

# Zorn, Gericht und Erbarmen

## Das *Dies irae* im Dialog von Theologie, Vertonung und musikalischer Rezeption

Vortrag bei Pro Scientia am 13. Januar 2021

Annerose Tartler, Ulrike Wagner, Peter Becker

Unserer gemeinsamer Vortrag beschäftigte sich im Januar mit dem Text des *Dies irae*, einer der bedeutendsten lateinischen Dichtungen in der Geschichte der katholischen Liturgie, mit seinen theologischen Grundaussagen, seinen Vertonungen und der musikalischen Rezeption in Instrumental- und Filmmusik.

### Theologische Gehalte

Das *Dies irae*, dessen Autor unbekannt ist, entstand im 12. Jahrhundert und besteht aus einem Reimgedicht und zwei Strophen, die wohl im 13. Jahrhundert hinzugefügt wurden. Schon in dieser Zeit wurde es in der römischen Totenliturgie verwendet, fand aber mit dem allgemeinen römischen Missale im Jahr 1570 als Sequenz der Totenmesse verbindlichen Eingang in die römische Liturgie. Eine Einschränkung im Gebrauch der Dichtung wurde mit der vom 2. Vatikanischen Konzil veranlassten Liturgiereform vorgenommen, da das Konzil vor allem den österlichen Charakter der Totenliturgie hervorheben wollte (s. Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium*). Das *Dies irae* wurde deshalb aus der Totenmesse gestrichen und hat heute seinen Platz in den Lesungen der Stundenliturgie für den Allerseelentag (Lesehore).

Hinsichtlich der theologischen Grundaussagen des Textes gingen die Ausführungen der (zu verifizierenden) These nach, dass das *Dies irae* einerseits auf dem Hintergrund der Struktur eines Gerichtsprozesses gelesen werden kann und andererseits eine Bewegung von Schuldbewusstsein zu Reue und Erbarmen aufweist. So beginnt der Text in den ersten sechs Strophen mit der Inszenierung des Zornestages, die sich auf vielfältige alt- und neutestamentliche Motive stützt. Dem Beter wird somit eine Situation der Letztverantwortung vor Gott vor Augen gestellt, der er nicht aufgrund eigener Werke entgehen kann. Angesichts dieses Bewusstseins, im Gericht Gott Antwort zu geben, tritt der Beter zum ersten Mal in der Ich-Form auf den Plan und stellt die Frage nach dem „Anwalt“ (*patronus*) im Gericht. In den nachfolgenden Bitten nimmt der Beter Bezug auf die Menschwerdung Christi, dessen Erlösung immer *gratis*, d.h. unentgeltlich geschieht. So verwendet der Beter sowohl Argumente, die an die Güte Gottes und seinen Weg zu den Menschen appellieren, er führt aber auch Präzedenzfälle von Gnade und Vergebung an: die mit der Person Maria Magdalenas identifizierte Sünderin und den neben Jesus gekreuzigten Schächer am Kreuz. So bittet er in einem Akt des Loslassens darum, beim Weltgericht Jesu bestehen zu können und übergibt sein Leben an den, dem er dieses verdankt. Der Gerichtsprozess erfährt hiermit eine entscheidende Wendung: der Beter rechtfertigt sich nicht selbst, er überträgt sein Mandat dem Anwalt, der der Richter selbst ist. Im letzten Teil des Textes vollzieht sich in der Fürbitte für die Toten eine kirchliche Weitung, indem es nun die Anderen sind, die Fürbitte für die Toten halten. Sein Ende findet das *Dies irae* mit einem völligen Kontrast zu seinem Beginn, nämlich dem zärtlichen Ruf um Barmherzigkeit und dem Anklopfen an das Herz Gottes: *Pie Iesu Domine, dona eis requiem.*

## Vertonung

Auch die Choralvertonung des *Dies irae* stammt vermutlich aus dem 13. Jahrhundert. Hierbei handelt es sich um einen einstimmigen liturgischen Gesang im ersten Modus (Dorisch), in dem der Text klar im Vordergrund steht. Er ist als Sequenz angelegt, die pro Satzteil bestimmte Bausteine formelhaft verwendet. Die Melodie dient lediglich der Zier des Textes und wird mehrfach an ganz unterschiedlichen Textstellen "wiederverwertet".

Insgesamt lassen sich drei verschiedene Vertonungen der Textzeilen finden (aabbcc), die in ihrer Gesamtheit dreimal hintereinander vorkommen, zweimal exakt nach Schema, beim dritten und letzten Mal wird dieses Schema jedoch durchbrochen, indem der oben erwähnte neue Text mit einer anderen Melodie an der ersten c gefügt wird (aabbcd). Die hier verwendete abweichende Melodie erinnerte den Hörer vermutlich an den Beginn des

The image shows three staves of musical notation for the Dies irae sequence. The first staff begins with a large 'D' and the text 'I- es i-ræ, di- es illa, Solvet sæclum in favilla:'. The second staff continues with 'Teste David cum Sibýlla. 2. Quántus tremor est futúrus,'. The third staff concludes with 'Quando ju-dex est ventúrus, Cuncta stricte discussúrus!'. The notation uses square neumes on a four-line staff, characteristic of early medieval chant notation.

Introitus *Rorate caeli* und/oder des Offertorium *Jubilate Deo*.

Bei den späteren Vertonungen des *Dies irae* spielt der ursprüngliche Text bei den einzelnen Kompositionen eine unterschiedlich starke Rolle.

So spielen einzelne Passagen, die im Text einen prägnanten Wendepunkt darstellen, wie beispielsweise die Frage des Beters an sich selbst, in der musikalischen Vertonung eine untergeordnete Rolle. Anders ist dies beispielsweise hinsichtlich der ersten Strophe, in der der Zornestag geschildert wird. Die zwei wohl bekanntesten Vertonungen dieser Passage stammen von Wolfgang Amadeus Mozart und Giuseppe Verdi. Mozarts eingängiges Thema hat einen sakralen, kraftvollen Charakter. Verdis Beginn ist hingegen deutlich theatralischer und pompöser angelegt.

Aber auch die in der dritten Strophe erwähnten Posaunen, werden von Komponist\*innen sehr unterschiedlich vertont. Als Beispiel kann erneut Verdi genannt werden, der das *Tuba mirum* mit einem fanfarenhaften Trompeten-Solo beginnt, das sich immer mehr verdichtet und letztendlich in einem kraftvollen, pompösen Klang endet bzw. ausharrt.

Im *Confutatis* stellen sowohl Verdi als auch Mozart in ihrer Musik die Flammen der Hölle pompös und bedrohlich dar. Den starken Gegensatz zum *Voca Me* schafft Verdi in seiner Solo-Bariton-Arie durch die zugrundeliegende Orchesterbesetzung, Dynamik sowie den bittenden Ton in der Melodielinie. Mozart hingegen setzt dem gewaltigen und rhythmisierten Klang von Männerstimmen und Orchester den zarten, fast überirdisch wirkenden Klang von Frauenstimmen und Streichern entgegen.

Eine ausdrucksstarke Komposition stellt ebenso das Requiem des französischen Komponisten Gabriel Fauré dar (1845–1924), der sich bei seiner Vertonung des *Dies irae* auf die letzte Strophe (*Pie Iesu Domine, dona eis requiem*), beschränkt und damit auch auf eine

dramatisierende Darstellung des Todes. Faurés friedvolles Bild des Jenseits wird durch eine kammermusikähnliche Besetzung, einer Schlichtheit der Melodie und impressionistischen Klängen erzeugt und unterstrichen.

### **Instrumentalmusik**

Das *Dies irae* ist in der Instrumentalmusik allgegenwärtig. Vor allem im 19. und 20. Jahrhundert werden die charakteristischen ersten Töne des gregorianischen Chorals gerne als Symbol für den Teufel, Sünde, Vernichtung und Besessenheit eingesetzt.

Zu einem der bekanntesten Instrumentalwerke, die dieses *Dies irae* Motiv verarbeiten, zählt die 1830 entstandene *Symphonie Fantastique* des französischen Komponisten Hector Berlioz (1803–1869). Im 5. Satz dieses Werkes erklingt das Motiv in den tiefen Blasinstrumenten als burleske Parodie, die danach in doppeltem Tempo von Blechbläsern und später von den hohen Holzbläsern übernommen und mit verschiedenen Mitteln weiter verarbeitet wird. Einen ähnlich zentralen Charakter nimmt das *Dies irae* Motiv in der Komposition *Totentanz* (oder auch *Danse macabre* genannt) von Franz Liszt (1811–1886) ein. Der 1865 in Den Haag uraufgeführte Variationszyklus paraphrasiert das *Dies irae* in zwei Teilen mit einem überaus virtuosen Klavierpart.

Neben weiteren zahlreichen instrumentalen Orchesterwerken gibt es jedoch auch Kompositionen für Soloinstrumente, die das bekannte Thema verarbeiten. Als Beispiel ist hier ein Werk des belgischen Komponisten, Violinisten und Dirigenten Eugène Ysaÿe (1858–1931) genannt. Die Sonate für Violine-Solo in a-Moll op. 27 Nr. 2 ist 1924 für den Violinisten Jacques Thibaud entstanden und paraphrasiert nicht nur das *Dies irae* in unterschiedlichster Weise, sondern verarbeitet auch Motive aus Kompositionen von Johann Sebastian Bach.

Aber auch zeitgenössische Komponist\*innen nehmen das *Dies irae*-Motiv immer wieder als Ausgangspunkt für ihre Kompositionen. So hat der US-amerikanische Komponist Michael Daugherty (\*1954) im fünften Teil seiner *Metropolis Symphonie for orchestra* die Melodie als Tango verarbeitet und möchte damit Supermans Tod darstellen.

Bei genauerer Betrachtung fällt weiters auf, dass besonders im Bereich des Metals sowohl das *Dies irae* Motiv als auch Textbausteine des Gebetes immer wieder verwendet und verarbeitet werden. Als Beispiel sind hier die deutsche Symphonic-Metal-Band *Beyond the black* und die aus Griechenland stammende Black-Metal-Band *Rotting Christ* genannt. Beide Bands komponierten und veröffentlichten Werke mit dem Titel *Dies irae*.

### ***Dies irae* in der Filmmusik**

Auch in der Filmmusik wird das *Dies Irae* bis heute extrem häufig eingesetzt. Es wird hierbei fast ausschließlich das Anfangsmotiv verarbeitet und dient hier der Untermalung besonders schicksalhafter Szenen oder der Ankündigung/Vorahnung einer (den Charakteren noch nicht bewussten) drohenden Gefahr.

Beispiele für Filme in denen das *Dies irae* verwendet wird sind etwa Howard Shores *Herr der Ringe* und *Hobbit*, Danny Elfmans *Nightmare before Christmas*, Danny Elfmans *Glöckner von Notre Dame*, Hans Zimmers *Pirates of the Caribbean* und *König der Löwen*. Auch in Horrorfilmen wird das Motiv (da thematisch passend) häufig eingesetzt. Beginnt man jedoch einmal, auf das *Dies irae* Motiv zu achten, wird man es auch in sehr vielen anderen Filmen wiederfinden.

## Literatur

- BRETSCHNEIDER, Wolfgang: Bewundert – verstoßen – wiederentdeckt: Die Sequenz „Dies Irae“. Ein musiktheologischer Beitrag, in: *Bibel und Kirche* 63 (2008), 233-237.
- FRANZ, Ansgar: „Dies irae, dies illa“. Der Zorn, das Gericht und die Gnade, in: *Liturgie und Kultur* 3 (2012), 14-28.
- GROSSE, Sven: Der Richter als Erbarmer. Ein eschatologisches Motiv bei Bernhard von Clairvaux, im *Dies irae* und bei Bonaventura, in: *ThQ* 185 (2005), 52-73.
- HAAS, Alois M.: *Dies irae, dies illa*, in: *IKaZ* 38 (2009), 371-383.
- RÄDLE, Fidel: „Dies irae“, in: BECKER, Hansjakob / EINIG, Bernhard / ULLRICH, Peter-Otto (Hg.): *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium I (Pietas liturgica, Bd. 3)*, St. Ottilien 1987, 331-339.
- SPIECKERMANN, Hermann: *Dies irae*. Der alttestamentliche Befund und seine Vorgeschichte, in: *Vetus Testamentum* 39 (1989), 194-208.
- STOCK, Alex: „Dies irae“. Zu einer mittelalterlichen Sequenz, in: AERTSEN, Jan A. / PICKAVÉ, Martin (Hg.): *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter (mit einem Beitrag zur Geschichte des Thomas-Instituts der Universität zu Köln anlässlich des 50. Jahrestags der Institutsgründung) (Miscellanea Mediaevalia 29)*, Berlin u.a. 2002, 279-291.
- TÜCK, Jan-Heiner: Der Zorn – die andere Seite der Liebe Gottes. Dogmatische Anmerkungen zur Wiederkehr eines verdrängten Motivs, in: *ThPh* 83 (2008), 385-409.
- TÜCK, Jan-Heiner: In die Wahrheit kommen. Das Gericht Jesu Christi: Annäherungen an ein eschatologisches Motiv, in: *IKaZ* 38 (2009), 385-398.
- WAGNER, Fritz: *Dies irae, dies illa*. Eine Sequenz der Totenmesse, in: *Cistercienser Chronik* 105 (1998), 421-429.
- ZERFASS, Alexander: *Dies irae*. Eine Botschaft aus dem finsternen Mittelalter? (<https://www.liturgie.ch/liturgieportal/liturgische-zeichen/musik/218-dies-irae>; abgerufen am 20.10.2018).