

”Genom blommans historicitet”

Folkmusik och politik i DDR

Petra Österlund

”Through the Flower’s Historicity” — Folk Music and Politics in the GDR

During the 1970s, a “Folk Music Revival” began to emerge in the GDR. This movement, which was influenced by, among others, new folk music trends from Ireland, Sweden, and the US, is described by GDR folk musicians as a kind of counter-movement to the dominant singing movement of the time, mostly organized by the FDJ (Freie Deutsche Jugend) and the GDR authorities. German Volksmusik was since WWII stigmatized as Nazi and the Folk Music Revival, where folk music was spelled with an “F” instead of a “V”, also should renew folk music with the help of influences from other countries, including Western countries.

This article provides some examples of ideas about folk music and politics in the GDR during the 1970s and 1980s which existed among folk musicians, local authorities and the state surveillance apparatus. Through historical discourse analyses of some concrete examples from sources from Stasi archives and published interviews with contemporary witnesses the scope for action between political adaption and artistic freedom is examined. More specifically, the article provides insight into how the authorities, and in particular the Stasi, exercised power in concrete terms, how that power was justified, accepted, and challenged, and what consequences this had for those affected.

The study shows that in the early 1970s, when the first folk music groups outside the official singing movement emerged, the GDR authorities were not particularly familiar with the phenomenon and were unprepared for the numerous groups that began to appear in the late 1970s and during the 1980s. It was common for folk musicians to try to maintain contact with the authorities responsible for organizing musical life, but at the same time they also tried to express social criticism by, for example, rewriting the lyrics of well-known songs or embedding performed songs in a socially critical context. While some musicians succeeded in building a career as folk musicians in this way, others got into trouble with the authorities and some, such as Wolf Biermann and Stephan Krawczyk, were expelled to West Germany.

Petra Österlund är verksam vid Institutionen för historia och samtidsstudier, Södertörns högskola.
E-post: petra.osterlund@sh.se

Personerna nedan har utvecklat antisocialistiska aktiviteter och har samtidigt missbrukat den kulturella och konstnärliga frizonen för politiskt-ideologiskt sabotage och pacifism. De underhåller även till viss del kontakter till personer som sympatiserar med politiska motståndsrörelser [die zum politischen Untergrund neigen].¹

Så beskrev DDR:s säkerhetstjänst Stasi flera östtyska folkmusiker, bland dem musikern och författaren Stephan Krawczyk (f. 1955), i augusti 1982. Tre år senare fick Krawczyk uppförandeförbud för sin musik i hela DDR. Folkmusiken i DDR var ett område som var svårt att få grepp om för den östtyska säkerhetstjänsten. Det som idag beskrivs som DDR:s ”folkmusikrevival” och som var en del av en folkmusikalisk rörelse som spred sig från USA över hela Europa, bland annat till Irland, Frankrike, Västtyskland, DDR, Sverige, Italien och Ungern, fick stort genomslag särskilt bland yngre människor från mitten av 1960-talet och framåt. Rörelsen benämns ”revival” eftersom den knöt an till historiska folkmusiktraditioner före andra världskriget (Morgenstern 2018, 2019). I DDR blev folkmusiken en musikalisk gren som den östtyska staten å ena sidan kunde utnyttja i sin politiska propaganda, men som å andra sidan också blev ett hot då den lockade många personer som var kritiska till det östtyska politiska systemet. Bland de östtyska folkmusikerna kunde man hitta många olika politiska ståndpunkter: de som accepterade systemet och gynnades av det, de som var öppet kritiska och de som försökte uttrycka sin kritik mer eller mindre öppet eller dolt. Det är just därför den östtyska folkmusikscenen är ett relevant ämne för att belysa spänningsfält mellan musik och politik.

I detta bidrag ska ges några exempel på olika föreställningar om musik och politik som fanns bland olika aktörer inom folkmusiken i DDR, på lokala myndigheter och statens övervakningsapparat, Ministeriet för statssäkerheten i DDR (*Stasi*). Med hjälp av analyser av några konkreta exempel ska jag undersöka vilket handlingsutrymme mellan konstnärlig frihet och politisk anpassning som var möjligt, var olika aktörer drog gränsen för den konstnärliga friheten och vilken slags politisk anpassning mer konkret som krävdes av folkmusiker för att kunna utöva sin musik. Närmare bestämt ska artikeln ge en inblick i hur myndigheterna och i synnerhet Stasi konkret utövade makt, hur makten rättfärdigades, accepterades och utmanades och vilka konsekvenser det hade för dem som berördes. Men jag ska även belysa hur folkmusikerna kunde utnyttja det politiska systemet för att skapa sig en försörjning och en karriär

1 BArch, MfS, BV Gera AOV, nr 764/85, s. 8. Tyskt original: ”Nachstehend genannte Personen entwickelten antisozialistische Aktivitäten unter gleichzeitigem Mißbrauch des Freiraumes Kultur/Kunst im Sinne der politisch-ideologischen Diversion und des Pazifismus. Sie unterhalten teilweise Verbindungen zu Personen, die zum politischen Untergrund neigen.” (Understrykningarna i originalet). Samtliga översättningar från tyska till svenska är gjorda av författaren.

som musiker och hur de kunde utmana statens maktapparat. De empiriska exemplen illustrerar 1980-talets diskussioner om folkmusik och politik eftersom kritiken mot regimen i Östberlin vid den tiden allt tydligare framträdde inom kulturlivet i DDR.

Makt som rättfärdigande narrativ

Fokus i detta bidrag läggs på analyser av musik inom en språklig kontext, vilket innebär att texter om musik står i centrum för analysen, mer än själva musiken. Med hjälp av en historisk diskursanalys ska jag lyfta fram hur föreställningar om musik och politik förändrades under den aktuella perioden, vilka handlingsutrymmen som var möjliga för de olika aktörerna samt vilka maktrelationer som uppstod i dessa sammanhang. Diskurs betraktas här som en social praktik som kan ta sig uttryck i språk och text, men även genom symboler, bilder, ljud och materiell kultur. I den historiska diskursanalysen läggs särskilt vikt vid *när* och *hur* vissa utsagor framkommer vid en viss plats och vid en viss tid och analysen ska visa hur utsagorna förändrats över tid (Landwehr 2008: 92). Eftersom analysen i stor utsträckning handlar om hur olika aktörer legitimerar sina uppfattningar om musik och politisk ideologi och hur detta i sin tur leder till olika maktrelationer, kombineras denna diskursanalys med ett maktbegrepp, där makt ses som ett agerande där man genom olika utsagor som ska rättfärdiga maktutövandet försöker styra över handlingsutrymmet för andra aktörer i samhället (Forst 2015: 22). Denna diskursmodell är en vidareutveckling av Frankfurtskolan och den kritiska teorin (Forst & Günther 2010). Makt ses i denna teoretiska modell som "ett sätt att påverka, bestämma, överta eller minska handlingsutrymmet för andra subjekt genom rättfärdigande narrativ" (Forst 2015: 96–97). Särskilt musik och texter till musik är tolkningsbara och analyserna i detta bidrag ska ge några exempel på hur aktörer i folkmusiklivet i DDR och hos Stasi kunde ha olika föreställningar om i vilken utsträckning folkmusik skulle anpassas till den härskande kommunistiska ideologin. Jag vill även ge exempel på hur oppositionella folkmusiker försökte smyga in sina budskap i låttexter och hur de och publiken kunde kommunicera på specifika sätt med varandra för att undkomma Stasis ögon och öron.

Forsts begrepp "normativ makt" är särskilt användbart, eftersom det kan visa hur både musiker, lokala myndighetsutövare och Stasimedarbetare försökte utöva makt genom att skapa rättfärdigande narrativ utifrån sin egen politiska ståndpunkt. Enligt Forsts modell kan makt i princip endast utövas när person B accepterar person A:s rättfärdigande narrativ som legitima, vilket han benämner som den "noumenala makten" (Forst 2015: 58). Syftet med denna modell är att kunna förstå makt som något som människor förhandlar om av fri vilja, när makten legitimeras genom rättfärdigande narrativ *som båda*

parterna accepterar. Här ingår även det som Forst benämner som ”osynlig maktutövning” (Forst 2015: 59), det vill säga sådan maktutövning som B kanske omedvetet accepterar, som till exempel genom att köpa en viss produkt efter att ha sett reklamen om den. Forst skiljer denna form av makt från mer tvångsmässiga maktutövanden som uppstår när de rättfärdigande narrativen inte anses legitimeras maktutövandet av person B och när pressen från A gentemot B ökar. Forst talar här om olika nivåer för det rättfärdigande utrymmet, ett utrymme som successivt minskar mellan de olika nivåerna. Nästa nivå efter den noumenala makten är ett maktutövande, då sociala eller politiska förhållanden fogas samman till en ordning som bygger på specifika rättfärdigande narrativ som stödjer just denna ordning (*Herrschaft*). Den tredje nivån kallas *Beherrschung*, där det rättfärdigande utrymmet på grund av otillräcklig legitimering minskar ytterligare – och nu griper de som utövar makten till strategier som ska framställa den gängse samhällsordningen som rättvis, oföränderlig eller skapad av en överordnad instans som inte får ifrågasättas, som till exempel partiet eller Gud. När A slutligen använder fysiskt eller juridiskt våld mot B för att tvinga fram ett accepterande av A:s rättfärdigande narrativ, benämner Forst detta som maktlöshet (Forst 2015: 97–98). Det rättfärdigande utrymmet har stängts och B har inte längre något annat val än att antingen acceptera A:s krav eller att utsättas för våld, fängelse, utvisning eller döden. I denna studie blir alla de omnämnda nivåerna aktuella.

I detta bidrag ska några empiriska exempel analyseras för att synliggöra hur makt utövades i kontakter mellan folkmusiker och DDR:s myndigheter; exemplen ska visa hur olika rättfärdigande narrativ fördes fram och hur maktutövandet legitimerades. Men det ska även ges exempel på när det avvisades samt vilka tvångsmedel som då användes.

Materialet är hämtat från Stasis arkiv i Berlin och har samlats in i ett tidigare forskningsprojekt om musik och politik i DDR och svensk-östtyska musikrelationer.² Utöver det har jag använt intervjuer med DDR-folkmusiker publicerade i tidigare forskning (Leyn 2016; Österlund 2024). Källmaterialet från Stasis arkiv i Berlin är granskat av arkivets handläggare. Konkret innebär detta att privatpersoners namn vanligtvis inte nämns i det utlämnade materialet, utan de är överstrukna för att skydda personernas identitet. Det innebär att jag endast fått tillgång till ett fåtal folkmusikernamn. Enbart namn på kända personer, vilka kategoriseras som offentliga personer (exempelvis Stephan Krawczyk) är synliga i Stasis arkivkällor, liksom namn från personer som har godkänt att deras namn lämnas ut. Men folkmusikgrupper nämns med sina namn. Annorlunda är handhavandet när det gäller namn på Stasis medarbetare, det gäller även dem som benämns som ”inofficiella medarbetare” (IM):

2 Projektet ”Musik, estetik och politik i musikrelationerna Sverige – DDR 1949–1989” genomfördes av författaren, Henrik Rosengren och Ursula Geisler 2016–2022 med finansiering av Östersjöstiftelsen.

Här använde vanligtvis Stasi fingerade namn för de inofficiella medarbetarna, men idag röjs oftast också deras riktiga namn eftersom arkivets ansvariga anser att det är betydelsefullt för forskningen och för uppgörelsen med den tyska historien (*Aufarbeitung der Geschichte*).³

Stasis material tillhör, som den tyska historikern Juliane Brauer också benämner det, de så kallade *Herrschaftsquellen*, det vill säga källor från myndighetsperspektiv (Brauer 2020: 24). Dessa källor kan visa hur musikproduktion och -användning i samhället övervakades och uppfattades av de styrande politikerna. Som Brauer påpekar, är musikområdet och särskilt sångutövandet ett relevant område i studier av musik och politik, då dessa genrer kan ge en inblick i hur olika tolkningar av låtar och låttexter hela tiden förhandlades mellan de styrande och de praktiserande musikerna och administratörerna (Brauer 2020: 24–25). Medan Brauer mest fokuserar den officiella sångrörelsen (*Singebewegung*) i DDR och hur detta togs emot av befolkningen, ska mitt bidrag handla om vilka diskurser och maktrelationer som uppstod på den östtyska folkmusikscenen mellan myndighetspersonal och utövande musiker. Här måste påpekas att de analyserade intervjuerna, som genomfördes av Wolfgang Leyn (som själv var en del av den av honom beskrivna folkmusikscenen) under 1990- och början av 2000-talet, måste ses som tillbakablickar både av intervjuaren och informanterna. I dessa ingår det kritiska reflektioner där både intervjuaren och informanterna strävar efter en viss självrepresentation utifrån en förändrad samtid. Intervjuerna genomfördes även under en längre tidsperiod, från 1990-talets mitt till början av 2010-talet (Leyn 2016).

Folkmusik och nationell identitet i en internationell kontext

Enligt den svenske musikeknologen Owe Ronström bär folkmusik "på en särskilt intensiv relation till en kombination av förflutna tider och platser, som i gemensamma uppfattningar om 'rötter', 'vårt gemensamma arv' eller 'var vi kommer ifrån'" (Ronström 2019: 10). På så sätt uttrycker folkmusiken lokal och nationell tillhörighet och är ofta nära kopplad till föreställningar om nationell identitet. Samtidigt är folkmusik också en internationell rörelse och nationella uttryck mejslas fram i förening med internationella musikaliska influenser. Folkmusiken har även att göra med det förflutna som beskrivs i musiken och texterna, ibland i form av nostalgi, ibland som aktuell samhällskritik. Den har använts och används fortfarande gärna av sociala rörelser för att främja social förändring (Rodnitsky 2006; Danaher 2010; Ronström 2019). Önskan om social förändring var en viktig idé även i DDR. Det tog sig uttryck i det styrande

3 Se <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/de/akteneinsicht/warum-werden-stasi-unterlagen-geschwaerzt/> (citerad 2025-05-10).

partiet SED:s strävan efter att skapa en socialistisk stat, men där det fanns olika uppfattningar politikerna sinsemellan och mellan medborgarna om hur detta skulle genomföras.

DDR är ett intressant exempel på en stat, som var sluten och där det var svårt för "vanliga" medborgare att resa till Väst, men där folkmusiker ändå lyckades plocka upp internationella musiktrender från bland annat USA, Irland och Sverige från 1960-talet och framåt.

Begreppen *Volksmusik* [folkmusik] och *Volkslied* [folkvisa] hade dåligt rykte i efterkrigstidens Tyskland, eftersom de missbrukades i nazisternas politiska propaganda för att sprida rasistiska föreställningar om tysk identitet (Bohlman 2004; Sweers 2005). I Nazityskland tolkades tysk folkmusik och tyska folksånger i nationalsocialistisk riktning och sågs som ett uttryck för en "biologiskt bestämd germansk nationell identitet" (Sweers 2019: 2). Kollektivt sjungande av tyska folksånger användes som ett politiskt verktyg för att mobilisera massorna i nationalsocialistisk mening, och det gjordes också för att indoktrinera ungdomar i nazistisk ideologi i organisationer som *Hitlerjugend* och *Bund deutscher Mädel* (Morgenstern 2018). Efter 1945 bar den tyska folkmusiktraditionen en tydlig nazistisk stämpel och kom därför att marginaliseras.

På grund av folkmusikens naziststämpel efter 1945 sökte tyska folkmusiker i de båda tyska staterna efter nya inspirationskällor utanför sina nationsgränser (Sweers 2019). Den nya folkmusikrörelsen från 1960-talet och framåt stod för progressiva sociala idéer och influerades även av den amerikanska medborgarrättsrörelsen (Weissman 2006). Detta ledde till att man började använda "folkmusik" och "folksånger" i både Öst- och Västtyskland, och att folkmusik stavades med "F" i stället för tyska "V" (Rath 2017: 242). Men nu uppstod återigen nya tolkningar av "folk" och "folkmusik" i de båda tysta staterna. Den östtyska regimen ville tydligt skilja sig från "väst" och försökte aktivt främja folkmusiktexter på tyska, bland annat genom den välkända sångrörelsen FDJ (*Freie Deutsche Jugend*, ung. Fri tysk ungdom) och genom att främja så kallade massånger (Brauer 2020; Möbius 2020; Nicoll 2022; Weiss 2022). Här användes den gemensamma sången aktivt som ett verktyg för socialistisk propaganda. Det ledde till att regimen kritiker började skapa sin egen alternativa folkmusikscen från mitten av 1970-talet och framåt (Leyn 2016: 12). Tanken var att etablera en folkmusikscen som inte styrdes av statsideologin utan av folkmusikerna själva.

Idag finns det många dokumentärer om DDR:s folkmusikscen, särskilt från samtida vittnen (se till exempel Moll 2000; Tegeler 2016; Musikgeschichte 2022; Ostfolk 2024), men det har hittills inte gjorts några djupgående akademiska studier om folkmusikens roll i DDR.

Tidigare studier om folkmusik i DDR beskriver den mer allmänna historien om folkmusikväckelsen i DDR, folkvisornas betydelse som uttryck för politisk protest och anpassning, den ungerska folkmusikscenens inflytande på

folkmusikens utveckling i Sverige samt den irländska folkmusikens inflytande på DDR:s folkmusikscen (Brauer 2020; Leyn 2016; Sweers 2019; Morgenstern 2018, 2019, 2021; Robb (red.) 2007; Kirchenwitz 1993; Ronström 1990; Ronström 2014).

Folkmusikrörelsen i DDR uppstod dels som en kraft att förnya den tyska folkmusiken efter andra världskriget, dels som en motrörelse mot den officiella musikpolitiken i DDR. 1966 grundades i Östberlin *Hootenanny-Klub*, inspirerad av den kanadensiske folksångaren Perry Friedman. Klubben ändrade senare sitt namn till *Oktoberklubb*. Klubben blev en förebild för sångrörelsen i DDR under 1970-talet, som växte snabbt och nådde höjdpunkten 1973, då det fanns mer än 4000 olika grupper (Leyn 2016: 11). Unga människor sjöng folkvisor, kampsånger och arbetarsånger till gitarr och i början av rörelsen fanns det en stor öppenhet både från myndigheternas håll och inom själva scenen för vad som fick sjungas. Efter de tionde världsfestspelen 1973 i DDR började de östtyska myndigheterna sätta press på sångrörelsen och krävde att åtminstone ett visst antal politiska kampsånger skulle ingå vid sångrörelsens konserter, något som inte föll i god jord hos alla deltagare. Nu utvecklades vid sidan av de officiella sångaktiviteterna – som ofta ägde rum under ledning av FDJ – nya folkmusikgrupper, där allt fler medlemmar var kritiskt inställda till det politiska systemet. Från mitten av 1970-talet började man inspireras av den amerikanska och irländska folkmusiken och talrika nya folkmusikgrupper bildades, vilket är det som benämns som *Folk-Revival* (Morgenstern 2019). Som ovan nämnts, inspirerade särskilt den irländska folkmusiken DDR-musiker. 1996 uttalade sig Rainer Luber (1949–2011), ledare för folkmusikbandet *Brummtopf*, i en intervju med författaren Wolfgang Leyn: ”Jag tror att man innan Folk-Revival presenterade tyska folkvisor på ett mer eller mindre tråkigt sätt. Det friska sätt som irländarna sjöng sina visor på, hade enorm betydelse för hur man sjöng de tyska låtarna framöver. [...] Nu kom plötsligt något jordnära in, något som man kände innerst inne i sin själ. Och pulsen, egentligen något naturligt i varje folklöre, kom tillbaka till den tyska folklören igen” (Leyn 2016: 228–229).⁴ Citatet visar hur betydelsefullt nya musikaliska uttrycksformer och framföranden blev för utvecklingen av folkmusiken i DDR. De flesta av de folkmusiker som Wolfgang Leyn har intervjuat, berättar just detta, hur en ny våg av musikaliska uttrycksformer och framförandesätt kom till DDR från just Irland och USA och att de upplevde ett stort behov av förnyelse och nyskapande. Men samtidigt började myndigheterna uppmärksamma den växande folkmusikrörelsen och det ökande antalet ”folklorefester” och ”folklöreverkstäder”, som det också

4 Tyskt original: ”Ich glaube, man hat vor diesem Folkrevival deutsche Volkslieder mehr oder weniger langweilig vorgetragen. Diese frische Art, wie die Iren ihre Lieder gesungen haben, hat sich ungeheuer ausgewirkt auf die Vortragsweise der deutschen Lieder. [...] Jetzt kam mit einem Mal was Urwüchsiges, aus tiefster Seele Empfundenes mit hinein. Und der Beat, eigentlich das Ursprüngliche jeder Folklore, kehrte wieder in die deutsche Folklore zurück.”

brukade kallas, övervakades alltmer noggrant av Stasi. Rapporter från Stasi visar hur DDR-myndigheterna betraktade den nya folkmusikrörelsen både med fascination och rädsla. I en rapport från 1983 blickar den anonyma skribenten tillbaka och berättar hur folkmusikrörelsen från början upplevdes som ganska spretig, men hur den med tiden alltmer tog form:

I mitten av 1970-talet uppstod de första folklöregrupperna i vår republik med amatörmusiker och före detta medlemmar från de splittrade sångklubbarna [Singeklubs]. Så skedde även i Leipzig, mer eller mindre påfallande tillfälligt, oorganiserat och utan tydlig ledning.

Modetrender, ibland frustration över övermättad och konstgjord atmosfär i sångklubbarna, men även ett äkta intresse för irländsk, skotsk, latinamerikansk och senare också för den tyska folkloren ledde till en spretig blandning av experter, pseudo-musiker och intellektuella figurer i "gammellook". Repertoaren var lika färgglad som klädseln och håret.⁵

Skribenten fortsätter att berätta hur ungdomsförbunden vid denna tid hade fullt upp med att rädda sångrörelsen som hade drabbats av en kraftig tillbakagång. Detta ledde till att den nya folkmusikrörelsen snabbt spred sig och myndigheterna fick svårt för att hålla den under kontroll.⁶ Folkmusiken i DDR påverkades hela tiden av statligt stöd och kontroll ("*Zwischen Fördertopf und Gängelband*", Leyn 2016:17). Ett sätt för staten att skaffa sig kontroll över folkmusikerna var att kräva olika tillstånd för att få framträda som folkmusiker i offentligheten. Det förväntades av alla musiker som ville spela för pengar att de hade ett godkänt tillstånd av staten, det så kallade *Amateurpappe* och *Profipappe* (Leyn 2016: 265; *Pappe* är ett tyskt slanguttryck för pengar). Här fanns det två kategorier av utövare: den som hade musiken som huvudsakligt yrke (den professionella musikern, *Profipappe*) och den som hade musiken som bisyssla (amatörmusikern, *Amateurpappe*). Amatörtillståndet kunde man erhålla av sin kommun, medan regionen svarade för tillståndet till de professionella musikerna. För att få tillstånd var musikern vanligtvis tvungen att spela inför en kommission som skulle avgöra om tillstånd skulle utfärdas eller inte. Man ansökte om tillståndet hos Kabinettet för kulturarbete (*Kabinett für Kulturarbeit*) som fanns sedan 1960-talet i alla kommuner och regioner i

5 BArch, MfS, BV Leipzig, nr. 04270, s. 63. Tyskt original: "Mitte der siebziger Jahre entwickelten sich aus versprengten ehemaligen Singeklubmitgliedern und Amateurmusikanten die ersten Folkloregruppen unserer Republik. So auch in Leipzig, mehr oder weniger zufällig, ungeordnet, nicht geführt.

Modische Trends, zuweilen Frustration wegen übersättigter und künstlicher Singeklubsatmosphäre, aber auch echtes Interesse für irische, Schottische [sic!], lateinamerikanische und später auch deutsche Folklore brachten ein Sammelsurium von Experten, Pseudomusikanten und intellektuellen Gestalten im Gammellook zusammen. So bunt wie die Kleidung und Haare war das Repertoire."

6 Ibid.

DDR och vars uppgift det var att utveckla och främja ”ideellt utfört kulturarbete genom ideologiskt och professionellt musikaliskt stöd” till konstnärer i DDR (Leyn 2016: 289). Folkmusikgrupper kunde även skriva avtal med kabinettet som då kunde hjälpa till med till exempel finansiering av folklorefestivaler, visböcker och musikinstrument.

En fördel med tillståndskravet var att många folkmusiker tvingades hålla en hög musikalisk nivå, men risken fanns alltid att tillståndet kunde dras in om man inte höll sig inom de politiska ramarna. Uppträdandeförbudet, *Auftritts-verbot*, kunde gälla under en kortare eller längre period, och i värsta fall resten av livet; förbudet avsåg framträdande inom en viss kommun, region eller i hela landet. I värsta fall hamnade folkmusiker i fängelse eller blev tvångsdeporterade till Väst, vilket hände den inledningsvis citerade Stephan Krawczyk, ledare för gruppen *Liederehrlich*, som deporterades 1988 till Västtyskland. Ett annat fall är Wolf Biermann som inte fick återvända till sitt hemland DDR 1976 efter en konsert i Västtyskland.

Hade en musiker fått tillstånd från myndigheterna, var fördelen att man oftast kunde försörja sig på sin musik. Gagen vid framträdanden räckte vanligtvis till för en grundläggande försörjning i DDR. För många DDR-musiker blev det därför en helt ny situation efter Tysklands återförening, när de blev tvungna att bli anställda som musiker eller starta ett företag för att kunna tjäna pengar på sin musik. Många tvingades ta andra arbeten och ägna sig åt folkmusiken som bisyssla eller hobby (Tegeler 2016). När det gäller DDR:s musikpolitik, så var de ovan nämnda tillstånden ett sätt att kunna kontrollera vilka musiker som var aktiva inom landet. Till exempel fick musikerna för det mesta skicka in sitt planerade konsertprogram i förväg till kabinettet för att få det godkänt. Det var vanligt att det då kom krav på vissa ändringar i programmet, men det kunde också hända att konserten förbjöds.

Att vända folkmusiken åt ”rätt” politiskt håll – Stasis planer och tillvägagångssätt

Det var ingen lätt uppgift för de östtyska myndigheterna att hålla sig uppdaterade om de talrika folkmusikgrupperna som uppstod i DDR från mitten av 1970-talet och framåt. I övervakningen av folkmusikområdet samarbetade Ministeriet för Kultur i DDR med avdelningen för kultur i SED:s Zentralkomité, med regionala och lokala kommittéer och med Stasi på statlig och lokal nivå. Före de flesta folkmusikevenemangen ägde planeringsmöten rum mellan dessa aktörer där frågan hur arrangemanget skulle bevakas diskuterades. Organisatörer av ”folklöre”-arrangemangen (som det kallades i DDR) var tvungna att ansöka om tillstånd hos myndigheterna före arrangemanget där det krävdes att man lämnade in detaljerad information om programmet, vem som skulle uppträda, när, var och hur länge. Stasis medarbetare arbetade

sedan fram en plan över hur arrangemanget skulle övervakas och kunde även lägga sig i vissa detaljer, till exempel att vissa låtar inte skulle få spelas eller att vissa grupper eller individer inte skulle få uppträda. Men det hände också att myndigheterna fick information om folkmusikarrangemang väldigt sent eller inte alls. Ett exempel är "Folkloreverkstaden" (*Folklorewerkstatt*), som folkmusikkonserterna och mötena ofta kallades, i Leipzig den 13 till 15 januari 1984. Här ansåg Stasis medarbetare att de inte hade fått tillräcklig information i god tid och att de var dåligt förberedda. I ett sammanfattande dokument rörande ett möte med tjänstemän från Ministeriet för kultur, SED:s Zentralkomité för kultur, Leipzigs lokala kommittéer och Stasi den 11 januari konstaterade man följande:

Eftersom vår tjänstenhet fram till den 9 januari 1984 bara har fått otillräcklig kännedom om hur det ligger till med förberedelserna för musikfolkloreverkstaden, har man inte inlett motsvarande kontroller. Fram till 10 januari 1984 hade avdelning XX ingen kännedom om detta arrangemang.⁷

En medarbetare i planeringskommittén kritiserades för att han inte hade tagit sitt ansvar. På grund av det fanns det "ingen säkerhet" när det gällde innehållsliga frågor för verkstadsarrangemanget. Problemen berodde enligt skribenten på ett "bristande politiskt arbete" med de deltagande folkloregrupperna. I dokumentet, som bygger på ett möte som den ledande tjänstemannen för enheten i Leipzig höll med några av sina medarbetare, syns två olika uppfattningar: Några på mötet ansåg att det skulle vara viktigast att känna till en eventuell oppositionell politisk hållning hos de aktuella folkmusikerna och om det fanns en risk att de skulle "glida ner i den politiska avgrunden" (*Abgleiten in den politischen Untergrund*). Här var det viktigt att signalera "vår beredskap till samtal" (*Verständigungsbereitschaft*). Medarbetaren, som yttrade detta, rekommenderade att enbart ingripa mot program och låtar som vände sig "direkt mot makten".⁸ En annan medarbetare ansåg att det krävdes ett tydligare tillvägagångssätt. Han menade att det väsentliga var att kunna avgöra om det handlade om riktiga folkmusiker eller "politiska gycklare" (*politische Gaukler*) och att situationen inom folkmusiken i dagens samhälle medför att en sådan folkloreverkstad överhuvudtaget inte ska få äga rum.⁹ Förmodligen syftade han här på att allt fler inom folkmusikrörelsen sympatiserade med oppositionella rörelser.

7 BArch, MfS BV Leipzig KD Stadt 01372, s. 26. Tyskt original: "Da unserer Dienst Einheit bis zum 9.1.1984 nur ungenügende Erkenntnisse über den Stand der Vorbereitung der Musikfolklore-Werkstatt vorlagen, wurden entsprechende Überprüfungen eingeleitet. Bis zum 10.1.1984 hatte die Abteilung XX keine Kenntnis von der Durchführung dieser Veranstaltungen."

8 BArch, MfS BV Leipzig KD Stadt 01372, s. 27.

9 Ibid.

Det här beskrivna dokumentet är ett exempel på att makten även i en diktatur utövas på många olika sätt. Ett problem i en diktatur som DDR var att säkerhetstjänsten inte alltid kunde skaffa sig den planering och kontroll som de behövde för sitt maktutövande och för sin politiska indoktrinering hos medborgarna, som uttrycket "bristande politiskt arbete" är ett exempel på. Det framgår inte av dokumentet om folkmusikerna medvetet har låtit bli att anmäla sitt arrangemang och försökt att undkomma statens kontroll eller om det bara glömdes bort. Men det visar att statens maktutövande uppifrån och ned inte alltid fungerade friktionsfritt och att statsapparaten var beroende av information i god tid för att kunna sätta igång sin kontrollapparat. Formuleringen "bristande politiskt arbete" ger även uttryck för att statens uppfostringsideologi krävde nära relationer till dem som skulle underkastas de politiska kraven och att god kännedom om det aktuella området – här folkmusiken i Leipzig – var en nödvändighet. Oppositionellt inställda folkmusiker kunde i sin tur utöva motmakt mot staten genom att låta bli att anmäla alla arrangemang och hoppas på att kunna gå under radarn och på så sätt skapa viss frihet i sitt konstnärliga arbete.

Av det undersökta materialet från Stasis arkiv framgår att det var ett vanligt problem att man inte var överens inom säkerhetstjänsten; makten utövades på olika sätt gentemot folkmusikerna. De två medarbetarna i citatet ovan kan ses som exempel för två olika former av maktutövande: Den första medarbetaren, som talar om "Verständigungsbereitschaft", vill satsa mer på en mjukare linje gentemot folkmusikerna; i stället för att förbjuda hela arrangemanget, vill hen hellre arbeta med övertalning, vilket motsvarar den noumenala makten. På detta sätt hoppas hen så småningom kunna avslöja individer som kunde bli problematiskt för staten och då eventuellt kunna sätta in tvångsmedel mot oppositionella musiker. Den andra medarbetaren vill i stället direkt använda tvångsmedel och anser att sådana folkmusikverkstäder borde förbjudas mer generellt, förmodligen på grund av att han ser dem som en grogrund för politisk opposition.

Ett exempel på Stasis strävanden efter en mer ordnad folkmusikrörelse i landet, är den rapport som skrevs på uppdrag av regionkabinettet för kulturarbete i Leipzig i oktober 1981. Det var just vid denna tid som folkmusikrörelsen började expandera i DDR och allt fler grupper skapades i landet. Nu försökte DDR-myndigheterna att både förstå själva fenomenet och att få det under politisk kontroll. Rapportförfattaren skriver:

Det stora missförståndet består enligt min uppfattning i att man placerar, precis som i fotbollen och rockmusiken, aktörerna [folkmusikerna] och deras så kallade fans i en och samma grupp, vilket inte är rättvist. De verkligt intresserade folkloristerna [folkmusikerna] och deras publik har höga krav som än så länge kanske inte

alltid uppfylls, varken inom det musikaliska eller det mänskligt-moraliska området. Men vem säger att musik i frack (alltså definitivt en *bourgeoise/borgerlig tradition*) är bättre än lantligt-proletariskt [*bäuerlich-proletarisches*] musicerande, att det är bättre än folkets direkta och ursprungliga språk [*die unverblümete, derbe Sprache des Volkes*] och är bättre än den vitala charmen och det originella skämtet i äkta folklore [*als der vitale Charme und urwüchsige Witz echter Folklore*]?!¹⁰

Citatet visar hur DDR-myndigheterna försökte sortera in den nya folkmusikrörelsen i politiskt-ideologiska kategorier. Skribenten försöker inledningsvis att skapa en bättre förståelse för folkmusiken och avfärdar uppfattningar om denna musik som någon slags subkultur och lägre stående konst. Hen anser i stället att musiken behöver tolkas på ett nytt sätt då många folkmusiker och deras publik ställer höga konstnärliga krav. Men citatet visar även en kluvenhet. Å ena sidan kunde folkmusiken tolkas som ett "lantligt-proletärt" musicerande i kontrast till "borgerligt" (förmodligen klassiskt) musicerande och skribenten uttrycker en fascination för folkmusikernas "charm", "ursprunglighet", "skämt" och "äktet". Å andra sidan kunde just detta innebära faror och därför måste staten försöka sätta sig mer in i ämnet och styra upp denna rörelse, vilket skribenten påpekar senare i samma rapport.

Tidigare forskning om DDR:s kulturpolitik och Stasi har visat hur de östtyska myndigheterna långt ifrån var eniga när det gällde hur man skulle bemöta politisk kritik inom musik och konst. Ett vanligt fenomen var att lokala kulturpolitiker kunde vara mer positivt inställda och stödjande än Stasis medarbetare som redan från början försökte bekämpa politisk ironi och kritik i kulturlivet (van Laak 2014). Här fanns även stora lokala skillnader.

Författaren i ovan nämnda rapport lyfter även fram hur viktigt det är att styra arbetet med folkmusikerna åt rätt håll för att få dem på sin sida och inte emot sig. Hen nämner en strategi som hade fallit i god jord i Leipzig:

Genom det finkänsliga och ibland komplicerade arbetet i kabinettet för kulturarbete i Leipzig lyckades man minska fördomar och rädsla och bygga upp ett äkta förtroende i samarbetet [med folkmusikerna]. Den lilla serien *Tyska folkvisor* är resultatet av

10 BArch, MfS, BV Leipzig, nr. 04270, s. 64–65. Tyskt original: "Das große Mißverständnis besteht meiner Meinung nach darin, daß man ähnlich wie im Fußball oder in der Rockmusik Akteure und ihre 'sogenannten FANS' zu Unrecht in einen Topf steckt.

Die wirklich interessierten Folkloristen und ihr Publikum stellen heutzutage an sich hohe Ansprüche, die sicher noch nicht immer erreicht werden, weder im musikalischen noch im menschlich-moralischen Bereich. Aber wer sagt denn, daß Kunst im Frack (also durchaus eine *bourgeoise Überlieferung*) besser und attraktiver sein muß als *bäuerlich-proletarisches Musizieren*, als die *unverblümete, derbe Sprache des Volkes*, als der *vitale Charme und urwüchsige Witz echter Folklore*?! (Rapportförfattaren är överstruken i min kopia av arkivkällan.)

långvarigt samarbete. Det finns en enorm efterfrågan efter denna publikation och behoven kan knappast täckas just nu.

Tack vare ett initiativ från Folkländer [en av DDR:s mest framstående folkmusikgrupper vid denna tid] och Kabinettet för kulturarbete i Leipzig kunde man vinna Centralhuset för kulturarbete [Zentralhaus für Kulturarbeit] för ett genomförande av en central [folkmusik] verkstad i Leipzig, en händelse med stor resonans.

Viktiga impulser utgår sedan en tid från samarbetet mellan grupperna Folkländer och Kreuz & Square. Den enorma framgången med danskvällar med publik, som de ofta ordnar, härrör från den okomplicerade, sällskapliga underhållningen. Denna danskväll erbjuder dessutom möjlighet till förståelse och aktualisering av ett intressant kulturellt arv.¹¹

I citatet lyfter skribenten fram det egna lokala framgångsrika samarbetet med folkmusikerna som en positiv självrepresentation. Som ovan nämnt, fanns stora lokala skillnader mellan olika delar i DDR, när det gäller hur folkmusiken och folkmusikerna bemöttes. Leipzig skulle så småningom utvecklas till ett centrum för den östtyska folkmusiken och än idag minns folkmusikerna de ovan nämnda legendariska danskvällarna med flera hundra deltagare (Leyn 2016: 61). Den så kallade "danshusrörelsen" hade vid denna tid spritt sig från Ungern till flera östeuropeiska länder och även till Sverige (Ronström 1990: 124–168).¹² Från 1980-talet arrangerade allt fler folkmusikgrupper danskvällar, där publiken kunde få enklare dansinstruktioner och sedan dansa tillsammans. Det kom så pass många människor att de knappt fick plats i lokalen. Det ovan nämnda samarbetet mellan *Folkländer* och *Kreuz & Square* bestod bland annat i att man hjälptes åt med musiker och dansinstruktörer. Även grupperna *Gehupft wie gesprungen*, *Notentritt*, *JAMS* och *Saitensprungs Tanzband* var några av dem som ordnade danskvällar under 1980-talet (Leyn 2016: 59). Wolfgang Leyn nämner i sin historieskrivning av folkmusikrörelsen i DDR

11 Ibid., s. 65. Tyskt original: "Durch feinfühlig, manchmal komplizierte Kleinarbeit im Kabinett für Kulturarbeit der Stadt Leipzig gelang es, nach und nach gewisse Vorurteile und Scheu in der Zusammenarbeit abzubauen und ein echtes Vertrauensverhältnis zu entwickeln. Die Kleine Reihe Deutscher Volkslieder ist das Ergebnis langjähriger Zusammenarbeit. Der Bedarf nach dieser Publikation ist riesig und kann kaum gedeckt werden. Aufgrund der Initiative der Folkländer und des Kabinetts für Kulturarbeit konnte das Zentralhaus für eine engagierte Mitwirkung bei der Durchführung der Zentralen Werkstatt in Leipzig gewonnen werden, ein Ereignis mit großer Resonanz. Wichtige Impulse gehen von der seit längerer Zeit betriebenen Zusammenarbeit der Gruppen Folkländer und Kreuz & Square aus. Der riesige Erfolg des häufig durchgeführten Tanzabends mit dem Publikum geht auf die unkomplizierte gesellige Unterhaltung zurück. Er bietet darüber hinaus eine attraktive Möglichkeit der Aneignung und Aufbereitung interessanten Kulturerbes."

12 Folkmusikhuset på Skeppsholmen i Stockholm, som är aktiv än idag, är också ett resultat av denna danshusrörelse (www.folkmusikhuset.se, citerad 2025-05-10).

också betydelsen av det framgångsrika samarbetet mellan Zentralhaus für Kulturarbeit i Leipzig och de olika musik- och dansgrupperna (ibid.). Det är ett exempel på hur ett skickligt organiserat samarbete från båda hållen, dvs. staten och folkmusikerna, kunde innebära fördelar för båda: För folkmusikerna betydde det att de kunde erövra ett större handlingsutrymme för att utveckla och sprida sin musik och för staten att det blev enklare att hålla kontroll över folkmusiken i området när det fanns en god kommunikation mellan staten och folkmusikerna. Utöver det kunde här den noumenala makten utövas genom att erbjuda folkmusikgrupperna möjligheter till publicering av visböcker, här med tyska folkvisor, och på så sätt begränsa västerländskt inflytande, något som skribenten ovan också förstår som ett tillägnande och tillgodogörande av ett (tyskt) kulturarv. För den politiska propagandan var det förstås värdefullt att kunna framställa folkmusiken i DDR som något som staten värnade om som ett nationellt kulturarv. Detta var också oerhört viktigt i "tävlingen" riktad mot Västtyskland i kalla krigets tid.

Betydelsen av forskare och institutioner

Citatet ovan ger redan en fingervisning om betydelsen av folkmusikernas samarbete med DDR:s institutioner för att få konstnärligt och praktiskt utrymme för utövande av sin musik och dans. Förutom lokala kulturorganisationer spelade även internationella nätverk och kontakter med musikforskare en viktig roll. Som exempel ska här nämnas Erich Stockmann (1926–2003) som hade studerat musikvetenskap och germanistisk vid universitetet i Greifswald och vid Humboldt-universitetet i Berlin. 1952 fick Stockmann anställning hos Wolfgang Steinitz (1905–1967) som då var ledare av *Institut für Volkskunde* vid *Deutsche Akademie der Wissenschaften* zu Berlin. Stockmann samarbetade med Steinitz i forskningsprojektet *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters* (Tyska folkvisor med demokratisk karaktär, Steinitz 1954 och 1962). Denna samling av tyska folkvisor fick stor betydelse för utvecklingen av folkmusiken i DDR, då folkmusikerna gärna plockade fram låtar ur denna samling och anpassade dem till sina budskap som de ville förmedla till sin publik (Leyn 2016: 298). 1953 disputerade Stockmann med avhandlingen *Der musikalische Sinn der elektro-akustischen Musikinstrumente* (Musikalisk betydelse av elektro-akustiska musikinstrument). Stockmann skulle så småningom bli känd för sitt intensiva arbete med utforskningen och systematiseringen av folkmusikinstrument. Denna forskning ledde även till att Stockmann utvecklade ett omfattande internationellt kontaktnät. Stockmanns roll diskuteras i detta bidrag som ett exempel på en nyckelperson som både östtyska och svenska folkmusiker har beskrivit som ett starkt stöd i utvecklingen och spridningen av den östtyska folkmusiken (Österlund 2024: 459). Han fick en nyckelroll när det gällde att förmedla kontakter mellan DDR:s folkmusiker och akademien.

Jo Meyer, grundare av och ledare för JAMS, beskrev i samtal med mig Erich Stockmann som en ”dramatisk och lysande personlighet” (*dramatische und schillernde Persönlichkeit*) som hela tiden stötte DDR:s folkmusiker (Österlund 2024: 459). Stockmann hjälpte exempelvis till med hektografier [kopieringsapparaternas föregångare] och genom sitt samarbete med Radio DDR 2 kunde folkmusiker få tillträde till en studio, där de kunde göra inspelningar. Utöver det hade Stockmann en god överblick över den internationella folkmusikscenen och kunde ge tips och råd till musikinstrumentbygge (ibid.). Av svenska och tyska folkmusiker beskrivs Stockmann som en viktig förmedlare mellan musikerna och myndigheterna och även som en ”dörröppnare” till institutioner och internationella musikorganisationer, exempelvis *International Council for Traditional Music (ICTM)*, där Stockmann valdes till president 1982 (Ronström 2014: 10; Ternhag 2017: 42). Krister Malm, svensk musikforskare och tidigare chef för Musikmuseet i Stockholm, menar att Stockmann var mycket intresserad av 1700-talets musik och gärna diskuterade med sina studenter musik och visor som uttryck för motstånd och förtryck. Enligt Malm innebar det kanske en möjlighet för Stockmann att kunna uttrycka viss kritik mot DDR-regimen (Österlund 2024: 458).

Som jag har visat i en tidigare studie, kan det ha varit Erich Stockmanns otydliga politiska positionering i DDR, hans stora internationella nätverk och vetenskapliga nischade inriktning inom folkmusik- och musikinstrumentforskningen som kan ha gett honom en viss vetenskaplig frihet trots att regimen inte fullt litade på honom. Detta i sin tur har förmodligen hjälpt talrika folkmusiker i DDR att få stöd av akademiska institutioner i DDR och viss konstnärlig frihet (Österlund 2024: 468). Stockmanns goda internationella rykte och hans kontakter till flera av DDR:s institutioner, som bland annat vetenskapsakademien och radion, var mycket betydelsefull för legitimeringen av den östtyska folkmusiken, inte bara i DDR utan även internationellt.

Historiska källor och tvetydiga texter

Den 30 oktober 1986 rapporterade en av Stasis medarbetare efter ett möte med en hemlig källa (förmodligen en IM) om en konsert med gruppen *Notentritt* i Berlin:

Musiken i deras halvtimme långa program, som presenterades under beteckningen ”Notentritts Rumpelkammer” [Notentritts skräpförråd], baserades i stora drag på traditionell folkmusik. Texterna däremot var speciellt designade och hade tvetydig karaktär. Till exempel annonserades en låt med följande text: ”Nästa låt handlar om BND:s ideologiska grävande vid den antifaschistiskt-demokratiska skyddsvallen!” I den följande texten hette det

sedan: På muren, på utkik, sitter en liten bagge [*Auf der Mauer, auf der Lauer, sitzt ne kleine Wanze...*]

Utöver det innehöll flera texter en ironisk underton, som syftade på DDR-medborgares resebegränsningar till det kapitalistiska utlandet. Här hette det bland annat: "Vad ska jag på Tahiti, när jag har här min stuga och mina grundläggande medborgerliga rättigheter?" På grund av den skickliga och tekniskt avancerade programgestaltningen uttryckte publiken inledningsvis en spontan begeistring.¹³

Det var vanligt att DDR:s folkmusikgrupper använde kända och äldre låtar och låttexter som de anpassade till samtiden (Leyn 2016). Populära var till exempel låtar och låttexter från revolutionen 1848, författaren och germanisten August Heinrich Hoffmann von Fallerslebens (1798–1874) och Wolfgang Steinitz samling av folklåtar (Steinitz 1954 och 1962). När folkmusikerna ändrade texterna i dessa låtar och anpassade dem till sin samtid, kunde de smyga in dolda kritiska budskap för att förmedla kritik mot den östtyska staten. Wolfgang Leyn beskriver detta som "dubbeltydigt", de historiska låtarna erhöll två olika budskap, ett historiskt och ett nutida (Leyn 2016: 27). Jo Meyer, ledare för folkmusikgruppen JAMS, menade i intervju med Leyn att just det som inte sades rakt ut, egentligen var det väsentliga vid framförandet. Här fanns en tyst överenskommelse med publiken som "förstod exakt vad vi inte sade. Och vi glädde oss hela tiden åt det som inte sades, men som ändå hängde med mellan raderna i texten" (ibid.). Även detta kan beskrivas som en form av noumenal makt som utövas mot två olika mottagare: publiken som förstår det dolda budskapet och Stasis observatörer som vanligtvis fanns med i publiken, men som kanske inte uppfattade texten eller låten som något kontroversiellt.

I citatet ovan är dock gruppen *Notenritt* betydligt mer öppen med sin samhällskritik. "Auf der Lauer, auf der Mauer sitzt 'ne kleine Wanze", var en populär låt bland regimkritiker i DDR, där man relativt öppet yttrade sin kritik mot regimens övervakningssystem, tydliggjort i citatet. Volker Brock, medlem i gruppen *Notenritt*, berättade 1996 i intervju med Wolfgang Leyn att de förbjöds "till och från" av DDR-myndigheterna att spela denna låt vid

13 BArch, MfS, BV Halle, Abt. XX, nr. 2990, s. 1. Tyskt original: "Die Musik ihres halbstündigen Programms, das unter der Bezeichnung "Notenritts Rumpelkammer" stand, basierte im wesentlichen auf traditioneller Volksmusik. Die Texte hingegen waren speziell zugeschnitten und trugen einen zweideutigen Charakter. Beispielsweise hatte die Ankündigung eines Liedes den folgenden Text: 'Jetzt folgt ein Lied über die ideologische Wühltätigkeit des BND am antifaschistisch-demokratischen Schutzwall!' Im darauffolgenden Text hieß es dann: 'Auf der Mauer, auf der Lauer, sitzt eine kleine Wanze...'

Darüber hinaus waren die weiteren Texte mit einem ironischen Ton untersetzt, welche auf die bestehenden Reisebeschränkungen von DDR-Bürgern ins kapitalistische Ausland ausgerichtet waren. Hierzu hieß es unter anderem: 'Was soll ich in Tahiti, wenn ich hier meine Datsche und bürgerliche Grundrechte habe?' Aufgrund der geschickten und technisch versierten Programmgestaltung erlangte die Gruppe zunächst eine spontane Begeisterung beim Publikum."

sina konserter. Som framgår av citatet, använde *Notentritt* också gärna ironi för att utöva motmakt mot regimen, som i låten om Tahiti och de mänskliga rättigheterna. *Notentritts* öppna kritik ledde även till att de ibland fick spelförbud. Folkmusikgruppernas strategier vid spelförbud var att antingen skapa en ny grupp med ett nytt namn eller att försöka framträda i en annan region av DDR, där de inte hade spelförbud (Leyn 2016: 267). Spelförbud kunde införas, som ovan nämnt, för en specifik stad eller region eller för hela landet. *Notentritt* är ett exempel på en folkmusikgrupp som intog en tydlig kritisk hållning mot regimen och fick uppträdandeförbud flera gånger, men som ändå lyckades klara sig och som till och med erhöll DDR-televisionens pris 1985. Klaus ”Eumel” Jorke, manager för bland annat *Notentritt*, berättade 2013 i en intervju med Wolfgang Leyn, hur viktigt det var att hitta de rätta musikerna till konserter och danskvällar. En vanlig strategi var att skapa goda relationer till de ansvariga för studentklubbarna i DDR. Dessa personer, som antingen var partimedlemmar eller underhöll goda kontakter till partiet, kunde skapa utrymme för musikgrupper och konstnärer. Men det var också viktigt att hitta duktiga musiker som hade *Amateurpappe* eller *Profipappe* (se ovan) och därmed var officiellt erkända musiker. Detta skapade större konstnärligt utrymme och möjlighet till politisk ironi eller kritik vid konserterna, (Leyn 2016: 209–210).

Stasi och fallet Stephan Krawczyk

Musikern och författaren Stephan Krawczyk, född 1955 utanför Gera i DDR, är ett exempel på en folkmusiker vars samhällskritik enligt Stasi gick över gränsen. Utbildad konsertgitarist, grundade han 1978 folkmusikgruppen *Liedehrlich* som skulle bli en av de mest kända i DDR. 1981 erhöll han första priset vid DDR:s chansondagar. 1985 belades Krawczyk med spelförbud i hela DDR och kunde därefter bara spela i kyrkor som blev ett slags frizon för regimkritiker i DDR under 1980-talet (Leyn 2016: 221). 1988 häktades han inför en planerad protestaktion och fick ”välja” mellan ett långt fängelsestraff och utvisning till Västtyskland. Han ”valde” det senare och bosatte sig i Västtyskland. Än idag är Krawczyk en aktiv musiker och författare i Tyskland och hans musik kan lyssnas på i talrika inspelningar och filmer på internet (se till exempel: Dissidents of the East 2020; Runde Ecke 2021; Krawczyk 2023).

I en intervju 1996 berättade Krawczyk varför många folkmusiker började lämna den officiella sångrörelsen i DDR under 1970-talet och gick över till folkmusikrörelsen som då växte sig allt starkare:

Jag tror att folkscenen inledningsvis motiverades av samma skäl som punken i engelska förorter – nämligen att hitta en egen röst som var oberoende av allt som kunde sägas i ett land. Därtill kom att de blev uppfyllda av musiken. De flesta som kom från

sångrörelsen och sedan letade efter sina egna låtar inom folkloren, kände förmodligen för första gången att de verkligen blev uppfyllda [av musiken] eftersom låtarna inte var bestämda av någon annan. [...] När jag vid den tiden sjöng "Medborgarlåten" [*Bürgerlied*], som inte handlade om något annat än medborgerliga friheter, fick jag en känsla av självbefrielse, eftersom jag uttalade saker som jag, sedan jag hade varit i armén, upplevde som rätta och rättvisa inom det system som vid denna tid inte längre verkade vara rätt och rättvist. Nåja, och folk i publiken var införstådda med det. (Leyn 2016: 224).¹⁴

Detta uttalande kan ses som exempel på hur musik och språk kan skapa nya känslor i individer och ny energi till att försöka förändra en verklighet som upplevs som orättvis och begränsad. I citatet blir det synligt när skapandet samt upplevelser av någonting nytt som förändrar de utövande musikerna lyfts fram. För första gången kände de handlingskraft och mod att skapa sina egna kulturella uttryck i ett system som upplevdes som trångt och förutbestämt. Krawczyk poängterar här känslan av frihet och rättvisa som han upplevde som en befrielse från tidigare samhälleliga begränsningar, som han hade erfarit bland annat inom armén. Folkmusiker som Krawczyk, vilka var kritiska mot DDR:s politiska system, upplevde att livet kunde vara på ett annat sätt än det de upplevde under sin uppväxt – musiken, som också hade inspirerats av internationella influenser, som exempelvis den irländska folkmusiken, väckte nya känslor i dem och förhoppningen om en positiv förändring (jfr. Morgenstern 2018, 2019, 2021 om betydelsen av den irländska folkmusiken för utvecklingen av DDR:s folkmusikscen). Kanske beskriver Krawczyk här en tidpunkt, då ett av de första fröna såddes till DDR:s motståndsrörelse. Samtidigt menar Krawczyk att han upplevde folklorerörelsen som en rörelse, där man "medvetet" försökte "hålla sig borta från politiken", medan alla låtar inom den officiella sångrörelsen "i hög grad" var "politiska" och bestämda ovanifrån (Leyn 2016: 223). För honom betydde det att folklorerörelsen blev en "nisch", där inte politiken stod i förgrunden utan själva musicerandet (ibid.). Sin egen musikgrupp kallade han *Liedehrlich* för att lyfta fram att gruppen stod bakom det de sjöng om. Samtidigt

14 Tyskt original: "Ich glaube, am Anfang hatte die Folkszene eine Motivation wie der Punk in englischen Vorstädten – nämlich eine eigene Stimme zu finden, die unabhängig ist von dem Ganzen, was innerhalb eines Landes so gesagt werden sollte. Dazu kam dieses Erfülltsein von der Musik. Die meisten Leute, die von der Singebewegung kamen und dann in der Folklore ihre eigenen Lieder suchten, sangen wohl zum ersten Mal mit einem Gefühl, das sie wirklich erfüllt hat, weil die Inhalte ihrer Lieder nicht fremdbestimmt waren. [...] Wenn ich damals das "Bürgerlied" sang, bei dem es um nichts anderes als um bürgerliche Freiheiten geht, dann hatte ich in mir natürlich das Gefühl der Selbstbefreiung, weil ich Dinge aussprach, die mir damals richtig und gerecht erschienen innerhalb eines Systems, das mir, seit ich bei der Armee war, eben nicht mehr richtig und gerecht erschien. Naja, da gab es dann auch das Einverständnis mit den Leuten im Publikum."

ville gruppen reagera på det som kändes "förljuget" i landet (ibid.). Även hans grupp använde sig av historiska låtar och låttexter, som till exempel i en låt om "socialistlagen", för att mellan raderna kritiserar samtida förhållanden i DDR. "Vi sade det helt enkelt genom blommans historicitet" (*Wir sagten es nur eben durch die Blume der Historizität*), berättade Krawczyk i samtal med Leyn 1996 (Leyn 2016: 224).

De första problemen för *Liedehrlich* kom 1979 vid en musikfest i Erfurt, då de sjöng låten *So geht es in Schnützelputzfinger* (Så går det till i Schnützelputzfinger), där bland annat raden "Die Faulthiere sitzen im Staatsrath" (Sengångarna sitter i statsrådet) ingick (Leyn 2016: 224). Efter det första framträdandet förbjöds den andra konserten. Från 1982 och framåt blev Krawczyk alltmer övervakad av Stasis medarbetare. I augusti 1982 listade Stasi honom tillsammans med andra folkmusiker som en "antisocialistisk" person som "sympatiserade med politiska motståndsrörelser":

Personerna nedan har utvecklat antisocialistiska aktiviteter och har samtidigt missbrukat den kulturella och konstnärliga fri-zonen till politiskt-ideologiskt sabotage och pacifism. De underhåller även till viss del kontakter med personer som sympatiserar med politiska motståndsrörelser [die zum politischen Untergrund neigen].¹⁵

Krawczyk låttexter, där han dels plockade upp historiska låtar, dels skrev om texterna och ironiserade över statsmakterna, överskred en gräns, enligt Stasi. Nu blev han klassad som samhällsfiende. Samma år lämnade han *Liedehrlich* och började uppträda ensam och senare tillsammans med sin hustru Freya Klier, även hon DDR-dissident. 1985 fick han uppträdandeförbud i hela landet och kunde därefter enbart framträda i kyrkor. 1987 krävde Krawczyk och Klier i ett öppet brev till SED-politbyråmedlemmen Kurt Hager att yrkesförbuden skulle dras tillbaka och att man skulle låta konst och musik vara fria igen (Leyn 2016: 221). Men 1988 häktades han och utvisades till Väst. Hans hustru följde då med honom. Sin flytt till Väst beskrev Krawczyk på följande sätt: "Den enda verkliga stora förändringen, som jag har upplevt, var 1988, när jag flyttade till Väst. Då hade de sågat av mina fötter. De fick först växa ut igen. Där stod jag med mina låtar som jag spelade i Öst. I Väst var jag en exot" (Leyn 2016: 225–226).¹⁶ Metaforen "sågat av mina fötter" symboliserar här tydligt hur en

15 BArch, MfS, BV Gera AOV, nr 764/85, s. 8. Tyskt original: "Nachstehend genannte Personen entwickelten antisozialistische Aktivitäten unter gleichzeitigem Mißbrauch des Freiraumes Kultur/Kunst im Sinne der politisch-ideologischen Diversion und des Pazifismus. Sie unterhalten teilweise Verbindungen zu Personen, die zum politischen Untergrund neigen." (Understrukningarna i originalet). I denna källa nämns Krawczyk explicit med namn.

16 Tyskt original: "Der einzig wirkliche Schnitt, den ich damals empfunden habe, das war der von 1988, als ich in den Westen ging. Da hatten sie mir die Füße abgesägt. Die mussten erst einmal nachwachsen. Da stand ich dann herum mit meinen Liedern, die im Osten spielten. Im Westen war ich der Exot."

östtysk musiker fick skapa sig en helt ny identitet och tillvaro på andra sidan muren där han hade hamnat mot sin vilja. Han fick börja om som konstnär inom en helt ny kulturell och politisk kontext med en (västtysk) publik som inte alltid förstod hans låttexter från den tidigare östtyska kontexten. Enligt Forsts beskrivning av maktrelationer kan detta agerande av den östtyska regimen illustrera dess egentliga "maktlöshet" gentemot dissidenter när makthavarna tvingade regimkritiker att lämna landet, samtidigt som regimen utövade illegitimt våld och tvång (Forst 2015: 97). När rättfärdigande narrativ inte längre fungerar ens med hot om förbud och tvång och när makthavarna inte längre upplevs som legitima, blir de i princip maktlösa och makten börjar utövas genom övergrepp, fängelse, tortyr eller utvisning.

Stasimedarbetarnas rädsla för dissidenter som Krawczyk blir tydligt i en rapport inom en *Zentraler operativer Vorgang* (ZOV, Central operativ bearbetning) av Stasi i juni 1985, samma år som Krawczyk fick uppförandeförbud. När Stasi ansåg att vissa personer och händelser innebar en samhällsfarlig dimension satte de igång en "Central operativ bearbetning".¹⁷ I slutrapporten av ZOV 1985 med titeln *Bühne* (Scen) analyserade Stasis medarbetare sex kända samhällskritiska konstnärer och en forskare i konstvetenskap.¹⁸ Om *Liedehrlich* skrev de bland annat:

I september 1982 gästade [överstruket] tillsammans med låtskrivaren [överstruket] programmet "Liederschoppen" i Alten Café i Berlin. Det presenterade programmet analyserades av IME-experten¹⁹ "Fritz Weiß" i en inofficiell värdering. IM bedömde att det rent formellt inte gick att säga något mot den praktiska framställningsformen och ordningen av låtarna. Men det märktes att det inom en rad harmlösa texter finns delar vars ideella riktning entydigt går mot en samhällskritik. Vid denna skattning/analys måste också beaktas att denna flexibla och lätthanterliga metod gärna har använts i särskilda destruktiva, för socialismen främmande och fientliga aktiviteter. Detta för att bland vissa grupper i befolkningen, särskilt hos unga, uppnå politiskt-ideologiskt subversiva effekter... Det går inte att bortse från denna argsinta förvanskning av den socialistiska verkligheten (även i en skenbar "rolig" skepnad). Dess påverkan på offentligheten kan enbart vara

17 ZOV: Zentraler operativer Vorgang. Braun, Matthias: Zentraler operativer Vorgang. I: Stasiunterlagen-Behörde: *Das MfS-Lexikon*. Se www.stasiunterlagen-behoerde.de (citerad 2025-05-10).

18 BArch, MfS, BV Gera AOV, 764-85, vol. 1 och 2.

19 IME: Inoffizieller Mitarbeiter im besonderen Einsatz (inofficiell medarbetare för Stasi som blir engagerad för en särskild uppgift). Müller-Engbergs, Helmut: "Inoffizieller Mitarbeiter im besonderen Einsatz." I: Stasiunterlagen-Behörde: *Das MfS-Lexikon*. Se www.stasiunterlagen-behoerde.de (citerad 2025-05-10).

destruktiv. Det föreliggande programmet är i denna form oacceptabelt. [Understrykning i originalet.]²⁰

Påstått "subversiva effekter" på unga i DDR upplevdes som särskilt farliga av Stasis medarbetare. Här fanns en rädsla för att dessa personer var lättpåverkade och att samhällskritikerna kunde lyckas attrahera fler sympatisörer – vilket de så småningom också gjorde.

Gränsdragningar mellan folkmusik och politik i DDR

Syftet med detta bidrag har varit att ge exempel på hur musik och politik under 1980-talet förhandlades mellan de östtyska myndigheterna, med fokus på säkerhetstjänsten Stasi, och folkmusikrörelsen i DDR. De empiriska exemplen visar hur olika maktrelationer gestaltades mellan Stasis medarbetare och aktörer inom folkmusikområdet. Fokus har legat på att ge exempel på vilka handlingsutrymmen mellan konstnärlig frihet och politisk anpassning som blev möjliga.

Det tog tid innan den östtyska staten fick upp ögonen på den nya folkmusikrörelsen som bland annat uppstod som en motrörelse mot den officiella sångrörelsen i DDR. I början hade folkmusikerna relativt fria händer och inspirerades även mycket av musikinfluenser från Väst, bland annat Irland, USA och Frankrike, men även av den så kallade danshusrörelsen i Ungern. Rörelsen växte sig snabbt ganska stor fram till början av 1980-talet. De här omnämnda folkmusikerna beskriver sin musik och sina texter som något som å ena sidan kunde befria dem från politiska ideologier som de upplevde som tvångsmässiga "uppifrån" och å andra sidan som något, där de kunde sprida egna kritiska politiska budskap för att framför sin kritik mot ett system som de upplevde som orättvist och förtryckande. Den tidigare forskningen om DDR:s kulturpolitik har visat hur oeniga olika lokala kulturpolitiker och Stasimedarbetare var när det gällde att bedöma kritiken som framfördes av kulturella aktörer. Detta ledde till att folkmusiker kunde utöva motmakt mot Stasis kontroll, till exempel genom att uppträda i en annan del av landet eller genom att skapa nya

20 BArch, MfS, BV Gera AOV, 764/85, vol. 2, s. 299. Tyskt original: "Im September gastierte [överstruket] gemeinsam mit dem Liedermacher [överstruket] in der Veranstaltungsreihe 'Liederschoppen' im Alten Café in Berlin. Das dargebotene Programm wurde von dem IME-Experten 'Fritz Weiß' in einer inoffiziellen Einschätzung analysiert. Der IM schätzte ein, daß rein formal nichts gegen die in dieser Titelfolge gewählte und praktizierte Darbietungsform einzuwenden ist. Evident wird aber, daß in einer Reihe harmloser Texte Passagen eingeordnet sind, deren ideelle Stoßrichtung einer eindeutigen gesellschaftskritischen Signalfunktion zugeordnet wurden. Beachtet muß bei dieser Einschätzung auch, daß bestimmte destruktive sozialismusfremde bzw. -feindlich[e] Aktivitäten dieser leicht handhabbaren und flexiblen Methode bedient haben, um bei Gruppen der Bevölkerung, insbesondere bei Jugendlichen, politisch-ideologische subversive Wirkungen zu erzielen... Die böswillige Entstellung der sozialistischen Wirklichkeit (auch im scheinbar 'heiteren' Gewand) sind nicht zu verkennen, ihre öffentliche Wirkung kann nur eine destruktive sein. Das vorliegende Programm in seiner Gestalt ist unannehmbar."

folkmusikgrupper eller genom att byta ut medlemmar i gruppen inför olika konserter. Musikgrupperna var medvetna om den ständiga övervakningen som de i regel accepterade som något de fick leva med. Ofta försökte de skapa goda kontakter med dem som de misstänkte övervakade dem, samtidigt som de undvek att yttra sig alltför kritiskt när dessa personer deltog i deras aktiviteter.

Folkmusiker yttrade sin samhällskritik bland annat genom dolda budskap i låttexter som publiken oftast förstod eller genom att använda historiska låtar, där delar av texten skrevs om och anpassades till samtiden. På så sätt kunde dessa låtar även uppfattas som ett levandegörande av ett nationellt kulturarv och därmed undgå Stasis kritik. Från mitten av 1980-talet växte samhällskritiken alltmer inom folkmusikscenen i DDR och samarbeten med andra oppositionella grupper ökade, vilket slutligen bidrog till regimens fall i slutet av 1989.

Referenser

- Arvidsson, Alf, 2008. *Musik och politik hör ihop: Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1990*. Etnologiska skrifter, Umeå University, no 46. Stockholm: Gidlunds Förlag.
- Bohlman, Philip V., 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara/Denver/Oxford: ABC Clio.
- Bithell, Caroline & Hill, Juniper (red.), 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press.
- Brauer, Juliane, 2020. *Zeitgefühle: Wie die DDR ihre Zukunft besang. Eine Emotionsgeschichte*. Wetzlar: transcript.
- Danaher, William F., 2010. "Music and social movements", *Sociology Compass* 4(9), s. 811–823.
- Dissidents of the East, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=bm17kEO8E-w> (citerad 2025-05-10).
- Forst, Rainer, 2015. *Normativität und Macht*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Forst, Rainer & Günther, Klaus, 2010. *Die Herausbildung normativer Ordnungen: Zur Idee eines interdisziplinären Forschungsprogramms*. Normative Orders Working Paper 1/2010. Universität Frankfurt/Main.
- Hyltén-Cavallius, Sverker, 2022. "Inledning", s. 9–23 i Hyltén-Cavallius, Sverker (red.), *Kreativa förflyttningar: Musikaliska flöden i 1960- och 1970-talets Sverige*. Stockholm: Gidlunds förlag.
- Kaminsky, David, 2011. *Swedish Folk Music in the 21st Century. On the Nature of a Tradition in a Folk-less Nation*. Lanham, Md: Lexington Books.
- Kirchenwitz, Lutz, 1993. *Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR: Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstagssänger*. Berlin: Dietz.
- Krawczyk, 2023. <https://www.stephan-krawczyk.de/> (citerad 2025-05-10).
- Laak, Jeanette van, 2014. "Bühne der Dissidenz. Kulturpolitische Konflikte in der Provinzhauptstadt Gera in den 1980er Jahren", s. 55–120 i Niethammer, Lutz & Engelmann, Roger (red.), *Bühne der Dissidenz und Dramaturgie der Repression: Ein Kulturkonflikt in der späten DDR*. Analysen und Dokumente, Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR. Nr. 35. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Leyn, Wolfgang, 2016. *Volkes Lied und Vaters Staat: Die DDR-Folkszene 1976–1990*. Berlin: Christoph Links.
- Landwehr, Achim, 2009. *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt/Main: Campus.
- Mazierska, Ewa & Györi, Zsolt (red.), 2019. *Eastern European Popular Music in a Transnational Context: Beyond the Borders*. New York: Palgrave Macmillan.
- Moll, Michael, 2000. "Volksmusik in Jeans. German political and folk songs during the revival", *FolkWorld Article: The revival of German folk music* (citerad 2025-05-10).
- Morgenstern, Felix, 2018. "Voices of Ambiguity – The GDR Folk Music Revival Movement (1976–1990): Exploring Lived Musical Experience and Post-war German Folk Music Discourses", *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, vol. 56 (2) 2018, s. 1–13.
- Morgenstern, Felix, 2019. "Die Rolle irischer Folkmusik im Rahmen des DDR-Folkrevivals (1976–1990): Von der klanglich-reflexiven zur inhaltlich-restaurativen Nostalgie eines ErsatzGenres", s. 3–55 i Holfter, Gisela, Byrnes, Deidre & Conacher, Jean E. (red.), *Perceptions and Perspectives: Connections between Ireland and the GDR*. In: *Irish-German studies*, vol. 11.
- Morgenstern, Felix, 2021. "Irish Rebel Songs in the GDR: Popular culture and anti-Imperialist Resistance", *Popular Music History* (14)2, s. 122–132.
- Möbius, Michael, 2020. "On GDR Singing Movement (Singebewegung der DDR)", s. 83–97 i Giessen, Hans (red.), *Living in a Political World: Social Commentary from Singer-Songwriters to Rap*. Helsinki: Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki.
- Musikgeschichte, 2022. <https://mugo.hfm-weimar.de/de> (citerad 2025-05-10).
- Nicoll, Meredith, 2022. "Folk Songs of our Time. Song Production in the GDR at the Beginning of the Cold War", s. 25–62 i Garberding, Petra & Rosengren, Henrik (red.), *The Cold War through the Lens of Music Making in the GDR: Political Goals, aesthetic Paradoxes, and the Case of neutral Sweden*. Lund: Universus Academic Press.
- Niethammer, Lutz, 2014. "Einleitung", s. 7–54 i Niethammer, Lutz & Engelmann, Roger (red.), *Bühne der Dissidenz und Dramaturgie der Repression: Ein Kulturkonflikt in der späten DDR*. Analysen und Dokumente, Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR. Nr. 35. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ostfolk, 2024. Aktuell (ostfolk.de) (citerad 2025-05-10).
- Rath, Christian, 2017. "Folk in den USA, Europa und Deutschland", s. 242–250 i Leggewie, Claus & Meyer, Erik (red.), *Global Pop: Das Buch zur Weltmusik*. Stuttgart: Metzler.
- Robb, David (red.), 2007. *Protest Song in East and West Germany*. Rochester/New York: Random House.
- Rodnitsky, Jerry, 2006. *The decline and re-birth of folk-protest music*. London: Routledge.
- Ronström, Owe, 1990. "Danshusrörelsen i Ungern", i Ronström, Owe (red.), *Musik och kultur*. Lund: Studentlitteratur.
- Ronström, Owe, 2014. "Om betydelsen av dörröppnare", s. 7–12 i Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar (red.), *Apropå Jan Ling – elva texter om musikforskning och musikliv*. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademiens Skriftserie, nr 133, Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv 38.

- Ronström, Owe, 2019. "On the Meaning of Practicing of Folk Music in the 21st Century", *Puls: Musik- och dansetnologisk tidskrift* 4, s. 10–25.
- Runde Ecke, 2021. Konsert den 21 oktober 2021 med Stephan Krawczyk på museet "Runde Ecke" i Leipzig med anledning av årsdagen av den första måndagsdemonstrationen i Leipzig den 21 oktober 1989. Se: <https://www.youtube.com/watch?v=88VRiX4DHoI> (citerad 2025-05-10).
- Slobin, Mark (red.), 1996. *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham/London: Duke University Press.
- Steinitz, Wolfgang, 1954. *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Berlin: Akademie-Verlag, bd. I.
- Steinitz, Wolfgang, 1962. *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Sweers, Britta, 2005. "The Power to Influence Minds: German Folk Music during the Nazi Era and after", s. 65–86 i Janeio Randall, Annie (red.), *Music, Power, and Politics*. New York: Routledge.
- Sweers, Britta, 2014. "Towards an Application of Globalization Paradigms to Modern Folk Music Revivals", s. 466–487 i Bithell, Caroline & Hill, Juniper (red.), *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press.
- Sweers, Britta, 2019. "History, culture, and geography of music", i Sturman, Janet & Golson, Geoffrey (red.), *The SAGE International Encyclopaedia of Music and Culture*. New York: Sage Publications.
- Tegeler, Jan, 2016. "Folkmusik und Liedermacher der DDR: Volkes Stimme", *Folkmusik und Liedermacher der DDR - Volkes Stimme* (deutschlandfunk.de) (citerad 2025-05-10).
- Ternhag, Gunnar, 2017. "Erich Stockmann och musiketnologins introduktion i Sverige", s. 29–44 i Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar (red.), *Apropå Jan Ling – elva texter om musikkforskning och musikliv*. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademiens Skriftserie, nr 133, Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv 38.
- Weiss, Stefan, 2022. "How to be useful. The songs of Andre Asriel", s. 63–84 i Garberding, Petra & Rosengren, Henrik (red.), *The Cold War through the Lens of Music Making: Political Goals, Aesthetic Paradoxes, and the Case of Neutral Sweden*. Lund: Universus Academic Press.
- Weissman, Dick, 2006. *Which Side are you on? An Inside History of the Folk Music Revival in America*. New York/London.
- Österlund, Petra, 2024. "Zur Entstehung der Musikethnologie als internationale Disziplin. Das Beispiel Erich Stockmanns und Doris Stockmanns", s. 447–471 i Kreide-Damani, Ingrid, Imeri, Sabine & Noack, Karoline & Scholze-Irrlitz, Leonore (red.), *Ethnologie als Ethnographie: Interdisziplinarität, Transnationalität und Netzwerke der Disziplin in der DDR*. Münster/New York: Waxmann.