

LUTZ WINKLER, GREIFSWALD

DISKUSSIONEN IN DER DDR IM ZEITRAUM VON 1961 – 1971 ZUM SOZIALISTISCHEN REALISMUS – POSTSTALINISTI- SCHE DOGMEN UND/ODER IMPULSE FÜR DIE MUSIKENTWICKLUNG?

Betrachtet man die musikästhetischen Diskussionen in der DDR in dem Jahrzehnt nach dem Bau der Berliner Mauer und der damit vollzogenen vollständigen Schließung des „Eisernen Vorhangs“ zum Westen, fällt auf, daß eine deutliche Zunahme an theoretischen Auseinandersetzungen zu Problemen des sozialistischen Realismus in der Musik und zur Verwendbarkeit bzw. zur Verdammung avancierter musikalischer Materialkonstellationen zu verzeichnen ist. Die politische Führung in der DDR meinte nun, da man sich vom Westen „störfrei“ gemacht habe, könne man sich nunmehr mit allem Nachdruck der Schaffung einer neuen, dem Aufbau des Sozialismus adäquaten Kunst zuwenden, die auf den kulturell-künstlerischen Traditionen der internationalen Arbeiterklasse, des deutschen Volkes sowie auf dem Erfahrungsschatz der sowjetischen Kunst aufbauen sollte. In der Bestimmung von Funktionen der Musik werden aufgeblähte kulturpolitische Postulate ins Zentrum der Diskussion gerückt, die auf die Herausbildung einer „sozialistischen Nationalkultur“ gerichtet waren. In den 60er Jahren wird diese Vision von Ulbricht¹ noch gesteigert, indem nun die zu „entfaltende sozialistische Persönlichkeit“ die „Höhen der Kultur“ erstürmen und somit Grundlagen für die „gebildete sozialistische Nation“ schaffen sollte. Diese Vorgaben meinte man mit den Zielstellungen des „Bitterfelder Wegs“² zu erreichen, der auch von den betroffenen Künstlern und Arbeitern oftmals auch als „bitter fällt der Weg“ glossiert wurde. Mit der Forderung einer engen Verbindung der Kunst mit dem Leben, Patenschaftsverträgen von Künstlern mit Produktionskollektiven der Industrie und Landwirtschaft, Förderung der Gemeinschaftsarbeit bzw. Auftragsstätigkeit von Berufskünstlern und Volkskunstkollektiven sollten als Maßnahmen zur Erhöhung der geistigen Kultur und des Bildungsstandes der Werktätigen dienen. Gleich einer Gebetsmühle wurden in den Partei- und Verbandsdokumenten, aber auch in der

¹ Walter Ulbricht (1893–1973), war von 1953–1971 Erster Sekretär des ZK der SED und seit 1960 Vorsitzender des Staatsrates der DDR.

² 1. Bitterfelder Konferenz 1959 und 1964 die 2. Bitterfelder Konferenz, die unter der Losung „Sozialistisch arbeiten, lernen und leben“ den sozialistischen Wettbewerb der Arbeitsbrigaden stimulieren sollte.

Verbandszeitschrift „Musik und Gesellschaft“³ immer wieder Postulate zelebriert, die von den Komponisten eine klare und verständliche Tonsprache forderten, die sich an den klassisch-humanistischen und progressiven Traditionen orientieren und von der „spätbürgerlichen Moderne“, ihren ästhetischen Ansichten und „kompositorischen Dogmen“ eindeutig distanzieren sollte. Die spätbürgerliche Moderne sei den obengenannten Aufgabenstellungen diametral entgegengesetzt und für die Entwicklung einer sozialistischen Musikkultur völlig ungeeignet. In der musikalischen Praxis und in den sich darauf beziehenden theoretischen Diskussionen vollzog sich jedoch eine Differenzierung, die im folgenden skizziert werden soll.

Der zu betrachtende Zeitraum von 1961–1971 weist eine eigenartige Diskontinuität und Widersprüchlichkeit der musikpolitischen Positionen auf. Frank Schneider bezeichnet ihn als einen „merkwürdigen Zickzack-Kurs zwischen Phasen von Tauwetter und Eiszeit...“⁴. Komplizierte innen- und außenpolitische Situationen werden benutzt, um den Druck auf die Künstler zu verschärfen und „Abweichler“ wieder auf den rechten sozialistischen Weg zu weisen. In den „Tauwetter“-Phasen scheinen dagegen sogar kritische oder zumindest differenzierte Fragestellungen erlaubt zu sein. Für das Musikschaffen und die Diskussionen zum sozialistischen Realismus in der Musik ist ein Problemkreis für den Gesamtzeitraum vorherrschend, nämlich die Frage nach der ideologischen Präformiertheit des musikalischen Materials.

Im Zusammenhang mit Gerhard Wohlgemuths auf der Dodekaphonie beruhenden „Streichquartett 1960“ wirft Siegfried Köhler in einem Diskussionsbeitrag in der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft“ 1961 die Frage auf, ob es sich hier um eine künstlerisch legitimes Gestaltungsmittel handelt, und er kommt zu der Feststellung,

„daß man mit den Mitteln der Dodekaphonie keine Musik schreiben kann, die geeignet ist, Millionen von Menschen anzusprechen und mitzureißen, die einen Beitrag zur Veränderung der Welt darstellt und all das Neue zum Ausdruck bringt, was uns Menschen des wissenschaftlichen, des sozialistischen Zeitalters täglich umgibt, erfüllt und voranbringt.“⁵

Ernst Hermann Meyer betont 1963 in seinem Aufsatz „Tradition und Neuerertum“⁶ besonders die bewußtseinsbildende Rolle der Musik, wie man in dieser Zeit überhaupt die ideologische Potenz von Musik überbetonte und sie letztlich auf ein Transportmittel von Ideologie reduzierte. Er umreißt drei Schwerpunkte als Qualitätsmerkmale neuer sozialistischer Musik:

„1. Unsere neue Musik soll im Gesamtbild vorwärtsschauend und von historischem Optimismus getragen sein.

³ Musik und Gesellschaft. Hrsg: Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (begründet 1950 von Ernst-Hermann Meyer – letztes Heft Dezember 1990)

⁴ Neue Musik im geteilten Deutschland, Band 2, Dokumente aus den sechziger Jahren. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Berlin 1955, S. 90.

⁵ Siegfried Köhler, Zu Gerhard Wohlgemuths Streichquartett 1960. Gehemmt von engstirniger Theorie, in: *Musik und Gesellschaft* 11 (1961), H. 1, S. 44.

⁶ Ernst Hermann Meyer, Tradition und Neuerertum, in: *Musik und Gesellschaft* 13 (1963), H. 9, S. 513–519.

2. Unsere Musik muß von sozialistischem Humanismus getragen – das heißt menschlich sein.
3. Unsere Musik muß der großen Tradition verbunden und gleichzeitig dem Neuen aufgeschlossen sein.“⁷

In der Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie bezieht sich Meyer auf seinen Lehrer und Freund Hanns Eisler und hebt hervor, daß Eisler seit 1945 keine Zwölftonmusik mehr geschrieben habe. Eislers Abkehr sei der Beweis für die Fesselung des schöpferischen Ausdrucks, für die Enge und den Dogmatismus dieser Kompositionsmethode. Meyer meinte, daß man „neue künstlerische Ausdrucksmittel [...] selbst erarbeiten müsse“,“⁸ und unterstreicht in diesem Zusammenhang das neue Adressatverhältnis der sozialistischen Musik, die Erreichung der „werktätigen musikliebenden Massen“⁹, weist aber auch auf den Differenzierungsprozeß der Musikbedürfnisse hin.

Die Internationalen Seminare marxistischer Musikwissenschaftler förderten die weitere theoretische Fundierung und Differenzierung musikästhetischer Positionen. Das erste Seminar fand 1963 in Prag statt und behandelte Probleme der Widerspiegelungstheorie, der Intonationstheorie, der Musikgeschichtsschreibung und Musiksoziologie. Im gleichen Jahr fand im Mai eine Delegiertenkonferenz des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler in Berlin statt, auf der eine Einschätzung der in den letzten Jahren entstandenen Musikwerke vorgenommen wurde. Dabei stellte man fest, daß einige Komponisten versucht hätten, „modernistische Schaffensmethoden für die Gestaltung sozialistischer Inhalte ‚umzufunktionieren‘“,“¹⁰ Als Beispiele wurden die „Hymne auf den Beginn einer neuen Ära der Menschheit“ und „Appell der Arbeiterklasse“ von Paul Dessau aufgeführt, in denen der Komponist „die Schrecken und Gefahren des Imperialismus schildert“, aber es sei ihm nicht gelungen, „das Glück des siegreichen sozialistischen Aufbaus überzeugend darzustellen“¹¹. Man könnte eine Fülle weiterer dogmatischer und kleinkariert Meinungsäußerungen aufführen, die ähnlich geartet sind.

In Auswertung der 2. Bitterfelder Konferenz wurde vom Verband und dem Ministerium für Kultur der 1. Musikkongreß der DDR für den 22.–24. September 1964 einberufen. Walther Siegmund-Schultze hielt das Hauptreferat. Er betont, daß die Musikentwicklung seit 1917 „nicht die Epoche der Zwölftöner, Seriellen und Abstrakten“ sei, sondern „die Epoche der Herausbildung des sozialistischen Realismus“¹². Die Atonalität und Zwölftontechnik sei ein „Endpunkt“ und tendiere „zum totalen Antihumanismus“ und sei deshalb für den sozialistischen Rea-

7 Ders., S. 513f.

8 Ebd., S. 517.

9 Ebd.

10 Stellungnahme des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler zu Stand und Aufgaben des musikalischen Schaffens in der DDR, in: *Musik und Gesellschaft* 13 (1963), H. 7, S. 392.

11 Ebd.

12 Walther Siegmund-Schultze, Musik in der Kulturrevolution. Die Entwicklung des neuen

lismus in der Musik auch als ein „Durchgangsstadium“¹³ ohne Interesse. Heinz Alfred Brockhaus vertritt in seinem Beitrag dagegen die Auffassung, daß man nicht mit Sicherheit die Indifferenz musikalischer Gestaltungsmittel bzw. ihre ästhetische oder ideologische Bindung „an eine bestimmte weltanschauliche Position“¹⁴ bestimmen könnte. „Eine kapitalistische oder sozialistische Terz oder Sexte gibt es nicht. Da muß man ein bißchen weitergehen.“¹⁵

Wesentlich differenzierter, wenn auch nach wie vor kontradiktorisch, wurde der Meinungsstreit auf dem 2. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler 1965 in Berlin zur Verwendung der Dodekaphonie, des Serialismus, der Aleatorik und anderer avancierter Kompositionstechniken im sozialistisch-realistischen Musikschaffen geführt. In den beiden Hauptreferaten von Lew Masel aus Moskau¹⁶ und den ungarischen Autoren József Ujfalussy, János Maróthy und Dénes Zoltai¹⁷ wurde noch die Auffassung vertreten, daß die avancierten Kompositionstechniken Ausdruck der Verfallserscheinungen, der allgemeinen Krise und Unhumanität der spätbürgerlichen Gesellschaft seien und jeglicher objektiver, „natürlicher“ und „gesetzmäßiger“ musikalischer Grundlagen entbehren und schließlich zur Zerstörung der Kunstform Musik führen würden. Diese aufgeführten Anschauungen zur gesellschaftlichen Funktion der Musik und der ideologischen Determiniertheit des musikalischen Materials wurden auf dem 2. Seminar mit Auffassungen von tschechischen (Miroslav Černý¹⁸, Jaroslav Volek¹⁹, Antonín Sychra²⁰ u.a.) und DDR-Kollegen (Heinz Alfred Brockhaus²¹, Harry Goldschmidt²²,

musikalischen Schaffens in der Deutschen Demokratischen Republik und seine Stellung im Musikleben, in: *Musik und Gesellschaft*, 14 (1964), H. 11, S. 651.

13 Ebd.

14 Heinz Alfred Brockhaus, Musikwissenschaft und neues Schaffen, in: *Musik und Gesellschaft*, 15 (1965), S. 21.

15 Ebd.

16 Lew Masel, Über die Entwicklungswege der Sprache (Ausdrucksmitel) der zeitgenössischen Musik, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 278–322.

17 János Maróthy, József Ujfalussy, Dénes Zoltai, Das Verhältnis zwischen ästhetischen und ideologischen Kategorien unter besonderer Berücksichtigung des zeitgenössischen Musikschaftens, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 257–277.

18 Miroslav Černý, Über die Kriterien der historischen Wertung der zeitgenössischen Musik, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 325–328.

19 Jaroslav Volek, Diskussionsbeitrag Volek, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 395–402.

20 Antonín Sychra, Möglichkeiten der Anwendung der Kybernetik und der Informationstheorie in der marxistischen Musikwissenschaft, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 402–407.

21 Heinz Alfred Brockhaus, Über einige Probleme und Kriterien des Neuen in der zeitgenössischen Musik, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 328–335.

22 Harry Goldschmidt, Gedanken zu einer nicht-aristotelischen Musikästhetik, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 387–395.

Georg Knepler²³, Günter Mayer²⁴ u.a.) konfrontiert, die die Problemstellung in seiner komplexen gesellschaftlichen Vermittlung zu fassen suchten und dabei auch Möglichkeiten der Informationstheorie und Semiotik für die Bestimmung der Funktion des musikalischen Materials einbezogen. Zusammenfassend wurde von diesen Autoren deutlich gemacht, daß das musikalische Material bzw. kompositionstechnische Verfahren an sich nicht eindeutig ideologisch determiniert sei, daß es sich hier um komplizierte dialektische und kommunikative, sich historisch und wertmäßig wandelnde Prozesse handele und damit auch verschiedene gesellschaftliche Funktionen der Musik bedinge.

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre wird nun nicht mehr so vordergründig in Bezug auf die Materialfrage argumentiert, andererseits zeigten sich aber Tendenzen, daß auf widersprüchliche gesellschaftliche Entwicklungen in der DDR unverhältnismäßig scharf reagiert wurde. So wurden im Ergebnis des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965 eine Reihe DEFA-Filme, die Kritik an gesellschaftlichen Erscheinungen in der DDR thematisierten, verboten. Scharfe und ungerechtfertigte Kritik übte man an einigen Schriftstellern und Künstlern. Die Veröffentlichung von Gedichten Wolf Biermanns wurde untersagt und Komponisten wie Kurt Schwau mit seiner Fernsehoper „Fetzers Flucht“ stellte man ebenfalls an den Pranger. Auch Ereignisse wie der Prager Frühling 1968 wurden von den Machthabern in der DDR dazu benutzt, um regressive kulturpolitische Maßnahmen durchzusetzen. Langsam haben nun aber auch die Parteigremien begriffen, daß man mit den engstirnigen, plumpen Auffassungen von der unmittelbaren Ideologierelevanz des musikalischen Materials die Komponisten nicht mehr überzeugen kann. Nun wird versucht, die Funktionsbestimmung der Musik zu forcieren. Hansjürgen Schäfer, der damalige Chefredakteur der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, schreibt in Auswertung des genannten 11. Plenums:

„Gesellschaftlicher Zweck unserer Musik bedeutet also im dynamischen Sinne das Einwirkenwollen mittels der Kunst, in unserem Falle der Tonkunst, auf die Wirklichkeit, um sie progressiv zu verändern, weiterzuentwickeln. Gesellschaftlicher Zweck heißt damit, Musik zu schreiben, die sich bewußt an die Menschen wendet, die so beschaffen ist, daß sie ihnen etwas Bestimmtes, Sozialistisches, zu sagen hat, daß dies rezipierbar ist.“²⁵

Schäfer betont aber, daß

„eine sinnvolle Funktion der Musik in der Gesellschaft nicht möglich [ist], wenn nicht Wirkung von Musik auf Hörer und Einflußnahme vom Hörer auf die Musik sich dialektisch ergänzen, 'einregeln'.“²⁶

²³ Georg Knepler, Diskussionsbeitrag in der Abschlusßdiskussion, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 414.

²⁴ Günter Mayer, Zur Dialektik des musikalischen Materials, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7 (1965), H. 4, S. 363–372.

²⁵ Hansjürgen Schäfer, Moderne Kunst – sozialistische Kunst (II). Gedanken nach der 11. Tagung des ZK der SED, in: *Musik und Gesellschaft*, 16 (1966), H. 3, S. 147.

²⁶ Ebd.

Die bewußtseinsbildenden Faktoren der Musik im Zusammenhang mit der Funktionsbestimmung werden übermäßig prononciert, so daß letztlich wiederum eine vordergründige Reduzierung der gesellschaftlichen Funktion der Musik auf ein „Transportmittel der Ideologie“ erfolgt.

Diesen Bestrebungen widersetzte sich aber eine neue Komponistengeneration, wie Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Siegfried Geißler, Georg Katzer, Rainer Kunad, Siegfried Matthus, Tilo Müller-Medek, Friedrich Schenker oder Udo Zimmermann, größtenteils Schüler von Hanns Eisler, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, die in der zweiten Hälfte der 60er Jahre mehr und mehr in der musikalischen Öffentlichkeit Aufsehen erregte. Ihre Musik war geprägt von Experimentierfreude, Aufbrechen starrer „musikalischer Regelkanon[s] für ‚realistisches‘ Musizieren“²⁷ und einer genreübergreifenden neuen Thematik.

„Diese Musik zeugte einen neuartigen, unerhörten, man könnte sagen: ‚ungehörigen‘ Realismus, weil sie den Schleier der schönen Idealisierung abzustreifen und die realen Verhältnisse im aufklärenden Klang zu belichten sich bemühte“²⁸,

charakterisierte Frank Schneider diesen Umbruch. Hinzu kommt, daß im Ergebnis der Bitterfelder Konferenzen die ca. 80 sinfonischen Orchester, die Opernhäuser und die vielen Kammermusikensembles in der DDR verpflichtet waren, zur Förderung des sozialistischen Musikschaffens Werke von DDR-Komponisten aufzuführen bzw. mit Betrieben und gesellschaftlichen Organisationen und Einrichtungen als Auftraggeber für neue Musikwerke zu fungieren.

Die Zerschlagung der hoffnungsvollen Demokratisierungsversuche während des Prager Frühlings durch Truppen des Warschauer Vertrages, Angst vor der sogenannten Konvergenztheorie und zunehmende Widersprüche in der Entwicklung der DDR sowohl im ökonomischen als auch im geistig-kulturellen Bereich lassen eine Zurücknahme bereits erreichter theoretischer Positionen erkennen. Auf der Delegiertenkonferenz des Verbandes konstatierte 1968 Brockhaus, daß die seit 1964 konzentriert geführten Diskussionen zum musikalischen Material sich „als eine Stagnation in der musikästhetischen Diskussion erwiesen“ hätten und daß diese dem „Revisionismus in der Musikästhetik“²⁹ Tür und Tor geöffnet hätten.

Die III. Theoretische Konferenz des Verbandes, die im November 1969 in Berlin stattfand, befaßt sich mit Problemen der Realismustheorie auf dem Gebiet der Musik. Auch hier hielt Brockhaus das Hauptreferat und betonte, daß der Begriff „Sozialistischer Realismus“ unterschiedliche Bezugsebenen aufweise. Er impliziere

²⁷ Frank Schneider, Der andere Weg. Grundzüge einer Musikgeschichte im gespaltenen Deutschland, in: *Musik und Gesellschaft*, 40 (1990), H. 7, S. 372.

²⁸ Ebd.

²⁹ Heinz Alfred Brockhaus, Kriterien des sozialistischen Neuerertums. Einleitungsreferat zur Sektion Ästhetik, in: *Musik und Gesellschaft*, 19 (1969), H. 1, S. 24f.

1. eine besondere Beziehungsqualität zwischen Kunst und Realität, einen im Kunstwerk vergegenständlichten, wahren Bezug zum Objekt“
2. „eine Schaffensmethode“ und
3. eine „Verhaltensweise des sozialistischen Künstlers [...] für die Erfordernisse der Wirklichkeit“³⁰

Nach ausführlichen Versuchen, seine Positionen theoretisch zu untermauern, werden nun als Zusammenfassung des damaligen Diskussionsstandes 11 Kriterien und Postulate als wesentliche Kennzeichen des sozialistischen Realismus auf dem Gebiet der Musik aufgeführt. In verkürzter Wiedergabe der Brockhauschen Thesen beruht der sozialistische Realismus

1. „als künstlerische Methode auf der Erkenntnis historisch konkreter Fortschrittsgesetze im Gesamtzusammenhang des gesellschaftlichen Lebens . . .“
2. auf der „Bewußtheit des künstlerischen Wirkens . . .“
3. auf der „dialektischen Einheit“ von „Geschichtsbewußtsein und Perspektivbewußtsein . . .“
4. auf der „sozialistische[n] Parteilichkeit . . .“
5. auf „Volksverbundenheit . . .“
6. auf „Aktualität . . .“
7. auf der dialektischen Einheit „gesellschaftlich-progressive[n] Inhalt[s] und [. . .] musikalisch-origenelle[r] Gestaltungsweise . . .“
8. auf „Verständlichkeit . . .“
9. auf „der dialektischen Einheit von Kollektivität und Individualität im künstlerischen Wirken“.
10. „Talent und handwerkliche Meisterschaft“ seien „Voraussetzungen des sozialistischen Realismus als Kunst . . .“ und schließlich
11. sei die „Vielgestaltigkeit und Erlebnisfülle . . .“³¹ ebenfalls ein wesentliches Kennzeichen des sozialistischen Realismus in der Musik und umfasse alle Genres.

Diese Thesen haben in der musikkulturellen Praxis der folgenden beiden Jahrzehnte der DDR-Musikgeschichte eigentlich keine Rolle gespielt. Sie hatten mehr oder weniger Feigenblattfunktion für Sonntagsreden auf den Verbandskongressen oder Parteitagen. Sie sind ja auch in ihren Allgemeinplätzen, nicht musikspezifizierten Bestimmungen, kaum konkret auf die Musik anwendbar.

Wenn wir für die Musikentwicklung der 60er Jahre in der DDR rückblickend die Diskussion zum sozialistischen Realismus zusammenfassend bewerten, so muß konstatiert werden,

- daß die poststalinistischen Dogmen hinsichtlich der Funktionsbestimmung von Musik in der DDR vorwiegend auf Ideologietransport ausgerichtet waren,
- daß trotz Differenzierungen der theoretischen Positionen vor allem seit 1965 nach wie vor Relikte der unseligen Formalismusdebatten der 30er und 40er Jahre aus der Sowjetunion und der 50er Jahre in der DDR in Form der Ideo-

³⁰ Ders., Probleme der Realismustheorie, in: *Musik und Gesellschaft*, 20 (1970), H. 2, S. 76.

³¹ Ebd., S. 87f.

logierelevanz des musikalischen Materials je nach politischer Windrichtung mal schärfer und mal milder wehten.

- daß manch einem Komponisten oder Musikwissenschaftler, der sich in diesem Jahrzehnt zu widerborstig mit den verschiedensten Obrigkeiten anlegte oder die Dogmen des sozialistischen Realismus, wie sozialistische Parteilichkeit, Traditions- und Perspektivbewußtsein, Wahrhaftigkeit, Volksverbundenheit und andere Postulate in der Öffentlichkeit anzweifelte, die berufliche Karriere verwehrt oder abgebrochen wurde.

Als Impulse für die Musikentwicklung in der Auseinandersetzung mit Realismusproblemen müssen mehrere Faktoren aufgeführt werden:

1. Die theoretischen Diskussionen zum sozialistischen Realismus in der Musik hatten bewirkt, daß in den 60er Jahren nunmehr auch Fragestellungen der Musiksoziologie, der Widerspiegelungstheorie, der Intonationstheorie, der Semiotik, der Informationstheorie, der Zusammenhänge der musikalischen Kommunikation also des musikalischen Produktions-, Reproduktions-, Distributions- und Rezeptionsprozesses oder zur Werttheorie der Musik Eingang in diese Debatten fanden und mehr und mehr enge mechanistische Auffassungen abgebaut werden konnten.
2. Die Bemühungen um Einbeziehung breiter Bevölkerungsschichten in die Auseinandersetzung zur Entwicklung der Musikkultur in der DDR und die großzügige materielle Absicherung der Aufführungsmöglichkeiten unterschiedlichster neuer Musikwerke barg eine große Potenz der Demokratisierung des Musiklebens in sich. Galt es doch, im Sinne des „Bitterfelder Weges“, Patenschaften zwischen Künstlern und Arbeitskollektiven zu organisieren und durch besseres Kennenlernen der jeweiligen Arbeitswelt den künstlerischen Produktionsprozeß zu beeinflussen und so einen neuen Adressaten zu schaffen. (In der alltäglichen Praxis zeigten sich allerdings hier die größten Probleme).
3. Die neue Komponistengeneration, die in der DDR in der zweiten Hälfte der 60er Jahre antrat, setzte sich mit dem avancierten Material westlicher Provenienz auseinander und machte es sich für ihre Zwecke nutzbar. Dabei stand nicht epigonale Wiederholung im Zentrum, sondern Versuche, durch Aufspaltung tradierter formaler Zusammenhänge eigenständig musikalisch Neues zu formulieren.