

Herr Leipold, wie haben Sie das gemacht?

Wie waren Ihre allerersten Berührungen mit dem Musiktheater?

Ich komme nicht aus einem Musikerhaushalt, aber meine Mutter hat immer sehr gefördert, dass wir Musikunterricht haben und dass wir auch ins Theater und die Oper gehen. Ich bin in Stuttgart aufgewachsen, wo es ein sehr breites kulturelles Angebot gibt und schon ganz früh, eigentlich seit ich denken kann, hat mich das Musiktheater gepackt. Diese Bühne da vorne, dieser Zauberkasten, das hatte gleich so eine Magie – auch bis heute noch, obwohl ich das Theater nun so gut kenne. Wenn das Orchester am Stimmen ist und man weiß, dieser große, schwere Vorhang geht gleich auf – diese Faszination war schon beim ersten Opernbesuch da und ist bis heute geblieben!

Wie sind Sie dazu gekommen, Opern speziell für ein junges Publikum zu schreiben?

Das Musiktheater für Kinder ist ja ein ganz junges Genre, in dem es gar keine Normen und festen Richtungen gibt. Das ist ja ein wildes Experimentierfeld. Und das macht es natürlich auch sehr spannend. Dadurch, dass ich als Dirigent sehr viel damit in Berührung gekommen bin und sehr viele Musiktheaterwerke für Kinder dirigiert habe, habe ich das sehr gut kennen und auch sehr lieben gelernt. Und vielleicht hat es auch mit meinen Kindheitserinnerungen zu tun: Diese magischen Momente, von denen ich schon gesprochen habe, sind ja für Kinder noch viel extremer. Für sie ist das ja nicht nur eine Bühne sondern Realität. Unzählige Male habe ich zum Beispiel „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck dirigiert, auch Schulvorstellungen am Vormittag und wenn die Hexe auf die Bühne kommt, dann ist das für die Kinder ganz real: „Wir haben ein Problem: die Hexe ist da!“ Das sind dann ganz intensive Momente, die ich unglaublich liebe! Die Möglichkeiten, die man dadurch als Komponist hat, faszinieren mich. Die Bandbreite an Musiktheaterwerken für Kinder ist natürlich riesig, vom einfachen Kindermusical zum hochkomplexen seriellen Werk und ich konnte das als Dirigent alles kennenlernen. Allerdings habe ich als Komponist auch eine ganz klare Vorstellung davon, wie es für mich sein sollte und natürlich, welches Musiktheater für Kinder ich gerne dirigieren würde.

2020 ist Ihre Kammeroper „Drunter und Drüber“ zum Thema Lockdown für ein erwachsenes Publikum entstanden. Komponieren Sie anders, also zum Beispiel in einem anderen Stil, wenn Sie für ein junges Publikum schreiben?

Vielleicht unterbewusst schon, aber ich versuche nicht, mich da an einem Stil zu orientieren. Ich glaube, dass man das bei mir auch schwer einordnen kann. Als Komponist habe ich ja noch nicht so ein festes Profil und dadurch aber auch alle Freiheiten und keinen Druck, diesem Profil entsprechen zu müssen. Ich möchte – und das ist mir wirklich ein großes Anliegen – der Sache dienen. Die Geschichte, die auf der Bühne erzählt wird, möchte ich auch musikalisch genau so erzählen, ohne mich als Komponist dazwischen zu schieben.



In Ihrem Werkverzeichnis findet sich auch eine Bühnenmusik zu Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“, die häufiger schon an Schulen aufgeführt wurde. Was hat sie motiviert, auch für junge Musikerinnen und Musiker zu schreiben?

Ich war auf einer Waldorfschule und da hat man in der 12. Klasse ein großes Theaterprojekt - dort haben wir dieses Stück gespielt. Eigentlich gibt es da ja die Musik von Paul Dessau, die für junge Theaterspielende aber schwer zu fassen ist. Da hatte ich dann kurzerhand eine eigene Musik geschrieben, die sich auch leicht umsetzen ließ. Jetzt gerade habe ich für ein Projekt eine Reihe von Klavierstücken für Kinder geschrieben. Viele Freunde von mir, die Musik unterrichten, sagen mir: „Schreib doch was“ oder „wir brauchen noch was für Jugend musiziert“ – daraus ist mittlerweile eine Sammlung entstanden.

Sie haben sich z.B. intensiv mit dem Schaffen der zeitgenössischen russischen Komponistin Galina Ustwolskaya auseinandergesetzt. Wie zeitgenössisch kann man heute für ein junges Publikum schreiben?

Meine Vorstellung davon ist, dass die Musik greifbar sein sollte, keineswegs banal, aber dem Bühnengeschehen dienend. Die jungen Menschen sollen Feuer fangen, Ohren und Augen geweckt werden. Und man merkt es beim Dirigieren: bei manchen Kinderstücken gelingt das und bei manchen eben nicht. Aber ob das Werk dann in F-Dur steht oder rein experimentell ist, ist völlig egal, solange es um die Sache selbst geht. Manche Kolleginnen und Kollegen versuchen, sich zu behaupten oder zu zeigen, wie komplex sie komponieren können. Das ist mir aber erst einmal egal. Wichtig ist nur, dass es auf der Bühne funktioniert, dass junge Hörer gepackt werden. Und das ist mir ein riesiges Anliegen, denn wenn man einmal Feuer gefangen hat, dann kann man von Händel bis Boulez alles hören, aber dieser Moment des Einstiegs ist sehr wichtig. Es gibt ja auch die Meinung, junge Ohren sollten nicht durch die Tradition belastet werden. Ich finde, man sollte sie einfach begeistern für die Musik und wahrhaftige Musik schreiben. Ich versuche jetzt einmal auf Ihre Frage hin, Kindertheater und Galina Ustwolskaya in Einklang zu bringen. Vielleicht ist genau das die Überschneidung: Ustwolskaya war so eine wahrhaftige Komponistin, die sich durch nichts und niemanden hat beeinflussen lassen, nicht einmal durch ihren großen Lehrer Schostakowitsch. Und daraus entsteht dann so eine starke, wahrhaftige Musik.

Im Auftrag des Theaters Erfurt sind Ihre beiden Kinderopern „Mio, mein Mio“ nach Astrid Lindgren und „Der goldene Brunnen“ nach Otfried Preußler entstanden. Was hat Sie an diesen beiden Stoffen besonders interessiert?

Wenn man die Frage nach beiden Stoffen gemeinsam beantwortet, sind das natürlich ganz tolle Texte und Geschichten und auch ganz fabelhafte Autoren. Ich liebe beide sehr und beide haben meine Kindheit sehr geprägt, aber auf ihre ganz unterschiedliche Art. Otfried Preußler hat einfach Geschichten herbeigezaubert, die einen sehr berühren, die auch Humor haben und bei Kindern wie Erwachsenen unglaubliche phantastische Assoziationen erwecken können. Ich glaube, darum ging es Preußler, die Phantasie zu beflügeln. „Der goldene Brunnen“ ist wie eine Erzählung, die man als Kind gehört haben könnte, dann im Kinderzimmer nachspielt und sich dabei in diese tollen Abenteuer stürzt und plötzlich gibt es Abendessen und der ganze Zauber löst sich wieder auf.



Astrid Lindgrens „Mio, mein Mio“ dagegen ist besonders in psychologischer Hinsicht unheimlich interessant. Was passiert da eigentlich mit diesem Jungen? Warum kommt er aus seiner realen Welt in diese Scheinwelt? Ich glaube, dass Lindgren Ihre Figuren häufig sehr psychologisch beleuchtet hat, ohne dass das für Kinder irgendeine Rolle spielen muss. Der „Mio“ hat mich schon als Kind so unheimlich fasziniert und ich habe ihn ganz oft gelesen. Deswegen wollte ich auch unbedingt über dieses Buch eine Oper schreiben. Außerdem ist da schon ganz viel Musik drin, zum Beispiel in Form von Leitmotiven. Und das Instrument Flöte spielt auch eine ganz wichtige Rolle.

Die Libretti zu beiden Kinderopern stammen von Friederike Karig. Wie war der künstlerische Austausch mit ihr?

Die Zusammenarbeit mit Friederike ist ganz großartig! Wir können wunderbar miteinander arbeiten, weil wir auch wunderbar miteinander streiten können. Und das ist wirklich ein großer Vorteil! Man diskutiert über die Sache und kriegt sich vielleicht sogar in die Haare und dann geht man zusammen Kaffee trinken und alles ist wieder gut. Das ist unheimlich angenehm, weil wir beide offen sein können. Friederike ist ursprünglich Regisseurin und ich bin Dirigent – in diesen Rollen haben wir uns auch bei einer gemeinsamen Produktion kennen gelernt. Und wir wussten ja beide zunächst nicht, wie man so etwas eigentlich macht, wie Librettistin und Komponist zusammenarbeiten. Ich denke, wir haben da eine schöne Form gefunden! Natürlich schreibt sie zunächst das Libretto und ich als Komponist bin ganz ungeduldig. Dann bekomme ich den Text, habe vielleicht auch schon musikalische Vorstellungen und will wieder alles ändern. Friederike hat aber den dramaturgischen Überblick und sagt dann: „Ja – das ist eine schöne Idee, aber das funktioniert so nicht.“ Oder ich sage: „Ich brauche diese Musik hier, du musst mir dazu einen Text schreiben.“ Nichts ist starr, sondern der Text verändert sich mit der Musik und die Musik verändert sich mit dem Text. Das ist ein ganz spannender Weg, den man da bis zum Schluss gemeinsam geht.

Welche Szenen haben Sie sofort angesprochen? Bei welchen Szenen hatten Sie sofort Musik im Kopf?

Das ist für mich schwer zu sagen, weil ich beim Komponieren meistens chronologisch vorgehe und sich alles nach und nach entwickelt. Aber beim „Mio“ gibt es ja zum Beispiel diese wiederkehrenden Leitmotive – das hat Astrid Lindgren ganz wunderbar so angelegt – und die muss man natürlich vorher schon kennen. Zwei meiner Motive zum Beispiel basieren auf originalen schwedischen Volksliedern, um diesen schwedischen Klang ein wenig einzufangen – so ein Volkslied schafft ja auch immer gleich eine Nähe zum Stoff. All das wusste ich im Vorfeld, aber was mit diesen Motiven dann letztendlich passiert, da lasse ich mich dann selber beim Komponieren überraschen.

Im „Mio“ verwenden Sie ein großes Orchester. Der „goldene Brunnen“ hingegen kommt mit einem Kammerensemble aus, in dem besonders die mittleren Tiefen hervorgehoben zu sein scheinen. Wie kam es zu dieser besonderen Instrumentalbesetzung?

Ich hatte, bevor ich anfang zu komponieren, die von seinen beiden Töchtern herausgegebene neue Biographie zu Otfried Preußler „Ich bin ein



Geschichtenerzähler“ gelesen, die größtenteils Texte enthält, die er selber über sich geschrieben hat. Gleich am Anfang taucht da seine Großmutter auf, die aus Tschechien kam und die diese ganzen Märchen alle kannte. Und ich finde, diesen Einfluss tschechischer Märchen merkt man bei Preußler. Das wollte ich in der Musik dann auch zum Ausdruck bringen. Mir schwebte da so eine Farbe vor wie bei Dvorak oder Janacek – daher auch die zwei Hörner, die beiden Klarinetten, vielleicht so ein Klang wie zu Beginn von Dvoraks „Achter Symphonie“. Obwohl das Stück ja in Russland spielt – und natürlich habe ich auch versucht, ein wenig russische Folklore einzuarbeiten – wollte ich aufgrund der Herkunft diesen speziellen tschechisch-böhmischen Klang.

Das Interview führte Claus Woschenko

