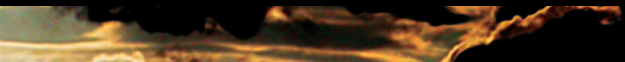


ich, hiob

thomas daniel schlee



paladino music

azesberger
langmayr
rummel
ottmár

schlee „ich, hiob“ op. 68
sacred opera

Thomas Daniel Schlee (* 1957)

„Ich, Hiob“ op. 68
(Text: Christian Martin Fuchs)

Kurt Azesberger – Hiob/Job
Ursula Langmayr – Engel/Angel

Martin Rummel – cello solo

Dávid Ottmár – trumpet
Veronika Schulz – violin
Matthias Schulz, Wolfgang Zuser,
Matthias Eckart, Anneliese Fuchsluger – flutes

CD 1

1	Wer klagt?	2:47
2	Näherung	2:57
3	Der Verlust	5:04
4	Klage	4:15
5	Genesis	4:45
6	Psalm	4:45
7	Die Frage	2:54
8	Die Selbstzweifel	3:12
9	Über das Verstummen	2:09
10	Die zwei Gesichter Gottes	5:28
11	Der Fluch	2:46

CD 2

1	Unversöhnt	2:56
2	Der Raum	5:14
3	Die Begegnung mit dem Engel	2:03
4	Vater und Sohn	3:32
5	Die Fragen	3:35
6	Trotzige Demut	2:15
7	Sein Zorn	2:48
8	Die Erzählung	2:57
9	Ein fernes Echo	3:25
10	Die Versöhnung	4:01
11	Sinfonia	4:45
12	Das Licht	2:15

“**Ich, Hiob**” was composed as scenic chamber music. Hiob (Job) believes to be forsaken in his ordeal. Thus the work starts with him only, with his lament towards God Almighty growing out of nonentity, using a single A Flat as in choral praying. Intervals appear after a long time only and to illustrate the momentary contrast of the names of “Hiob” and “God”. They lead to disturbing sounds of breath from the flutes, symbolizing the unreachable: breath as God’s ensouling of man, breath as God’s expression of choler, breath as the Lord’s caring proximity in a breeze of wind. Even if He remains speechless, Hiob remembers language as carrier of memories and thus lament. It is only now that the solo cello enters, as his singing counterpart, with the trumpet being one of the two dialoguing voices for Hiob. The opera is reduced to Hiob, the cello and the trumpet for more than half an hour, now and then interrupted by the breathing sounds of the flutes and thus meaning a rare and enormous challenge not only for the composer, but also for the performers. It means that a long period of time must be shaped by the very conscious use of small contrasts in tempo, expression, range, style and colour (such as the use of different mutes for the trumpet) in a way that the listener’s attention is not only raised once, but constantly captured.

When Hiob admits to His silence, the flutes make an attempt of consolation, but fail: their sound freezes in clammily trembling chords. Now Hiob extinguishes the light in a touchingly ridiculous gesture, given the helpless anger of this abdication, and curses the night

of his own procreation. The flutes open their range of sound from a cluster to various harmonies, while Hiob is haunted by the cello’s pizzicato notes, singing of the unreconciled ubiquity. The music frowns on a c minor chord, illustrating the eerie image of Satan (in the Bible one of His followers) walking across deserted stone fields.

The cello’s bottom C – the same first note when it introduces “music” at the beginning of the work – announces the arrival of the Angel, whose eloquent chords pervade the rest of the work. The Angel is not only Hiob’s desired counterpart, but also voice of God and commentator. The flutes now flourish in full sound, and the violin completes the ensemble of instrumentalists. From now on, vocal duets alternate with aria-like passages and different instrumental sections, some of which sound like improvised, others making use of various harmonic composing techniques. The situation of the beginning now seems reversed: the Angel summons Hiob to appear “in all pride” and to “crush down all sublime” (which is, of course, reserved to God only) and announces: “Then I will praise you”. A short instrumental interlude comments the scene: God’s fleer ...

This marks the turning point of events: Hiob abandons his lament, his frowardness, his silence. In the style of a folksong, he sings about the Lord’s omnipresence in His Creation. With Hiob’s song, the final chapter of this sacred opera begins, as a few of the following sections derive from its melodic substance, such as the instrumental *Sinfonia*, a slowly

rising fugue that symbolizes dawn. Its main theme is taken by the singers and then accompanied by a tender instrumental ostinato.

The work closes with a praise of light, ending in a prolonged A. It is the dominant of the final section in D Major and thus an open gesture such as praying hands, and it is also a semitone above the initial A Flat of Hiob's opening lament. The trumpet concludes this A into a musical translation of the name of Hiob, followed by a final distress from the flutes.

The entire work focuses on Hiob, whose deeply human experiences of agony, despair and peradventure that finally result in faith, hope and acceptance of scrutiny are somehow familiar to all of us; thus the unmistakable title of the work. The sheer depth of confrontation that Hiob has to face is timeless and elementary and of our all concern. It is the essence of human thoughts and emotions on our admeasurement in relation to His admeasurement.

I aimed for an unobscured view on the power and richness of this insight. In spite of the richness of all musical masterworks that have been produced since, it is still the Gregorian chant that is unparalleled in its purity, its mystery, its exultation and its lament.

Thomas Daniel Schlee

Continuing *The Book of Job* Thoughts on the libretto of „Ich, Hiob“

Continuation I

Is it allowed to continue the Bible?

I do not know if the creators of oratorios, passions, *autos sacramentales* or sacrae conversationes thought about that or if they could rest within the content of text – a position that I, constant doubter, do not feel entitled to trespass. In our culture, the book is simply called “Holy Scripture”; is it the scripture that is holy? Indeed, each single word that is taken out of the book (or added to it), demands an account. The text outgrows its author, who consequently attends to what he commands.

Hiob and us

Is it allowed to be angry with the Creation?

It seems a useless question, as we are reportedly born to be free. “We” – for me that is the initial point of scandal of our existence: Who forces us to think “we”, to know “we”? Every animal acts, without ratio, rationally and accordingly to its own species, which would otherwise have been extinguished a long time ago. It is only us humans who know and do the opposite. In thought, we are “we”, in deed we are “I”. God Himself realized this malfunction of His Creation and, later, sent us the Ten Commandments, the

first few of which tell us to respect Him and His rules of life. For nothing.

Must we thus not be angry with the Creation?

“On which day did God create pain?”, I ask, and I mean our ability to think beyond our own death, to transcend our own and others’ death. The ability to grief and the ability to overcome grieving. The ability to understand oneself as changing creature, to keep distance from the moment, to be unable to enjoy happiness without any limitation. An infinite consciousness in an inadequate, limited body.

Hiob is in utter despair, raging. Everything was taken from him except his counterpart: God Himself. Undeviatingly, he searches for conversation with Him, he cannot diminish his rage. And there is something else: He questions. Constantly, he who is so heavily punished for living in happiness questions God until he gets an answer. The Creator’s antithesis is nothing else than the echo of everything we ever knew of Him. It does not matter. There is nothing new in this world: happiness, suffering and death have always been the same visitations. Yes: Happiness can be an omen, especially if it is so dearly bought as in this, in Hiob’s case.

The rage of fathers, of sons

Carl Gustav Jung’s short, but fundamental essay *In answer to Job* starts with an equally powerful

sentence: “The Book Job is a milestone on the long road of the development of a godly drama.” Indeed, God Himself questions His Creation and the abidingly devotional Job, incited by His sons (astonishingly Satan is one of them, being the impeaching counterpart). And He probes him, in a more cruel way than bearable and plaguing him harder than any other human before. The choice of the term “road of development” was by no means a coincidence. “God does not want to be fair, but insists on his power that is beyond right.”, writes Jung. And: “Job is not more than an outer reason for an inner Divine conflict.” – Is it therefore possible to say that God, Yahve, matures by making His creature suffer and learns to respect man as an individual?

Max Horkheimer, one of my (very likely: unsatisfied) teachers in historical thinking, absorbed the category “god” into his historic-materialistic philosophy during his late years, only not to have to limit his systematic thinking. For C. G. Jung, God is an unquestionable being and no matter of discussion concerning belief or knowledge.

Saying that God acts upon Hiob as savagely fundamental as a cruel child might allow the reverse sentence: a child acts as cruel as God. Alternatively, one is tempted to regard God as a severe father to Hiob. In this case, the child might be the one educating the father, and Hiob – with all his consistency – outtelling the autonomy of

the human individual to his Creator. By his own obstinacy only, he clarifies to God the miracle of His Creation. To Him, who was so unhappy about His people that he sent plagues without end, floods, hunger, eviction. That he let His son suffer immeasurably in order to relieve His children from guilt that nevertheless remains linked to their existence. That He might be omniscient, almighty, but not all-sensitive.

What results from these thoughts? Thinking ends in words. No comparison is possible. It makes no difference if God acts like a stubborn child or a child like a froward deity. He is in all. Thinking comprises itself. We talk of the very same while comparing. The rage within ourselves and the rage within Himself is the substance that unifies Creator and creatures. When you kneel in front of Him, it will be His own humbleness that makes you rise. For this sentence, I would have been burnt in earlier eras.

Continuation II

Is it allowed to continue The Book of Job?

Is it not rather the beginning of endless muttering that sometimes raises to screaming or lament? Alternatively: Are the Scriptures complete or the beginning? Maybe word should be His gift to us – word, the fabulous creature, tool and aim at the same time. To know and to witness our worries. If that is the case, an eternal text continues. And we learn from *The Book of Job* what we know from

Kafka, Beckett, Lautréamont, Paz and many others:
His very picture mirrors in absences. For the poets,
heaven was never empty, and when they received
no answer, their questions became more insisting.

Reinhold Schneider has not been mentioned yet.
His words beckon from a distant coastline, mildly
yet terrifying. Thomas Daniel Schlee introduced me
to him. I am grateful to both.

“We all face the unachievable command. We will
continue to approximate. Children that are born
today, are born for its completion. Is that a sign of
the end? We do not know. But it is obvious what
Jesus Christ has donated: the world is unable to
receive the spirit of truth. Thus truth dies for the
world.” (Reinhold Schneider, *Verhüllter Tag*)

Christian Martin Fuchs

Kurt Azesberger received his first musical education as a choirboy in St Florian (Austria) and subsequently studied singing with Hilde Rössl-Majdan and Kurt Equiluz. He performed in leading European venues and festivals, such as “Salzburger Festspiele”, “Schubertiade Feldkirch”, “Carinthischer Sommer”, “Styriarte”, “Glyndborne Festival” and the BBC Proms, working with the most eminent conductors and orchestras of our time. Singing the evangelist in Bach’s passions, he worked with eg Frühbeck de Burgos, Welser-Möst, Chailliy, Gielen and Harnoncourt. Besides that, he performs contemporary music (eg Zender’s *Winterreise*) and Lieder recitals. His main opera repertoire includes the leading role in Mozart’s *La Clemenza di Tito*, the Aegisth in *Elektra*, Froh in *Rheingold*, Waltherr von der Vogelweide in *Tannhäuser* and the Narr in *Wozzeck*. Highlights in recent years include Bach’s *Matthäuspassion* with Kurt Masur and the London Philharmonic, Haydn’s *Die Jahreszeiten* with Franz Welser-Möst and the Hauptmann in *Wozzeck* at the Accademia di Santa Cecilia (Rome). CD recordings include Franz Schmidt’s *Das Buch mit Sieben Siegeln* (under Horst Stein), Schubert’s *Lazarus* with Helmuth Rilling and Keiser’s *Krösus* with René Jacobs.

Ursula Langmayr was born in Linz and studied at the Mozarteum in Salzburg with Ingrid Janser-Mayr, Wolfgang Holzmayr, Josef Wallnig and Hermann Keckeis. She attended master classes with Robert Holl, Jean-Pierre Blivet and Paul Esswood. Concerts and

tours led her to the USA, Japan, China, Italy, Slovenia, Germany, Bulgaria and Bosnia and to national and international festivals (Wien Modern, Wiener Festwochen, Styriarte, Bregenzer Festspiele, Salzburger Festspiele, Berlin Modern, Carinthischer Sommer etc). She regularly works with eminent artists such as Dennis Russell Davies, Peter Rundel, Beat Furrer, Sylvain Cambreling, Lorenz Duftschmid, Johannes Prinz and Martin Haselböck. Ursula Langmayr’s opera repertoire includes Mozart’s *Susanna*, *Ilia* and *Pamina*, but also *Eurydice* in Philip Glass’s *Orphée*. Lieder and oratorios from Schubert to the contemporary are another main field of her work: she sang in Bach’s *Johannespassion*, *Matthäuspassion* and the B Minor Mass under Martin Haselböck as well as the Sandrina in *La finta giardiniera* in Vienna Konzerthaus and in Johannes Harnreit’s *Idiot* in Vienna Schauspielhaus. In the Theater an der Wien, Ursula Langmayr participated in the world premiere of Bernhard Lang’s *I hate Mozart*.

Martin Rummel is “a performer of outstanding merit, a highly talented cellist and musician with a splendid career ahead of him”, enthused his teacher William Pleeth, who was also responsible for the musical development of the legendary Jacqueline du Pré. Born in 1974, the cellist enriches today’s international musical scene in more than one form of appearance: Firstly, there is his career as a soloist and chamber musician, manifesting itself by engagements at the world’s leading venues and ensembles. After

early lessons from Wilfried Tachezi and a soloist's diploma from what is today the Anton Bruckner Privatuniversität, being its youngest graduate ever at the time, he continued his studies with Maria Kliegel in Cologne and mainly with William Pleeth in London, whose last pupil he was to become. Aged only sixteen, he worked with composer Alfred Schnittke, which started his interest in the direct dialogue between composer and performer. Until today, Mr Rummel has premiered more than 20 new works, amongst which five cello concertos, and played countless national premieres. Besides Alfred Schnittke, it is composers like Jörn Arnecke, Howard Blake, Sofia Gubaidulina, Rudolf Kelterborn, Matthias Pintscher, Thomas Daniel Schlee and Graham Whettam, who he has been working with. Mr Rummel's repertoire now includes some 35 cello concertos, ranging from the Baroque to the present. Martin Rummel is the director of the festivals "Klassik Musikfest Mühlviertel" and "Wiener Gitarrefestival" and also teaching a cello class at the University of Auckland, School of Music. Mr Rummel proudly uses strings by Thomastik-Infeld, Vienna.

Dávid Ottmár was born in Hungary in 1984 and received his first trumpet lessons at the Hermann László music school in Székesfehérvár. In 1999, he was accepted as a student at the Béla Bartók music school in Budapest, where he graduated in 2003 after winning numerous awards in competitions and recording a CD with the orchestra of the Béla

Bartók conservatory. From 2003 to 2009, he studied with Professor Carole Dawn Reinhart at the Musikhochschule in Vienna. While still studying, Dávid played the solo trumpet part in Thomas Daniel Schlee's sacred opera "Ich, Hiob" at the Carinthischer Sommer and gave concerto performances with the Romanian State Symphony under Franz Lamprecht in Satu Mare as well as with the Philharmonic Orchestra in Tirgu Mures, both leading to further concerts in Romania. One of the highlights of the last seasons was a concerto appearance at the Tonhalle in Düsseldorf. In 2008, he played as a soloist with the KammerSymphonie Berlin conducted by Jürgen Bruns, and in 2009, he participated in "Crossing Haydn" in Vienna's Musikverein. Dávid's repertoire ranges from the classical and virtuoso trumpet pieces to contemporary solo and chamber music as well as sacred music of all periods.

„Ich, Hiob“ ist als szenische Kammermusik konzipiert und wurde am 15. Juli 2007 im Rahmen des Festivals Carinthischer Sommer in der Stiftskirche Ossiach uraufgeführt. Hiob wähnt sich in seinen Prüfungen alleingelassen. So beginnt das Werk mit ihm, nur mit ihm, mit seiner gleichsam aus dem Nichts wachsenden Klage gegen Gott, auf dem Ton „as“ lange verharrend wie auf dem Lektionston des Chorgebetes, bevor sich zwischen den in dieser Situation als Widerparts begriffenen Namen „Hiob“ und „Gott“ erstmals Intervalle auftun. Sie münden in fremdartigen, das Unbegreifliche weil „Ungreifbare“ symbolisierenden rhythmischen Atemgeräuschen der vier Flöten: der Atem als Zeichen der Beseelung des Menschen durch Gott, der Äußerung von Gottes Zorn im Sturm, aber auch von Gottes liebevoller Nähe im zarten Windhauch. Bleibt Gottes Stimme hier noch wortlos, so besinnt sich Hiob des Wortes als Träger der Erinnerung und somit der Klage. Erst hier setzt, als „singendes Gegenüber“, das Violoncello ein, dem in diesem Werk – wie auch der Trompete – bedeutende solistische beziehungsweise mit der Figur des Hiob dialogisierende Aufgaben anvertraut sind. Mehr als eine halbe Stunde lang ist das Geschehen auf Hiob, auf Violoncello und Trompete und auf die rhythmisierten Atemgeräusche der Flöten beschränkt. Solches stellt für die Interpreten wie bereits für den Komponisten eine in der Literatur äußerst seltene Herausforderung dar. Sie zwingt dazu, eine große Zeitstrecke durch den bewußten und sparsamen Einsatz von Kontrasten (Tempi,

Ausdruck, Stimmlagen, Spielweisen, Klangfarben – bei der Trompete modifiziert durch verschiedene Dämpfer-, diverse Kombinationen der „Akteure“ etc.) dramaturgisch in jenem Maße wirksam zu gestalten, daß die Aufmerksamkeit beim Hörer erzeugt und beibehalten wird.

Wenn Hiob sich Gottes Verstummen eingesteht, wollen die Flöten trostbringend, also tönend, antworten, doch ihr Ton erstarrt zu klammen, zitternden Akkorden. Nachdem Hiob das Licht gelöscht – welch rührend-schreckliche, im Grunde doch lächerliche Geste des trotzigem Verzichtes! – und die Nacht seiner Zeugung verflucht hat, „öffnen“ die Flöten ihren Klangfächer etwas mehr: Ausgehend von einem Cluster, weiten sich die Zusammenklänge zu diversen harmonischen Konstellationen, während Hiob – gleichsam verfolgt von den Pizzicato-Schritten des Violoncellos – von der „unversöhnten Allgegenwart“ singt (man beachte die Herleitung des Begriffes „Versöhnung“ von der Annahme der Sohnschaft!). Zuletzt bleibt die Musik dieses Arienabschnittes auf dem c-Moll-Klang hängen, als Hintergrund für das schaurige Bild vom über dürre Steinfelder gehenden Satan (der im Buche Hiob zur Schär der Gottessöhne gezählt wird).

Wieder erklingt – wie an jener Stelle zu Beginn des Werkes, wenn das Violoncello und mit ihm „die Musik“ einsetzt – der lange gehaltene, tiefe Ton „c“: Diesmal kündigt er das Erscheinen des Engels an, dessen weit ausschwingende, um Dreiklangszerlegungen gebildete Phrasen fortan das

Werk durchziehen. Mit dem ersehnten Gegenüber (der Engel ist zugleich Kommentator wie „Mund“ der Stimme Gottes) erblühen nun endlich auch die Flöten zu vollem Klang. Ihnen gesellt sich die Violine hinzu: Das nur sieben Spieler umfassende Instrumentalensemble ist komplett. Duos der beiden Singstimmen alternieren in der Folge mit neuen, klanglich stets unterschiedlich gestalteten arienartigen Abschnitten. In den Instrumenten wechseln rhythmisch freie, wie improvisiert wirkende Passagen mit verschiedenen Arten des gebundenen Tonsatzes ab. Nachdem die Stimme Gottes (Engel) den trotzig schweigenden Hiob (in der nun erfolgten Umkehrung der Ausgangssituation) herausgefordert hat, sich „in seiner Pracht zu zeigen“ und „alles Hohe niederzuwerfen“ (was allein Gott vorbehalten ist), stellt sie in Aussicht: „Dann werde Ich dich rühmen“. Ein kurzes, immer heftiger werdendes instrumentales Interludium kommentiert die Szene: Gott lacht ...

Dies ist der Wendepunkt des Geschehens: Hiob läßt ab von seiner Klage, seinem Trotz, seinem Schweigen. Er besingt in volksliedhaft schlichtem Ton die Gegenwart des Herrn in seiner Schöpfung. Mit Hiobs Lied hebt das Finale der Kirchenoper an, aus seiner melodischen Substanz sind mehrere der nun folgenden Abschnitte abgeleitet – unter ihnen auch die zunächst rein instrumentale Sinfonia, eine sich langsam steigernde Fuge, die das Anbrechen des Neuen Tages symbolisiert und deren Thema zuletzt von den beiden Sängern in Vokalisen über einem zärtlichen harmonischen Ostinato des Instrumentalensembles fortgeführt werden.

Das Werk schließt mit einer Anbetung des Lichts. Sie klingt mit dem lange gehaltenen Ton „a“ aus – zugleich Dominante der das Finale tragenden Grundtonart D-Dur (einer offenen Geste, wie die erhobener Hände, entsprechend) und Erhöhung des Rezitationstones „as“, auf dem Hiob die Oper angestimmt hat –, gefolgt von der Umsetzung des Namens „Hiob“ in der Trompete und einem letzten, kurzen Wehen der Flöten.

Der gesamte Ablauf des Werkes ruht auf der Gestalt des Hiob, dessen zutiefst menschliche Erfahrung des Leidens, der Verzweiflung, des Zweifels und schließlich dennoch des Vertrauens und Hoffens, ja des Annehmens der Prüfung einem jeden von uns, zumindest in Ansätzen, vertraut sind. Daher auch der unmißverständliche Titel. Die ungeheure, ja ungeheuerliche Tiefe der Konfrontation, die Hiob erlebt, redet uns unmittelbar an, sie ist elementar und zeitlos. In ihr ist zusammengefaßt, was der Mensch je über sein Maß im Verhältnis zum Maß Gottes gedacht und gefühlt hat.

Ich wollte die Macht und Fülle dieser Aussage möglichst unverstellt dem Hörer und Zuseher der Kirchenoper darbieten, so wie der Gregorianische Choral trotz des wunderbaren Schatzes an Meisterwerken, die uns die Musikgeschichte seither geschenkt hat, unerreicht geblieben ist – in seiner unumhüllten Kostbarkeit und Reinheit, in seinem Mysterium, seinem Jubel wie seiner Klage.

Thomas Daniel Schlee

Hiob weiterschreiben

Gedanken zum Libretto von „Ich, Hiob“

Fortschreiben I

Darf man dies tun: die Bibel fortschreiben?

Ich weiß nicht, ob die Schöpfer der Oratorien, Passionen, Autos sacramentales oder sacrae conversationes darüber nachgedacht haben oder im Inbegriff der Textur weilen konnten, ein Ort, der mir, dem Zweifler, nicht zusteht. Das Buch heißt bei uns schlicht „Die Heilige Schrift“; ist also die Schrift heilig? In der Tat fordert jedes Wort, das man aus dem Buch hebt, verändert, hinzufügt, seine Rechenschaft. Der Text wächst über seinen Autor hinaus, man dient, wüber man verfügt.

Hiob und Wir

Darf man der Schöpfung zürnen?

Sinnlose Frage, angeblich sind wir ja zur Freiheit geboren. Wir, da beginnt für mich der Skandal unserer Existenz: Wer zwingt uns, „wir“ zu wissen, „wir“ zu denken? Jedes Tier handelt ohne Vernunft vernünftig und artgemäß, sonst wäre seine Gattung längst von der Erde verschwunden, die Menschen wissen und tun das Gegenteil. Im Denken sind wir *wir*, im Tun sind wir bloß *ich*. Gott erkannte bald den Webfehler unserer Spezies und schickte uns die Gebote nach, deren erste davon handeln, daß man ihn und damit seine Lebensregeln auch respektieren sollte. Vergebens.

Muß man also nicht der Schöpfung zürnen?

An welchem Tag schuf Gott den Schmerz, frage ich, und damit meine ich unsere Fähigkeit, über den Tod hinaus denken zu können, den eigenen und den der anderen zu transzendieren. Die Fähigkeit zu trauern und jene, die Trauer zu besiegen. Die Fähigkeit, sich als wandelbares Wesen zu begreifen, Abstand zu halten vom gelebten Augenblick, die Unfähigkeit, Glück unbegrenzt genießen zu können. Ein unendlich sich wahnendes Bewußtsein in einem unzulänglichen, begrenzten Körper.

Hiob verzweifelt, wütet. Ihm ist alles genommen, nur nicht der Widerpart Gott. Unbeirrbar sucht er das Gespräch mit jenem, er läßt nicht nach in seinem Zorn. Und dann ist noch etwas: er fragt. Unentwegt stellt er, der für sein gelebtes Glück bitter bestraft wird, Gott dafür zur Rede, bis er endlich Antwort bekommt. Der Widerspruch des Schöpfers ist nichts anderes als das sich brechende Echo dessen, was wir je von ihm wußten. Egal. Es gibt nichts Neues unter dem Himmel – Glück, Schmerz und Tod sind stets die gleichen Heimsuchungen. Ja, Glück mag ein Omen sein, wenn es so teuer bezahlt wird, wie hier, wie von Hiob.

Der Zorn der Väter, der Söhne

Der kleine und ebenso fundamentale Essay *Antwort auf Hiob* von Carl Gustav Jung beginnt mit dem ebenso

wichtigen Satz: „Das Buch Hiob ist ein Markstein auf dem langen Entwicklungsweg eines göttlichen Dramas“. In der Tat, Gott zweifelt, angestachelt von seinen Söhnen – erstaunlicherweise darunter: Satan als Ankläger, als Widersacher – an seiner Schöpfung, an dem frommen, treuen Hiob. Und er prüft ihn, härter als je ein Mensch geplagt wurde, grausamer als erträglich. Und das Wort vom Entwicklungsweg ist nicht zufällig gewählt. „Gott“, schreibt Jung, „will gar nicht gerecht sein, sondern pocht auf seine Macht, die vor Recht geht.“ Und: „Hiob ist nicht mehr als der äußere Anlaß zu einer innergöttlichen Auseinandersetzung.“ – Könnte man also sagen: Gott, Jahwe, reift an dem Leid, das er seinem Geschöpf zufügt, lernt an ihm, den Menschen als autonomes Wesen zu respektieren?

Max Horkheimer, einer meiner – höchstwahrscheinlich sehr unzufriedenen – Lehrmeister im historischen Denken, hat in späten Jahren die Kategorie Gott in seine historisch-materialistisch begründete Philosophie integriert, um seine systematischen Denkmöglichkeiten nicht mehr einschränken zu müssen. Für C. G. Jung ist Gott eine unzweifelhafte Wesenheit, kein Stoff für Diskussion, Glauben und Wissen betreffend.

Wenn ich nun sage, Gott handelt an Hiob fundamental und rigoros wie ein grausames Kind, so könnte der Text sich spiegeln in: ein Kind agiert grausam wie Gott. Oder man vermeint, Gott ist ein strenger Vater zu Hiob; so mag es sein, daß in diesem Fall das Kind den Vater erzieht, Hiob in seiner

Beständigkeit seinem Schöpfer die Autonomie des Subjekts Mensch erzählt, daß er in seinem Starrsinn erst Gott das Wunderbare klarmacht, das er selbst erschaffen hat. Jenem, der so unzufrieden war mit seinem Volk, daß er Strafen ohne Ende geschickt hat, Fluten, Mißernten, Vertreibung. Daß er seinen Sohn unermeßlich leiden ließ, um seine Kinder von einer Schuld zu befreien, die mit ihrem Dasein innig verbunden bleibt. Daß er allwissend sein mag, allmächtig, aber allfühlend wohl nicht.

Was ist das Resultat dieser Erwägungen? Das Denken endet beim Wort. Kein Vergleich ist möglich. Ob Gott wie ein störrisches Kind agiert oder ein Kind wie ein eigensinniger Demiurg, ist gleich. Er ist in allem. Das Denken schließt sich. Wir reden vom Gleichen, wenn wir vergleichen. Der Zorn in uns und der Zorn in ihm ist die Substanz, die uns im Schmerz eins sein läßt, Schöpfer und Geschöpfe. Wenn ihr vor ihm kniet, so ist es seine Demut, die euch erhebt. Für diesen Satz wäre ich in manchen Zeitaltern verbrannt worden.

Fortschreiben II

Darf man Das Buch Hiob fortschreiben?

Oder ist es nicht der Anfang eines endlosen Gemurmels, das sich manchmal zum Schrei, zur Klage verdichtet? Andererseits: Ist die Schrift fertig geschrieben, oder ist sie der Anfang? Sollte das Wort, jenes wunderbare Wesen, Werkzeug und Ziel in einem, jenes Geschenk sein, das er uns gab?

Auch um zu wissen, auch um Zeuge dessen zu sein, was uns umtreibt? Ist es so, dann schreibt sich ein ewiger Text fort. Und, wie aus dem *Buch Hiob* zu erfahren ist, so spiegelt sich sein Bild vordringlich in Abwesenheiten, bei Franz Kafka, bei Samuel Beckett, bei Lautréamont, bei Octavio Paz, bei wem auch immer. Für die Dichter war der Himmel nie wirklich leer, und bekamen sie keine Antwort, so wurden ihre Fragen umso dringlicher.

Reinhold Schneider war hier nicht erwähnt. Seine Worte winken von einer fernen Küste, in mildem, in gleichwohl furchtbarem Licht. Thomas Daniel Schlee hat mich zu Anfang dieser Zusammenarbeit auf ihn aufmerksam gemacht. Beiden sei Dank.

„Wir alle stehen vor dem unausführbaren Befehl. Wir werden ihm noch immer näher kommen. Die Kinder, die heute zur Welt kommen, werden für ihn geboren. Ist das ein Vorzeichen des Endes? Wir wissen es nicht. Aber was Christus war und gestiftet hat, ist ganz deutlich. Die Welt kann den Geist der Wahrheit nicht empfangen. Darum stirbt die Wahrheit für die Welt.“ (Reinhold Schneider, *Verhüllter Tag*)

Christian Martin Fuchs

Kurt Azesberger erhielt seine erste Musikausbildung als Sängerknabe des Stiftes St. Florian und studierte später bei Hilde Rössl-Majdan und Kurt Equiluz Gesang. Seine Konzerttätigkeit führte ihn in die großen europäischen Musikzentren, wo er bei Festivals wie den Salzburger Festspielen, der Schubertiade Feldkirch, dem Carinthischen Sommer, der Styriarte, dem Glyndebourne Festival, den BBC Proms u.v.a. mit den bedeutendsten Dirigenten und wichtigsten Klangkörpern unserer Zeit zusammengearbeitet hat. Als Evangelist in Bachs Passionen sang er etwa unter Frühbeck de Burgos, Welser-Möst, Chailly, Gielen und Harnoncourt. Daneben tritt er mit zeitgenössischer Musik (u.a. Zenders *Winterreise*) und als Liedinterpret auf. Zu seinen wichtigsten Opernrollen gehören die Titelpartie aus Mozarts *La Clemenza di Tito*, Aegisth in *Elektra*, Froh in Wagners *Rheingold*, Walthar von der Vogelweide im *Tannhäuser* und Narr in Bergs *Wozzeck*. Künstlerische Höhepunkte in jüngster Vergangenheit inkludieren die *Matthäuspassion* unter Kurt Masur mit dem London Philharmonic, Haydns *Jahreszeiten* unter Franz Welser-Möst und den Hauptmann im *Wozzeck* in der Accademia di Santa Cecilia in Rom. Auf CD liegen u.a. ein Mitschnitt von Schmidts *Das Buch mit sieben Siegeln* unter Horst Stein, Keisers *Krösus* unter René Jacobs und Schuberts *Lazarus* unter Helmuth Rilling vor.

Ursula Langmayr wurde in Linz geboren und studierte am Mozarteum Salzburg bei Ingrid Janser-Mayr, Wolfgang Holzmair, Josef Wallnig und Hermann Keckeis. Sie besuchte Meisterklassen bei Robert Holl,

Jean-Pierre Blivet und Paul Esswood. Konzerte und Tourneen führten sie nach Amerika, Japan, China, Italien, Slowenien, Deutschland, Bulgarien und Bosnien sowie zu nationalen und internationalen Festivals (Wien Modern, Wiener Festwochen, Styriarte, Bregenzer Festspiele, Salzburger Festspiele, Berlin Modern, Carinthischer Sommer u.v.a.). Sie arbeitet mit namhaften Künstlern, darunter Dennis Russell Davies, Peter Rundel, Beat Furrer, Sylvain Cambreling, Lorenz Duftschmid, Johannes Prinz und Martin Haselböck. Zu Langmayrs wichtigsten Opernrollen zählen Mozarts Susanna, Ilia und Pamina, aber auch die Eurydice in Philip Glass' *Orphée*. Lieder und Oratorien von Schubert bis zur Moderne bilden ebenfalls einen Schwerpunkt ihrer Konzerttätigkeit. So sang sie u.a. unter Martin Haselböck Bachs *Johannespassion*, *Matthäuspassion* und die *h-Moll-Messe* sowie im Wiener Konzerthaus die Sandrina in *La finta giardiniera* und in Johannes Harnaits *Idiot* im Schauspielhaus Wien. Im Theater an der Wien sang sie in der Uraufführung von Bernhard Langs *I hate Mozart*.

„**Martin Rummel** ist ein außergewöhnlicher Künstler, ein hoch talentierter Cellist und ein Musiker mit einer vielversprechenden Karriere“, schwärmte einst sein Lehrer William Pleeth, der u. a. auch die legendäre Cellistin Jacqueline du Pré hervorgebracht hatte. Inzwischen belebt der 1974 geborene Celist die internationale Musiklandschaft doch in mehr als einer Erscheinungsform: Da wäre zunächst Rummels Karriere als Solist und Kammermusiker, die sich in

Engagements bei weltweit führenden Häusern und Ensembles niederschlägt: Nach erstem Unterricht bei Wilfried Tachezi und einem Solistendiplom an der heutigen Anton Bruckner Privatuniversität Linz als damals jüngster Absolvent setzte er seine Studien bei Maria Kliegel in Köln und vor allem bei William Pleeth in London fort, dessen letzter Schüler er werden sollte. Im Alter von sechzehn Jahren, bedingt durch Arbeit mit Alfred Schnittke, erwachte sein besonderes Interesse am Dialog von Komponist und Interpret. Bis heute hat Rummel mehr als 20 Werke uraufgeführt, darunter fünf Cellokonzerte, und zahllose nationale Erstaufführungen gespielt. Unter den Komponisten, mit denen er in persönlichem Kontakt stand oder steht, sind neben Alfred Schnittke unter anderem Jörn Arnecke, Howard Blake, Sofia Gubaidulina, Rudolf Kelterborn, Matthias Pintscher, Thomas Daniel Schlee und Graham Whettam. Sein Repertoire enthält mittlerweile rund 35 Cellokonzerte vom Barock zur Gegenwart. Martin Rummel ist Intendant des *Klassik Musikfest Mühlviertel* sowie des *Wiener Gitarrefestival* und leitet eine Violoncelloklasse an der University of Auckland (Neuseeland). Er spielt Saiten von Thomastik-Infeld, Wien.

Dávid Ottmár wurde 1984 in Ungarn geboren und begann im Alter von 9 Jahren mit Trompetenunterricht an der Hermann László Musikschule in Székesfehérvár. 1999 wurde er an der Béla Bartók Musikschule in Budapest aufgenommen, wo er 2003 erfolgreich abschloß. In dieser Zeit gewann er Preise bei Nachwuchswettbewerben und spielte

eine CD mit dem Symphonieorchester des Béla Bartók Konservatoriums ein. Von 2003 bis 2009 folgte das Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Prof. Carole Dawn Reinhart. Unter Franz Lamprecht konzertierte er mit der Rumänischen Staatsphilharmonie „Dinu Lipatti“ in Satu Mare und mit dem Philharmonischen Orchester Tirgu Mures. In den letzten beiden Jahren folgten weitere Konzerte in Rumänien. Ein Höhepunkt in der bisherigen Karriere von Dávid Ottmár war ein Konzert in der Tonhalle Düsseldorf. Weiters trat er 2008 als Solist der Kammer-symphonie Berlin unter der Leitung von Jürgen Bruns auf und wirkte 2009 beim „Crossing Haydn“-Projekt im Wiener Musikverein mit.

Im Dezember 2010 spielte er wieder mit der Rumänischen Staatsphilharmonie „Dinu Lipatti“ in Satu Mare und in der Tonhalle Düsseldorf unter Franz Lamprecht. Sein Repertoire reicht von der klassischen und virtuoson Trompetenliteratur über zeitgenössische Solo- und Kammermusikwerken bis zur sakralen Musik aller Stile.

pnr 0002

Recording

ORF Landesstudio Oberösterreich,
March 2009

Engineering

Hubert Hawel

Producer

Alice Ertlbauer-Camerer

Graphic Design

Mirko Fina & Toni Eisner

German Text

Carinthischer Sommer

Translation

Martin Rummel

Photo

Carinthischer Sommer (F. Neumüller)

Publisher

Bärenreiter-Verlag, Basel

a production of **paladino music**

© & © 2010 paladino music og, Vienna

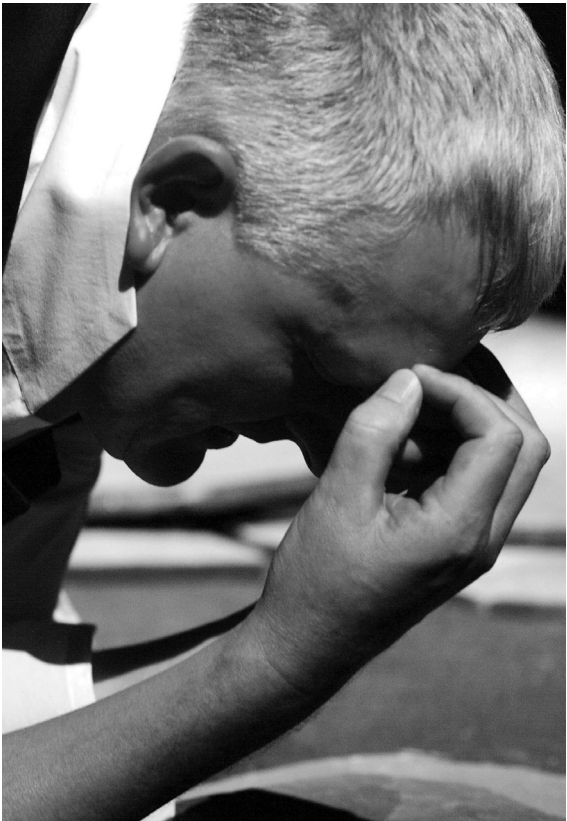
www.paladino.at



 **BANKHAUS**
Schelhammer & Schattera

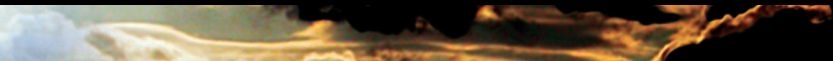
Werte verbinden uns







2CD



kindly supported by



ich, hiob

thomas daniel schlee

ich, hiob sacred opera op 68
2CDs

azesberger, langmayr,
rummel, ottmair.

azesberger, langmayr,
rummel, ottmair.



9120040730055



paladino music

pmr 0002 · © 2010 paladino music og, vienna.
www.paladino.at

 **BANKHAUS**
Schelhammer & Schattera

made in germany
ISRC: AT-TE4-09-002-01 to 23

