  
Der Albatros war ihr Symbol  
Doch ruft ihn die Weite, die endlose Macht,  
Dann stürmt er ins Freie mit maßloser Kraft  
Er schwingt seine Flügel, sprengt Schlösser und Riegel  
Der Fesseln und Ketten

Und türmen sich Wände  
Und greifen ihn Zwingen aus Wolken wie Blei  
Und schlagen ihn Blitze,  
Er kämpft mit den Schwingen das Hindernis frei  
Er findet den Weg auch im Orkan

Und krachen die Stürme mit rauher Gewalt  
Auf den Ozeanen so unendlich weit,  
Dann fliegt er mit Feuer und steigt ungeheuer  
Zur Freiheit der Meere

## Anhang 2. Alt wie ein Baum

Alt wie ein Baum möchte ich werden  
Genau wie der Dichter es beschreibt  
Alt wie ein Baum mit einer Krone die weit, weit, weit, weit  
Die weit über Felder zeigt

Alt wie ein Baum möchte ich werden  
Mit Wurzeln, die nie ein Sturm bezwingt  
Alt wie ein Baum, der alle Jahre so weit, weit, weit, weit  
Kindern nur Schatten bringt

Alle meine Träume (yeah)  
Fang ich damit ein (yeah)  
Alle meine Träume (yeeeah)  
Zwischen Himmel und Erde zu sein  
Zwischen Himmel und Erde zu sein

Alt wie ein Baum möchte ich werden  
Genau wie der Dichter es beschreibt  
Alt wie ein Baum mit einer Krone die weit, weit, weit, weit  
Die weit über Felder zeigt

Alle meine Träume (yeah)  
Fang ich damit ein (yeah)  
Alle meine Träume (yeeeah)  
Zwischen Himmel und Erde zu sein

Zwischen Himmel und Erde zu sein  
Zwischen Himmel und Erde zu sein  
Zwischen Himmel und Erde zu sein

### **Anhang 3. Tausend Augen**

Tausend Augen hinter der Tapete  
Tausend Augen im Gestühl der Stadt  
Tausend Augen blanke Pflastersteine  
Tausend Augen sehn sich an mir satt

Tausend Augen deine warmen Hände  
Tausend Augen weinen mich so nass  
Tausend Augen zwischen blinden Zeilen  
Tausend Augen prüfen meinen Pass

Tausend Augen hinter Wimperzäunen  
Tausend Augen bringen mich zu Fall  
Tausend Augen schlitzten mir den Rücken  
Tausend Augen fallen aus dem All

Tausend Augen unter der Matratze  
Tausend Augen schießen aus dem Moos  
Tausend Augen zwischen meinen Häuten  
Tausend Augen schließ mir schnell den Schoß

#### **Anhang 4. Rockballade vom kleinen Otto**

Seine Kinderjahre  
Lagen ihm im Magen  
Wie Steine, doch er weint nicht mehr  
Manchmal sagte Otto  
Leben ist wie Lotto  
Doch die Kreuze macht ein Funktionär!

Ob ich nach Norden  
Ob ich nach Norden  
Ob ich nach Norden flieh?

Als er mal ein Foto  
Sah vom großen Otto  
Aus Hamburg an der Reeperbahn  
Schrieb dem Namensvetter  
Er: Du bist mein Retter  
Der mir die Freiheit kaufen kann!

Hol mich nach Norden  
Hol mich nach Norden  
Hol mich oder ich flieh!

Die deutschen Mark, die harten  
Ließen auf sich warten  
Da ging er an die Autobahn  
Und fuhr ungefährdet  
Bis nach Wittenberge  
Dort sprang er auf'n Elbekahn

Hol mich nach Norden  
Hol mich nach Norden  
Hol mich oder ich flieh!

Nimm mich mit oh Kapitän  
Auf die Reise!

Nimm mich mit oh Kapitän

Durch die Schleuse!

Nach dem Tütenkleben

Wollt er nicht mehr leben

Er fuhr nach Wittenberge rauf

Und ging in die Elbe

Die Stelle war die selbe

Vielleicht taucht er in Hamburg wieder auf

Hol mich nach Norden

Hol mich nach Norden

Hol mich oder ich flieh!

## Anhang 5. Englischsprachige Zusammenfassung / Summary of the thesis

# Rock music in the GDR between censorship and self-censorship

## Introduction

Music has always played a significant role across cultures, and in the 20<sup>th</sup> century in particular became a powerful expression of youth rebellion and nonconformism (Bennet 1993, 28). It challenged authority, rejected social conventions, and contributed to the formation of individual and collective identities. Because of its transformative potential, the German Democratic Republic (GDR) regarded rock music as a symbol of capitalist decadence and therefore tried to suppress it. Nevertheless, several bands played rock music within the GDR despite bans and strict regulations; some were censored by the state, while others self-censored. (Robb 2016, 110)

This research investigates why the GDR government considered the censorship of rock music necessary and how censorship was applied in practice. Moreover, it examines why certain songs were banned and how other rock musicians found a way to hide the true meanings of their songs. The philosophical and political implications of censorship and self-censorship are an interesting field of research, that can be applied to literary texts as well as other artistic fields, including the musical one. Therefore, this Master's thesis provides an overview of the history of rock music in the GDR, clarifying the role of state control in shaping both the reception of Western rock and the production of East German rock music. In addition, the thesis analyses specific examples of East German rock songs containing explicit or implicit subversive messages. On the one hand, the aim is to identify the elements that led to the censorship of particular songs or bands; on the other hand, the goal concerns the qualitative analysis of uncensored songs in order to uncover potential hidden meanings. Many artists have indeed self-censored their own texts because they were aware of state bans and the potential future censorship from the government. The strategies and stylistic devices found in the songs can be understood as direct responses to the political climate of the GDR.

The aim of this Master's thesis is to analyse selected rock songs, in order to answer the following research questions:

*Which elements, stylistic devices and themes led to the censorship of certain songs?*

*How can specific songs be interpreted from a self-censorial perspective, and what meanings emerge from the analysis?*

## **Theoretical background**

Rock music in the GDR went through different phases, from an initial rejection by the state to periods of prohibition, controlled original productions, censorship and self-censorship procedures. A crucial aspect of rock music history in the GDR was the gap between the official cultural policies and the live music scene.

In the 1950s, rock music was banned in the GDR primarily because of its American origin: German culture had to be socialist and antifascist, so the first response from the SED (Socialist Unity Party of Germany) was the creation of a state-approved German dance genre known as *Lipsi*. During the 1960s, two rock subgenres (Beat and Twist) were officially recognised in the GDR, although beat music was later banned due to its perceived negative influence on young people. Despite official restrictions, rock music gained widespread popularity in the 1970s: rock bands became officially acknowledged, and the government promoted national music production, in order to also respect the 60/40 rule, which required that 60% of radio content consist of East German music. The aim was the political control of the media and the protection of a national music scene from Western influence. (Maas & Reszel 1998, 267-269) Therefore, there was a single state-run record label (*Amiga*) and every musician needed a permit to compose, perform and record. Music was expected to be socialist and realistic so not to incur in publication bans or even prison sentences (Roach 2017, 2). Moreover, a state committee reviewed music production and song texts before their official release, effectively establishing a system of prior censorship, even though GDR authorities denied that censorship existed (Jelavich 1992, 32). As a result, many songs became over-politicised, and both censors and the audience engaged in the interpretation of texts to find hidden meanings. (Maas & Reszel 1998, 271) In fact, East Germans were used to reading between the lines, as musicians developed a specific art of metaphorical lyrics that alluded to political issues as a consequence to the governmental conditions in the GDR (Robb 110-117).

However, a notable shift occurred between 1971 and 1976, when rock music became an integral part of Honecker's cultural policy (General Secretary of the SED). Although still regulated by the government, this period was quite liberal, and East Germans could also listen to West German radio. This so-called "honeymoon phase" (Ian Wallace 1992 cited in Littlejohn 2017, 82) ended with the dissolution of the band Klaus Renft Combo and the

denationalisation of the singer Wolf Biermann, events that signalled a return to stricter cultural control. (Littlejohn, 81-84)

The theoretical background of this thesis also includes the definition of the stylistic elements used later in the analysis of the songs. Stylistics is presented as an interdisciplinary field, with different branches contributing to its bases, such as phonology, syntax, semantics, rhetoric and intertextuality. Key terms and concepts for the qualitative analysis of songs are introduced and rhetorical figures are defined. Importantly, songs are examined as integrated artistic works, meaning that both lyrics and musical composition are considered. Finally, the role of the listeners is emphasised, as subjectivity plays an important part in the interpretation of songs, especially metaphorical or politically coded ones.

## Material and method

The material examined in this Master's thesis consists of four East German rock songs written between 1974 and 1985. Two of these songs were approved by the GDR evaluation committee, while two songs were censored. All four of them are representative examples from some of the most influential East German rock bands, selected partly because information about both their original and censored versions was readily accessible. The first songs to be analysed were *Albatros* by Karat (1979) and *Alt wie ein Baum* by the Puhdys (1976), which were not banned by GDR authorities. In contrast, the songs *Tausend Augen* by Silly (1985) and *Rockballade vom kleinen Otto* by Klaus Renft Combo (1974) were censored and could not be published until after the fall of the Berlin wall.

The method for the qualitative analysis combined Taimen's text-analytical framework (2014) and Littlejohn's political and historical interpretative model (2017). In this Master's thesis, each selected song is first introduced and contextualised, in order to also clarify whether they were censored or not in the GDR. This is followed by an interdisciplinary stylistic analysis, incorporating phonological features (such as alliteration, assonance and rhyme), syntactic elements (including indefiniteness and deliberate ungrammaticality) and rhetorical figures (of repetition, substitution, arrangement and omission). Furthermore, hooks (such as questions, irony, quotations, allusions, symbols and rhythm), lexical choices and verb forms are highlighted. Metaphors are interpreted with attention to the historical context and the public's potential interpretations. Then, intertextual references and the meanings of the text are explored, alongside considerations of the functions and the target audiences. Finally, the analysis identifies and explains the reasons for censorship in the banned songs, as well as the

self-censorial aspects and strategies present in the uncensored ones. This combined methodological approach makes it possible to uncover both explicit and implicit political messages embedded within East German rock music.

## Analysis

The first song analysed was *Albatros* (1979) by the band Karat. It avoided censorship in the GDR largely because of its explicit reference to the poem *Ode a un albatros viajero* (*Ode to a Traveling Albatross*) written by the Chilean communist poet Pablo Neruda, which provided ideological protection. However, the analysis showed that numerous critical statements were hidden between the lines. The albatross functions a symbol of freedom regained after a period of imprisonment and oppression, and through metaphors, symbolic language and the reference to Neruda's poem, the authors subtly compared the bird's fate to the lack of freedom in the GDR. Elements such as rhythm, musical structure, anastrophes and hyperboles direct the listeners' attention toward the song's most politically charged passages.

The second song, *Alt wie ein Baum* (1976) (*As old as a tree*, translation from German, L.F.) by the Puhdys, was also not censored. Its acceptance by the GDR government can be attributed to its clear reference to the poem *Alt möcht ich werden* (*I would like to grow old*, translation from German, L.F.) by Louis Fünberg, who was also the author of the SED hymn. Although the text did not contain any explicit criticism of the GDR, a political undertone emerges through symbolic imagery. Hooks and other stylistic devices, like anastrophes, anadiploses, and the metaphorical opposition of *sky* and *earth* create the symbolic image of the lyrical subject as a tree. This metaphor suggests a figure who transcends borders and exists between two realities, implicitly evoking the two divided German states.

The third song, *Tausend Augen* (*A thousand eyes*, translation from German, L.F.), was proposed by Silly in 1985 for their album *Zwischen unbefahrenen Gleisen* (*Between disused tracks*, translation from German, L.F.), but could not be published because of its explicit critical tone against the regime. However, this was intentional: the band used a technique called "green elephants" that aimed at deliberately creating songs so obviously critical that they would be banned, thereby diverting the censors' attention from more subtly subversive material elsewhere on the album. In *Tausend Augen*, the musical foundation, phonological patterns, repetitive structure and rhetorical devices such as anaphoras, synecdoches and metaphors work together to construct an atmosphere of surveillance and threat. Given the GDR's publication regulations, the reasons for the song's censorship are evident.

The final song, *Rockballade vom kleinen Otto* (*Little Otto's rock ballad*, translation from German, L.F.) by Klaus Renft Combo (or Renft) was written in 1974, though it could not be published in the GDR due to its openly subversive theme. Therefore, the band was dissolved shortly after, and both the lyricist and a band member were imprisoned. The song narrates the story of an East German citizen that tried to flee to the West because of the dissatisfaction with the monotony and constraints of daily life. The tragic telling ends ambiguously, leaving the listeners uncertain whether Otto arrives in Hamburg dead or alive. Through its lexical choices, narrative climax and stark contrast between East and West Germany, the song articulates a direct critique of the GDR government.

## Conclusion

The results of the analysis show that the most significant self-censorial strategies found in the uncensored songs include the use of metaphors, hooks and other stylistic devices such as anaphoras, anastrophe, anadiploses and hyperboles. These elements guide listeners toward deeper interpretations and allow themes such as longing for freedom and experiences of oppression to be expressed indirectly. The multiplicity of meanings and the contextualisation of symbolic language are therefore central to understanding how these songs communicated politically sensitive ideas while remaining within the boundaries of what the GDR authorities permitted.

For what concerns the censored examples, similar stylistic devices appear, but their metaphors were more easily identifiable as critiques of the regime. These metaphors, reinforced by anaphoras, synecdoches, hyperboles, rhythmic patterns and structural choices, contributed to the creation of atmospheres that highlighted surveillance, lack of freedom and the desire to escape. Because these themes directly contradicted socialist ideals and risked encouraging East German citizens to recognise their own restricted freedom, the songs were deemed subversive and consequently banned.

In conclusion, this study highlights the complex interplay between artistic expression and political control in the GDR. Future research could expand the scope to other musical genres such as folk, country or other rock subgenres like metal, to uncover further mechanisms of censorship and self-censorship. Another potential research perspective could concern a comparative analysis of censored and uncensored versions of songs that were changed by the evaluation committee. It would be interesting to understand how titles, texts and musical

elements were adapted to fit socialist culture and expectations, and whether original meanings were kept in a more concealed form.