

Interview mit Siegfried Thiele, 17. November 2010

Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft
Goldschmidtstraße 12, 04103 Leipzig (ehemaliger Sitz)

Interviewer: Maria Bonilha, Diana Kallauke, Karoline Riese

Riese: Ich möchte euch alle ganz herzlich für heute begrüßen und danken, dass ihr auch bei der Hitze den Weg hierher gefunden habt. Und ganz herzlich möchte ich natürlich Herrn Prof. Siegfried Thiele in unserer Mitte begrüßen, der sich heute unseren Fragen stellen wird und möchte. Wir haben uns das Gespräch so gedacht, dass ich Herrn Thiele euch erst einmal kurz vorstellen werde, mit ein paar Fakten, und dann werden wir direkt ins Gespräch übergehen. Dazu haben wir erst einmal einige Fragen vorbereitet und möchten im Anschluss daran ein Stück anspielen und vorstellen und haben auch dazu wahrscheinlich noch die ein oder andere Frage. Dann haben wir uns gedacht, dass wir das Gespräch öffnen und dass wir Euch die Möglichkeit bieten, Herrn Prof. Thiele Fragen zu stellen. Falls euch zwischendurch etwas einfällt, schreibt es ruhig auf, damit ihr dann gleich loslegen könnt und eure Fragen parat habt.

Der Mann, der links zu meiner Seite sitzt, ist am 28. März 1934 in Chemnitz geboren und legte 1952 sein Abitur ab und studierte dann von 1953 bis 1958 an der hiesigen Hochschule für Musik und Theater Komposition, Dirigieren und Klavier und im Anschluss daran wurde er Lehrer in Radeberg und Wurzen an den dortigen Musikschulen. Seit 1961 hatte Prof. Thiele einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig und wurde dort 1971 zum Dozenten für Komposition ernannt. Diese Stellung hielt er bis 1999 inne und wurde auch 1984 zum Professor ernannt. Von 1990 bis 1997 war er Rektor der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. Er begegnete unter anderem Carl Orff und Witold Lutosławski. Schüler von ihm, die uns bekannt sind, sind unter anderem Herr Franke aber auch Steffen Schleiermacher, und Prof. Thiele erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter sind unter anderem der Kunstpreis der Stadt Leipzig sowie der Kunstpreis der DDR und den Verdienstorden des Freistaates Sachsen. Seine Werke sind Orchesterwerke, Vokalwerke, Kammermusiken, Stücke für Klavier, Orgel und Werke für Laien-, Jugend- und Schulmusik. Dann möchte ich die Gesprächsrunde eröffnen, gleich mit der ersten Frage, die zum Einstieg vielleicht noch ganz verdaulich ist: Wie sind Sie zur Musik gekommen? Wie waren Ihre ersten Erfahrungen mit Musik?

Thiele: Ich bin in einem Haushalt aufgewachsen, in dem Musik nicht zum Alltag gehörte. Mein Vater war Zimmermann, meine Mutter eine sehr einfache Frau. Es gab keine Bücher zu Hause. Aber es gab dann plötzlich eine Situation unmittelbar nach dem Krieg, ich war schon zehn Jahre alt, dass eine meiner Tanten, die ausgebombt war im Krieg, eine Wohnung zu genießen bekam. Und in dieser Wohnung – die war freigeworden dadurch, dass Nazis, hohe Nazibeamte, herausgesetzt worden waren aus der Wohnung – die hatten ein Klavier stehen lassen, sodass meine Tante plötzlich in der Wohnung hatte. Ich habe sie besucht und habe dann gesagt „Das will ich können!“ und habe dann meinen Eltern in den Ohren gelegen „Ich möchte das spielen können!“. Und mein Vater, der ein Mundharmonika-spielender Zimmermann war, der sagte: „Das ist doch prima! Gut! Das musst du lernen!“. Und dann sind wir in Chemnitz damals zu einer Klavierlehrerin gegangen und da wurde aber erst klar, sowohl mir als auch meinen Eltern, das man da aber auch üben muss. Lernen war nicht so, dass man da einmal in der Woche hingehet, sondern man musste auch wieder nach Hause gehen und musste was tun. Das war völlig überraschend. Da habe ich dann einige Wochen lang in einem Nachbarhaus bei einer freundlichen Familie, die ein Klavier im Wohnzimmer hatten, geübt, und dann hatte mein Vater die Gelegenheit – das war also wohlgemerkt, so in den Monaten nach Kriegsende 1945. Der hat damals mit den Russen so schwarze Geschäfte

gemacht. Er hat denen Schnaps besorgt. Und da waren die natürlich ganz scharf drauf. Und da hat er einmal für eine Flasche 300 Mark bekommen. Und dafür hat er ein Klavier gekauft. Und da hatten wir ein Klavier und da habe ich dann jeden Tag fleißig geübt. Mein Vater wunderte sich, dass die Stücke anders klangen als seine Mundharmonikastücke, aber das blieb dann so und wurde später noch viel schlimmer der Unterschied. Vielleicht hatte ich großes Glück, dass es damals keine Noten gab. Das können Sie sich ja alles nicht vorstellen, und das wollen Sie sicher auch alles nicht hören, das ist ja immer nicht so sehr beliebt, die Geschichten von Krieg und nach dem Krieg. Aber in diesem Falle war es also so, dass die Klavierlehrerin, eine eigensinnige kleine Person darauf bestand, dass eine ganz bestimmte Klavierschule verwendet wurde, die sogenannte Burghardt-Klavierschule, so hieß sie damals. Aber die konnte man nicht kaufen. Da sagte die zu mir: „Da musst du sie abschreiben, hier ich gebe sie dir.“, sodass meine allerersten, wirklich die allerersten Berührungen mit Musik das Schreiben von Noten waren. Ich hatte gar nicht so rechte Vorstellungen, was das für Kullern und für Striche waren. Die habe ich dann erst mir erarbeitet und das war mehr so eine grafische Kunst. Dann habe ich die Klavierschule abgeschrieben und habe dann in den ersten Jahren nach diesen handgeschriebenen Noten Klavier gelernt und habe dann nach zwei oder drei Monaten entdeckt, dass man ja auch, wenn man schon schreiben kann, wenn man Noten schreibt, nicht nur Abschreiben kann, kann man auch mal was schreiben, was es vorher nicht gegeben hat. Ich habe dann kleine Stücke aufgeschrieben, das wurden auch immer mehr. Das mag genügen zu Ihrer Frage, wie ich dazu gekommen bin.

Bonilha: Das war dann gleich die Weiche ins Komponieren?

Thiele: Naja, irgendwie hat sich das dann später so herausgestellt, dass das vielleicht doch eine, ja ich sagte ja, es war ein gewisser Segen, der in dem Mangel bestand.

Bonilha: Stand das für Sie dann schon fest, zu dieser Zeit, relativ zeitig das machen zu wollen? Wann hat sich das dann herauskristallisiert?

Thiele: Naja, als ich dann so vierzehn, fünfzehn war, Literatur kennengelernt hatte, also Musikkultur, da hat sich das dann ziemlich deutlich herauskristallisiert. Und so mit sechzehn, siebzehn Jahren wusste ich, dass ich Musiker werden wollte.

Riese: Sie sind ja zunächst erst einmal Schulmusiker geworden. War für sie dann das...

Thiele: Nein nein, so war das nicht, das sieht nur so aus! Ich wollte ein ganz berühmter Dirigent werden. Klar. Und habe meine Aufnahmeprüfung für Dirigieren gemacht, und in dieser Aufnahmeprüfung saß aber ein Professor der Theorie, dem ich auch Stücke von mir gezeigt habe, Prof. Paul Schenk, und der hat gesagt: „Ja, Sie dirigieren, studieren, aber sie studieren auch Komposition.“, sodass ich auf meinen Plan, als ich anfang im Herbst 1953, da fand ich dann zwei Hauptfächer: Dirigieren, Komposition. Das Dirigieren habe ich dann etwas eher abgeschlossen, nach dem dritten Studienjahr, und habe dann nur noch den Kompositionsunterricht gehabt und ein paar Fächer dazu. Und als ich fertig war, da wurde an mich die Frage herangetragen – damals wurden Studenten vermittelt, es ging alles über bestimmte Behörden, die entschieden, der geht hierhin, der geht dahin, natürlich nach Fächern getrennt – ja ob ich denn ans Theater gehen wollte, ich hätte doch Dirigieren studiert, und da habe ich dann gesagt: „Nein ans Theater will ich nicht.“ „Ja wie, was dann? Vielleicht gehen Sie an eine Musikschule?“ Da

habe ich gesagt: „Ja, das mache ich sehr gerne!“ Es gab die Einrichtung an der Hochschule, ich glaube, die gibt es auch jetzt noch – übrigens hieß sie damals nicht Hochschule für Musik und Theater, sondern Hochschule für Musik. Theater ist erst 1990 dazugekommen hier in Leipzig. Jedenfalls gab es die Einrichtung, dass die Studenten auch Kinder unterwiesen im sogenannten Seminarunterricht, einmal in der Woche, Dienstag war das, und da war ich eingeteilt für Theorieunterricht. Und das hat mir viel Spaß gemacht, mit Kindern zu arbeiten. Und noch mehr Spaß hat mir es dann auch gemacht, in der Musikschule zu unterrichten. Da habe ich dann drei Jahre lang erst in Radeberg bei Dresden in einer Außenstelle unterrichtet, alles was es gab, Theorie, Klavier, Blockflöte, Förderunterricht, Komposition, aber auch Orchester, also ein Kinderorchester. Da war ich so ein Allround-Lehrer. Und dann habe ich Wurzen eine Musikschule aufgebaut, ein Jahr später, zusammen mit einem Kollegen. Da gab es noch keine. Sie ist dann dort eingerichtet worden. Sie hat voriges Jahr ihren 40. Geburtstag gefeiert.

Bonilha: Die Arbeit mit den Kindern und Jugendlichen, die Sie auch viel betrieben haben, inwieweit hat das Einfluss genommen auf Ihr kompositorisches Schaffen? Würden Sie sagen, Sie hätten genauso komponiert, wie sie es jetzt tun ohne diese Erfahrung oder hat das sie doch auch geprägt im Schaffen?

Thiele: Wenn Sie „auch“ dazu sagen, ja. Alleine wohl nicht, aber es war für mich wichtig, dass ich bald nach dem Studium dann – und das hing nun eben auch ein bisschen mit dieser Konstellation Dirigieren–Komponieren zusammen – dass ich dann ein Jugendorchester aufgebaut habe hier in Leipzig. Das gab es überhaupt nicht damals. Inzwischen ist das ja eine sehr etablierte Einrichtung hier an der Musikschule, dieses Orchester. Damals waren das Kinder aus dem Seminarunterricht der Hochschule und aus der Musikschule, die zusammenkamen, und für die habe dann sehr viel entweder arrangiert, also barocke Musiken, die ich eingerichtet habe, für die jeweilige Besetzung, die ich eben zur Verfügung hatte. Einmal war es ein Horn, einmal waren es vier Hörner. Da musste man ja sehr beweglich sein, auch was die Holzbläser anbelangt, bei Kindern ist das damals nicht so selbstverständlich gewesen. Also ich habe da sehr viel ausprobiert im Bearbeiten und habe auch Stücke geschrieben, Sonatinen für Schülerorchester. Dann eben in Wurzen auch eine Kantate komponiert zum tausendjährigen Fest. Also Wurzen war 1961 tausend Jahre alt und da habe ich eine Jahreslaufkantate geschrieben, in der ich auch Melodien von Kindern verwendet habe. Ich hatte mit den Kindern im Unterricht Melodien, Melodie-Erfinden geübt. Die waren dann integriert in diese Kantate. Nicht nur, auch andere Stücke, aber die waren jedenfalls mit dabei, und Volkslieder waren damals gerade noch etwas, was ernst genommen wurde. Das ist inzwischen anders. Jedenfalls hat die Arbeit mit Kindern auch auf meinen Kompositionsstil insofern gewirkt, naja auch insofern natürlich, der Name Orff fiel vorhin: Da ich viel mit Kindern gearbeitet habe und das mit einer gewissen Leidenschaft getan habe, habe ich mich auch mit dem orffschen Schulwerk befasst, und nicht nur befasst, sondern mich daran auch berauscht an diesem Stil, und habe dann auch eben Orff besucht, weil ich auf's Ganze ging, und das ist ja ein Typus von Musik, der in intellektuellen Kreisen, also in musikintellektuellen Kreisen nicht sehr geschätzt wird, aber das hat mehr mit den intellektuellen Kreisen, als mit der Musik zu tun.

Riese: Aber auch Sie haben ja dann in Ihrem Verhältnis zur orffschen Musik einen Bruch erlebt. Vielleicht können Sie das hier in die Runde werfen.

Thiele: Klar. Ich war eben vor fünfzig Jahren fünfzig Jahre jünger, habe das, was ich gemacht habe, mit großer Vehemenz und mit großer Ausschließlichkeit betrieben und dachte, das wäre das Einzige und alles Übrige sei nichts. Diese Neigung kann man ja manchmal haben in jüngeren Jahren, ist vielleicht gut, dass man sie hat, man muss bloß wissen, wann das nicht mehr stimmt. Nun jedenfalls habe ich mich so in diese orffsche Welt hineingelebt und hineingerauscht, dass ich dann auch eigene

Stücke geschrieben habe, die sehr stark ihre Abhängigkeit von diesem bedeutenden, aber eben doch sehr einseitigen Vorbild gezeigt haben. Und da hatte ich einmal ein Erlebnis hier in Leipzig in der Kongresshalle, damals waren die Gewandhauskonzerte – es gab auch kein Gewandhaus – die fanden in der Kongresshalle statt. Und es gab auch einen Dirigenten, der sich sehr für Neue Musik und auch für Orff – für den war der Begriff Neue Musik breit, also da gehörte Orff dazu – der führte in einem Konzert die drei großen Stücke von Carl Orff auf: *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* und *Trionfo di Afrodite*. Es war ein abendfüllendes Konzertprogramm. Da war ich natürlich zugegen, ganz klar. Die Stärke des Eindrucks, die so überwältigend und eben auch überrumpelnd war, die hat mich dann etwas erschreckt. Die Menschen waren wie berauscht danach. Im Saal konnte man gewissermaßen die Faszination, die auf alle, die dort waren, ausgegangen war, wie in der Luft fühlen. Und das war ja einerseits sehr schön und für den Dirigenten, für die Chöre, war es natürlich ein großes Erlebnis, dieses rauschhafte Zustimmen, gleichzeitig hatte ich aber da das erste Mal den Eindruck, dass das eine Suggestion ist, die auch etwas ausgesprochen Atavistisches an sich hat, also etwas, wo man nicht mehr bei vollem Bewusstsein ist, wenn man sich ganz da hinein begibt. Bewusstsein wird mehr oder weniger gedämpft, aber das wird jetzt ein Seminar für sich, ich muss das abbrechen. Nur es ist so, ich war wirklich drauf und dran diesen Orff-Stil zu kopieren und da drin eigentlich unterzugehen. Und das wollte ich ja nun wieder nicht. Und da habe ich mich dann umgesehen, nach ganz entgegengesetzten Kompositionsmethoden, und dabei hat mir teilweise auch das Unterrichten geholfen und neue Impulse gegeben. Ein Student war das. Der brachte mir Musik des 14. Jahrhunderts bei. Der hatte sich mit Machaut und Vitry beschäftigt. Ich kannte das überhaupt nicht. Das war mir natürlich ein bisschen, ja nicht peinlich, aber ich musste einfach gestehen, er wusste auf diesem Gebiet mehr als ich. Und da habe ich mich aufgemacht und habe dann diese Musik studiert und da habe ich neue, ganz andere Impulse bekommen, die auf einer anderen Ebene als auf der bloß rauschhaften Begeisterung für eine Stimmung sich abspielten. Nun kam dazu dann, dass ich Musik von Witold Lutosławski kennenlernte und in dieser Musik entdeckte ich, also von dieser Musik war ich berührt, als ich sie hörte, und als ich anfing sie zu studieren, da habe ich Entdeckungen der Kultur der Musik gemacht, die mich in anderer Weise in meinen Kopf, weniger mein Unbewusstes, fasziniert haben. Und da sah ich aber, dass Techniken, die in der Musik des 14. Jahrhunderts eine große Rolle spielen, dass die mit großer Bewusstheit und mit großer Konsequenz in dieser neuen Musik bei Lutosławski angeordnet waren. Das hat mich dann auf andere Eindrücke, und ich muss auch sagen zu einer großen Verehrung für diesen Meister geführt, und auch zu eigenen Versuchen, mit denen ich mich dann, wie ich denke, allmählich freigemacht habe von dieser Orff-Glocke.

Riese: Ein Stück davon haben wir im letzten Semester kennengelernt, falls ihr euch noch erinnert, ich habe die *Hommage à Machaut* vorgestellt, das zielt in diese Richtung. Und auch in den Stücken, die wir in zwei Wochen vorstellen werden, werden wir wahrscheinlich darauf noch einmal zurückkommen, denn in den *Proportionen* ist es auch enthalten, es hat auch viel mit Lutosławski zu tun, wenn ich mich recht entsinne. Aber vielleicht machen wir einen kurzen Schnitt und gehen über, beziehungsweise nein, eigentlich waren wir da schon in ihrer Zeit als Dozent an der Hochschule für Musik. Es war ein sehr langer Zeitraum, den sie dort gelehrt haben, von 1962 bis 1999, in den unterschiedlichsten Positionen auch an dieser Hochschule. Was war das für eine Zeit für Sie? Das hat sie sozial wahrscheinlich abgesichert, das war gut für Sie. Was hatte das für Ihr kompositorisches Schaffen für Auswirkungen darauf?

Thiele: Unterrichten ist ja eine Sache, die einem erstens die Zeit wegnimmt für das Komponieren und zweitens, die einen in die glückliche Situation bringt, dass man über Musik nachdenkt und über Beschaffenheit von Musik, dass man also, um etwas zu vermitteln, etwas selber versucht zu verstehen. Und das habe ich

dann eben doch als eine auch fördernde Konstellation empfunden: das Joch des Unterrichts, das aber gleichzeitig eine Herausforderung ist, den Umgang mit Tönen, mit Tonhöhen, Tonlängen, mit Klängen, diesen Umgang zu reflektieren, erst für sich selbst und dann die Fähigkeit zu entwickeln, das auch darzustellen für Schüler und Studenten. Insofern habe ich da, natürlich ich war abgesichert, schon, aber gleichzeitig hatte das auch eine... – also ich habe manchmal überlegt „Gehst du hier weg?“, weil es gab dann auch Ärger und Schwierigkeiten, wie das so war, aber ich habe mich dann doch dazu durchgerungen, das als produktiv zu verstehen, dieses Verhältnis zwischen diesem Eingespantsein und der Möglichkeit etwas aufzuzeigen. Nun machte es mir auch immer Freude, Analysen zu machen, also Musik selber zu verstehen und dann eben auch das Verständene anschaulich, wenn es irgend möglich ist, weiterzugeben. Insofern war das mit dem Unterrichten, es war ein Stachel in das Fleisch der Zeit und gleichzeitig war es etwas, dass auch für eine gewisse musikgedankliche Ordnung sorgte. Und das ist mir vielleicht ganz gut bekommen.

Bonilha: Wir würden auch gern nochmal speziell auf die DDR-Zeit eingehen, ihre Zeit an der Hochschule, und inwieweit Sie sich vielleicht eingeeengt gefühlt haben durch die politische Situation oder wie sie das beeinflusst hat, wie das Klima allgemein war an der Hochschule und auch anderswo. Sie waren ja auch im Komponistenverband.

Thiele: Die Hochschule war nicht das Schlimmste was es in der DDR gab. So eine Musikhochschule, natürlich waren da die Chefideologen zugange und auf dem Examenszeugnissen stand oben „Gesellschaftswissenschaft, Kommunismus, historischer Materialismus“ und dann kam weiter unten „Klavier, Dirigieren, Theorie, Partiturspiel“. Das war natürlich ganz blöde. Aber so furchtbar schlimm war es auch wieder nicht. Die Leute aus dieser bestimmten Abteilung, sie waren ein bisschen hilflos oft, sie hatten eigentlich, in ihrer eigenen Disziplin kein richtiges Format, das konnte man schnell entdecken. Wenn man die nicht ernst nahm, und sie auch nicht ärgerte, dann konnte man schon mit denen zurechtkommen. Wenn man sie ernst nahm, dann hatte man entweder die Enttäuschung, das man dann irgendwann sehen musste, die sind ja eigentlich nicht ernst zu nehmen oder, ich entsinne mich da an so eine Situation, nur zur Dekoration möchte ich das erzählen: da gab es die Einrichtung eines Parteilehrjahres. Ich gehörte nicht zur Partei, zu keiner dieser Parteien. Also eigentlich gab es ja nur eine, die anderen waren nur Wandschnipsel. Jedenfalls ich gehörte nicht zu dieser Truppe und das wussten sie auch ganz genau, dass mit dem Menschen da nichts anzufangen ist, aber die Einrichtung bestand und die wurde selbstverständlich genommen. Am Parteilehrjahr hat Montag nachmittags jede Lehrkraft teilzunehmen, am Parteilehrjahr, auch die Nichtparteiangehörigen. Aber es war nicht jeden Montag, das war so in einem bestimmten Rhythmus. Und eine Zeit lang bin ich da hin gegangen und wurde dann einmal von einem dieser Dozenten aufgefordert, zu einer Frage etwas zu sagen. Da sprach er mich an: „Sie, Kollege Thiele, was meinen Sie denn dazu?“ Und da habe ich gesagt: „Ich habe dazu nicht zu sagen und wenn ich etwas zu sagen habe, melde ich mich.“ Da war es so still wie jetzt eben. Und danach hat er mich zur Seite genommen und hat versucht mir klar zu machen, dass das nicht geht. Damit könnte man die sozialistische Demokratie nicht verwirklichen, mit dieser Methode. Ich höre noch, diese Kombination „sozialistische Demokratie“. Und was die dann in ihrer Parteigruppe über mich geredet haben, das weiß ich nicht, ich habe nur dies und das in der Stasiakte gefunden, aber ich bin nicht aus dem Amt gejagt worden, weil ich so renitent war, bin da allerdings nicht mehr hingegangen zu dieser Veranstaltung.

Riese: Fühlten Sie sich in der DDR unfrei und in Ihren Möglichkeiten geschoten?

Thiele: Natürlich, ich konnte nicht verreisen, das war furchtbar! Natürlich fühlte ich mit unfrei, absolut unfrei!

Riese: Und hat sich das auch in Ihren Kompositionen widergespiegelt? Das sind eigentlich zwei Fragen, die ich da hätte. Zum einen waren Ihre Kompositionen je politisch engagiert? Und des weiteren wollte ich Fragen, ob sich Ihr kompositorischer Stil mit der Wende verändert hat? Also das heißt in Bezug auf DDR und diese Unfreiheit gesehen.

Thiele: Das letztere, vielleicht kann man damit anfangen. Wenn sich da was verändert hat, dann hat sich das verändert, weil ich älter geworden bin. Das ist vielleicht wichtiger als die Wende in dem Sinne. Also ich habe keine Texte vertont, die sie gerne gehabt hätten, dass ich sie vertone. Ich habe die Apokalypse aus der Offenbarung des Johannes vertont. Das war natürlich nicht das, was die Chefideologen an der Hochschule für angemessen fanden. Und ich habe also politische Musik, so geradlinig politisch, das habe ich nie gemacht, aber ich habe einmal für ein Duo, für Cello und Klavier, vier Stücke geschrieben. Das ist der Leipziger Cellist Timm aus dem Quartett, der hatte mit dem Herrn Arens, der jetzt Rektor in Weimar an der Hochschule ist, ein Duo und die hatten mich gebeten und ich habe vier Stücke geschrieben. Und in diesen Stücken spielen Pausen und Zeitstrukturen eine ziemlich große Rolle. Und als ich fertig war, habe ich die Stücke dann genannt *Übungen im Verstummen*. Die Stücke wurden gedruckt, wie überhaupt in der DDR die Möglichkeit, gedruckt zu werden, sehr günstig war. Ich hatte jedenfalls keine Probleme damit, dass meine Stücke nicht gedruckt würden. Also die wurden gedruckt und als ich dann das erste Exemplar zugeschickt bekam nach dem Druck, da sah ich, dass meine Stücke nicht mehr hießen *Übungen im Verstummen*. *Vier Stücke für Cello und Klavier*, sondern die hießen und so liegen sie auch jetzt noch gedruckt noch vor *Vier Stücke für Violoncello und Klavier. Übungen im Verstummen*. Also irgendjemand hatte sich daran geärgert, dass man „Übungen im Verstummen“ schreibt. Und das war eine Zeit, so 1975, wo es manches auch etwas kritisch war und wo überhaupt aufwachsende muckende Stimmen möglichst niedergeschlagen worden und schon dieser Zungenschlag sich „im Verstummen üben“, dass der da vielleicht auch nicht nur mit einer musikalischen Pause etwas zu tun haben könnte, das hat dann den Rektor entweder selber bewogen – ich bin da nie durchgestiegen – aber jedenfalls hat auf meinem Manuskript, da war die Reihenfolge anders, und das Kleingeschriebene war dann groß und das Großgeschriebene war klein. Also wenn sie das als politische Musik oder als politische Haltung akzeptieren wollen, aber ansonsten habe ich andere Interessen gehabt, als eine Staatsideologie zu vertonen.

Bonilha: Ich würde vielleicht überleiten zu Ihrem Kompositionsstil. Sie hatten schon erwähnt, dass Sie sehr gerne analysieren, und nun stellt sich die Frage, inwieweit für Sie eine Struktur in der Musik und noch vielmehr in eine höhere Struktur wichtig ist und wie ihr Verhältnis ist zum Beispiel zur Tonalität, zu den technischen Dingen, die Sie ausprobiert haben, verwendet haben und bis heute noch in ihren Stücken verwenden?

Thiele: Vielleicht ist das eben doch auch eine Kehrseite des jahrelangen Unterrichts, dass man vielleicht etwas vordergründig sogar zu einem Ordnungsfanatiker wird. Es muss Ordnung herrschen. Das ist ein Ideal und man muss verstehen können, warum eine Note da steht oder auch warum eine ganz bestimmte Note *nicht* dasteht. Man muss das womöglich sogar begründen können. Und das ist als Möglichkeit etwas, was für den Klang bestimmte Folgen hat. Es kann auch Ausarten in Pedanterie und Pfennigfuchserie.

Bonilha: Wie wichtig ist für Sie denn das Publikum, die Zuhörer und die Reaktionen auf die Stücke, und haben Sie den Eindruck, dass das Publikum mündig ist und entscheiden kann, kritisch entscheiden, welche Stücke... – wie schätzen Sie das ein? Man hört heutzutage oft: „Das Publikum verdummt.“ Wie würden Sie das beurteilen?

Thiele: Also das würde ich nicht sagen. Es gibt auch die Dummheit des Intellekts. Also Partituren, die ungeheuer kompliziert aussehen, garantieren nicht unbedingt eine ungeheuer

gute Musik. Es kann auch das vorkommen, dass die ungeheure gute Musik ein Schriftbild erreicht, das nicht gleich auf Anhieb zu verstehen ist. Aber ich denke, dass Ordnungen, wenn sie in der Musik so sind, dass sie zusätzlich die verbale Erörterung brauchen, dass das vielleicht nicht die richtigen Ordnungen sind. Ich selber denke, dass es Ordnung in der Musik gibt, die mit der Geordnetheit des menschlichen Ohres zusammenhängt. Da gibt es viele Ohren, aber es gibt auch etwas Charakteristisches und Typisches für das Hören. Charakteristisch wäre beispielsweise, wenn man zehn Minuten lang in der vier- und fünfgestrichelten Oktave sehr laut sich benimmt, dass man etwas tut, was sinnarm ist. Und da denke ich, dass die Organisation des Leibes und der Seele, die es aufnimmt, dass die eine Rolle spielen für die Beurteilung der Ordnung, die in der Musik ist. Ich denke es gibt eine sinnreiche Ordnung im Umgang mit Tönen, mit Tonhöhen, Tonlängen, und es gibt auch eine sinnarme Ordnung, die unter Umständen als Ordnung bestechend ist, aber nicht unbedingt etwas mit musikalisch Hörbarem zutun hat. Und wenn man das Publikum solcher Musik aussetzt, dann muss man sich hüten, das Publikum, wenn es nicht mitmacht, zu beschimpfen. Insofern würde ich das nicht gerne für mich in Anspruch nehmen, dass ich das Publikum so gemeinhin unentwickelt und dumm finde. Ich wünschte mir manchmal, die wären etwas wacher und weniger auf Träumen aus. Das ist vielleicht eine Verführung, die durch die bestimmte Musikkultur, die dominiert den Hörer etwas manipuliert hat im Laufe der letzten Jahrzehnte, vielleicht sogar Jahrhunderte. Also den wachen Hörer, den würde ich mir schon sehr wünschen. Aber Publikumsbeschimpfung, die muss schon sehr virtuos gemacht sein, wenn sie sinnvoll sein soll.

Riese: Wenn wir bei der Hörkultur sind, würde ich gleich noch eine Frage einwerfen, und zwar: Wie empfinden Sie die Neue Musik-Szene in Leipzig? Finden Sie, dass hier der Neuen Musik ausreichend Platz gegeben wird und dass sie ausreichend auf den Spielplänen vorhanden ist?

Thiele: Na in Leipzig ist doch was los. Da kann man doch manches erleben. Ich denke schon! Ob überall alles, das kann man bezweifeln und muss ja vielleicht auch nicht sein. Auch da kann man noch einmal auf die DDR zurückblicken. Da gab es ja diese wunderliche Einrichtung, dass die Dirigenten mehr oder weniger gehalten waren, in jedem Sinfoniekonzert einen DDR-Komponisten aufzuführen. Machten die ja auch häufig. Nicht in jedem, aber es war so, dass, wer in der DDR komponierte und wer da halbwegs fleißig und ernstzunehmen schrieb, der wurde auch aufgeführt. Ich glaube die jungen Leute haben es jetzt etwas schwerer unter diesem Aspekt, als das vor dreißig, vierzig Jahren gewesen ist, und das denke ich, hängt mit der durchgreifenden Ökonomisierung des Kulturlebens zusammen. Dass sich alles rechnen müsse, angeblich. Das führt zu einem Zweifel gegenüber Neuerscheinungen und die werden dann vielleicht ein bisschen in eigene, in eine Art Ghetto-Bereich gedrängt, sodass die Neue Musik in den großen Sinfoniekonzerten etwas, etwas zu wenig vertreten ist, könnte man vielleicht sagen. Die haben ja alle Angst, dass, wenn am Anfang eines Konzertes ein Name steht, den das Publikum nicht kennt, dass es dann nicht hingeht, dass sich das dann ökonomisch nicht mehr rechnet. Das ist ja ein Gesichtspunkt, den man nicht ganz abweisen kann, aber das ist kein entscheidender Gesichtspunkt. Ich denke das könnte man auch ein bisschen, ein bisschen fließender machen. Aber mehr möchte ich da eigentlich nicht sagen.

Bonilha: Wenn Sie sagen, dass diese Art Sperre eher vom Publikum selbst ausgeht, dass die Offenheit nicht da ist für die neuen Klänge oder dass es einfach an den Programmen liegt, dass man die Möglichkeit nicht genug hat unter den Leuten, sich diese neue Musik anzuhören.

Thiele: Mehr Möglichkeit sie anzuhören, ist sicher wünschenswert, und, dass es nicht von vornherein zu etwas Ungewöhnlichem wird, wenn ein neues Werk im Programm ist. Das hat schon einen etwas musealen Zug bekommen, die Art der Programmgestaltung in den großen Häusern. Das wäre sicher för-

derlich, aber umgekehrt denke ich, aber wie man das machen soll weiß ich nicht, es müsste auch von Seiten der Komponierenden eine Verantwortung übernommen werden, dass kein Müll abgeliefert wird.

Riese: Darf ich fragen, wie Sie Müll definieren? Wir haben vorhin da schon ein bisschen in Ansetzen was gehört.

Thiele: Also, wenn das Neue darin besteht, dass es das noch nie Dagewesene und das Absurde ist und sonst nichts, dann besteht eben doch die Gefahr, dass man es mit Kulturmüll zu tun hat. Und da muss man sich dann nicht wundern, wenn das Publikum sagt „ne, ich will doch hier...“, natürlich, die sagen „ich will erbaut werden“, das will natürlich der Komponist dem Hörenden nur bedingt zustimmen. Aber wenn man auch rein physisch, physiologisch nur geärgert wird, indem man keinen Zusammenhang herstellen kann, indem was zu hören ist – es gibt jetzt so ganz junge Leute, die benehmen sich so wie ich jetzt: [plötzliches und undefinierbares Gestikulieren mit seltsamen Lauten] – ich habe gerade vorige Woche solche Musik gehört. Es tut gar nicht mehr so weh. Es gab auch eine Zeit, da tat diese Art von Musik so richtig weh, da waren sie ganz stolz, wenn man fünf Blockflöten ganz hoch so blasen ließ, dass es wirklich im Ohr schmerzt, oder wenn man so laut schlagen lässt beim Schlagwerk, dass anschließend die Hörenden zum Ohrenarzt gehen müssen. Das ist kein Witz! Es hat Akademieveranstaltungen in München gegeben. Es wurde von einem berühmtem Komponisten ein Schlagwerkstück aufgeführt, und die Akademiemitglieder, die sind dann anschließend zum Ohrenarzt geschickt worden. Das ist noch gar nicht lange her. Und diese Sorte von Musik, da würde ich schon sagen, die erfüllt den Tatbestand der Müll-Nähe.

Riese: Und von Körperverletzung.

Thiele: Natürlich ist das Körperverletzung! Von Seelenverletzung wollen wir gar nicht sprechen, weil keiner sich traut, das Wort Seele in den Mund zu nehmen, obgleich Musik nichts mit dem Ohr tun hat, sondern mit der Seele, da geht sie nämlich bloß rein. Jetzt habe ich ja wieder was gesagt. Das ist auch noch auf dem Band...!

Kallauke: Um einen Höreindruck zu bekommen, hören wir uns jetzt einmal die *Kafka-Gesänge* an. Und zwar hören wir die neuere orchestrale Version. Das Stück gab es schon einmal im Jahr 1994, da war es nur für Klavier und Solo-Sopran ausgelegt gewesen, und das bestand aus drei Sätzen, und diese drei Sätze vertonen Dichtungen von Franz Kafka, während in der neueren Version noch ein Rahmen hinzugefügt wird durch Gedichte von Neumann mit Texten über Kafka. Und die Aufnahme, die jetzt vorliegt, ist von der Uraufführung aus dem Jahr 2000, die unter Herbert Blomstedt im Gewandhaus stattfand. Es dauert ungefähr fünfzehn Minuten, und ich denke, man muss es schon ganz hören, damit man auch diesen Rahmen und das Stück als Ganzes wirklich begreifen kann.

Thiele: Aber da ich doch würde gerne den Text, einen der Texte wenigstens, den über Kafka, den würde ich gerne vorher lesen, dass das nicht so ganz unvorbereitet kommt. Also ich habe Texte von Kafka vertont, wie sie schon sagt, für Gesang und Klavier, das sind Aphorismen von Kafka, kleine, sehr existenzielle pointierte Äußerungen. Und nachdem ich das geschrieben hatte, entdeckte ich ein Gedicht über Kafka, von Peter Horst Neumann, und da habe ich dann noch einmal den Zyklus neu gefasst, ich habe diese Klavierlieder instrumentiert, das wird jetzt hier zu hören sein, und habe dann am Anfang des Stückes und am Schluss diesen Peter Neumann Text noch hinzufügt und den würde ich nun gerne einmal lesen: „In jeder Wunde ging ein Auge auf, mit solchen Augen sah er diese Welt, zu wenig Welt für soviel Augen.“ Dieser Text steht anfangs und am Schluss und dazwischen sind drei kurze Kafka-Texte. Jetzt können Sie starten. [Hörbeispiel]

Kallauke: Also zunächst würde mich einmal interessieren, wieso Sie gerade diese Texte ausgewählt haben, also wie die Arbeit

an diesem Stück eigentlich begonnen hat? Haben Sie von vornherein gewusst, dass sie jetzt gezielt nach Kafka suchen oder ist das eher zufällig passiert?

Thiele: Also Kafka ist ein Dichter, mit dem ich mich viel beschäftigt habe, den ich viel gelesen habe und der mich immer wieder beeindruckt hat, und dessen Werke ja gemeinhin so sind, dass man sie nicht vertonen kann. Mindestens nicht in einem so kleinen Rahmen. Die großen Romane, die sind eine eigene Spezies, aber ich fand dann eben in einer sehr guten DDR-Ausgabe Kafkas Werke, auch Aphorismen, die er geschrieben hat, also ganz kurze Aperçus, die sehr trefflich etwas sagen über existentielle Bedrängnisse, die ein Mensch empfinden kann. Und diese Aphorismen, die haben mich angesprochen und da hatte ich den Eindruck, wenn ich da etwas auswähle, die sind auch nicht untereinander im Zusammenhang sondern die sind wirklich nur kurze Reflexionen. Und da habe ich dann eben einige ausgewählt und die vertont, und das einzige Gedicht, das von ihm veröffentlicht ist, das ist in den Tagebüchern abgedruckt, das habe ich als drittes Stück. Und das waren die *Gesänge*, zunächst also nur für Sopran und Klavier. Also es ist schon der Stoff, mit dem ich mich identifiziert habe. Also meine Begeisterung für diese Art von Sprachkunst und Gedankenkunst, der musste ich und wollte ich irgendwie ausprobieren. So ist es dazu gekommen. Und dieser später gefundene Text von Peter Neumann, der hat mich überrascht, dass jemand, der selber lyrisch, als Lyriker tätig ist, dass der über Kafka ein so kurzes Gedicht in dreimal zwei Zeilen schreibt, sodass ich dann den Eindruck hatte, mit diesem Gedicht zusammen kann man die Kafka-Texte selber noch einmal auf ein anderes Podest stellen. Deswegen habe ich dann diese Bearbeitung für Orchester wie sie hier vorliegt mit diesem Neumann-Text.

Kallauke: Finden Sie, dass diese Bearbeitung den Charakter des Stückes verändert hat oder ist es irgendwo noch das gleiche Stück geblieben, was wirklich den Rahmen einfach bekommen hat?

Thiele: Ich denke schon, dass durch die Hinzufügung dieses Textes, die Kafka-Texte eine andere Fassung bekommen, dass sie weniger zufällig vereinzelt stehen, sondern durch dieses rahmende Gedicht, das ja am Anfang verkürzt kommt und erst am Schluss vollständig gesungen wird, dass dadurch schon eine andere Formungsdimension dazugekommen ist, zumal das ganze ja relativ kurz ist. Und wenn man einen Orchesterapparat beansprucht und sich da so mit dreizehn Minuten oder noch kürzer, das erste waren ja etwa nur zehn Minuten, begnügt, dann ist der Zuschauer in einer schwierigen Situation. Man braucht auch für das Hören eine gewisse rein absolute Menge von Zeit. Nicht für jede Musik, aber gemeinhin bedarf es auch einer gewissen zeitlichen Entfaltung. Und das ist, denke ich, insofern ist das schon ein Unterschied zu diesen drei Gesängen für Klavier in dieser hier vorliegenden Fassung. Und farblich, man hat andere Farbmöglichkeiten mit dem Orchester.

Kallauke: Weil Sie jetzt auch schon bei dem Publikum waren, würde mich interessieren, wie das Publikum denn auf die *Kafka-Gesänge* reagiert hat?

Thiele: Das Publikum war sehr freundlich. Sehr überraschend, weil es ja keine genießerischen Texte sind, aber die Sängerin war sehr gut. Die konnte man genießen. Es war die Ofelia Sala, hier in dieser Interpretation, die ja auch an der Oper gesungen hat. Messiaen hat sie damals gesungen.

Kallauke: Wieviel Aufführungen gab es denn insgesamt von den *Kafka-Gesängen*? Also werden auch noch beide Versionen vorgespielt oder ist es dann eher so, dass die Klavierversion doch in Vergessenheit gerät?

Thiele: Die ist auf einem Berliner Gesangswettbewerb diese Klavierfassung, das war ein Pflichtstück, ist die gesungen wurden und dieses Stück ist in dieser Fassung vor einem Jahr in der Musikhochschule mit dem Hochschulorchester auch mit einer sehr guten Sängerin aufgeführt worden.

Kallauke: Das wäre es jetzt erst einmal von uns, denke ich. Und ich würde dann für das Publikum öffnen, dass Ihr Eure Fragen stellen könnt, einfach zu Werken oder auch zum Leben oder was euch sonst noch so eingefallen ist.

Studentin: Mich hat eigentlich genau das interessiert, also ich meine, mich hat eigentlich alles interessiert, aber vor allem das, was Sie eigentlich nicht ausführen wollten, das mit dem, was sie ‚atavistisch‘ genannt haben, dass rauschhafte Momente der Musik..., wenn es überhaupt so knapp möglich ist, weil ich mir vorstellen kann, das es wirklich ein recht großes Gewicht ist, aber eben auch ein sehr spannendes, wo ziehen Sie denn die Grenze zwischen stark bewegender Musik und einer Musik, die sie überrumpelt?

Thiele: Kennen Sie Orff?

Studentin: Ja.

Thiele: Und nicht nur die Schulwerkstücke, sondern eben auch die großen *Antigonae*, große Oper, eine gewaltige Oper ohne Streicher bis auf Kontrabässe, aber mit fünfzehn Schlagzeugen und mit sechs Trompeten, die insgesamt fast nur auf Rezitation, auf lebhafter Rezitation beruht, oder auch die *Trionfo di Afrodite*, ein Stück für großes Orchester, großen Chor und altgriechische Texte? Das, gerade dieses letztere Stück, *Trionfo di Afrodite*, ist ein Stück, das ganz und gar von der permanenten Wiederholung kleiner Segmente lebt. Auch in der *Antigonae* ist das so. Und dieses Moment der Wiederholung, der unveränderten Wiederholung, also wo keine Varianten dazukommen sondern einfach die bloße Tatsache des Wiederholens, das denke ich, ist ein Element, das in der Musik sehr weit zurückführt, das also keinen weckenden, sondern einen ausgesprochen dämpfenden Charakter hat. Wenn sie unentwegt... [lang wiederholendes Melodiemotiv mit Steigerung am Ende] Da passiert etwas, was wirkt. Die Wirkung ist nicht zu bezweifeln. Aber es ist eine Wirkung, die mit einer Art Trübung des Wachbewusstseins zusammenhängt oder die dazu führt, dass eine Trübung des Wachbewusstseins eintritt durch permanentes, unverändertes Wiederholungen. Und das mag ein Zustand sein, der in einer uralten Musikkultur zuhause ist und dort auch hingehört hat. Ich denke aber, dass da Entwicklungen inzwischen stattgefunden haben im Menschen und auch in der Kunst, die das als etwas Überlebtes darstellen. Und es ist ja nicht zufällig – jetzt kommen wir sehr auf Orff zu sprechen, aber es geht nicht anders –, was er vertont hat. Er hat angefangen mit Märchen. Das sind also alte Texte. Dann hat er *Carmina Burana*, das ist Mittelalter, dann hat er *Catulli Carmina*, das ist Catull, das ist alte römische Dichtung, dann hat der *Trionfo di Afrodite*, das sind vorchristliche griechische Hochzeitsbräuche, und dann hat der die Geschichte vom Ende der Welt geschrieben, *De temporum fine comoedia*, dort greift er auf Texte zurück, die aus dem mythischen Bereich kommen, die überhaupt Gesänge von Sibyllen und von Propheten, die keinen Autor haben, das heißt, er ist immer weiter zurück gegangen in den Stoffen. Und dieses Zurückgehen in den Stoffen, das hat natürlich etwas Faszinierendes, das ist gar keine Frage, und er selber war auch davon fasziniert. Aber es ist etwas mit dem man die Problematik der Gegenwart oder bewusste Mensch angesprochen sein will, eigentlich nicht mehr berührt. Also ich habe jetzt etwas unvorbereitet und pauschal versucht, Ihre Frage zu beantworten. Das ist etwas anderes als das berührt werden und vielleicht auch gewissermaßen in eine gewisse Bewusstseinsshelligkeit zu kommen mithilfe von Musik, als es bei Orff geschieht. So faszinierend das ist, ich kann mich nach wie vor dem eigentlich nicht verschließen, aber ich merke, dass ich mich nicht verschließen kann, und wenn man es nicht mehr merkt, dass man sich nicht verschließen kann, dann ist man gefährdet.

Studentin: Wenn ich darf, würde ich gern noch nachfragen, um es besser einordnen zu können. Ich würde gerne wissen, ob es noch weitere Komponisten gibt, die sie quasi in diese Richtung einordnen würden und welche Musik für Sie eben dieses geistige Erwachen vielleicht eher oder dieses helle...?

Thiele: Ja, das kann man schon sagen. Das ist natürlich jetzt sehr subjektiv, das ist eben dann mein Empfinden, mein Wahrnehmen, also was auf dem Sektor der sogenannten Minimal Music, Steve Reich, gemacht wird, das geht auch in diese Richtung, also in die orffsche Richtung.

Studentin: Ich kenne das.

Thiele: Sie kennen das. Also das ja auch die Motorik, die Motorik gehört dazu, und das Wiederholungsmoment, oder auch Philip Glass, also das würde auf dieser Ebene sein. Allerdings, da gibt es da auch gewichtige Unterschiede zu Orff, weil ja Orff immer Anliegen sucht. Der war ein Theatermann, eigentlich für das Theater gedacht. Und bei Steve Reich ist das noch ein bisschen anders, aber die Technik, die Methodik ist ganz ähnlich. Wohingegen die andere Seite, das ist Webern, der eben in eine Art punktuell Licht hinüberführen kann. Diese Punkte sind dann manchmal so kurz, dass man gar nicht gemerkt hat, dass die Musik schon dagewesen ist. Das ist die andere Gefahr. Aber bei Lutosławski beispielsweise habe ich solche Erlebnisse gehabt, dass das etwas sehr stark Berührendes ist, wirklich emotional berührend, und dass das gleichzeitig etwas ist, das freilässt, das mich selber freilässt und mich nicht überredet. Allerdings gehört für mich dann auf diese Seite auch Janáček dazu, das ist auch ein großer Meister, den ich ungemein verehere und wo ich einerseits sehr berührt bin, aber immer so berührt bin, wenn ich die Oper höre, dass ich merke, dass ich berührt bin. Ich kann dann noch daneben bleiben.

Studentin: Es ist keine Frage der Besetzung? Weil Sie anfangs noch meinten, dass Geiger so mit fünfzehn Schlagzeugern oder so...?

Thiele: Na die Besetzung, die spielt schon auch eine Rolle. Das hatte ich vor allem gesagt, weil der diese [...] Geigen weglässt der Orff in der *Antigona*. Da will er diesen harten Klang, von dem er meint, der gehört zur Antike, den will er erzielen, indem er kein Streichorchester, den schönen Klang, sondern nur fünfzehn Kontrabässe. Also Besetzung spielt schon eine Rolle. Auch die Nutzung des Schlagwerks. Das Ganze hängt ja nun auch mit apollinisch und dionysisch zusammen. Also das da ein dionysisches Element sich dann so verselbständigt, dass das apollinische gewissermaßen verschwindet. Da müssten wir dann über Nietzsche sprechen. Das wird aber zu viel.

Student: Ich wollte Sie noch etwas fragen. Und zwar 1989, die Zeit danach, als Sie Rektor waren, das war ja als Rektor einer so großen Einrichtung eine sehr [...] und bewegende Zeit. Mussten Sie Personal entlassen? Mussten Dozenten entlassen werden aufgrund ihrer Vergangenheit durch Stasitätigkeiten und ähnlichen Vorfällen?

Thiele: Ja.

Student: Das glaube ich, aber gab es für Sie persönliche Momente, wo Sie sich da sehr allein gefühlt haben? Hatten Sie Mitarbeiter, die das mittragen konnten? Es ist ja immer schwierig. Ich frage das, weil mein Onkel in den 1990er Jahren Bischof in Greifswald war, und der hatte da persönlich sehr viele Anfeindungen erleben müssen, weil er doch sehr viele Pfarrer entlassen musste aus dem Dienst. Und das war eine sehr schwere Zeit für ihn. Und da dachte in jetzt daran.

Thiele: Es war natürlich eine furchtbar schwere Zeit, das ist gar keine Frage. Aber gerade, weil Sie das Anschneiden und ich mich allein gefühlt habe: Das Belebende dieser sehr schweren Zeit war, dass es Persönlichkeiten gab in meinem Umkreis an der Hochschule, mit denen ich gemeinsam etwas vorantreiben konnte. Das war die Zeit, in welcher sie alle noch keine neue Professur hatten. Die Professuren wurden alle neu ausgesprochen, mussten neu ausgesprochen werden. Auch die, die nicht weggehen mussten, weil denen etwas nachgewiesen werden konnte, was eben wirklich es nicht zuließ, dass sie weiterhin unterrichteten. Das waren einige wenige. Aber auch die anderen mussten warten auf die neue Berufung. Das war sehr gut. Da gab es nämlich dadurch eine große Bereitschaft zur Mitarbeit

und sich einzubringen. Denen ging es auch nicht so gut wie jetzt, dass alles abgesichert war. Sie sind ja jetzt auch alle Beamte. Wir sind ja gar nicht alle Beamte geworden in meiner Altersklasse. Meine Kollegen auch nicht, weil wir damals gerade so ein bisschen zu alt waren. Aber es gab Bereitschaft, sich für etwas zu engagieren, für ein neuorganisiertes Studium und auch für eine Neuorganisation des Lehrkörpers insbesondere im Hinblick auf Neubesetzung mit Persönlichkeiten, die eben von außerhalb dazu gekommen sind. Das war natürlich eine schwierige Sache, denn die Lehrer an der Musikhochschule in der DDR, die waren sehr gut. Das war überhaupt keine Frage. Es waren tüchtige Lehrer. Aber sie waren alle aus Leipzig, Dresden, Weimar, Halle, Rostock. Es gab keine Möglichkeit, den Lehrkörper von außen auch zu erweitern. Und das war natürlich ganz neu und ganz toll und das wollten wir auch, aber das war gleichzeitig verbunden mit der Notwendigkeit, dass nicht auf Kosten des alteingesessenen, fachlich sehr guten Kollegiums zu tun. Also das war mit einem gewissen Umfang möglich, jemanden aus Amerika einzustellen, jemanden eben auch aus Westdeutschland, es sind ja etliche dazugekommen, einfach einen größeren Radius tüchtiger Fachleute zu haben. Die wenigen, die gehen mussten, sie haben das natürlich nicht eingesehen. Klar, dass der Betreffende das nicht einsieht. Und das diejenigen, die dann diese Entscheidung zu verantworten hatten, wie der Rektor und das Rektoratskollegium, dass die nicht von allen angesehen und toleriert waren. Auch das musste man akzeptieren, aber da musste man einen schmalen Weg finden, auf dem man das mit Konsequenz, aber wenn möglich mit Fingerspitzengefühl realisierte.

Student: Ein schwieriger Spagat.

Thiele: Das war ein schwieriger Spagat. Sehr schwierig, sehr schwierig. Da war wenig Zeit fürs Komponieren gewesen.

Bonilha: Ja, wenn es keine weiteren Fragen gibt vom Publikum – unsere Abschlussfrage noch einmal an Sie, nach Kompositionsprojekten, -vorhaben, was Sie geplant haben, jetzt in der Zukunft, ob da Dinge konkret geplant sind oder inwieweit Sie nun aktiv sind?

Thiele: Sie haben doch am Anfang mein Geburtsjahr gesagt. Da können Sie sich doch nun ausrechnen, wie alt ich inzwischen bin. Da hat man den Eindruck, es gibt dann auch andere, die wichtiges zu sagen haben. Ich habe eine kleine Bach-Bearbeitung gemacht jetzt gerade für ein Konzert. Da kann ich Sie nur ermuntern hinzugehen am 23. Juni, da macht der Herr Schleiermacher in seiner Reihe *Musica Nova*, die dieses ganze Jahr unter dem Motto gestanden hat *So nah, so fern*, und da hat er Musik aus Mexiko und aus Halle und aus Japan gemacht und aus Chemnitz war auch einmal eine Gruppe da und aus Amerika, also das Programm war mit amerikanischer Musik besetzt, und das letzte Konzert am 23. das ist mit Musik aus Gohlis. Er selber wohnt in Gohlis, ihr Lehrer, Herr Franke, wohnt in Gohlis, mein Kollege Tzernakis, der zu meiner Zeit an die Hochschule, den habe ich an die Hochschule geholt, 1993 oder so, und ich selber wohne auch in Gohlis, da wird von vier Gohliser Komponisten Musik gemacht, so fern, so nah, und jeder von denen hat unter anderem eine Bach-Bearbeitung dort beigetragen, die dann zu hören sein wird. Bearbeiten ist auch so eine, meiner Ansicht nach, ganz wichtige Sache, dass man das nicht unterschätzt sondern dass man das sehr ernst nimmt und praktiziert. Aber das ganz am Rande. Das ist der 23., ich freue mich, wenn ich Sie dann alle wiedersehe! Schluss, ja?

Riese: Wir danken Ihnen. Und wir haben uns gedacht, weil Herr Thiele nämlich der Weltbeste grüne Teekoche ist, den es gibt, und damit er auch zukünftig wenn er vorbeikommt, noch ein bisschen was von dem guten grünen Tee da hat, gibt es jetzt Nachschub von uns.

Thiele: Was ist denn das? Nepal! Das ist ja sehr schön. Ich danke sehr vielmals. Diesen bekommen Sie noch einmal serviert. Also ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit, so was schönes!