



DIPLOMARBEIT | DIPLOMA THESIS

Titel | Title

Dies irae

Relecture eines mittelalterlichen Textes aus der Totenliturgie

verfasst von | submitted by

Michael Bunda

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Theologie (Mag.theol.)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 011

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Katholische Fachtheologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Hans-Jürgen Feulner



Olšany-Friedhof, Prag

Inhalt

Vorwort und Einleitung	7
1. Geschichte der Sequenz.....	9
1.1. Begriffsbestimmung	9
1.2. Grundformen der Gattung	10
1.3. Notker Balbulus.....	12
1.4. Sequenz und Alleluiagesang.....	12
1.5. Sequenzen des Übergangsstils.....	14
2. Geschichte der Totensequenz <i>Dies irae</i>	18
2.1. Fragen zur Textentstehung	19
2.2. Clemens Blumes Theorie vom tropierten <i>Libera me</i>	20
2.3. Die Marmortafel von Mantua.....	23
2.4. Guido Maria Dreves' These zur Datierung der Sequenz.....	27
2.5. Die neapolitanische Handschrift und Verfasserfrage	28
3. Der Text und seine Inhalte.....	32
3.1. Versmaß und Strophenbau	32
3.2. Die Melodie	33
3.3. Eschatologie	35
Dies irae – Lacrimosa dies: Gericht und Jüngster Tag in der scholastischen Eschatologie	35
Flammen der Hölle und Seligkeit des Himmels – die endgültigen Zustände nach dem Gericht	39
„Dona eis Requiem“ – Das <i>Dies irae</i> als Bittgebet für die leidende Kirche	42
3.4. Biblische Resonanzen im Text des <i>Dies irae</i>	46
Der Tag des Zornes – Strophe 1	46
David und Sibylle	47
Tremor und Posaunenschal – Strophen 2 bis 4.....	47
Das Buch des Lebens – Strophe 5	49
Der Richter – Strophe 6.....	49
Der Weg Jesu – Strophen 9 und 10.....	52
Das lukanische Sondergut in Strophe 12 und 13	53
Strophen 14 und 15.....	55
Strophen 16 und 17.....	56
4. Die Liturgiereform.....	60
Pius XII.....	60
II. Vatikanisches Konzil.....	61
5. Die Sequenz in Requiemvertonungen	71

5.1.	Das <i>Dies irae</i> im Requiem von Wolfgang A. Mozart (1756–1791)	71
	Historische Hintergründe	71
	Musikalische Analyse.....	74
5.2.	Die Vertonung der Sequenz durch Giuseppe Verdi (1813–1901)	79
	Historische Hintergründe	79
	Musikalische Analyse.....	81
6.	<i>Dies irae</i> im Film	90
7.	Resümee und Conclusio	96
	Anhänge	99
	Abbildungsverzeichnis	101
	Literatur	102
	Abstract - Deutsch.....	107
	Abstract	109

Vorwort und Einleitung

Als womöglich berühmteste Textschaffung des Mittelalters, war jenes Gedicht, welches in dieser Diplomarbeit behandelt wird, jahrhundertlang in liturgischem Gebrauch. Bis heute bekannt ist vielen der Beginn – *Tag des Zornes*, lateinisch *Dies irae*. Bis heute wirkt dieser Text mit seiner prägnanten gregorianischen Melodie nach – in nahezu allen Bereichen gesellschaftlichen Kulturschaffens. In Film und Theater, Musik und Literatur ist dieses repräsentative Stück Mittelalter auch im 21. Jahrhundert präsent.

Als Sequenz der Totenmesse, wo es mehrere Jahrhunderte seinen Platz hatte, findet man das *Dies irae* heute jedoch kaum noch. Im Nachgang des Zweiten Vatikanischen Konzils wurde es aus der Liturgie nahezu gänzlich entfernt: Die Gründe damals beruhten vor allem auf der Absicht, die Begräbnisliturgie noch klarer vom Ostersieg Christi her zu deuten und die Texte entsprechend anzupassen. *Dies irae* – die schauererregende Rede von einem Tag göttlichen Zornes, ja überhaupt einem Gott, der zürnt, schien damals bereits unpassend für die Totenliturgie. Und doch übt dieser Text, das muss wohl jeder zugeben, der ihn schon einmal vernommen hat, eine gewisse Faszination aus. Möglicherweise ist es eben dieses mystisch-schaurige Gefühl, das denjenigen berührt, der sich von Strophe zu Strophe durcharbeitet. Aus ebendieser persönlichen Faszination ist auch die Absicht zum Verfassen dieser vorliegenden Diplomarbeit erwachsen. Sie entstand unter der Aufsicht von Univ.-Prof. Dr. Hans-Jürgen Feulner, der das Thema nicht nur gerne angenommen hat, sondern auch in der Abfassung sehr unterstützt hat, wofür ich an dieser Stelle herzlich Dank sage. Mein Dank gilt auch Verwandten und Freunden, die mir beim Abfassen dieser Arbeit mit gutem Wort, Interesse und sogar ihrem Knowhow im Umgang mit Notensatzsoftware zur Seite gestanden sind, so auch Friedrich Tuppy, dem ich an dieser Stelle für seine Hilfe beim Erstellen einer Abbildung danke.

Die thematische Mitte dieser Arbeit bildet die Frage, ob die nahezu vollständige Entfernung der Totensequenz aus der römischen Liturgie in den 1960er-Jahren tatsächlich pastoral gerechtfertigt war – oder ob es nicht gerade in der Gegenwart von pastoralem Nutzen sein könnte, diesen Text wiederzuentdecken. Als Hinführung zu dieser Frage dienen die ersten Kapitel, in denen zunächst die historische Genese des Textes untersucht wird, mitsamt der Frage, was die liturgisch-musikalische Gattung *Sequenz* ausmacht, der das *Dies irae* zugeordnet wird. Als liturgietheologische Hinführung wird der Bedeutung des Textes anhand seiner biblischen und eschatologischen Inhalte nachgegangen. Die im Titel erwähnte *Relecture* soll genau aufzeigen, was die Strophen des Gedichts besingen. Hier kann schon

vorab gesagt werden, dass der Text deutliche biblische Bezüge beinhaltet und so durchaus Hoffnung auf Heil als zentrale Themen dieses Gedichts inmitten der Rede von göttlichem Zorn und Gericht aufleuchten. Zusätzlich sollen auch einige Stimmen der zeitgenössischen Theologie zu Wort kommen, die dem Text Wertvolles abgewinnen können und dadurch die Argumente, die zur Zeit der Liturgiereform zum Abschied von diesem Text führten, neu hinterfragbar machen.

Da die Sequenz *Dies irae* Bestandteil nahezu jeder Requiemkomposition vor der Liturgiereform war, wird in einem eigenen Kapitel auf zwei dieser musikalischen Verarbeitungen zu blicken sein. Der abschließende Teil dieser Arbeit stellt schließlich anhand einiger Publikationen gegenwärtiger *Dies irae*-Forschung die Rezeption von Melodie und Text des *Dies irae* im Medium Spielfilm vor.

1. Geschichte der Sequenz

Für den Beginn dieser Arbeit über die Totensequenz *Dies irae*, einen über Jahrhunderte in der Liturgie verwendeten Text, scheint es legitim und sogar notwendig, seine Geschichte gesondert in Augenschein zu nehmen. So soll diese Arbeit mit einer anfangs nur am Rande auf die Totensequenz bezogenen Übersicht über die Geschichte der *Sequenz* als liturgisch-musikalische Gattung begonnen werden. Ausgehend von einer Begriffseinordnung, die die Bezeichnung „Sequenz“ näherhin erörtert und in den kirchenmusikalischen Kontext einordnet, soll im weiteren Verlauf eine Übersicht über die historischen Entwicklungsetappen der Sequenzdichtung und Komposition erfolgen.

1.1. Begriffsbestimmung

Unter dem Begriff der *Sequenz* wird ein eigener Typus des lateinischen liturgischen Gesangs verstanden, dessen Verbreitung in Europa ab dem Mittelalter (ca. 9. Jh.) belegt ist. Neben den textlichen und musikalischen Eigenheiten der Gattung „Sequenz“, sind es vor allem liturgische Merkmale, die sie auszeichnen und im Wesentlichen über Jahrhunderte unverändert geblieben sind. Grundsätzlich unterscheiden sich Sequenzen von anderen Gesangsgattungen dadurch, dass es sich um neugeschaffene, freie Dichtungen des lateinischen Mittelalters handelt, verfasst in lateinischer Sprache und – obwohl es sich um geistliche Lieder handelt – nicht der Heiligen Schrift entnommen.¹ Ein besonderes Augenmerk wird in der Hymnologie auf das Verhältnis von Melodie und Text gelegt, wie im Folgenden auch aufgezeigt wird.

In der Messliturgie des lateinischen Westens hatte die Sequenz ursprünglich ihren Platz nach dem Alleluia-Gesang, wovon – so der Tenor in der Hymnenforschung² – die Bezeichnung „Sequenz“ kommt;³ wobei auch andere Begriffe zur Beschreibung der Gesangsgattung zu finden sind, etwa *melodia* oder *prosa*.⁴ Auch *neuma* oder *pneuma* sind bezeugt⁵. Die einzelnen Begriffe betonten dabei unterschiedliche Aspekte ein und desselben Typs

¹ Durchaus können jedoch Inhalte biblischer Bücher in Sequenztexten eingebaut sein.

² Vgl. hierzu auch das Kapitel „Sequences“ in: David HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford u. a. 1993 [Nachdruck: 1995], 172–195, hier: 172.

³ Sie folgt – lat. *sequor* auf das Alleluia und war der Lesung des Evangeliums damit direkt vorangestellt.

⁴ Als ältester bekannter Beleg für den Begriff *sequentia* gilt bis heute das antike Antiphonar der Abtei Mont-Blandin bei Gent, welches als Manuskript BR 10127–10144 in der in der Bibliothèque Royale in Brüssel aufbewahrt wird, gleichzeitig ist es der älteste Beleg für eine liturgische Verwendung der Sequenz. Vgl. hierzu: Lori KRUCKENBERG, *The Sequence from 1050–1150. Study of a Genre in Change* [unveröff. Dissertation Universität Iowa, Iowa–City], 1997, 50. Für den Begriff *prosa* findet sich bei Hiley der Hinweis darauf, dass manche Autoren den Begriff nur für den Text einer Sequenz verwenden, vgl. hierzu: HILEY, *Plainchant*, 173.

⁵ Vgl. ebd.

liturgischen Gesanges. Der Begriff *prosa* ist laut Lori Kruckenberg bis zum heutigen Tag im französischen Raum erhalten.⁶

1.2. Grundformen der Gattung

Eine Klassifizierung der Sequenzformen lässt eine Unterscheidung der frühen Sequenz als „Standardform“ und als „aparallele Sequenz“ zu. Bruno Stäblein⁷ benannte den Typus der parallelen, syllabischen Sequenz als „standardisierte, kirchliche Sequenz“. Dieser Typus ist deshalb von Bedeutung, weil er dem Genre gleichsam eine Definition verleiht und so eine Abgrenzung zu den verschiedenen Gattungen mittelalterlicher Dichtung, etwa Hymnus oder Leich⁸ ermöglicht. Dies in dreierlei Hinsicht: Die Melodien sind eigenständige Kompositionen, die es vorher noch nicht gab und die auch nicht für bereits früher vorhandene liturgische Texte, (beispielsweise *Introitus* oder *Graduale*) komponiert wurden. Aber sie sind auch nicht an eine textliche Struktur – wie etwa bei Hymnen – gebunden. Wenngleich dies auch für andere musikalische Formen zutrifft, gibt es der Sequenz hierdurch erstmals eine historische Eigenständigkeit.⁹ Zweitens werden die Texte für die komponierten Melodien vom Prinzip der syllabischen Textverteilung bestimmt, sodass jeder Melodienote eine Textsilbe zukommt. Drittens wird durch das Verhältnis Text und Musik eine eigene Form von Dichtung geschaffen, die die Melodie als strukturgebendes Element und den Text als „reagierendes“ Element – betreffend auch Inhalt und Syntax – erkennen lässt.¹⁰

Die Melodien der Sequenzen spielen somit eine zentrale Rolle und sie sind auch insofern von gewichtiger Bedeutung, als mit der Zeit verschiedene Texte für ein und dieselbe Melodie gedichtet wurden. Dies wird auch in westfränkischen Manuskripten deutlich; diese enthalten zum Teil ganze Reihen eigenständiger Melodien. Während man um das Jahr 1030 rund 150 Sequenz-Melodien datiert, liegen bereits an die 360 Texte vor. Auch das Versehen der Melodien mit bestimmten Namen verdeutlicht ihre Autonomie.¹¹

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Bruno Stäblein (1895–1987), Musikwissenschaftler und Hymnenforscher – vgl.: Karlheinz SCHLAGER, Stäblein, Bruno, in MGG² Personenteil 15, Sp. 1254–1255.

⁸ Lai/Leich: Neben Minnesang einer der Haupttypen mittelalterlicher Lieddichtung. Vgl. hierzu MGG² Sachteil 5, Sp. 852–867.

⁹ Vgl. KRUCKENBERG, The Sequence, 65.

¹⁰ Vgl. ebd., 66.

¹¹ Vgl. ebd. Betreffend der Benennung von Sequenzen, listet Kruckenberg sechs Typen von verschiedenen Namensgattungen auf, die Sequenzen haben können. 1. Können Sequenzen nach Alleluiaversen benannt sein, wie etwa *Dies sanctificatus*; hierbei folgt oftmals der Beginn der Sequenzmelodie, jener, die dem Alleluia zukommt. 2. Namen von geographischen Orten (wohl auf den Entstehungsort der Melodie Bezug nehmend), wie beispielsweise *Baverisca*. 3. Musikalische oder instrumentale Assoziationen weckend: *Fistula*, *Organa*. 4. Liturgische Bezeichnungen, die entweder den Festkalender oder die Bedeutung in der Festliturgie akzentuieren, wie *Pascha nostrum*, *Virgo plorans*. 5. Leitwörter, die in der Sequenz oftmals vorkommen werden namensgebend: *Eia turma*. Und schließlich kann 6. der Beginn eines Textes, der für die Melodie gesetzt

Die Form der Sequenzmelodien sind meist paarweise vorkommende, wiederholte Melodieeinheiten, deren Länge stark variieren kann. Oftmals prägen eindeutige und bekannte Kadenzfiguren die Melodiezeilen. Dabei ist es eben diese Wiederholbarkeit der Melodieeinheiten, auch als *Parallelismus* bezeichnet, die für die Gattung der parallelen Sequenz einzigartig und namensgebend ist.¹²

Neben der standardisierten kirchlichen Form der Sequenz sind innerhalb der Hymnologie noch zwei weitere Typen definiert worden: Der aparallele Typus und der teiltextierte Typus:

- Aparallele Sequenzen sind in der Regel nur kurze Stücke. Sie unterscheiden sich auch melodisch von der parallelen Sequenzform – vor allem weisen die Melodien weit mehr Tonwiederholungen auf.¹³
- Teiltextierte Sequenzen kommen nicht allzu häufig vor. Wie ihr Name schon sagt, ist die Melodie nur an gewissen Punkten textiert, manchmal handelt es sich dabei um kurze Verse oder akklamatorische Verseinheiten.¹⁴

Bezüglich der historischen Verbreitung und Einordnung lässt sich eine Einteilung der Repertoirebestände in zwei geographisch klar abgegrenzte Traditionskreise ausmachen: Den ostfränkischen und westfränkischen.¹⁵ Zentral für den Bestand aller ostfränkischen Quellen ist das sogenannte *Liber hymnorum* des Notker Balbulus (840–912): Alle bekannten ostfränkischen Quellen des zehnten Jahrhunderts basieren darauf, wie beispielsweise die Quellen GB-Lbl, 19768, CH-E, 121, F-Pn, lat. 9448, Gb-Ob, Selden supra 27.¹⁶ Darunter

wurde, sodann auch als Titel der Melodie verwendet wird. Außer zahlreichen Beispielen für jede der sechs Kategorien sind natürlich auch immer wieder Namen zu finden, welche sich keiner der Kategorien zuordnen lassen.

¹² Vgl. KRUCKENBERG, *The Sequence*, 70–71.

¹³ Vgl. ebd., 81. In der westfränkischen Überlieferung tauchen aparallele Sequenzen vor allem in der Adventzeit, in der Ostervigil und zu Pfingsten auf, während ostfränkische Quellen diese vor allem in der Woche nach Ostern und den Sonntagen nach der Osteroktav bezeugen.

¹⁴ Vgl. ebd., 84.

¹⁵ Diese beiden Traditionskreise bilden die meisten Repertoirebestände ab. Für den ostfränkischen Bereich sind es vor allem die Handschriften CH-SGs, 484 und CH-SGs, 381, die als älteste erhaltene Quellen ein vollständiges Sequenzenrepertoire abbilden. Dabei enthält die Handschrift CH-SGs, 484, Sequenzmelodien ohne Texte.

¹⁶ Vgl. Lori KRUCKENBERG, *Sequenz*, in: MGG² Sachteil 8, Sp. 1254–1286, hier: 1259. Die erwähnten Handschriften werden bei Kruckenberg wie folgt aufgelistet: GB-Lbl, 19768 (Mainz, St. Alban, ca. 960; bewahrt als unvollständige Handschrift 14 Sequenzen mit Zusätzen aus dem 11. Jh.), CH-E, 121 (Einsiedeln, 964-996; 71 Sequenzen), F-Pn, lat. 9448 (Prüm, ca. 990-995; 64 Sequenzen), GB-Ob, Selden supra 27 (Eichstätt, 10. Jh.; 66 Sequenzen).

auch eine nicht geringe Anzahl aus dem deutschsprachigen Raum, was auf eine fest etablierte Sequenzzentradition hinweist.¹⁷

Von diesen unterscheiden Hymnologen noch jüngere nationale Bestände, wie beispielsweise die italienischen Repertoire, die jedoch um etwa ein Jahrhundert jünger sind als jene aus dem Norden. Sie sind jedoch meist nicht in einheitliche Gattungskreise einzuteilen, da sie sich voneinander stark unterscheiden und eher eine Mischung älterer Gattungskreise darstellen.¹⁸

1.3. Notker Balbulus

Notker von St. Gallen (840–912), mit Beinamen *Balbulus*, „der Stammeler“ genannt, war Mönch in der Abtei St. Gallen. Als Universalgelehrter und Dichter trug er zur Hochblüte des Klosters bei. Ein Heiligsprechungsverfahren wurde 1215 eröffnet – bald nachdem sich ein Kult um seine Person gebildet hatte. Im Jahr 1513 erfolgte dann die Seligsprechung. In seinem *Liber hymnorum*, findet sich eine umfangreiche Sammlung von Prosa, Hymnen und Sequenzen für das gesamte liturgische Jahr.¹⁹

Berühmt wurde sein Ausspruch, dass er in jungen Jahren nach einer Methode suchend, Melodien „festzubinden“, die ihm einfielen und doch wieder „aus dem unbeständigen Herzelein entrannen“, einem Priester begegnete, welcher ihm ein altes Antiphonar zeigte. Darin enthalten waren verschiedene Sequenzverse, die ihm jedoch nicht ganz leicht zugänglich waren. Er dichtete alsobald einige Verse, die er seinem Lehrer Iso²⁰ zeigte, welcher daraufhin dem jungen Notker erklärte, dass die einzelnen Silben einer Note angebunden sein sollen, was als Beginn der *syllabische Neumierung* gesehen wird.²¹

1.4. Sequenz und Alleluiagesang

Das Alleluia stellt auch ein wichtiges Stück der Genese der Gattung Sequenz dar: In der Forschung ging man lange Zeit davon aus, dass die Melismierung, also Ausschmückung der letzten Silbe des Alleluia, also des „-ia“, zur sukzessiven Entstehung von Sequenzmelodien

¹⁷ Vgl. ebd. Anders verhält es sich hingegen im westfränkischen Bereich: Die Repertoires sind umfangreicher und weisen für einzelne liturgische Tage mehrere Sequenzen auf – auch auf die Vollständigkeit des Repertoires in Bezug auf den gesamten liturgischen Jahreskreis wurde in der Aufnahme der Sequenzen in die westfränkischen Handschriften Rücksicht genommen. Man kann daher diese Codices als Anthologien verstehen, die mehrere geeignete Texte für ein und denselben liturgischen Tag zur Auswahl stellen. Vgl. auch hierzu: KRUCKENBERG, Sequenz, Sp. 1260–1261.

¹⁸ Vgl. KRUCKENBERG, Sequenz, Sp. 1262.

¹⁹ Walter BUCKL, Notker v. St. Gallen, in: LThK³ 7, Sp. 926.

²⁰ Anm.: Dem nicht minder berühmten Iso von St. Gallen (830–871).

²¹ Die heute verbreitete Ausgabe der Sequenzen Notkers ist von Wolfram von den Steinen ediert, welcher die Texte übersetzte und kritisch herausgab – vgl. Wolfram VON DEN STEINEN, Notker der Dichter und seine geistige Welt: NOTKERI LIBER YMNORUM, EDITIO PRINCEPS AUTHENTICA LATINE ET THEOTISCE | NOTKERS HYMNENBUCH. Erste echte Ausgabe lateinisch und deutsch, Bern 1948, 9 f.

beigetragen hat. Diese These wurde mit der Zeit überarbeitet. Sehr wahrscheinlich ist eine parallele Genese der Sequenz in Bezug auf das Alleluia, wenngleich eine Verbindung in manchen Fällen aufgrund von nahezu gleichen Melodien nicht auszuschließen ist.²² In der westfränkischen Überlieferung ordnete man textlose und teiltextierte Sequenzen unter eigenen Rubriken, welche mit der Zeit den Titel *Incipiunt Sequenciae* erhielten. Als Beispiel können zahlreiche Manuskripte angeführt werden, welche entweder gänzlich oder nur zum Teil textierte Melodien enthalten. Jene ohne Text waren also Melismen-Melodien, die mit der Zeit in Codices gesammelt wurden: In der Musikgeschichte wurde auch unterschieden zwischen Sequentiaren und Prosarien, je nachdem ob Melodien mit Text oder ohne gesammelt sind. Erwähnenswert ist auch die Art der Aufzeichnung von Sequenzmelodien: Das Erscheinungsbild in den Sequentiaren bzw. Prosaren ist häufig eine an den Seitenrand neben der Textzeile notierte Melodiezeile:²³

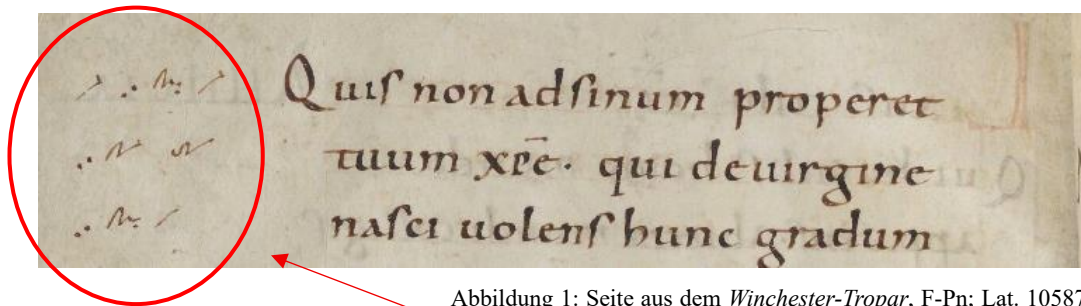


Abbildung 1: Seite aus dem *Winchester-Tropar*, F-Pn; Lat. 10587 die in Neumen notierte Melodiezeile steht am Rand jeweils neben der Textzeile.

Diese Melodieaufzeichnung wird als „synoptisches“ Schriftbild bezeichnet und war bis zum Jahr 1100 vor allem im ostfränkischen Bereich weit verbreitet. Die andere Variante, Text und Melodie gemeinsam sichtbar zu machen ist die interlineare Neumierung. Hierbei wird die Melodiezeile über der Textzeile eingetragen, jedoch noch nicht so, wie man das aus der Liniennotation gewohnt ist, wo über jeder Silbe die zugehörige Note eingetragen ist, sondern so, dass die Melodiezeile kürzer ist als die Textzeile. Die interlineare Neumierungsweise ist seltener als die des synoptischen Schriftbildes und oftmals eine nachträgliche Ergänzung zu den Textversikeln. Häufig findet sie sich jedoch im westfränkischen Bereich, wo sie vor allem bei durchgehend textierten Sequenzen vorkommt. Nach 1100 geht die synoptische Notationsweise im ostfränkischen Bereich jedoch zurück.²⁴

²² Vgl. hierzu Abschnitt VII. *Alleluia und Sequenz*, in: KRUCKENBERG, *Sequenz*, in: MGG² Sachteil 8, Sp. 1271–1272.

²³ Abbildung aus *Winchestertropar*, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507467w/f18.item.zoom> [letzter Abruf: 25.07.2025].

²⁴ Vgl. Lori KRUCKENBERG, *Sequenz*, in: MGG² Sachteil 8, Sp. 1274.

Die Texte der neu entstehenden Sequenzen werden immer öfter in Reimversen gedichtet, bis diese ab dem 13. Jahrhundert zum vorherrschenden Typ werden. Auch der Melodietyp erfährt Veränderungen: Es lockert sich ab dem 11. Jahrhundert die streng syllabische Struktur von Melodiezeilen zu Melodieeinheiten, welche sodann auch auf einer Silbe gesungen werden.²⁵ Bemerkenswert erscheint auch eine allmähliche Sättigung mit der Form innerhalb der Liturgie. Bereits monastische Reformbewegungen – wie etwa die des Ulrich von Zell (1029–1093) – ordnen die verschiedenen Sequenzen jeweiligen Hochfesten strikter zu, als es bis dahin der Fall war. Eine liturgische Erneuerung der Form jedoch bleibt aus, was Reformer dazu veranlasste, die Sequenzen aus der Liturgie, bis auf eine handvoll ausgewählter Stücke, weitestgehend zu entfernen.²⁶

1.5. Sequenzen des Übergangsstils

Innerhalb der Hymnologie herrscht neben den unterschiedlichen örtlichen Klassifizierungen auch eine chronologische Einordnung der Sequenzen vor: So bietet die Ausgabe der *Analecta Hymnica Medii Aevi*²⁷ nicht nur eine systematische Darstellung der verschiedenen Prosen, sondern gliedert sie auch in drei chronologische Gruppen, was unter anderem in der Einleitung zum 54. Band derselben zu lesen ist:

„Vorliegender Band führt die im vorhergehenden begonnene Neuausgabe bereits anderweitig bekannter Sequenzen weiter. Das gesamte Material ist in zwei Gruppen zerlegt: Prosen *erster* Epoche und Prosen *zweiter* Epoche. Jene sind durchweg frei von den Gesetzen der Metrik, Rhythmik und des Reime; letztere sind durch eben diese Gesetze völlig gebunden. Zwischen beiden liegt eine überleitende, vermittelnde Gruppe von Sequenzen, in denen Rhythmus und Reim in mehr oder minder zarten Anfängen nur teilweise zur Geltung kommen. Wir nennen sie ‚Sequentiae transitoriae‘, Prosen des ‚Übergangsstiles‘“²⁸

²⁵ Vgl. ebd., Sp. 1275; 1278.

²⁶ Vgl. 1281–1282: Eine nicht unwesentliche Rolle spielen hierbei die Reformen im Nachgang des Konzils von Trient (1545–1563), welches es sich ebenfalls zur Aufgabe machte, gewisse Missstände in der Liturgie zu beseitigen. Zu diesen gehörte mitunter der „Wildwuchs“ an Sequenzen, die über das Mittelalter Eingang an Werk-, und Festtagen in die Liturgie gefunden haben. Nach Hubert Jedin waren es an manchen Orten zum Teil an die 150 Sequenzen. Es verwundert angesichts einer doch so großen Auswahl an Texten nicht wenig, weshalb die Konzilsreformen in diesem Punkt so radikal umgesetzt wurden: In das neue tridentinische Missale Pauls V. wurden nämlich nur noch vier Sequenzen übernommen; darunter die Sequenz *Dies irae*, die damit erstmals für die ganze Kirche verpflichtend wurde. Selbst die Sequenz *Stabat mater* konnte ihren Platz für den Tag der *Mater dolorosa* erst im Jahr 1727 wiedergewinnen.

Vgl. hierzu auch: Hubert JEDIN, Geschichte des Konzils von Trient, 5 Bde., hier: Band IV.: Dritte Periode und Abschluss, Freiburg 1988, 208 f.

Und: DERS., Das Konzil von Trient und die Reform des römischen Meßbuches. in: Liturgisches Leben 6 (1939), 30–66, hier: 61 f.

²⁷ Die *Analecta Hymnica Medii Aevi* sind die bislang größte Sammlung mittelalterlicher Dichtung. Herausgeber sind vor allem: Guido Maria Dreves (1854–1909), Henry Bannister (1854–1919) und Clemens Blume (1862–1932).

²⁸ Clemens BLUME u.a. (Hgg.), *Analecta Hymnica Medii Aevi* – LIV. Thesauri Hymnologici Prosarium, Frankfurt am Main 1961, V.

Lori Kruckenberg legt in ihrer Dissertation den Forschungsschwerpunkt auf das Thema der „Sequenzen des Übergangsstils“, also jene Periode, die sich ungefähr mit dem Zeitraum vom späten 11. bis zum frühen 12. Jahrhundert eingrenzen lässt. Ihre These, dass man zwischen den frühen und späten Sequenzstilen einen dritten Epochenstil definiert, beruht auf Forschungen der Hymnologen Clemen Blume und Henry Bannister, die ungefähr 140 solcher Prosen diesem Stil zugeordnet sehen. Im sechsten Kapitel²⁹ ihrer wissenschaftlichen Untersuchung nimmt sie auch einige Sequenzen gesondert unter die Lupe, meist mit Abbildung des Notenbildes. Als Beispiel genügt an dieser Stelle die Erwähnung der Sequenz *Congaudentes exsultemus*³⁰. Es handelt sich dabei um eine Sequenz zum Heiligen Nikolaus, die in einer ganzen Reihe von Handschriften um das Jahr 1100 bezeugt ist. Das Versmaß ist der trochäische Septenar.³¹

Musical Example 6.1. *Congaudentes exsultemus* in Pa 833.

1a. Con-gaudentes ex-sul-te-mus vo-ca-li con-cor-di-a
1b. Ad-be-a-ni Ni-co-la-i fes-ti-va sol-lem-ni-a.

2a. Qui in cu-nis adhuc ia-cens ser-uan-do te-tu-ri-a
2b. Ad pa-pi-las coc-pit summa pro-mo-re-ni gau-di-a.

3a. Ad-o-les-cens amplex-a-tur li-te-ra-rum stu-di-a
3b. A-li-e-nus et im-mu-nis ad om-ni-las-ci-vi-a.

4a. Fe-lix con-fes-sor cu-us fu-it dig-ni-tas vox de-cae-lo nus-ti-a
4b. Per quam pro-vec-tus praec-su-la-nus sub-li-ma-tur ad sum-ma-fas-ti-gi-a.

5a. E-rat in e-i-us a-ni-mo pi-e-tas ex-i-mi-a et op-pres-sis im-pen-de-bat mul-ta be-ne-fi-ci-a
5b. Au-ro per e-um vir-gi-num tol-li-tur in-fa-mi-a atque pe-ri-s c-a-rum le-va-tur in-o-pi-a.

6a. Qui-dam nau-tae na-vi-gan-tes et con-tra-fluc-tu-um sac-vi-ti-am luc-tan-tes na-vi-pae-ne-dis-so-lu-ta
6b. Iam de-vi-ta-des-pe-ran-tes in tan-to po-si-ti pe-ri-cu-lo cla-man-tes vo-ce-di-cunt om-nes a-na-

7a. "O be-a-te Ni-co-la-e, nos ad por-tum ma-ris tra-he de mor-tis an-gus-ti-a
7b. Tra-he nos ad por-tum ma-ris tu qui tot aux-i-li-a-ris pi-e-ta-tis gra-ti-a."

8a. Dum cla-ma-rent nec in-cas-sum ec-ce qui-dam di-cens "Adsum ad ves-tra praec-si-di-a"
8b. Sta-um au-ra-de-tur gra-tia et tem-pes-tas fit se-da-ta qui-e-ve-runt ma-ri-a.

9a. Ex ip-si-us tum-ba ma-nat unc-ti-o-nis co-pi-a
9b. Quae in-firmos omnes sa-nat per e-i-us suf-fra-gi-a.

10a. Nos qui su-mus in hoc mun-do vi-ti-o-rum in pro-fundo iam pas-si nau-fra-gi-a
10b. Glo-ri-o-se Ni-co-la-e ad sa-lu-tis por-tum tra-he u-bi pax et glo-ri-a.

11a. Il-lam no-bis unc-ti-o-nem im-pe-tres ad do-mi-num pre-ce-pi-a
11b. Qua sa-na-vit lae-si-o-nem mul-to-rum pec-ca-mi-num in Ma-ri-a.

source lacking this versicle pair

12a. Hu-ius fes-tum ce-le-brantes gau-de-ant per sac-cu-la
12b. Et co-ro-net e-os Christus post vi-tae cur-ri-cu-la.

Abbildung 2: Sequenz „*Congaudentes exsultemus*“ im Manuskript Pa 833

²⁹ Vgl. KRUCKENBERG, The Sequence, 226.

³⁰ Ebd. Vgl. hierzu das Notenbeispiel auf Seite 228.

³¹ U. a. listet Kruckenberg die folgenden Textzeugen auf: Cai 78, Brux 3823, Pa 9449, Mü 27130 u. a., vgl. KRUCKENBERG, The Sequence, 227 und 229.

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass sich bereits die Verwendung von Reimversen durchgesetzt hat (*manat-sanat, copia-suffragia* etc.). Ein Kriterium für die Übergangsepoch ist, dass die „Prosen“ langsam in gereimte und versmaßgebundene Texte übergehen. Bezüglich Melodien sei zu erwähnen, dass noch eine nicht geringe Anzahl von Übergangsstil-Sequenzen mit Melodien der ersten Epoche versehen wurden.³² Als letztes Beispiel wird bei Lori Kruckenberg die Ostersequenz *Victimae paschalis* (sic!) erwähnt, da mit der Zeit auf diese Sequenz eine ganze Reihe sogenannter *Kontrafakturen* entstanden sind. Dabei handelt es sich um Überarbeitungen bereits vorhandenen Sequenzen. Für die Ostersequenz sind zahlreiche solcher Kontrafakturen bekannt. Konkret handelt es sich um Textnachahmungen, die jedoch Teile des verwendeten Vokabulars beibehalten. Am Beispiel der Kontrafakturen auf die Ostersequenz *Victimae paschali* wird deutlich, wie eine solche Textnachahmung aussehen kann, wenn beispielsweise der Beginn einer marianischen Sequenz *Virgini Mariae laudes intonent christiani* lautet. Hier ist neben des gleichen Anfangskonsonanten auch noch das Wort „christiani“ aus der Vorlage beibehalten.³³ Eine solche Übernahme von Teilen des Vokabulars führt zu einer gleichzeitigen Übernahme der Inhalte, die lediglich durch die Adaptation an das besungene Festgeheimnis leicht abgeändert sind. Als Beispiel kann man die dritte Strophe der Kontrafaktur *Virgini Mariae laudes immolent christiani* erwähnen:

3. Strophe Virgini Mariae laudes

„Dicite pastores,
quid audistis vigiles
Quem in praesepe vidistis;
Quos infantis testes aspexistis?“³⁴

4. Strophe Victimae paschali laudes

„Dic nobis, Maria: Quid vidisti in via?
Sepulchrum Christi viventis
Et gloriam vidi resurgentis.“

Man sieht, dass die in der Originalsequenz gestellte Frage an Maria, was sie auf dem Weg zum Grab gesehen hätte, „*dic nobis Maria, quid vidisti in via?*“, in der Kontrafaktur parallel übernommen wird für wachenden Hirten mit der Frage, was sie wachend gehört hätten: „*quid audistis vigiles?*“. Genauso erschallt auch die Antwort der Hirten angeglichen an den

³² Ebd., ganzes Kapitel. Mit einer tabellarischen Übersicht über Melodieeinteilungen, als Beispiel in Anhang I dieser Arbeit eine Tabelle mit Sequenzen des Übergangsstils noch Melodien der ersten Epoche enthalten: Vgl. KRUCKENBERG, *The Sequence*, 146–155.

³³ Vgl. ebd., 273–274. Als weitere Beispiele für Kontrafakturen auf *Victimae paschali* erwähnt Kruckenberg noch „*Virgini Mariae laudes immolent christiani*“, „*Virgini Mariae laudes concinant iam fideles*“, „*Virgini Mariae laudes concinant christiani*“, sowie „*Collaudent devote patris filium christiani*“. Am letzten Titel wird deutlich, dass Kontrafakturen in einzelnen Versen auch nur einzelne Worte des Originalverses übernehmen können.

³⁴ Ebd.

Ruf der Maria, die bezeugt, sie hätte den Auferstandenen gesehen: „[...] *Surrexit Christus, spes mea*“ – „*Natus est Christus, spes nostra*“.³⁵

An diesen Beispielen wird deutlich, dass sich Kontrafakturen so weit am Original orientieren, dass sie jedenfalls die Syntax, das Vokabular und dadurch auch den Inhalt größtenteils vom „Urtext“ übernehmen. Für die Theorie, sie seien klassische Belege für einen „Stilübergang“ spricht – so Kruckenberg in ihrer Dissertation – die Tatsache, dass hier nicht mehr die Melodie die Gleise für den Text legt, wie in den Sequenztexten der „ersten Stilepoche“. Vielmehr erfolgt die Textschöpfung autonom, bzw. ist an anderen Texten orientiert, wie im Fall der Kontrafakturierung deutlich wird:

„In first-epoch sequences the melody is the point of departure for the composition of texts; the melody provides the form. And while the *Victimae* contrafacts fit the melody of *Victimae*, the relationship between text and music is secondary. It is the text of *Victimae* that inspires the words, word groupings, syntax, and even contents of the parodies.“³⁶

Jedenfalls ist am Thema der Übergangsstile zu erkennen, dass eine Änderung der Sequenztexte bis in den Anfang des 12. Jahrhunderts vor sich ging. Im weiteren Verlauf wird es für diese Arbeit nun wesentlich sein, aufzuzeigen, inwieweit die Sequenz *Dies irae* von den Einflüssen der spätmittelalterlichen Sequenzdichtung beeinflusst wurde. Wie bereits zu Beginn des bisherigen Kapitels angedeutet, kann nach aktuellem Stand der Forschung die Totensequenz nicht als typische Sequenz im Sinne der bisher aufgezeigten Sequenzgeschichte gewertet werden, wurde sie doch, wie im Folgenden beschrieben wird, nie mit der eindeutigen Absicht zur Verwendung in der Liturgie gedichtet. Eher könnte sie – ähnlich wie die Sequenz *Stabat mater* – als ein Gebet für die fromme Privatandacht im Sinne einer *pia meditatio* verfasst worden sein. Die Übernahme verschiedener Reimgebete in die Liturgie ist jedoch auch ein Beispiel für die Veränderungen, welche für die Sequenzen der zweiten Stilepoche im Spätmittelalter beispielhaft werden.³⁷

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. KRUCKENBERG, *The Sequence*, 277.

³⁷ Vgl. KRUCKENBERG, *Sequenz*, in: MGG², Sp. 1281.

2. Geschichte der Totensequenz *Dies irae*

Zur Geschichte unserer Sequenz *Dies irae* kann mit der vorliegenden Arbeit kaum Neues an den Tag gebracht werden. In unzähligen Arbeiten sind Hymnologen, Liturgiewissenschaftler und Sprachforscher bereits dem Thema der Entstehung des Textes nachgegangen. Die Bekanntheit der Sequenz und die gleichzeitige Unkenntnis ihrer Geschichte konstatiert bereits Guido Maria Dreves in seinem Aufsatz über die Totensequenz: „Denn so bekannt der Hymnus *Dies irae* auch ist, dies darf man heute noch mit Mohnike behaupten, so wenig bekannt ist den meisten dessen Geschichte und Geschehnisse; [...]“.³⁸ Diese Behauptung dürfte grundsätzlich bis heute ihre Gültigkeit haben. Wenngleich aufgrund der Entfernung der Sequenz aus ihrem liturgischen Rahmen im Zuge der Liturgiereform, die breitflächige Bekanntheit des Textes nicht mehr voraussetzen ist, erfreuen sich sowohl die Melodie als auch der Text reger Nachwirkung und Rezeption in (oftmals profaner) Kunst, Theater und natürlich Musik. Kaum ein Text ist heute so gut analysiert und historisch untersucht worden, wie das *Dies irae*. Dennoch gibt es noch immer jene Baustellen, vor denen Hymnologen wie Guido Maria Dreves oder Clemens Blume standen. Bis heute steht in der Forschung etwa die eindeutige Antwort auf die Frage nach dem Verfasser aus. Unterschiedliche Theorien der Genese dieses *Hymnus*, wie Dreves sich nicht scheut, die Sequenz zu bezeichnen³⁹, sind in verschiedenen Monographien und Artikeln erschienen.

Unter den vielen Veröffentlichungen ragt vor allem eine heraus, weil sie zur Genese des Textes eine etwas abweichende Theorie darbietet: Es handelt sich um einen Aufsatz des Hymnologen Clemens Blume⁴⁰, der in der Zeitschrift „Cäcilienvereinsorgan“ veröffentlicht wurde. Blume erörtert darin die These, der Text der Sequenz hätte zunächst als Tropus zum *Libera me* gedient und sei später als eigener liturgischer Text in die Feier des Requiems als Sequenz übernommen worden. Doch zunächst zu seinem Aufsatz, der einige interessante Fakten über die geographische Verbreitung des Textes liefert: Das „Fehlen des herrlichen Liedes in den gleichzeitigen Chorbüchern bestimmter Gegenden“⁴¹ und das Wissen um Provenienz und Alter bestimmter Quellen, in denen der Text des *Dies irae* vorkommt, stellt

³⁸ Vgl. Guido Maria DREVES, Das *Dies irae*, in: Stimmen aus Maria Laach 42 (1892) 512–529, hier: 513.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Clemens BLUME (1862–1932), war Hymnologe und Liturgiewissenschaftler. 1878 trat er in den Jesuitenorden ein. Von 1929 bis zu seinem Tod hatte er den Lehrstuhl für Liturgiewissenschaft am St. Georgenkolleg in Frankfurt inne. Mit Guido Maria DREVES und Henry Mariott BANNISTER gab er die bereits erwähnten *Analecta Hymnica Medii Aevii*, eine umfangreiche Sammlung aller mittelalterlichen Tropen, Sequenzen, Hymnen und Reimlieder heraus [vgl. FN 27].

Vgl. Karlheinz SCHLAGER, Blume, Clemens in: MGG² Personenteil 3, Sp. 127–128.

⁴¹ Vgl. Clemens BLUME, *Dies irae*. Tropus zum *Libera*, dann Sequenz, in: Cäcilienvereinsorgan 49 (1914) 55–64, hier: 55.

für Blume eine Möglichkeit dar, die Verbreitung des Textes in den Gegenden abzulesen.⁴² Demnach wäre die Entstehung in Italien zu verorten, wo der Ausgangspunkt in Franziskanerklöstern vermutet wird. Die These, ein Franziskanermönch, nämlich Thomas von Celano (1190–1260), sei der Verfasser des Gedichtes, muss zunächst einmal unangetastet bleiben. Von Italien führt der weitere Weg im 14. Jahrhundert in die Südschweiz und in die südlichen Gebiete Deutschlands, vor allem der Salzburger Erzdiözese, wo sie jedoch nur sporadisch auftritt. Blume vermerkt jedoch klar, dass der Text schon damals auch bei den Karmelitern, Benediktinern und Dominikanern bekannt und in deren Liturgie gesungen wurde. Im 15. Jahrhundert schildert Blume das Fortschreiten des Textes bis nach Frankreich und in den Norden, von Prag bis hin nach Schleswig. Nach Skandinavien und auf die britischen Inseln scheint die Sequenz nicht durchzudringen. Als sie dann ihren Platz im Messbuch Pius' V. findet, wird sie im nahezu gesamten katholischen europäischen Raum verbreitet.⁴³

2.1. Fragen zur Textentstehung

Clemens Blume macht darauf aufmerksam, dass die beiden ältesten Quellen⁴⁴ nicht nur unterschiedliche Endstrophen aufweisen, sondern auch innerhalb des ganzen Textes so starke Abschreibfehler erkennbar sind, dass vermutet werden kann, keiner der beiden Textzeugen enthielte das Original. Dennoch widmet sich Blume zunächst dem Abschluss der Sequenz, welcher im „Brevier der Heiligen Klara“ folgendermaßen aussieht:

*Pie Jesu Domine, | Deus, rex altissime,
Dona eis requiem | et locus indulgentiae.*

*Et nobis peccatoribus | tibi famulantibus
Da veniam (et) gloriam | et requiem sempiternam*

*Ut (tecum) in mundo brevi isto | vivere facias cum te Christo,
Qui vivis et regnas cum Deo patre | in saecula saeculorum. Amen.*⁴⁵

Und beim Missale aus Neapel sind es die uns bis heute bekannten Strophen:

*Lacrimosa dies illa, | qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus; | Huic ergo parce, Deus.*⁴⁶

⁴² Vgl. BLUME, Tropus zum Libera, 55.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Clemens Blume zählt dazu ein Franziskanermissale aus Neapel (Cod. VI, G 38) und ein Brevier aus Assisi mit dem Titel „Brevier der Heiligen Klara“.

⁴⁵ Vgl. BLUME, Tropus zum Libera, 57.

⁴⁶ BLUME, Tropus zum Libera, 58.

Aus diesen unterschiedlichen Endstrophen ergaben sich bereits für frühere Hymnologen, wie beispielsweise Franz Joseph Mone,⁴⁷ verschiedene Hypothesen, unter anderem jene, dass der Verfasser des Textes nur jenen Teil der Sequenz gedichtet hat, welcher aufgrund des Inhaltes als Ich-Gebet (also bis zur *Lacrimosa*-Strophe) zu bezeichnen wäre. Strophe 10 und 11 wirken als Gebet etwas abgehoben vom vorhergehenden Teil der Sequenz und scheinen nicht ganz recht zum ganzen Text zu gehören:

„Prüfen wir die unmittelbar vorausgehende 10. Strophe: *Lacrimosa dies illa* etc. Der Text dieser Strophe ist gleichmäßig in allen auffindbaren Quellen vom Ende des 13. Jahrhunderts an überliefert. Sie gehörte und gehört zu unserem Liede, seitdem dasselbe sich als Sequenz präsentiert. Aber, stammt sie vom Dichter der vorhergehenden Strophen? Sie will nicht recht zu denselben passen, weder ihre Technik, noch ihr Stil, noch ihr Inhalt.“⁴⁸

Mone soll laut Clemens Blume daraus gefolgert haben, dass also jene Strophen, die in Form der „Ich-Dichtung“ verfasst sind, ursprünglich als Reimgebet oder „Leselied“ in Verwendung waren und nachträglich, versehen mit Schlussstrophen, für die Liturgie brauchbar gemacht wurden. Dies datiert Blume gegen Ende des 13. Jahrhunderts und bekennt, dass neben bekannten Hymnologen, wie Dreves oder Wagner⁴⁹, auch er diese Hypothese für wahrscheinlich hielt.⁵⁰

2.2. Clemens Blumes Theorie vom tropierten *Libera me*

Doch Blume eröffnet in seinem Aufsatz eine neue Theorie, die in aller Kürze an dieser Stelle wiedergegeben werden soll. Mit folgenden Argumenten erörtert er, dass die zuvor beschriebene Hypothese eines vorläufigen Reimgebets nicht angenommen werden kann:

- Keine einzige der vielen Quellen des *Dies irae* ist ein Orationale, welches an sich solche Reimgebete enthalten würde;
- nahezu alle Quellen sind liturgische Bücher;
- und sogar in den ältesten Quellen findet sich nebst Text auch noch die Melodie, was für Reimgebete jedoch untypisch ist.

Diese Argumentation ist nachvollziehbar, zumal sich für Blume noch als gewichtiges Argument die Frage aufdrängt, wieso ein begabter Dichter nichts Besseres bieten konnte, als ein altes Reimgebet mit ein paar neuen Zeilen zu versehen, die noch dazu qualitativ nicht an das Reimgebet herankommen. Aus all diesen Ungereimtheiten folgert Blume nun, dass die

⁴⁷ Franz Joseph MONE (1796–1871), deutscher Archivar und Historiker.

⁴⁸ BLUME, *Tropus zum Libera*, 58.

⁴⁹ Im Artikel jedoch nicht mit konkreten Literaturangaben belegt.

⁵⁰ Vgl. ebd., 59.

Entstehung der Sequenz wohl eine andere Geschichte hat – er sieht im *Dies irae* ursprünglich einen Tropus zum Responsorium *Libera me*. Dieses besteht aus mehreren Versikeln, die nicht selten tatsächlich im „reimlustigen Mittelalter“, mit gebundenen oder ungebundenen Versen ausgebaut wurden, wie der Hymnologe auch mit Beispielen versucht zu belegen.⁵¹

Clemens Blume rekonstruiert die Tropierung des Responsoriums durch die *Dies irae*-Strophen anhand einer dieser ursprünglichen Fassungen des *Libera me*, die um einige Zeilen länger war, als jene, die sich im Liber usualis von 1962⁵² befindet. Die Skizzierung der Geschichte des *Libera me* kann in dieser Arbeit nicht erfolgen, somit sei nur auf eine Änderung im Laufe der Zeit verwiesen.

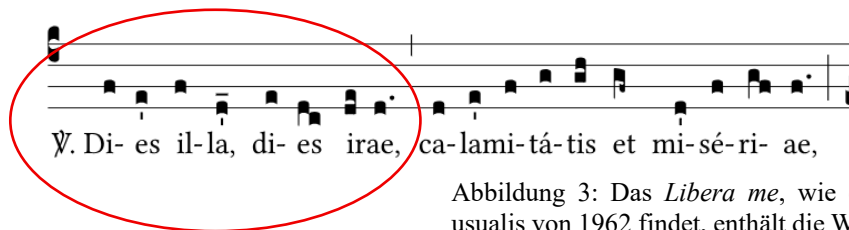


Abbildung 3: Das *Libera me*, wie es sich im Liber usualis von 1962 findet, enthält die Wendung *Dies illa, dies irae* mit der nahezu identischen Melodie. Blume erwähnt diese, wohl kaum zufällige Übereinstimmung. Abbildung entnommen der Website „GregoBase“, URL: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=376> [Abruf: 28.05.2025]

Er übernimmt seinen Text des *Libera me* aus dem *Antiphonarium Hartkeri Sangallensis*. Ihm zufolge wurden die einzelnen Strophen des *Dies irae* mit den jeweils „passenden“ Versen des *Libera me* abwechselnd gebetet:

R. Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra.

V1: Tremens factus sum ego et timeo, cum discussion venerit atque ventura ira,

V2: Dies illa, dies irae, dies calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde;

Tropus I:

Dies irae, dies illa,

solvat saeculum in favilla [...] bis zur Strophe 3 b, sodass der Abschluss lautet:

Nil inultum remanebit quando caeli movendi sunt et terra.

V3: Quid ego miserrimus quid dicam aut quid faciam, cum nil boni perferam ante talem iudicem, quando caeli movendi sunt et terra.

⁵¹ Vgl. ebd., 61. Als Beispiel führt Clemens Blume eine Tropierung an, die sich in dem Antiphonar aus Reichenau befindet, welches F. J. Mone für seine Forschungsarbeit am *Dies irae* nutzte. Dort ist das *Libera me* mit einigen Versikeln versehen, teilweise in Reimform, teilweise in „ungebundener Rede“. Und als 15. Versikel ist die Strophe „Lacrimosa“ zu finden, die damals Franz Joseph Mone veranlasst hat zu glauben, diese *Lacrimosa*-Strophe wäre aus einem älteren Kirchenlied ans Ende der ursprünglichen Sequenz gesetzt worden.

⁵² Liber usualis Missae et Officii. Pro Dominicis et Festis cum Canto Gregoriano, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, Paris u. a. 2016, 1767.

V4: Vix iustus salvabitur et iniquus condemnabitur ante tribunal iudicis.

Tropus II:

Quid sum miser tunc dicturus,

quem patronem rogaturus [...] bis zur Strophe 6 b, sodass der Abschluss lautet: Supplici
parce Deus, quando caeli movendi sunt et terra.

V5: Scio, Domine, quia solus potens es peccata dimittere; ideo mei miserere, quando caeli
movendi sunt et terra.

V6: Nunc, Christe, adprecor, miserere, peto, quem venisti redimere; perpetim veni salvare;

Tropus III:

Qui mariam absolvisti,

Et latronem exaudisti, [...] bis zur Strophe 9, sodass der Abschluss lautet: Gere curam mei
finis, quando caeli movendi sunt et terra.

V7: Lacrimosa dies illa, | Qua resurget ex favilla | Iudicandus homo reus; | Huic ergo parce
Deus, quando caeli movendi sunt et terra.

V8: Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis,

Tropus IV: Pie Jesu, Domine, dona eis requiem.⁵³

Mit der vorgestellten Tropierung erklärt Blume auch seine These, wie aus den Tropen des *Libera me* die Sequenz für die Messfeier wurde. Er schreibt:

„Unsere Tropierung des *Libera* scheint indessen beim Franziskanerorden Italiens, dem sie sichtlich ihren Ursprung verdankt, sich einer zu großen Beliebtheit erfreut zu haben, als daß man dieses Lied einfachhin in der Liturgie preisgeben mochte.“⁵⁴

Zudem scheint für Blume jetzt so manche Ungereimtheit im Stil der Sequenz, wie etwa jener Bruch im Text, den der Beter plötzlich unvermittelt für alle Verstorbenen betet, geglättet und macht im Kontext der *Libera*-Versikel sogar Sinn. Auch die Melodie des *Libera* fügt sich seines Erachtens viel besser in das Gesamtgefüge gemeinsam mit der *Dies irae*-Melodie ein. Zumal ein Teil der Melodie des Responsoriums tatsächlich bei der Wendung „Dies illa, dies irae“ nahezu identisch dieselbe Melodie hat, wie der Beginn des *Dies irae*:

„Die Choralmelodie des Tropus selbst fügt sich in die Melodie des *Libera* und seiner Versikeln so vortrefflich ein, daß die Gesamtmelodie, wie aus einem Guß erstanden erscheint.“⁵⁵

Bereits vor den historischen Untersuchungen Clemens Blumes zur Geschichte der Totensequenz veröffentlichte ein Jesuit, nämlich Guido Maria Dreves (1854–1909) einen Aufsatz, worin er eine gute Übersicht über die – insgesamt drei – zu seiner Zeit bekannten

⁵³ Vgl. BLUME, Tropus zum *Libera*, 62 f.

⁵⁴ Vgl. ebd., 64.

⁵⁵ Vgl. BLUME, Tropus zum *Libera*, 63.

Textquellen bietet: Zunächst erwähnt Dreves den römischen Text: Er erwähnt die zu seiner Zeit in Verwendung, also im Missale stehende Variante der Sequenz und skizziert kurz die Textgeschichte:

„Derselbe kommt in den liturgischen Handschriften und Wiegendruckten nicht sehr frühzeitig, diesseits der Alpen nicht vor dem Ende des 15. Jahrhunderts vor.“⁵⁶

Weiter schreibt er:

„In den handschriftlichen Meßbüchern ist die Sequenz überhaupt ein seltener Vogel; eher noch begegnet man ihr in geschriebenen Gebetbüchern dieser Zeit.“⁵⁷

Für Deutschland sieht er den Anfang mit dem 1480 gedruckten Magdeburger Messbuch. Dort dürfte zum ersten Mal das *Dies irae* aufgenommen worden sein und danach ins Lübecker Messbuch, welches „kurz hernach“ erschien.⁵⁸

Er bemerkt jedenfalls, dass diese von ihm angeführten Daten nicht ohne Wichtigkeit für die nachfolgenden Untersuchungen wären. Dies vor allem auch im Hinblick auf die anderen beiden Textquellen, die er benennt.

2.3. Die Marmortafel von Mantua

Die zweite Quelle ist der sogenannte „mantuanische Text“⁵⁹. Dieser soll durch die Forschungsarbeiten Gottlieb Mohnikes⁶⁰ bekannt geworden sein. Sein Ursprung liegt in einer Franziskanerkirche in Mantua, wo auf einer Marmortafel ebendiese Version des Textes eingraviert gewesen sein soll. Bekannt geworden ist diese Platte nur dank einer Notiz; und zwar in einem Collectaneum⁶¹ des Stralsunder Bürgermeisters Christian Ehrenfried Charisius, welcher den sich auf der Tafel befindenden Text im Jahr 1676 darin eintrug mit der Titulierung: *Meditatio vetusta et venusta de novissimi judicio, quae Mantuae in aede divi Francisci in marmore legitur*⁶². Nachdem das Collectaneum in den Besitz Mohnikes gelangt war, veröffentlichte dieser den Text. Auffällig sind gewisse Abweichungen vom römischen

⁵⁶ Guido Maria DREVES, Das Dies irae, in: Stimmen aus Maria Laach 42 (1892) 512–529, hier: 513.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., 514.

⁶⁰ Gottlieb Christian Friedrich MOHNIKE war ein deutscher Übersetzer, Theologe und Autor, vgl. Dietmar GOHLISCH, Mohnike. Gottlieb, in: NDB 17, 698 f.

⁶¹ Collectaneum/Kollektar: Bezeichnet ein liturgisches Buch, welches vor allem die Kollekten, also Orationen einzelner liturgischer Tage beinhaltet.

⁶² Eigenübersetzung des Verfassers: „Eine alte und schöne Meditation über das Jüngste Gericht, die in der Kirche des Heiligen Franziskus in Mantua auf Marmor geschrieben steht.“

Text:⁶³ Nach der Strophe *Confutatis maledictis* folgt eine dem römischen Text unbekannte Strophe: *Consors ut beatitatis | vivam cum justificatis | in aevum aeternitatis*.⁶⁴

Interessant erscheint auch der Beginn der Sequenz auf der Marmortafel, der bekannten ersten Strophe gehen hier nämlich vier andere voraus:

*Cogita anima fidelis,
Ad quid respondere velis
Christo venturo de caelis;*

*Cum deposcet rationem
Ob boni ommissionem
Et mali commissionem.*

*Dies illa, dies irae,
Quam conemur praevenire,
Obviamque Deo ire*

*Seria contritione,
Gratiae apprehensione,
Vitae emendatione;*⁶⁵

Der dritte von Dreves erwähnte Text wird von ihm als „Hämmerlinscher Text“ betitelt. Es handelt sich dabei um ein Autograph des Züricher Probstes und Kantors Felix Hämmerlin⁶⁶. Der auf der Züricher Bibliothek vorgefundene Text enthält in den ersten 17 Strophen den bekannten römischen Text; das Ende weicht jedoch erheblich ab: Ab der Lacrimosa-Strophe, die sich auch bereits unterscheidet, folgen sieben weitere Strophen:

1 *Lacrimosa dies illa,
cum resurget ex favilla
Tamquam ignis ex scintilla*

2 *Judicandus homo reus
Hinc (?) ergo parce, Deus,
Esto semper adjutor meus.*

3 *Quando caeli sunt movendi,
Dies adsunt tunc tremendi,
Nullum tempus poenitendi.*

4 *Sed salvati laeta dies
Et damnatis nulla quies
Sed daemonum effigies.*

5 *O tu Deus majestatis,
Alme candor trinitatis
Nos conjuge cum beatis.*

6 *Vitam meam fac felicem
Propter tuam genitricem
Jesse florem et radicem.*

7 *Praesta nobis tunc levamen,
Dulce nostrum fac certamen,
Ut clamemus omnes Amen.*⁶⁷

⁶³ Ebendiese Version teilt auch Gustav Friedrich Lisco mit in seinem Werk: Vgl. Friedrich Gustav LISCO, *Dies irae*, Hymnus auf das Weltgericht. Als Beitrag zur Hymnologie, Berlin 1840 [Faksimile-Nachdruck: 2022], Sp. 90–96.

⁶⁴ DREVES, *Das Dies irae*, 515 u. LISCO, *Dies irae*, Sp. 91.

⁶⁵ DREVES, *Das Dies irae*, 515.

⁶⁶ Felix HÄMMERLIN: Der Nachname wurde scheinbar ins Lateinische übertragen, heißt er nämlich auch an einigen Stellen „Malleolus“.

⁶⁷ DREVES, *Das Dies irae*, 516.

„Es entsteht von selbst die Frage“, schreibt Dreves, „welcher der drei Texte als der ursprüngliche anzusehen ist.“⁶⁸ Seine Argumentationsstränge zur Beantwortung dieser Frage seien hier kurz wiedergegeben:

Neben einigen Stimmen⁶⁹, die dem „hämmerlinschen Text“ durchaus etwas abgewinnen können, ist dieser bei den meisten Hymnologen in Ungnade gefallen. Dreves zitiert sogar Hermann Adalbert Daniel⁷⁰, welcher den Text der Edition Hämmerlins verachtend als „crambe illa Turicensis“⁷¹ bezeichnet haben soll. Jedoch scheint auch für Dreves die Thematik der Hämmerlinschen Edition nicht von besonderer Wichtigkeit zu sein, solange die Frage eines in Stein gehauenen Textes vorhanden ist. Letztlich auf den Punkt gebracht: „Ist der Römische oder der Mantuanische Text der ursprüngliche, oder welcher von beiden kommt dem Urtexte am nächsten?“⁷² Dreves führt primär die Argumentation von Mohnike an, die er gar als „Beweisführung“⁷³ bezeichnet. Ihr sei Friedrich Gustav Lisso ohne eigene Argumentationssuche gefolgt, sondern begnügt sich mit der schier stichhaltigen Ausführung Mohnikes.⁷⁴ Ein wesentliches Argument scheint auch Fink zu bringen:

Sollte es diese Platte wirklich gegeben haben, so scheint es unwahrscheinlich, dass sie Abweichungen vom Urtext enthielte. Hierzu erscheint das Argument plausibel, dass die Mühe, einen Text in Stein einzugravieren wohl nicht aufgewendet würde, hätte es sich nicht

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ In Dreves' Artikel werden Daniel, Kämmel und Kayser als jene genannt, die davon ausgehen, Hämmerlin hätte die letzten Zeilen der Sequenz überarbeitet. Mohnike hingegen geht davon aus, „der römische Text habe dem Hämmerlinschen das Material zu seinen letzten Strophen gegeben.“

⁷⁰ Friedrich August ECKSTEIN, Daniel. Hermann Adalbert, in: ADB 4, 731–734.

⁷¹ Wohl am besten übersetzbar mit „Züricher Unkraut“.

⁷² DREVES, Das Dies irae, 517.

⁷³ Vgl. ebd., 518.

⁷⁴ Mohnikes Argument wird bei Dreves wie folgt zusammengefasst. DREVES, Das Dies irae, 518 f.: „Nehmen wir an, der Mantuanische Text sei der ursprüngliche, so begreift sich die Abkürzung und Veränderung des Gedichts, als es in liturgischen Gebrauch genommen wurde, sehr wohl; nehmen wir an, der liturgische Text sei der ursprüngliche, so begreift sich das Zustandekommen des Mantuanischen Textes sehr schlecht.“ Im Original zitiert Dreves Mohnike wie folgt: „Bei diesem Mangel irgendeines Gewährsmannes kann ich also auch nicht das Mindeste über das muthmaßliche Alter dieser Platte sagen; aus inneren Gründen scheint es mir aber nicht zweifelhaft zu sein, daß sie sehr alt ist, und daß der auf ihr befindliche Text unseres Liedes der Urtext ist oder demselben doch am nächsten kommt. Wenn man geneigt ist, zu vermuthen, daß die Platte schon früher verfertigt worden sei, als der Hymnus kirchliche Autorität erhielt, so liegt der Gedanke nicht fern, daß der ursprüngliche Text zur Inschrift wird gewählt worden sein. Wäre diese Inschrift aber gemacht worden, wie der Hymnus schon allgemein anerkannte kirchliche Autorität als Sequenz bei dem Feste Aller Seelen und auch wohl bei der Todtenmesse überhaupt erhalten hatte, so würde er sicher in derjenigen Gestalt, in welcher die Kirche sich seiner bediente, eingegraben worden sein. Gegen des Schluß des 14. Jahrhunderts fing, wie aus der oben aus Albizzi's Buche der Konformitäten mitgetheilten Stelle hervorgeht, der kirchliche Text aber schon mit den Worten *Dies irae*, *Dies illa* an; mithin ist es wahrscheinlich, daß das Alter der Platte höher hinaufreicht. [...] So wie es auf der Marmorplatte zu Mantua beginnt und schließt, scheint das Lied aber wirklich erst völlig gegründet zu sein, statt daß es, der offenbar neu hinzugekommenen Schlußstrophen hier nicht zu gedenken, in dem kirchlichen Texte manchen etwas zu stürmisch zu beginnen scheinen könnte. Erst wenn die Worte *Dies illa*, *Dies irae* u.s.w. vorangegangen sind, erhält die Strophe *Dies irae*, *dies illa*, wenigstens wie es mir scheint, ihre rechte Stellung und wahre Bedeutung. [...] Mit demjenigen Grade von Überzeugung, mit welchem man über Dinge dieser Art reden kann, halte ich also dafür, daß der Mantuanische Text des Liedes der Urtext ist...“.

um einen bekannten Text gehandelt. Dreves führt in seinem Aufsatz auch die Argumente jener Gegner an, welche keinesfalls die mantuanische Version als Ursprungstext ansehen wollen. Dazu zählt vor allem die Behauptung, dass es sich bei der Tafel möglicherweise um ein erfundenes Relikt halten muss, da niemand ein solches Steinmonument mit einem eingravierten Text in der Kirche gesehen zu haben bezeugt. Es handelt sich bei der Abschrift ja lediglich um einen Titel, welcher angibt, wo der Text aufgefunden wurde. Ob die Tafel also tatsächlich existiert hat, sei also mehr als fraglich. Sie wird auch in einer Studie zum *Dies irae* von Charles F. S. Warren erwähnt, welcher ebenfalls der Frage nach der Existenz dieser Steinplatte nachgegangen ist. Er schreibt:

„The ‚Mantuan Marble‘ then, from which this text is taken, is a sepulchral slab of marble said formerly to exist in the Conventual Church of St. Francis of Assisi at Mantua, on which was engraved the text of the Hymn as it has been given. Of the date of this slab nothing seems to be known, and the date of the church is later than that at which the Hymn is first found: and that the slab does not now exist, at least at Mantua, may probably be considered certain.“⁷⁵

Da die Platte zum Zeitpunkt der Ausgabe der Edition Warrens nicht mehr aufzufinden war, konnte seither wohl keine neue archäologische Untersuchung stattgefunden haben. Warren erwähnt zudem, dass er im Zuge von Nachforschungen erfahren hat, auf dem Gebiet des besagten Franziskanerkonvents stünde seit Beginn des 19. Jahrhunderts ein Militärarsenal, was ein Auffinden des Steines mittlerweile nahezu verunmöglicht, wenn dieser Marmor nicht von jemandem mit der Absicht ihn für die Nachwelt zu konservieren, in Sicherheit gebracht worden ist.⁷⁶

Darüber hinaus wird zu den oben genannten Argumenten angeführt, dass jene Strophen, welche der mantuanische Text mehr hat als der römische, von minderer Qualität sind. „Rhythmik und akzentuierende Skandierungsweise“ des Thomas von Celano (da man ihn hier noch für den Verfasser hält) „seien vom Verfasser dieser neuen Strophen überhaupt nicht begriffen worden“⁷⁷, so zitiert Dreves den Hymnologen Kayser⁷⁸.

⁷⁵ Charles F. S. WARREN, *The Authorship, Text and History of the Hymn Dies Irae*, London 1902 [Faksimile-Nachdruck: London 2018], 12. Zudem erwähnt Warren auch die Geschichte der Version des Stralsunder Bürgermeisters auf S. 14.

⁷⁶ Vgl. WARREN, *Authorship, Text and History*, 14.

⁷⁷ Vgl. DREVES, *Das Dies irae*, 519 f.

⁷⁸ Es herrscht in diesem Aufsatz mitunter das Problem vor, dass Dreves die Hymnologen, die er zitiert, oft nur mit Nachnamen angibt, auf Quellen nicht verweist und sonst auch keine Anmerkungen macht, um wen es sich nun handelt. Aus eigenen Recherchen konnte der Verfasser dieser Arbeit für „Kayser“ auf den deutschen Altphilologen Karl Ludwig Kayser kommen, der hier wohl gemeint sein muss.

2.4. Guido Maria Dreves' These zur Datierung der Sequenz

Welcher der drei Texte nun der Urtext sein soll, bleibt bei Dreves zunächst unbeantwortet. Das Wesentliche sei hier nochmals zusammengefasst:

Der römische Text ist jener in den Missalien, eine eindeutige Version mit den Strophen eben dieses Textes außerhalb der Messbücher gibt es somit zum Zeitpunkt nicht. Zwei Versionen kommen jedoch in Frage, möglicherweise die Missaleversion beeinflusst zu haben: der Hämmerlinsche Text, also ein Autograph des Züricher Probstes Felix Hämmerlin, und der mantuanische Text, eine in einem – wohl im Nachlass hinterlassenen – Collectaneum des Stralsunder Bürgermeisters Christian Charisius aufgefundene Version des *Dies irae*, die – so die Überschrift dieser Version – auf einer Marmorplatte der Franziskuskirche in Mantua sich befunden haben soll. Dreves versucht, da er aus den Quellen und Widersprüchen unter den Hymnologen zu keiner klaren Erkenntnis gelangen kann, welcher der ältere Text sein könnte, nun in einem zweiten Schritt allein aufgrund des römischen Textes eine Datierung vorzunehmen. In drei Schritten versucht er, gleichsam beweisend, das Alter des Textes offenzulegen:

- Zunächst stellt er fest, dass eine Sequenz in einer Totenmesse ein Widerspruch in sich ist, da die Sequenz, wie das Alleluja, aus dem sie sich ja historisch herausgebildet hätte, einen Freudengesang darstellt. Sequenzen gäbe es daher grundsätzlich nur in jenen Messen, in denen das Alleluja gesungen wird. Das Requiem gehöre demnach nicht dazu und stelle in diesem Fall eine Ausnahme dar, die ein Durchbrechen dieser Regel bezeuge. Darunter fallen auch Sequenzen in Votivmessen, etwa gegen die Pest, die eher jüngeren Datums – Dreves nennt das 14. Jahrhundert als Grenze – seien.⁷⁹
- Text und Melodie des *Dies irae* sind laut Dreves auch ausschlaggebend für eine Abfassung eher ab dem 14. Jahrhundert. Zunächst zur Melodie: Klassische Sequenzen enthalten „ebensoviele verschiedene Melodien, wie Ganzstrophen“⁸⁰. Für das *Dies irae* treffe dies jedoch nicht zu, was ihn dazu veranlasst, es in eine Zeit zu datieren, wo von dieser Kompositionsregel bereits Abstand genommen wurde. Bezüglich der Textkomposition macht Dreves darauf aufmerksam, dass das „Ich“ des Dichters in keiner Sequenz einen zentralen Stellenwert einnimmt, vielmehr in privaten Frömmigkeitstexten, wie etwa dem *Stabat mater*, welches als *pia meditatio* ebenfalls einen subjektiven Charakter aufweist.⁸¹

⁷⁹ Vgl. DREVES, Das *Dies irae*, 521 f.

⁸⁰ Vgl. ebd., 522.

⁸¹ Vgl. ebd., 524.

- Letztendlich ist als drittes Argument jener Einschnitt im Text zu nennen, der in allen wissenschaftlichen Arbeiten zum *Dies irae* problematisiert wird: Nämlich die angehängte *Lacrimosa*-Strophe.⁸² Hier versucht Dreves einerseits aus der natürlichen Affektentwicklung des Textes heraus deutlich zu machen, dass es sich nicht mehr um zum Original gehörende Verse handeln kann, sondern nahezu eindeutig um eine spätere Hinzufügung handeln muss. Gleichzeitig liefert er gleichsam als literarischen Beweis eine von Franz Joseph Mone in seinen *Lateinischen Hymnen des Mittelalters* veröffentlichte interpolierte Version des *Libera me*. Diese enthält eben bereits die Zeilen:

„Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus,
Tu peccatis parce Deus.“⁸³

Später wird Clemens Blume, die – wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, mittlerweile widerlegte – These aufstellen, das *Dies irae* sei gar eine Interpolation des *Libera me*. Blumes These versickert gleichsam mit der Zeit; kein Hymnologe nach ihm folgt ihr. Man hat den Eindruck, sie entstehe „aus dem Off“. Denn in Dreves Aufsatz wird das *Libera me* eben auch thematisiert. Keinesfalls kommt er aber auf die Idee, eine direkte Verbindung mit der Sequenz herzustellen. Der Gedankengang geht bei Dreves sogar in die Richtung, einen klaren Unterschied zwischen einem in der öffentlichen Liturgie gesprochenen *Libera me* und einem wohl durch die Betonung des *Ich* eher zur privaten Andacht gedichteten *Dies irae* deutlich zu machen.⁸⁴

2.5. Die neapolitanische Handschrift und Verfasserfrage

Der Benediktinermönch Mauro Inguanez (1887–1955) findet im Jahre 1931 eine Handschrift die um einiges älter zu sein schien, als die bisher gefundenen Handschriften der Sequenz. Der Text wich von dem bekannten Sequenztext ab – es fehlten die Schlusstrophen. Dies veranlasste spätere Hymnologen dazu, die Autorenschaft des Thomas v Celano als widerlegt anzusehen.⁸⁵

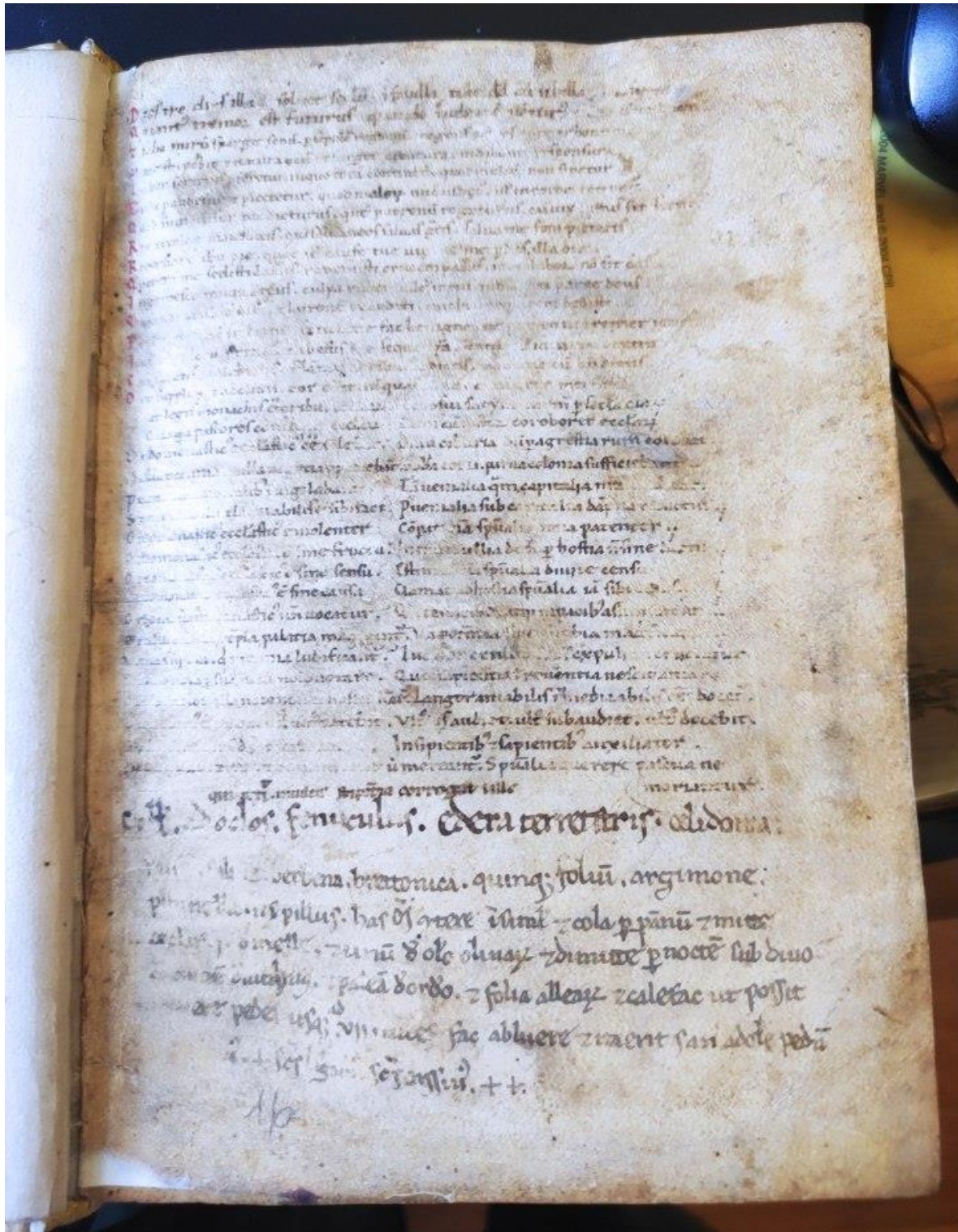
⁸² Vgl. Fidel RÄDLE, *Dies irae*, in: Hansjakob BECKER u. a. (Hgg.), *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium*, Bd. 1 (*Pietas Liturgica* 3), St. Ottilien 1987, 331–340, hier: 335.

⁸³ Vgl. DREVES, *Das Dies irae*, 527. Hierzu zitiert Dreves auch die Bemerkung Mones: „In dieser Beziehung ist die kursive Stelle: *Lacrimosa*... etc. merkwürdig; denn sie kommt auch im *Dies irae* vor, und da diese Handschrift älter ist, als der Verfasser des *Dies irae*, Thomas von Celano, so hat er die Verse *Lacrimosa*... nicht selbst gemacht, sondern aus einem älteren Kirchenliede beibehalten und an den Schluß seiner Sequenz gesetzt, weil sie zu seiner dreizeiligen Strophe nicht paßten.“

⁸⁴ Vgl. ebd., 524.

⁸⁵ Die Handschrift wird auch von Kees Vellekoop in seiner umfangreichen Studie zum *Dies irae* erwähnt, der die Umstände ihrer Entdeckung zusammenfasst: „Erst 1931 wurde von Inguanez eine Hs. (A) gefunden, die nach ihm aus dem späten 12. Jh. datierte und folglich älter war als alle damals bekannten *Dies ire*-Hss. Es

Das Manuskript der Handschrift befindet sich gegenwärtig in der Nationalbibliothek von Neapel. Für diese Arbeit konnte der Verfasser dieser Arbeit eine fotografische Abbildung erlangen, die auf den folgenden Seiten zu sehen ist:



zeigte sich, dass der *Dies ire*-Text in A von dem bekannten Sequenztext abwich und dass die Schlussstrophen fehlten.“ Vgl. Kees VELLEKOOP, *Dies irae* [sic!] *Dies illa*. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap 10), Bilthoven 1978, 16.

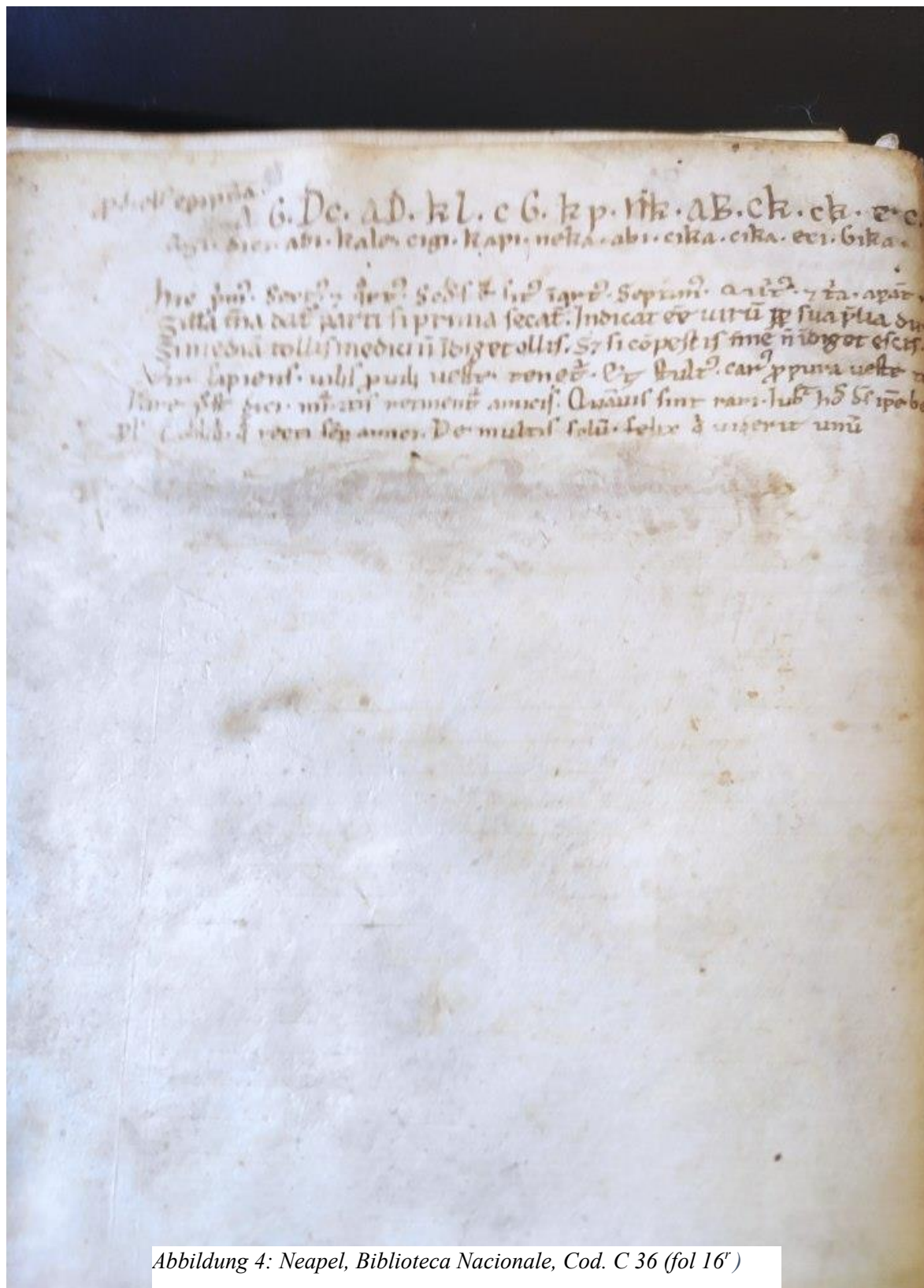


Abbildung 4: Neapel, Biblioteca Nazionale, Cod. C 36 (fol 16^r)

In einem in den „Miscellanea Cassinese“ veröffentlichten Artikel beschreibt Mauro Inguanez die für die endgültige Auflösung der Verfasserfrage wichtige Entdeckung und gibt aufgrund von paläografischen Auswertungen genaue Angaben zur Datierung. Der mögliche Verfassungszeitraum um 1170 könnte noch in den Beginn des 13. Jahrhunderts ausgedehnt werden – aber selbst dann wäre Thomas von Celano aufgrund seines Alters nicht imstande gewesen, die Sequenz verfasst zu haben.⁸⁶

Dem Neapolitanischen Text fehlt neben der Lacrimosa-Strophe auch die 11. Strophe „Iuste iudex ultionis“. Zudem ersetzt eine sonst in keiner der Textquellen vorhandene Strophe die sechste:

„Tunc pandetur et plectetur
quod malorum nunc videtur
vel in corde detinetur.“⁸⁷

Mit dieser Entdeckung war also jedenfalls die Autorenschaft des Thomas von Celano deutlich gesichert negiert worden. Eine positive Beantwortung der Frage nach dem Urheber der Sequenz steht allerdings bis heute aus. Weiters musste mit der Entdeckung der Handschrift aus Neapel auch die These Clemens Blumes in sich zusammenfallen.⁸⁸

Als zweitälteste Handschrift wurde jene im „Breviarium S. Clarae“⁸⁹ mit dem Entstehungszeitraum nach 1243 datiert.

⁸⁶ Der Artikel von Mauro Inguanez lag dem Verfasser dieser Arbeit nur in italienischer Sprache vor. Die Übersetzung wurde mittels des Übersetzung-Tools *DeepL* angefertigt, um an die relevanten Informationen zu kommen. Die Abschnitte über die Datierung des Textes im Folgenden: Vgl. Mauro INGUANEZ, Il „Dies irae“ in un codice del secolo XII, in: *Miscellanea Cassinese* 9 (1931), 4–11, hier ab S. 7 [*DeepL*-Übersetzung aus dem Italienischen]:

„Die paläografische Untersuchung der Schrift – in Kleinbuchstaben – datiert dieses Manuskript auf das Ende des 11. Jahrhunderts. Dies wird durch den Umstand bestätigt, dass auf Blatt 36r einige Segnungen für die Lektionen des Breviers zu lesen sind, die von einer zweiten Hand hinzugefügt wurden, die zweifellos aus demselben Jahrhundert stammt.

Unsere Sequenz befindet sich auf dem ersten Blatt des Manuskripts (f. 16r) und ist in derselben Kleinschrift geschrieben, was aus dem Vergleich der Buchstabenformen, Abkürzungen usw. hervorgeht. Dieselbe Hand schrieb nach der Sequenz das „Carmen“ gegen den Mönchtum von Gualon von Gallien (ca. 1170).

Diese Abschrift erlaubt es uns, den Zeitpunkt der Niederschrift auf etwa 1170 festzulegen, was mit dem paläografischen Befund übereinstimmt. Setzt man das späteste mögliche Datum großzügig an, so könnte man die ersten Jahre des 12. Jahrhunderts annehmen, als Tommaso da Celano noch ein Kind war und bevor er um 1214 in den Minoritenorden eintrat.“

⁸⁷ Vgl. ebd. – Gesamter Text mit der zitierten Strophe im Artikel auf S. 11.

⁸⁸ Vgl. hierzu auch: Sven GROSSE, Der Richter als Erbarmer, in: DERS. (Hg.), *Theologiegeschichte als Dogmatik, Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Leipzig 2022, 295–317, hier: 308 [Zu weiteren Aspekten in Sven Grosses Aufsatz über das *Dies irae* vgl. FN 163 auf S. 52 dieser Arbeit].

⁸⁹ Vgl. Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit mit der Erwähnung des „Breviers der Heiligen Klara“, wie Clemens Blume es auch in seinem im Cäcilienvereinsorgan veröffentlichten Artikel beschreibt. Die Ergänzung Grosses: Es handelt sich hierbei vermutlich um einen für einen Bischof verfassten Kodex, der von Franziskanern, in deren Gebrauch er dann gekommen war, ergänzt worden sei: Vgl. GROSSE, Der Richter als Erbarmer, 309.

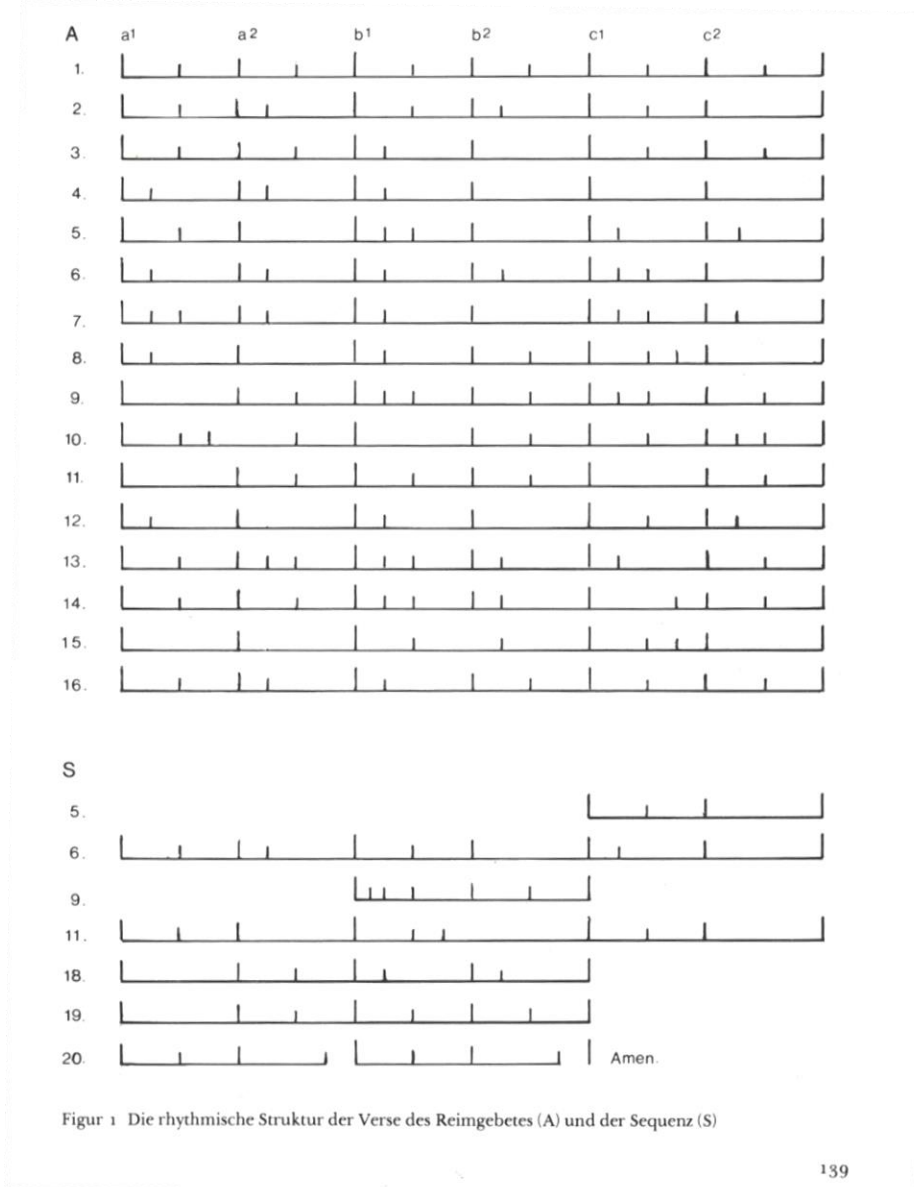
3. Der Text und seine Inhalte

3.1. Versmaß und Strophenbau

Nach der Untersuchung der historischen Genese der Totensequenz soll im folgenden Teil der Arbeit nun der Text und sein Aufbau mitsamt Inhalten genauer untersucht werden. Eine gute Übersicht über den Versaufbau der Strophen liefert das Werk von Kees Vellekoop, worin auch eine optische Veranschaulichung⁹⁰ des Versaufbaus enthalten ist.

Für alle Strophen gilt, dass sie jeweils aus drei Versen zu acht Silben bestehen und dem trochäischen Versmaß folgen – also abwechselnd betonter und unbetonter Silben. Vellekoop merkt an, dass diese durchgängige Achtsilbigkeit atypisch sei. Als Vergleich nennt er ähnlich

⁹⁰ Vgl. hierzu die Abbildung (Abbildung 5) der Verstabelle: VELLEKOOP, 139:



gebaute Strophen von Sequenzen im St.-Victor Stil, wo der dritte Vers jeweils immer sieben Silben enthält und sich daher auf die beiden vorangegangenen Verse nicht reimt.⁹¹ Im *Dies irae* hingegen wird durch das durchgehende Reimschema eine Art Sog erzeugt, der den Hörer von einer Strophe zur nächsten mitnimmt.⁹²

Eine weitere Besonderheit stellt eine Zäsur in der Mitte beinahe jedes Verses dar:

Dies irae | dies illa; Iudex ergo | cum sedebit.

Jedoch gibt es einige Ausnahmen von dieser Regel: der Vers der zehnten Strophe etwa bricht mitten im Wort:

Quaerens me se | disti lassus.

So auch in der 15. Strophe:

Flammis acri | bus addictis.

Auffallend ist, dass die Abwechslung der Silbenbetonungen in nahezu allen Versen mit den natürlichen Wortakzenten zusammenfällt. Dies wird am deutlichsten dort hörbar, wo die Verse aus nur zweisilbigen Wörtern bestehen: So etwa im ersten Vers:

Di-es i-rae di-es il-la.

Die Bedeutung der Verszäsuren sowie des Klangreizes aufgrund der Vokale und ihrer Anordnung arbeitet Vellekoop in seiner Dissertation sehr gründlich durch. Dabei macht er eine durchgehende Analyse jeder einzelnen Strophe und der darin enthaltenen Betonungen der Vershälften. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, seine Abhandlung hier nochmal wiederzugeben, auch deshalb, da es nur ein einfaches Wiederholen bereits erforschter Inhalte wäre. Daher sei hiermit nur darauf verwiesen.⁹³

3.2. Die Melodie

Nachdem bereits zu Beginn der Arbeit eine relativ genaue Übersicht über die musikalische Gattung „Sequenz“ zu finden ist⁹⁴, kann im Folgenden darauf aufbauend zur Übersicht über

⁹¹ Vgl. VELLEKOOP, 138.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Vgl. ebd., 140–143; bes. 143: Hier findet sich vor allem eine eingehende Untersuchung der rhythmischen Versstrukturen in seinem Werk. Eine Analyse der Vokale in den einzelnen Versen, sowie eine Gesamtuntersuchung des „Klangreizes“ in den einzelnen Strophen präsentiert sich auf den Seiten 144–161. Diese Erforschung des „Klangreizes“ ist, wie er selbst schreibt, vor allem eine Untersuchung der möglichen akustischen Wirkung beim Hörer. Dabei distanziert er sich jedoch deutlich von der These des Philologen Anton Blaschka, der nahezu jedem Vokal eine klangtheoretische Funktion gab und so das ganze Werk durchwoben sah von beabsichtigter Vokalsetzung. Dies überzeugt, so glaube ich, daher nicht ganz, da man in diesem Fall dem Dichter bei jedem Wort eine Absicht in Bezug auf Klangfarbe des gewählten Wortes vorhalten müsste. Stellenweise ist nach persönlicher Meinung des Verfassers durchaus eine onomatopoetische Stilsetzung zu beobachten, auf die Vellekoop gar nicht aufmerksam macht: so könnte beispielsweise in der Strophe „Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra“, durchaus die Häufung der Vokale „o“, „ae“ und „e“ als Klangnachahmung der erwähnten Tiere sehen könnte; Vellekoop macht zwar auf den Vokal „o“ bei „oves“ und „locum“ als verbindendes Element für eine Assonanz aufmerksam, schreibt diesem Vers jedoch keine onomatopoetische Bedeutung zu.

⁹⁴ Vgl. hierzu Kapitel 1 ‚Geschichte der Sequenz‘ der vorliegenden Arbeit.

die Studie Kees Vellekoops über den Aufbau und die Struktur der Sequenzmelodie vorangeschritten werden. Erwähnenswert ist hierbei, dass sich die Melodie unserer Sequenz von den sonst zu dieser Zeit – also des 13. und 14. Jahrhunderts – üblichen Melodien in Bezug auf ihren Aufbau stark unterscheidet. Die für den Stil der Epoche charakteristische Melodieform, wo jede Doppelstrophe eine eigene Melodie aufweist, wird beim *Dies irae* nach der 6. Strophe durchbrochen. Ab der siebenten Strophe wiederholt sich der Melodieverlauf der ersten drei Doppelstrophen um dann noch einmal, jedoch unvollständig, für die Strophen 13–17 verwendet zu werden.⁹⁵ Vellekoop liefert eine Erklärung für diese Anomalie; knapp zusammengefasst, vermutet er eine Betonung der unterschiedlichen Inhalte des Textes durch Änderung des Melodieverlaufs an eben jenen Stellen, wo die Inhalte eine Veränderung erfahren: Konkret von der Rede über das Jüngste Gericht in den ersten sechs Strophen hin zu den übrigen zehn Strophen, welche die reuevolle Bitte des Betenden um Verschonung ausformulieren.⁹⁶ So erklärt sich auf das Hinzudichten der umstrittenen 11. Strophe, die den Forschern seit jeher Probleme bereitet, da sie als besonders unpassend wahrgenommen wurde. Sie dürfte laut Vellekoop eben eine Hilfe sein, um die Wiederholung der Melodie ab der 7. Strophe einmal ganz zu ermöglichen. Die zweite Wiederholung der Melodie bleibt unvollständig.⁹⁷ Bei Vellekoop findet sich hierzu jedoch die These, die Strophe 18

„Ne me perdas sed regnare
fac cum tuis Ihsu care
et incelis gloriari.“⁹⁸

sei eine bereits im 14. Jh. hinzugedichtete Hilfsstrophe, um die Wiederholung der Melodie ein drittes Mal zu ermöglichen:

„Die letzte Gruppe von 5 Strophen wurde nicht um eine Strophe erweitert. Der Hörer, der den klaren Bau des gesungenen *Dies ire* [sic!] miterlebt, vermisst die melodische Wiederholung der letzten Strophe. In deutschsprachigen Ländern war diese Unvollkommenheit schon im 14. Jh. Anlass dem Text eine neue 18. Strophe anzufügen.“⁹⁹

⁹⁵ Vgl. VELLEKOOP, 162.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Vgl. ebd., 163.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd. Für die gregorianische Melodie der Sequenz siehe Abb. 6.

Seq 1

A Di- es i- rac, di- es il- la, Solvet sae- clum in fa- víl- la: Te- ste Da- vid cum Si- býl- la.
A Quantus tremor est fu- tú- rus, Quando ju- dex est ventú- rus, Cuncta stri- cte discussú- rus!

B Tu- ba mi- rum spar- gens so- num Per se- púl- cra re- gi- ó- num, Co- get o- mnes ante thro- num.
B Mors stu- pé- bit et na- tú- ra, Cum re- súr- get cre- a- tú- ra, Ju- di- cán- ti responsú- ra.

C Li- ber scriptus pro- fe- ré- tur, In quo to- tum conti- né- tur, Unde mundus ju- di- cé- tur.
C Ju- dex ergo cum se- dé- bit, Quidquid la- tet appa- ré- bit: Nil in- últum rema- né- bit.

Abbildung 6: Veranschaulichung der dreigliedrigen Melodiestructur

3.3. Eschatologie

Für ein besseres Verständnis der Inhalte der Sequenz scheint es zuvörderst ratsam, den theologischen Kontext mittelalterlicher Eschatologie aufzuzeigen, von welchem der Text geprägt ist. In vielen Strophen markieren eschatologische Theologumena die Ausrichtung des Gebetstextes, die es sich lohnt im Einzelnen zu betrachten. Da in einem eigenen Kapitel weiter unten die biblischen Inhalte systematisch durchgegangen werden, erwähnt sie der Verfasser dieser Arbeit hier nur da, wo sie für das Gesamtverständnis der einzelnen Strophen von Relevanz sind.

Dies irae – Lacrimosa dies: Gericht und Jüngster Tag in der scholastischen Eschatologie

Die ersten Strophen der Sequenz sind nahezu durchweg vom Motiv des Gerichts geprägt. Hier nochmals eine Übersicht der ersten sechs – und der *Lacrimosa*-Strophe – mit ihrer Gerichtsthematik und den wesentlichen Elementen zur Beschreibung derselben:

Dies irae dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus!

Ersterwähnung „jenes Tages, der die Welt in Asche verwandelt“

Tuba mirum spargens sonum Per sepulcra regionum Coget omnes ante thronum. Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Iudicanti responsura.	Konkrete bildreiche Darstellung des Geschehens an „jenem Tag“: Wecken der Toten und sammeln derselben vor dem Thron des Richters vermittelt Posaunenschal und Erschrecken von „Tod und Natur“ angesichts solcher Geschehnisse.
Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus iudicetur. Iudex ergo cum sedebit, Quidquid latet apparebit: Nil inultum remanebit.	Vorgang des Gerichts: Buch mit den Inhalten „wonach die Welt zu richten ist“ wird geöffnet und der Richter setzt sich zu Gericht. Das Setzen des Richters wird eigens als majestätischer Hoheitsakt beschrieben und knüpft gleichzeitig an den „Thron aus der <i>Tuba mirum</i>-Strophe an. Die wesentliche Aussage der Strophe ist jedoch, dass diesem Gericht nichts verborgen bleibt.
Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Iudicandus homo reus, Huic ergo parce Deus.	Letzterwähnung „jenes Tages“, Motiv der „Auferstehung aus der Asche“ entgegengesetzt dem „Auflösen des Welt in Asche“ verbunden mit Motivik der Reinigung und Bitte um Erbarmen.

Die Motive, welche sich im Text befinden, greifen eine bereits in der fröhscholastischen Theologie zu Tage tretende Lehre auf, wonach das Gericht und die Ankunft Christi von Feuer begleitet sein werden. So legt beispielsweise Julian von Toledo (642–690) Psalm 49 mit der Stelle „Feuer brennt vor ihm her“ auf das Gericht bezogen aus.¹⁰⁰ Petrus Lombardus (ca. 1095-1160) spricht vom Feuer, welches die Welt reinigt. Damit ist auch die vernunftlose Schöpfung gemeint, die ebenfalls vom reinigenden Feuer verzehrt wird.¹⁰¹

Die Ankunft des Richters ist in der scholastischen Theologie durchaus unterschiedlich gedeutet worden: Einerseits ist die Majestät des erscheinenden Christus, wie sie im Text geschildert wird, eine vom mittelalterlichen Lokalkolorit geprägte Interpretation. Andererseits versehen gewisse Theologen den richtenden Christus wieder mit seiner Knechtsgestalt mit dem Argument, dass er selbst ja in dieser Gestalt von Pontius Pilatus gerichtet worden sei. In dieser Spannung ist jedoch einheitlich die Ansicht vertreten, dass er das Gericht in seiner göttlichen Vollmacht vollziehen wird.¹⁰² Eine weitere immer wieder in Theologie diskutierte Frage war die nach Ort und Zeit des Gerichts. Julian von Toledo deutet die Stelle Mt 24,16, wonach der Sohn nicht wisse, wann das Gericht sei, sondern nur der Vater, in die Richtung, dass es sich hierbei um ein Nicht – offenbaren – wollen des

¹⁰⁰ Vgl. Ludwig OTT, Eschatologie in der Scholastik [aus dem Nachlass von Erich NAAB], in: Michael SCHMAUS u. a. (Hgg.), Handbuch der Dogmengeschichte, Bd. 4: Sakramente · Eschatologie (Faszikel 7b: Eschatologie in der Scholastik), Freiburg u.a. 1990, 50.

¹⁰¹ Vgl. ebd., 55.

¹⁰² Vgl. OTT, Eschatologie, 48.

Gerichtstages handelt.¹⁰³ Für die Beantwortung der Frage nach dem Ort des Gerichts halten mehrere scholastische Theologen an der Schriftstelle fest, wo das Tal Josaphat als Ort des Gerichts angegeben wird. Dieses Tal Josaphat wurde auch mit dem Kidrontal gleichgesetzt.¹⁰⁴

Der Ankunft des Richters steht die Ankunft der zu Richtenden gegenüber: In der Sequenz ist es der Schall der Posaune, der die Leiber der Verstorbenen vor das Gericht bringt, woraufhin die personifizierte Natur und der personifizierte Tod ins Staunen geraten. Die Sicht auf die Auferstehung der Toten war in der mittelalterlichen Theologie durchaus unterschiedlich – von einer gleichzeitigen Auferstehung der Toten am Jüngsten Tag mit dem Bezug zum Posaunenklang, wie er bei Hieronymus in Anklang an die Johannesoffenbarung gedeutet wurde, bis hin zu einer aus der traditionellen Lehre herausgelösten Annahme einer bloß geistigen Auferstehung. Dazu ist im Handbuch der Dogmatik über die Lehre des Johannes Skotus Eriugena (9. Jh) zu lesen:

„Aus dem Rahmen der traditionellen, konservativen Theologie der Karolingerzeit fällt Johannes Skotus Eriugena († 877), der Hofphilosoph Karls des Kahlen. In seinem Hauptwerk *De divisione naturae* (866) hält er zwar dem Wort nach an der Wirklichkeit der Auferstehung fest, spiritualisiert sie aber so, dass von einer wirklichen Auferstehung nicht mehr die Rede sein kann.“¹⁰⁵

Eine Zuspitzung der Kämpfe um das rechte Verständnis der Auferstehung findet im 12. Jahrhundert statt, wo die Katharer die Lehre über die Auferstehung gänzlich leugnen. Ein umfassendes Werk zur Verteidigung der rechtmäßigen Doktrin gegen diese Häresien war das Werk *De fide catholica* von Alanus von Lille (1120–1202), der seine Argumentation auf der Idee einer gerechten Strafe – und zwar für das Fleisch – aufbaut, welches genauso wie die Seele einer Strafe unterstellt wird, dazu aber zunächst von den Toten erweckt werden muss.¹⁰⁶

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 50. Die Bibelstelle mit dem Bezug zum Tal Josaphat ist Joel 4, 2. Die wortwörtliche Annahme eines lokal begrenzten Gerichtstopos brachte die Problematik mit sich, eine unendliche Anzahl menschlicher Leiber auf begrenztem Gebiet anzunehmen, was zu der bei Ludwig Ott erwähnten Überlegung führte, das Gericht werde auch „im Luftraum“ stattfinden, wo unendlich viel Platz sein wird. Vgl. hierzu die Anmerkung bei Ott mit der zitierten Stelle aus der Summa „*Breves dies hominis*“ [FN 19 auf S. 50].

¹⁰⁵ OTT, Eschatologie, 33.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 35. Hierzu auch die weiteren Ausführungen aus dem Werk Alanus' wörtlich übernommen: „Die spekulativen Argumente, mit denen die Häretiker die Leugnung der Auferstehung begründen werden wie folgt zurückgewiesen: Fleisch und Blut, die das Reich Gottes nicht besitzen könnten (1 Kor 15,50), sind nicht von der Substanz des Fleisches und Blutes zu verstehen, sondern von der *circumstantia*, d. h. von der Beschaffenheit, nämlich von der Vergänglichkeit die ihnen anhaftet.“ [...] „Der Schöpfer, der alles aus dem Nichts erschaffen hat und der den Leib des Menschen aus Lehm gebildet hat, kann den zu Asche gewordenen Leib in seinem früheren Zustand oder auch in einem besseren Zustand wiederherstellen. Die Materie des menschlichen Leibes hört nicht auf zu sein, sondern besteht fort. Der menschliche Leib, der zu Asche geworden ist, wird ganz, d. h. mit allem, was zur Wahrheit der menschlichen Natur gehört, jener Leib sein, der auferstehen wird.“

Das Staunen der Natur und des Todes, wie die vierte Strophe es beschreibt, angesichts einer mit göttlicher Macht in Bewegung gesetzten Szenerie ist eine Beschreibung, die sich in zwei Richtungen interpretieren ließe. Einerseits eine schaudervolle Erregung, andererseits ein Staunen gegenüber des Triumphes göttlicher Macht gegen die Macht des Todes. Nikolaus Gihl beschreibt diese zwei Dimensionen in seinem Büchlein zur Totensequenz:

„Tod und Natur werden hier personifiziert, d. h. als Personen dargestellt, welche beim Eintreten und Anblick dieses ungeahnten, außerordentlichen Schauspiels auf dem ganzen Erdenrund, d. h. bei der allgemeinen Auferstehung (cum resurget creatura) überrascht werden und vor Verwunderung außer sich kommen.“¹⁰⁷

Das Staunen der Natur versucht Gihl im Gegensatz zum Staunen des Todes zu fassen und zitiert den Römerbrief, wo von „der Herrlichkeit, die an den Kindern Gottes offenbar werden soll“ die Rede ist.¹⁰⁸ Zwar ist im Paulusbrief keine Rede vom „Staunen“ der Natur per se, jedoch kann man durchaus verstehen, dass Nikolaus Gihl einen Unterschied zwischen dem Staunen der Natur und dem des Todes zu machen versucht, nachdem die Auferstehung primär mit einer Veränderung der Welt zu ihrer Vollendung hin Hand in Hand geht mit einer endgültigen Vernichtung des Todes: Gihl zitiert hierzu auch aus der Johannesapokalypse „mors ultra non erit“ – „der Tod wird nicht mehr sein“.¹⁰⁹

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird auch genauer auf die biblischen Motive des „Jüngsten Tages“ einzugehen sein; dieser Überblick zeigt aber bereits, dass der Autor reichlich aus den theologischen Kontexten des Mittelalters schöpfte.

Den Inhalt der weiteren Strophen bestimmt die Frage: Wie geht das Gericht aus? Denn der Text der Sequenz unterliegt ab Strophe sieben einem wichtigen Perspektivenwechsel. Es beginnt das „Ich–Gebet“: Der Betende selbst tritt in das *Dies irae* als „Protagonist“ und stellt seine Situation vor:

„Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronem rogaturus,
Cum vix iustus sit securus?“

Er ist der „miser“, der jetzt angesichts eines solchen Geschehens darum bangt, einen „patronus“ – also einen Anwalt oder Fürsprecher – gewinnen zu können, um die gefährliche Situation des Gerichts noch glücklich bestehen zu können. Zunächst eröffnet der Betende dem Richter selbst die Perspektive seiner erlösenden Milde. Der in der achten Strophe angesprochene „Rex tremendae maiestatis“ wird in der neunten Strophe zum ersten Mal mit

¹⁰⁷ Nikolaus GIHL, *Dies irae. Die Sequenz der Totenmesse*, Freiburg i. B. 1923, 62. Zur Personifizierung des Todes vgl. auch das folgenden Kapitel dieser Arbeit über die biblischen Inhalte.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu Röm 8,18.

¹⁰⁹ GIHL, *Dies irae*, 63. Zitat bei Gihl aus Offb 21,4.

dem Namen des Herrn angesprochen: „Recordare Jesu pie“ – ab hier beginnt eine Anzahl von Strophen, in denen Szenen aus dem Evangelium erwähnt werden, welche deutlich die Barmherzigkeit des Erlösers gegenüber Sünderinnen und Sündern zeigen. Diese biblischen Motive werden in einem folgenden Kapitel dieser Arbeit noch genauer betrachtet. Zunächst jedoch die Frage: Was ist die Gefahr, wenn der Richter sich nicht erbarmt? Worum muss man hier bangen?

Flammen der Hölle und Seligkeit des Himmels – die endgültigen Zustände nach dem Gericht

Widmen wir uns hierzu kurzerhand den Strophen, die den Blick auf die möglichen Ausgänge des Gerichtsgeschehens eröffnen:

Preces meae non sunt dignae, Sed tu, bonus, fac benigne, Ne perenni cremer igne.	}	Der Betende erwähnt nun die Unwürdigkeit seines Gebetes, konkretisiert seine Bitte an den „Gütigen“: Verschonung vor dem ewigen Feuer.
Inter oves locum praesta Et ab hoedis me sequestra Statuens in parte dextra.		Diese erste Erwähnung der Höllenqual wird in der nächsten Strophe kontrastiert mit dem Motiv aus dem Matthäusevangelium ¹¹⁰ : Die Trennung der Böcke von den Schafen, letztere finden Seligkeit zur Rechten des Herrn.

Confutatis maledictis Flammis acris additis Voca me cum benedictis.	}	Die Entgegenstellung von Verdammnis (maledictis) und Seligkeit (benedictis) wird mit der Gemeinschaft derer, die den verzehrenden Höllenflammen und jenen Seligen die vom Herrn „gerufen“ werden beschrieben.

Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.	}	Nochmalige Bitte um ein gutes Ende mit Betonung der Demut und Innigkeit der Reue. Bildhaft beschrieben: „Herz zerrieben wie Asche“.

Das Schicksal derer, die nach dem Gericht nicht in die ewige Glückseligkeit des Himmels eingehen, wurde in der Theologie mit ewiger Qual in der Hölle beschrieben. Hierzu bieten bereits die Texte der Heiligen Schrift Anhaltspunkte, wo immer wieder vom „ewigen Feuer“ und „Wurm der Hölle“ die Rede ist.¹¹¹ Innerhalb der historischen Entwicklung der „Höllentheologie“ gibt es immer wieder Fragen über Dauer und Art der Qualen. Im neunten Jahrhundert verfasste Johannes Skottus Eriugena das Werk *De divisione naturae*, indem er die Höllenstrafen nur spirituell und jedenfalls nicht physisch deutet, da es nach der Vollendung der Welt keine sinnenfälligen Körper mehr geben würde. Das Brennen des Feuers ist nach Skottus die tiefe Traurigkeit, die in den Gottlosen brennt. Diese Interpretation entnimmt er dem griechischen Wort für Hölle – *Hades*, dass laut ihm an das Wort für

¹¹⁰ Vgl. Mt 25,32.

¹¹¹ Vgl. Mk 9,43.

Traurigkeit angelehnt ist.¹¹² Ab der Scholastik wurden die Höllenqualen immer konkreter physisch gedeutet. Sowohl die Dauer als auch die Art der Höllenpein. Bei Julian von Toledo werden immer wieder Stellen von Augustinus und Gregor dem Großen zitiert, wo die Intensität der Qualen den unterschiedlichen Lastern entspricht.¹¹³ Die Toten werden gleich nach ihrem Tod dem Feuer der Hölle übergeben, welches von ewiger Dauer ist. Es handelt sich dabei tatsächlich um materielles Feuer, das sich jedoch von dem gewöhnlichen physikalischen Feuer unterscheidet.¹¹⁴ Die Tendenz, die Höllenstrafen in konkrete Bereiche der Hölle aufzuteilen, findet sich ab dem Beginn des 12. Jahrhunderts beispielsweise bei Honorius Augustodunensis (ca. 1080–1150), der die Hölle zunächst in eine obere und untere Hölle geteilt sieht. Dabei ist die „untere Hölle“ die eigentliche geistige-eschatologische Wirklichkeit, in der er nochmals neun Arten von Strafen unterscheidet, die jeweils den Sünden entsprechen, welche die Verdammten zu Lebzeiten begangen haben.¹¹⁵ Der Dichter des *Dies irae* bleibt vor allem beim Bild des Feuers, um die Höllenqual zu beschreiben, die nach dem Gericht auf die „maledicti“ wartet. Nikolaus Gühr beschreibt die Bitte um Bewahrung vor dem ewigen Feuer in seiner Abhandlung wie folgt: „Das höllische Feuer, welches durch Gottes Hauch angefacht und in Glut gehalten wird, brennt und peinigt die Leiber der Verworfenen immerdar, ohne sie zu verbrennen und zu zerstören.“¹¹⁶ Diese noch konkreter mit dem Zutun Gottes in der Anfachung des Feuers beschriebene Vorstellung, schildert nochmals drastisch den eigentlichen Grund der Angst des Protagonisten der Sequenz, die in ihm aufsteigt angesichts einer solchen möglichen Ewigkeit.

An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass der Text der Sequenz – nachdem er ja von den jetzt noch Lebenden gebetet wird bzw. wurde – auch paränetischen Charakter hatte und die Angst vor einem ewigen Verbleib in äußersten Qualen, die durch den Text so bildreich in Szene gesetzt waren, auch der Pastoral sehr entgegengekommen sein dürfte. Die Dogmen der eschatologischen Theologie mit ihrer „Topografie des Jenseits“ in den drei Bereichen Himmel, Hölle und Fegefeuer sind bis in die Gegenwart offizielle Lehre der Kirche. Das letzte große päpstliche Lehrschreiben, das sich den Fragen des Endes widmete, war die Enzyklika *Spe salvi* von Papst Benedikt XVI. Der Punkt, wo er die durch mittelalterliche Bildsprache oftmals missverstandene Realität der Hölle in eine für die gegenwärtige

¹¹² Vgl. OTT, Eschatologie, 58.

¹¹³ Vgl. ebd., 56.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Vgl. OTT, Eschatologie, 59.

¹¹⁶ GÜHR, *Dies irae*, 136.

Seelsorge zeigemäße Sprache ausformuliert, ist es wert, hier noch als Zitat beigelegt zu werden:

„Es kann Menschen geben, die in sich den Willen zur Wahrheit und die Bereitschaft zur Liebe völlig zerstört haben. Menschen, in denen alles Lüge geworden ist; Menschen, die dem Haß gelebt und die Liebe in sich zertreten haben. Dies ist ein furchtbarer Gedanke, aber manche Gestalten gerade unserer Geschichte lassen in erschreckender Weise solche Profile erkennen. Nichts mehr wäre zu heilen an solchen Menschen, die Zerstörung des Guten unwiderruflich: Das ist es, was mit dem Wort *Hölle* bezeichnet wird.“¹¹⁷

Die christliche Hoffnung lässt uns aber nach jener Vollendung streben, die wir als „Himmel“ bezeichnen. Wie es der Sequenztext ausdrückt, ist das der Zustand der „benedicti“, jener Gesegneten, die vom Herrn auf die „rechte Seite“ gerufen werden. Darüber hinaus erfahren wir jedoch aus dem Text der Sequenz nichts über das Wesen dieses Zustandes. Während die Qual der Hölle mit dem Feuer beschrieben wird, ist das Erleben der „Erlösten“ zur Rechten des Richters in der Sequenz nicht erwähnt. Dennoch findet man einige Inhalte bei mittelalterlichen Theologen, die sich mit den Fragen über das Wesen der himmlischen Herrlichkeit auseinandergesetzt haben. So beschreibt etwa Honorius Augustodunensis den Zustand der Erlösten als ein Verweilen „in einem geistigen Paradies“¹¹⁸, einer „geistigen Wohnung“, die bereitet wurde von der ewigen Weisheit.¹¹⁹ Hierzu muss allerdings erwähnt werden, dass Honorius diesen Zustand direkt nach dem Tod beschreibt, weshalb er vom „intellektuellen Himmel“ schreibt. Die Glückseligkeit besteht jedenfalls darin, dass die Seelen Gott von Angesicht zu Angesicht schauen, so wie er ist.¹²⁰ Die klassische Lehre des Augustinus, wonach die Anschauung Gottes erst nach dem Tag der Auferstehung eintreten wird, wird unter anderem bei Petrus von Poitiers angefochten: Für ihn gibt es zwar wie bei Augustinus erst mit dem Tag der Auferstehung eine „Rückgabe des Leibes“, jedoch tritt bereits nach dem Tod die Seele vor das Angesicht Gottes.¹²¹ Erwähnenswert ist auch die Lehre des Thomas von Aquin (1225–1274) über das Wesen der himmlischen Glückseligkeit. So lehrt der Aquinate, die Glückseligkeit sei das letzte Ziel des menschlichen Lebens.¹²²

¹¹⁷ BENEDIKT XVI., Enzyklika *Spe salvi* (30. November 2007), in: AAS 99 (2007) 985–1027, 45. Deutscher Text zitiert aus: SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ, Enzyklika *Spe Salvi* von Papst Benedikt XVI. an die Bischöfe, an die Priester und Diakone, an die gottgeweihten Personen und an alle Christgläubigen über die christliche Hoffnung (30. November 2007) (VApS179), Bonn 2007, 57.

¹¹⁸ Vgl. OTT, Eschatologie, 71.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Vgl. ebd., 72.

Zur Frage der Anschauung Gottes im Paradies ist die Lehre von Johannes Skotus Eriugena erwähnenswert (ebd. 73): Von neuplatonischen Lehren beeinflusst, lehrt er eine Verwandlung von allem in Geist und des All-Geistes in Gott am Ende der Zeiten. Die daraus ergehende Folgerung bezüglich der Anschauung Gottes ist eine Theophanie-Anschauung. Gott kann von einem geschaffenen Intellekt nicht unmittelbar angeschaut werden. Seine Lehre wurde unter anderem von Hugo von St. Viktor angefochten.

¹²² Vgl. OTT, Eschatologie, 193.

Dabei ist die höchste Form der Glückseligkeit die Verbindung mit Gott, in diese tritt man – hier folgt Thomas der Lehre des Aristoteles – auf zweifache Weise: Durch Verähnlichung oder durch Gotteserkenntnis und Liebe.¹²³

Zu alldem sei auch noch angeführt, dass sich Theologen auch immer wieder Gedanken über die „himmlische Gerechtigkeit“ gemacht haben; konkret in der Frage, ob denn die himmlische Freude für alle Erlösten gleich sei. Zugespitzt wird dieses Problem bei *Petrus von Poitiers* (1125–1205) in der Frage, ob denn manche Seelen der Heiligen seliger seien als andere. Nach dem Wort des Evangeliums¹²⁴ erhalten alle Arbeiter im Weinberg genau einen Denar. Petrus legt diese Stelle jedoch so aus, dass dieser eine Denar – der Christus selbst ist – für die einen aus Gold, für andere aus Silber geprägt ist. Unter den Heiligen bestünde also ein Unterschied in der Erkenntnis Gottes: Manche dringen in das Geheimnis tiefer ein als die anderen.¹²⁵ Diese für ein heutiges Verständnis der Soteriologie vielleicht sehr gewagte These gewährt zumindest einen Einblick in die Intensität des theologischen Nachdenkens und die Tiefgründigkeit auch der Fragen über das Leben nach dem Tod.

„Dona eis Requiem“ – Das *Dies irae* als Bittgebet für die leidende Kirche

Für den Kontext unserer Totensequenz ist die Theologie der himmlischen Herrlichkeit ohnehin eine Zweifache: Der Text der Sequenz konzentriert einerseits die gesamte Eschatologie auf das Ende der Zeiten und das Gericht. Die in den ersten Strophen aufgebaute Vision von einem „Verbrennen der Welt“ lässt darauf schließen, dass es sich tatsächlich um das Ende der Zeiten handelt und nicht nur um das Beschreiben eines persönlichen Gerichts¹²⁶, die der Text besingt. Dieses würde aber theologisch eher die Vorstellung des

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Vgl. Mt 20,9.

¹²⁵ Vgl. OTT, Eschatologie, 77.

¹²⁶ Vgl. hierzu die Definition in der Konstitution „Benedictus Deus“ von Papst Benedikt XII. (P. von 1334 bis 1342), der versucht Klarheit über das Los der menschlichen Seele nach dem Tod zu schaffen. Er definiert, dass die Seelen der Verstorbenen bereits nach ihrem Tod und der Reinigung im Purgatorium zur Anschauung der himmlischen Herrlichkeit gelangen. DH 1000 im Wortlaut:

„[...] mox post mortem suam et purgationem praefatam in illis, qui purgatione huiusmodi indigebant, etiam ante resurrectionem suorum corporum et iudicium generale post ascensionem Salvatoris Domini nostri Iesu Christi in caelum, fuerunt, sunt et erunt in caelo, caelorum regno et paradiso caelesti cum Christo, sanctorum Angelorum consortio congregatae, [...] viderunt et vident divinam essentiam visione [...].“

„Sogleich nach ihrem Tod und besagter Reinigung, bei jenen, die einer solchen Reinigung bedurften, auch vor der Wiederannahme ihrer Leiber und dem allgemeinen Gericht nach dem Aufstieg unseres Erlösers und Herrn Jesus Christus in den Himmel im Himmel, Himmelreich und himmlischen Paradies mit Christus in der Gemeinschaft der heiligen Engel versammelt waren, sind und sein werden, [...] und [...] das göttliche Wesen [...] geschaut haben und schauen.“

Dieses „Zwei-Phasen-Modell der Auferstehung“, wie es in der Bulle „Benedictus Deus“ von Papst Benedikt XII. definiert wurde, wird in der scholastischen Theologie ergänzt durch die Annahme eines „persönlichen

Himmels am Ende der Zeiten, also eines wiederhergestellten Paradieses verlangen, während in der Scholastik auch immer wieder über das Leben der Seele im erlösten Zustand bereits *vor* der Wiederkunft Christi nachgedacht wurde. Diese Theologie erschließt aber erst den eigentlichen liturgietheologischen Kontext der Sequenz: Wie bereits erwähnt, wird diese ja in einem konkreten Anlassfall von noch im Diesseits Lebenden gesungen: Nämlich in einer Begräbnismesse. Diese Kontextualisierung ist wichtig, da das Gebet hier eine konkrete Seele umfasst, die bereits nach ihrem Tod um ihre Seligkeit zu bangen hat.¹²⁷ Gleichzeitig weist der liturgische Vollzug der Feier mit dem Singen der Sequenz – wie auch bereits oben erwähnt – für die Lebenden paränetischen Charakter auf: Das Ende der Zeiten und die Konsequenzen werden deutlich bebildert und das Gebet wird auch für die bereits Lebenden zu einem persönlichen Bitten um Verschonung, wenn ihr eigener Tag des Gerichtes kommt. Die Thematik des pastoralen Nutzens der Sequenz wird in dieser Arbeit noch eigens diskutiert, dies seien nur einige Vorüberlegungen um auch den letzten Vers der Sequenz noch zu erläutern, da dieser aus diesem Kontext heraus besser verstehbar wird:

Pie Jesu Domine, dona eis Requiem.	}	Innige Bitte an den milden Herrn um „ewige Ruhe“ für „eis“ – also die (alle) Verstorbenen.
------------------------------------	---	--

Die katholische Lehre über das Purgatorium, den Läuterungsort – im Deutschen relativ ungenau und eher negativ als „Fegefeuer“ bezeichnet – hat bereits Ansatzpunkte in der Schrift und bei den Kirchenvätern. So ist in den Makkabäerbüchern von Opfern die Rede, welche die Sünden der Idolatrie sühnen sollen, begangen von Juden, die in den Feldzügen des Judas Makkabäus gefallen sind.¹²⁸ Das interzessorische Gebet für die Verstorbenen wurde im Mittelalter theologisch sehr penibel durchdacht. Zur Frage, ob die sogenannten Suffragien den Verstorbenen Nutzen bringen, beruft sich Julian von Toledo etwa auf die zitierte Makkabäerstelle, sowie aus der historischen Tatsache, dass am Altar beim Eucharistischen Gebet der Verstorbenen gedacht wird.¹²⁹ Die scholastische Lehre über das Purgatorium als solches geht vor allem auf den Kirchenlehrer Augustinus und Papst Gregor den Großen (540–604) zurück.¹³⁰ Bei Honorius Augustodunensis wird sehr bildhaft beschrieben, wie die Reinigung nach dem Tode aussieht: übermäßige Hitze und Kälte oder andere Strafen, denen hier auf Erden keine gleichkomme (!) seien das Ausmaß der Leidenden. Diesen kommen allerdings Engel oder Heilige zu Hilfe – insofern sie zu

Gerichts“, welches sogleich nach dem Tod das Urteil über das Schicksal der menschlichen Seele entscheidet. Vgl. hierzu Katechismus der Katholischen Kirche, München 1993, 1022.

¹²⁷ Vgl. FN 117.

¹²⁸ Vgl. 2 Makk 12,40 ff.

¹²⁹ Vgl. OTT, Eschatologie, 77.

¹³⁰ Vgl. ebd., 19.

Lebzeiten der Büssenden von diesen angerufen oder besonders verehrt wurden – indem sie ihnen nun wohltuende Frischluft oder ähnliche Annehmlichkeiten zukommen lassen.¹³¹ Hitze und Kälte finden sich als Mittel zur Strafe auch bei Radulfus Ardens (um 1200).¹³² Von einem reinigenden Feuer spricht auch der Kappadokier Gregor von Nyssa, der von Thomas von Aquin neben dem bereits erwähnten Makkabäerbuch als Zeuge angeführt wird, um das Fegefeuer als Ort einer Möglichkeit der Reinigung nach dem Tode zu belegen.¹³³ Thomas unterscheidet zudem eine zweifache Strafe des Fegefeuers: Die sinnliche Strafe durch das körperliche Feuer, wie auch die Strafe des Verlustes im Mangel der Gottesanschauung.¹³⁴

Die Lehre über das Purgatorium hat womöglich aufgrund der mittelalterlichen Rede über ein „Fegefeuer“ einen eher unliebsamen Beigeschmack gewonnen. Im 20. Jahrhundert war es der Priester und Theologe Hans Urs von Balthasar (1905–1988) der in seiner Eschatologie eine andere Perspektive auf das „Feuer“ wagte, um die Lehre über den Reinigungsort für eine Theologie der Moderne verständlich zu machen:

„In der Zeit der alten Kosmologie liebte man es, sich dieses läuternde Feuer als eine geradezu körperliche Flamme vorzustellen, wozu aber biblisch kein Anlass ist und was auch kein katholischer Christ anzunehmen verpflichtet ist. Die Läuterung des Menschen geschieht, indem er den Feuerbrand des ihn richtenden Gottes, sein Feuerwort, seinen Feuerblick auszuhalten gezwungen wird, bis das letzte Nein, der verborgenste Widerstand aus den Falten seines Daseins ausgebrannt ist. Die Reinigungsflamme ist das Existenzielle am Gericht. Es wäre doch töricht zu meinen, der Sünder sei bloß auf Grund des stellvertretenden Leidens Christi ewigkeitsreif.“¹³⁵

Diese theologische Neuorientierung würde durchaus auch dem entsprechen, was von Balthasar an anderer Stelle schreibt: „Gott ist als Gewonnener Himmel, als Verlorener Hölle, als Prüfender Gericht, als Reinigender Fegefeuer“¹³⁶ Damit wird der „archimedische Punkt“ der Letzten Dinge auf das Begegnungs-Moment mit dem letzten Ziel unseres Daseins – Gott selbst – gelegt, was möglicherweise dazu beiträgt, die Theologie der letzten Jahrhunderte aus einer neuen Perspektive zu betrachten und so auch Texte wie die Totensequenz, die in ihrer bildreichen Sprache das Gericht und die damit verbundene Angst überinszeniert erscheinen lassen, besser zu verstehen. Abschließend sei noch mit einem Zitat aus dem Werk

¹³¹ Vgl. ebd., 21.

¹³² Vgl. ebd., 25.

¹³³ Vgl. ebd., 96.

¹³⁴ Vgl. ebd., 100.

¹³⁵ Hans Urs VON BALTHASAR, Eschatologie in unserer Zeit. Die letzten Dinge des Menschen und das Christentum (Studienausgabe Hans Urs von Balthasar 6), Freiburg 2005, 106.

¹³⁶ Hans Urs VON BALTHASAR, Verbum Caro (Skizzen zur Theologie 1), Einsiedeln 1960, 282.

Nikolaus Gihrs noch die letzte Bitte der Sequenz – um „requiem“ für die Verstorbenen – erläutert:

„O wie verlangen und schmachten die leidenden Seelen nach dieser köstlichen, wonneseligen Ruhe im himmlischen Jerusalem! Im Grabe ruht der Leib von der irdischen Wanderschaft und den Strapazen des Lebens: doch was frommt die Ruhe des Leibes der noch im Fegefeuer schmerz- und qualvoll ringenden Seele? Die Ruhe der Seele ist im Himmel: da rastet sie aus von aller Mühe und Arbeit, von allem Weh und Leide. Diese volle, himmlische, ewige Ruhe in der wahren Heimat wünschen und erleben wir den Abgeschiedenen.“¹³⁷

Deutlich versucht Gihl in dieser Formulierung das Ziel des Gebetes zu markieren, welches eben eine Bitte um das ewige Leben der Verstorbenen im Himmel ist. Mit einem Verweis auf Augustinus' *De Civitate Dei* verdeutlicht er den Unterschied zwischen der irdischen „Ruhe“ im Sinne von Muße und dem himmlischen Ausruhen als ewiger Tätigkeit bestehend aus Lob und Liebe: „So ruht man am Ende dieses Lebens von den Werken dieses Lebens aus, dass man sich freut über die Tätigkeit im andern Leben“¹³⁸.

Diese Bitte um ewige Ruhe hat sich in der Liturgie der Messfeier für die Verstorbenen den ersten Platz in derselben errungen. Daher wird jede Eucharistiefeier für die Verstorbenen, benannt nach den ersten Worten dieses „Eröffnungsverses“, als Requiem bezeichnet. Die mit dieser Bitte verbundene zweite Bitte um „das ewige Licht“, welches den Verstorbenen leuchten möge, hat mit dem Text „Lux aeterna“ in der Feier des Requiems als Kommuniongesang ihren festen Platz eingenommen.¹³⁹

¹³⁷ GIHR, *Dies irae*, 151.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. *Missa in Exsequis* in der aktuellen Editio typica des Missale Romanum: MRom 2002, 1191–1192. Die Verweise beim Introitus und Communio-Vers beziehen sich auf den Text aus dem 4. Buch Esra, welches als pseudepigraphische Schrift zwar in der Biblia Sacra Vulgata als apokrypher Text im Anhang vorhanden war, in den modernen Bibelausgaben jedenfalls nicht mehr gedruckt wird.

3.4. Biblische Resonanzen im Text des *Dies irae*

Während das vorhergehende Kapitel die theologische Fundierung des Sequenztextes ausgehend von seinen dogmatisch-lehramtlichen Inhalten behandelt, soll es im Folgenden nun um die Frage gehen, wie weit der Dichter Motive aus der Heiligen Schrift aufgreift und diese in den Kontext einer Bitte um Vergebung am Tag des Gerichts einflieht. Mit einer Untersuchung eben dieser biblischen „Resonanzräume“ soll bereits zu einem Teilziel dieser Arbeit beigetragen sein; nämlich zur nochmaligen Überprüfung jenes Argumentes, welches im Zuge der Liturgiereform der Sequenz den „Todesstoß“ gab: Ob der Text dem Urteil „negativ-mittelalterlicher“¹⁴⁰ Spiritualität gerecht wird, oder ob sich nicht doch genauso Aussagen finden, die für jenen, von der Liturgiereform gewünschten Schritt hin zu einer von der Osterbotschaft geprägten Begräbnisliturgie förderlich sein könnten.

Der Tag des Zornes – Strophe 1

Dies irae dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Tag des Zornes, Tag der Sünden,
Wird das Weltall sich entzünden,
Wie Sibyll und David künden.

Die Sequenz hebt markant an: Eine zweifache Alliteration mit den Worten „Dies irae dies illa“ verrät gleichsam wie in einer Ouvertüre einen wichtigen Teil des Inhaltes: Es geht um „jenen Tag des Zornes“, der dem bibelkundigen Leser aus dem Buch Zefanja des Dodekaprophetens bekannt sein dürfte: Dort mahnt der geisterfüllte Zefanja den Tag des Herrn an als einen Tag des Gerichts über die Schlechtigkeit der führenden Gesellschaftsschichten.¹⁴¹ Die Wendung „Dies illa, dies irae“ ist wörtlich in der lateinischen Übersetzung des Textes zu finden. Dieser Tag des Herrn wird hier als Tag des Zornes offenbar; dieser göttliche Zorn wird manifestiert durch reinigende Feuersglut, die an ebenjenem Tag herniederkommt. Die Sequenz greift den Text auf, ohne klar auf den Propheten zu verweisen. Der Schluss, der Dichter hätte die Wendung vom Propheten Zephania übernommen, scheint daher durchaus legitim, wenngleich ein direkter Bezug dazu fehlt. Selbige Wendung lässt sich zudem beim Apostel Paulus im Römerbrief und in der Offenbarung des Johannes finden: Im Zweiten Kapitel seines Briefes beginnt der Apostel eine paränetische Darstellung der göttlichen Gerechtigkeit, die den Zorn Gottes an diesem „Tag des Zornes“ jenem androht, der sein Herz nicht zur Umkehr bewegt.¹⁴² Die Johannesapokalypse ergreift das Bild des Lammes auch in der Rede vom „Tag des Zornes“:

¹⁴⁰ Vgl. hierzu das Kapitel „Die Totensequenz nach der Liturgiereform“ in dieser Arbeit.

¹⁴¹ Vgl. Zef 1, 15. (Biblia Sacra vulgata) „[...] dies irae dies illa dies tribulationis et angustiae dies calamitatis et miseriae dies tenebrarum et caliginis dies nebulae et turbinis [...]“

¹⁴² Vgl. Röm 2,5.

„Sie sagten zu den Bergen und Felsen: Fallt auf uns und verbergt uns vor dem Blick dessen, der auf dem Thron sitzt, und vor dem Zorn des Lammes.“¹⁴³

David und Sibylle

Der charakteristische Beginn des Sequenztextes lässt den Tag des Zornes unter dem „Patronat“ von zwei Personen stehen, von denen eine keinerlei Bezug zum biblischen Text aufweist, nämlich Sibylle. Beim zuerst erwähnten David ist, allem Anschein nach, der alttestamentliche König gemeint: Der Dichter der Sequenz bedient sich offenbar der bekannten Gestalt um den Weltuntergang mit biblischer Prophetie zu legitimieren. Und wen hatte der Textautor beim Namen Sibylle vor Augen? Hierfür finden sich zahlreiche Erklärungsversuche und darüber hinaus eine Textvariante ohne Sibylle: Die Unzulänglichkeit einer hellenistischen, also heidnischen Sibylle ist aufgrund der möglichen Unvereinbarkeit selbiger mit Endzeitprophetien und apokalyptischen Vorhersagen gegeben. Der Name Sibylle – ja sogar als Sibyllen im Plural – taucht als durchaus typischer Name für verschiedene Wahrsagerinnengestalten des klassischen Altertums zur Zeit der Textabfassung auf und dürfte daher den Textrezipienten bekannt gewesen sein.¹⁴⁴ Eine andere Möglichkeit bietet Augustinus in seinem Werk *De Civitate Dei*, wo der Kirchenvater einen Text der sogenannten Sibyllinischen Orakeln überliefert: die Texte werden auch einer Seherin Sibylle zugeschrieben, und der Inhalt dieser Orakeln, die dem Mittelalter als Sibyllinische Bücher bekannt waren, ist mit apokalyptischer Thematik wohl genau passend, um ihn zu Beginn der Sequenz zu zitieren.¹⁴⁵ Selbiges Werk des Kirchenvaters beinhaltet außerdem weitere Anspielungen auf diesen Zornestag, derer sich der Dichter bedient.

Tremor und Posaunenschal – Strophen 2 bis 4

*Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus!*

*Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.*

*Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura
Iudicandi responsura.*

*Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!*

*Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.*

*Schauernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.*

¹⁴³ Vgl. Offb 6,16 (NA 28): „[...] καὶ ἀπὸ τῆς ὀργῆς τοῦ ἀρνίου, [...]“.

¹⁴⁴ Vgl. Gian Luca POTESTÀ, *Sibyllinische Bücher*, LdM 7, Sp. 1832–1833.

¹⁴⁵ Vgl. Verweis bei: Alexander STOCK, ‚Dies irae‘. Zu einer mittelalterlichen Sequenz, in: Jan Adrianus AERTSEN u.a. (Hgg.), *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter* (Miscellanea Mediaevalia 29), Berlin 2002, 279–291, hier: 285 [vgl. insb. FN 15 und Verweis auf AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, XVIII, 23].

Sowohl das Erschauern der Welt, die angesichts des Gerichts erbebt, als auch das Erklingen der Posaune, welche alle, auch die bereits Verstorbenen, vor den Thron des königlichen Richters drängt,¹⁴⁶ sind Inhalte aus biblischen Büchern: Der *Tremor* findet sich in den apokalyptischen Texten des Lukasevangeliums¹⁴⁷; der Klang der Posaune oder, wie im Text zu finden, Tuba, findet sich im ersten Brief des Apostel Paulus an die Korinther¹⁴⁸. Eine Mehrzahl von Posaunen ist im Text der Johannesoffenbarung erwähnt, welche in Zusammenhang mit der kataklystischen Zerstörung der Erde und des Himmels zum Erklingen kommen (Offb 8-9). Alexander Stock zitiert in seinem Artikel zur Totensequenz auch noch den Thessalonicherbrief, wo das Erschallen der Posaune ebenfalls an Ankündigungssignal für die bevorstehende Wiederkunft Christi erwähnt wird: „Denn der Herr selbst wird vom Himmel herabkommen, wenn der Befehl ergeht, der Erzengel ruft und die Posaune Gottes erschallt. Zuerst werden die in Christus Verstorbenen auferstehen; [...]“¹⁴⁹

Nikolaus Gühr weist in seinem Büchlein zur Totensequenz darauf hin, dass die in der Sequenz beschriebene Erschütterung der Welt durchaus ihr biblische Fundierung findet; und zwar im 24. Kapitel des Matthäusevangeliums, wo konkrete Veränderungen an den Gestirnen beschrieben werden, wenn das Ende der Welt naht.¹⁵⁰ Für den Vers „mors stupebit et natura“ ist ein Gedanke nennenswert, den Rudolf Dietzfelbinger in seinem kurzen Aufsatz¹⁵¹ zum *Dies irae* ausführt: Demnach sei das Wort „creatura“ in Beziehung zu lesen mit „creator“, dem Schöpfer, der die geschaffene Welt nun in die Vollendung ruft und „in seiner Verfügungsgewalt bleibt sie auch im Gericht.“¹⁵² Er merkt zudem an, dass es sich bei den Begriffen „Tod“ und „Natur“ um ein Hendiadyoin handelt; beide Begriffe unterstreichen die Sterblichkeit der irdischen Existenz. Zudem ist die Personifizierung des Todes ein Anklang an den Sprachgebrauch des Apostels Paulus, etwa im 6. Kapitel des Römerbriefs: „Wir wissen, dass Christus, von den Toten auferweckt, nicht mehr stirbt; der Tod hat keine Macht mehr über ihn.“¹⁵³

¹⁴⁶ Vgl. ebd., 286.

¹⁴⁷ Vgl. Lk 21,26 ff.

¹⁴⁸ 1 Kor 5,2.

¹⁴⁹ 1 Thess 4,16.

¹⁵⁰ Vgl. GIHR, *Dies irae*, 38. Die erwähnte Stelle ist die Matthäusapokalypse: Mt 24,29.

¹⁵¹ Rudolf DIETZFELBINGER, *Das mittelalterliche Dies irae – eine Lektüre*, in: Andrea JÖRDENS u. a. (Hgg.), *Quaerite faciem eius semper. Studien zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum* [FS Albrecht DIHLE] (Studien zur Kirchengeschichte 8), Hamburg 2008, 33–45, hier: 38.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. ebd., u. Röm 6,9.

Das Buch des Lebens – Strophe 5

*Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus iudicetur.*

*Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.*

Mit der fünften Strophe wird deutlich, dass die Vorladung des Richters jedoch keinesfalls willkürliches Gericht bedeutet. Die aus der Johannesapokalypse entnommene Rede von Büchern, die dem Richter vorgetragen werden (Offb 20,12) wird in der fünften Strophe zu einem Buch konkretisiert, welches den gesamten Tatbestand jedes einzelnen Menschen enthält. Alexander Stock thematisiert die etwas phantasievolle Vorstellung eines solchen Buches, welches unvorstellbaren Umfangs sein müsste, um die Handlungen und (Un-)Taten der gesamten Menschheit zu enthalten. Bereits bei Augustinus ist diese Problematik erwähnt.¹⁵⁴ Die eschatologische Ausdeutung eines solchen Buches zu einer Gotteskraft, wie Blumenberg in seinem Werk „Die Lesbarkeit der Welt“ sie vollzieht, lässt bereits den Charakter dieses Gerichts erahnen, welchen ein solcher Prozess auslösen soll: Die Erinnerung – memoria – an alle Handlungen der Menschheit ist die eigentliche Gerichtsgrundlage, die daher keines zusätzlichen Beweisverfahrens bedarf. Der göttliche Richter lässt nichts ins ewige Vergessen geraten. Dies bekräftigt die folgende Strophe mit den Worten: „Quidquid latet apparebit“ – jedwede Verborgenheit tritt hervor.¹⁵⁵

Der Richter – Strophe 6

*Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.*

*Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann vor der Strafe flüchten.*

Die sechste Strophe beschließt die aufgebaute Gerichtsvision. Der „Iudex“ setzt sich, um das Gericht abzuhalten und eröffnet damit selbst die verborgensten Taten: „was verborgen, kommt zum Vorschein, nichts bleibt ungerichtet“ – „quidquid latet apparebit / nil inultum remanebit“. Der in der dritten Strophe beschriebene Thron, vor welchem nach Erklären der Posaune die gesamte Menschheit versammelt wird, findet in der sechsten Strophe auch seine praktische Funktion, er ist der Richterstuhl, auf dem der zum ersten Mal erwähnte *iudex*

¹⁵⁴ Vgl. STOCK, „Dies irae“, 287.

¹⁵⁵ Zum erwähnten Buch – „liber scriptus“ – könnte man ausgehend von dem Theologumenon, dass Jesus Christus in Person die Tora darstellt weitere Recherchen unternehmen, um die Frage, ob der Dichter nicht möglicherweise auch im Sinn hatte, dass das vorgebrachte Buch, welches „alles enthält wonach die Welt“ zu richten wäre, nicht das Gesetz bzw. das Evangelium ist. Die Taten der Nächstenliebe, die vom richtenden Menschensohn als Kriterium aufgezeigt werden, sind in diesem „Buch“ als Maßstab ausformuliert. Rudolf Dietzfelbinger greift diesen Gedanken auf, führt ihn jedoch nicht weiter aus, darüber hinaus konnte ich keine Literatur dazu finden. Vgl. DIETZFELBINGER, Das mittelalterliche *Dies irae*, 38.

Platz nimmt.¹⁵⁶ Als biblische Grundlage für die Rede von einem Thron kann beispielsweise Psalm 122 herangezogen werden. Die im Psalm besungene Stadt Jerusalem ist zugleich die Stadt des Gerichtes: „Denn dort stehen Throne bereits für das Gericht, Throne des Hauses David“.¹⁵⁷ Vom Thron „Gottes und des Lammes“ ist in der Offenbarung des Johannes die Rede, die möglicherweise eher für die Gerichtsvision der Totensequenz Pate steht¹⁵⁸.

Der Beginn des Ich-Gebetes – Strophen 7 und 8

<i>Quid sum miser tunc dicturus,</i>	<i>Weh! Was werd ich Armer sagen?</i>
<i>Quem patronum rogaturus,</i>	<i>Welchen Anwalt mir erfragen,</i>
<i>Cum vix iustus sit securus?</i>	<i>Wenn Gerechte selbst verzagen?</i>

Nach der in den ersten sechs Strophen aufgebauten „Schreckensvision“ vom Jüngsten Gericht, tritt nun – wie aus dem Hintergrund – der Dichter bzw. Beter der Sequenz als Protagonist in das Geschehen: Selbstmahnende Anklagen in den folgenden Strophen „*Quid sum miser tunc dicturus?*“, „*Cum vix iustus sit securus?*“ lassen die Ahnung zu, dass er sich seines Heiles nicht sicher weiß; scheinbar lassen seine Lebenstaten die Frage offen, ob der himmlische Gerichtsprozess zu seinen Gunsten ausgeht. Das Ausschauhalten nach einem *patronus* untermalt die Szenerie mit für mittelalterliche Devotion typischen Inhalten.¹⁵⁹ Die Interzession der bereits zur Vollendung gelangten Heiligen, die wohl auch angesichts des Jüngsten Tages keine Furcht vor dem Untergang zu haben brauchen, erweist sich als eine in Erwähnung gezogene Möglichkeit, den Zorn Gottes abzuwenden oder zumindest abzumildern. Der Text lässt diese Möglichkeit jedoch nicht Realität werden, vielmehr wird in der Anrufung des Richters mit „*Iesu pie*“ dieser letztlich zum Patron, der seinen Zorn in erbarmende Milde verwandeln kann.¹⁶⁰ Es beginnt mit den folgenden Strophen ein direktes Anreden des Richters, das jedoch bei genauer Betrachtung einen scharfen Kontrast aufweist:

¹⁵⁶ Eine Randbemerkung sei hierzu angefügt: In der polnischen Sprache haben das Substantiv „Richter“ und das Verb „sitzen“ bzw. „setzen“ einen ähnlichen Klang, dieser Zufall sorgt in der *Dies irae*-Übersetzung für eine schöne Formulierung des Verses:

*Kiedy sędzia więc zasiędzie,
Wszystko tajne jawnym będzie,
Gniewu dłoń dosięże wszędzie.*

Vgl. hierzu: Ks. Wojciech KAŁAMARZ (Hg.), Ks. Jan SIEDLECKI, *Śpiewnik Kościelny* (Kirchliches Gesangbuch), Wydanie XLI (41. Auflage), Krakau 2016, 908–910.

¹⁵⁷ Vgl. Ps 122,5.

¹⁵⁸ Vgl. Offb 22,1–3.

¹⁵⁹ Vgl. STOCK, „*Dies irae*“, 288.

¹⁶⁰ Dieser Gedanke findet sich bei Rudolf Dietzfelbinger, der auf S. 39 die auch bei Vellekoop ausgearbeitete *patronus–cliens* Symbolik einfließen lässt und konstatiert: „Hier denkt man einerseits an den Beistand, den der *patronus* dem *cliens* vor dem römischen Gericht gewährte, andererseits an die kirchliche Rolle des *patronus* als die eines Schutzheiligen oder Nothelfers, [...] Doch niemand anders als der Richter selbst kann von dem Sprechenden, der jenem gegenübersteht, als Beistand angerufen werden.“, vgl. DIETZFELBINGER, *Das mittelalterliche Dies irae*, 39.

*Rex tremende maiestatis,
Qui salvandos salvas gratis
Salva me, fons pietatis*

*König schrecklicher Gewalten,
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, lass Gnade walten!*

Mit diesem Wortlaut der achten Strophe erreicht die majestätisch – furchteinflößende Gerichtsszene gleichsam ihren Höhepunkt. Der angesprochene Richter wird als „König von schaudererregender Majestät“ angesprochen. Der Betende appelliert an diesen König, ihn zu erretten, da er gleichzeitig – hier die kontrastierende Gegenüberstellung – der „fons pietatis“ ist. Dies verstärkt der Vers „qui salvandos salvas gratis“. Es wirkt, als würde der Flehende den majestätischen König daran erinnern, dass er die zu Erlösenden ja „gratis“ – allein aus Gnade erlöst. Mit dieser „Erinnerung“ dann der Ruf: „Salva me“. Dass die Erlösung des Menschen nicht aufgrund frommer Verdienste, sondern „sola gratia“ – allein aus Gnade geschieht, wurde im 16. Jahrhundert theologisches Programm der Reformation Martin Luthers. Nicht die Werke und das Gute, das der Mensch getan oder sich vermittelt Ablässen oder frommen Übungen im Laufe des Lebens „erworben“ hat, bestimmen am Ende über seine Erlösung, sondern allein die Güte und Barmherzigkeit des Erlösers. Zur Frage nach der Königswürde Jesu ist wohl die Verhandlung vor Pilatus am ehesten heranzuziehen; diese Perikope begründet auch das liturgische Gedenken, welches am letzten Sonntag im Kirchenjahr begangen wird: „Sollemnitatis Domini nostri Iesu Christi Universorum Regis“¹⁶¹ Wenngleich Martin Luthers Theologie scharf verurteilt worden ist, kann der Gedanke, dass Christus die zu Erlösenden „gratis“ erlöst, bereits im ersten Jahrtausend belegt werden – so kann man als Beispiel das römische Eucharistische Hochgebet (Canon Romanus) heranziehen, welches am Ende die folgende Bitte enthält:

MRomanum 2002, Texteinheit 96.	Die Feier der Heiligen Messe: Meßbuch, S. 476.
„Nobis quoque peccatoribus famulis tuis, de multitudine miserationum tuarum sperantibus, partem aliquam et societatem donare digneris cum tuis sanctis Apostolis et Martyribus: cum Ioanne, Stéphano, Matthía, Bárnaba, [...] et omnibus Sanctis tuis: intra quorum nos consórtium, non aestimator mériti, sed vénia, quæsumus, largitor admitte.“ ¹⁶²	„Auch uns, deinen sündigen Dienern, die auf deine reiche Barmherzigkeit hoffen, gib Anteil und Gemeinschaft mit deinen heiligen Aposteln und Märtyrern: Johannes, Stephanus, Mattias, Barnabas [...] und mit allen deinen Heiligen; wäge nicht unser Verdienst, sondern schenke gnädig Verzeihung und gib uns mit ihnen das Erbe des Himmels.“

Mit der Formulierung „non aestimator meriti“ scheint durchaus der Gedanke durch, dass die subjektiven Verdienste am Ende nicht ausreichend wären, um den Menschen zu rechtfertigen. An zentraler Stelle – im Eucharistischen Hochgebet – wird daher um die Verzeihung Gottes gebeten, die unabhängig von den Werken der Menschen gewährt werden

¹⁶¹ Vgl. MRom 2002, 496–499. Vgl. Auch die Perikope des „Prozesses vor Pilatus“: Joh 18,33–38.

¹⁶² MRom 2002, Texteinheit Nr. 96.

möge, damit sie in die Gemeinschaft der bereits Vollendeten Einlass finden.¹⁶³ Zur Anrufung „fons pietatis“ findet sich eine interessante Bemerkung bei Alex Stock: „Möglicherweise hat der Autor ein Passionsbild vor Augen, das gewöhnlich als *Fons pietatis* bezeichnet wird.“¹⁶⁴

Der Weg Jesu – Strophen 9 und 10

*Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
Ne me perdas illa die.*

*Milder Jesus, wollst erwägen,
Dass Du kamest meinetwegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.*

Zum ersten Mal wird in der neunten Strophe der Name der Richters genannt: „Jesu pie“. Mit dem Epitheton „milder, barmherziger“ wird ein Kontrast zum „Rex tremende majestatis“ der vorhergehenden Strophe aufgebaut. Der furchterregende König ist zugleich der milde Heiland, an den der Betende nun die innige Bitte richtet, er sei doch dessen eingedenk, dass er der Grund seines „Weges“ ist. Die Bedeutung dieses Verses erschließt sich in den folgenden Strophen:

*Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.*

*Bist mich suchend müd gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gehangen,
Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.*

Für den Inhalt der 10. Strophe fasst Alexander Stock die Inhalte aus dem Johannesevangelium ins Auge: Während die zweite Zeile „Redemisti crucem passus“ einen klaren Bezug zum Kreuzesleiden eröffnet, wirft die erste Zeile „quaerens me sedisti lassus“ Fragen auf. Weshalb setzt sich der Retter müde hin? Alexander Stock sieht einen klaren Bezug zu einer Perikope des Johannesevangeliums – der Begegnung des Herrn mit der Samaritanerin am Jakobsbrunnen. Dort heißt es: „Dort befand sich der Jakobsbrunnen. Jesus war müde von der Reise und setzte sich daher an den Brunnen; es war um die sechste

¹⁶³ In einem Aufsatz zum *Dies irae* bringt der [Anm.: in dieser Arbeit bereits zitierte] protestantische Theologe Sven Grosse die Sequenz *Dies irae* mit Schriften zweier mittelalterlicher Theologen in Verbindung: Bernhard von Clairvaux' 73. Predigt zum Hohelied und der *Triplex via* des Bonaventura. Es würde zu weit führen, Grosses Aufsatz und die von ihm skizzierten Verbindungen zu den genannten Autoren hier wiederzugeben, bemerkenswert ist jedoch die These des Autors, wonach die Bitte um Gnade als zentrale Aussage des zweiten *Dies irae*-Teils aufgefasst wird, vgl. Sven GROSSE, Der Richter als Erbarmer, in: DERS. (Hg.), Theologiegeschichte als Dogmatik, Gesammelte Aufsätze, Bd. 1, Leipzig 2022, 295–317, hier: 304. Er fasst am Schluss zusammen: „Das *Dies irae* erweist sich, in den Zusammenhang mit Bernhard von Clairvaux und Bonaventura gestellt, nicht nur als ein Meisterwerk der Hymnendichtung, sondern auch als ein Text von großer theologischer Tiefe. Zusammen mit der dreiundsiebzigsten Hoheliedpredigt Bernhards und der *Triplex via* Bonaventuras ist es ein Beispiel für eine Haltung, in welcher die Erwartung des Jüngsten Gerichts und der Glaube an den Gekreuzigten in der Kirche des Mittelalters gelebt wurden.“ Die Problematik des Verdienstes wird zusammenfassend mit der Aussage Bernhards auf den Punkt gebracht: „Meum proinde meritum, miseratio Domini“ – das Verdienst des Menschen liegt im Erbarmen des Herrn. Dies kann auch als Antwort auf die Forderungen protestantischer Theologie gelesen werden und das Verhältnis von *meritum* und *praemium*. Vgl. ebd., 315.

¹⁶⁴ Vgl. STOCK, ‚Dies irae‘, 288.

Stunde.“¹⁶⁵ Stock zitiert die Auslegung des Kirchenvaters Augustinus, der den im Evangeliumstext genannten Weg auf die Reise des ewigen Wortes in unser menschliches Dasein überträgt: „So also wird Jesus schwach und müde von der Reise. Seine Reise ist das Fleisch, das er für uns angenommen hat.“¹⁶⁶ Diese Reise Jesu ist eine Suche nach dem Verlorenen – „Denn der Menschensohn ist gekommen, um zu suchen und zu retten, was verloren ist.“¹⁶⁷ Damit das alles nicht in die Leere falle und umsonst gewesen sei, wird im letzten Vers die Bitte formuliert „Tantus labor non sit cassus!“.

Das lukanische Sondergut in Strophe 12 und 13

*Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parce Deus!*

*Seufzen d steh ich schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Lass mein Bitten Gnad erlangen.*

Mit der 12. Strophe – die elfte sei hier einmal weggelassen¹⁶⁸, da sie ja wahrscheinlich eine Hinzufügung zum Original darstellt¹⁶⁹ – seufzt der Ich-Beter noch einmal auf und bringt dem Richter seine Schuld mit dem Ausdruck der aus Schultdscham geröteten Wangen vor: „Ingemisco tamquam reus / culpa rubet vultus meus“. Der Dichter lässt den Ich-Beter in dieser Strophe als „innig Bittenden“ – „*Supplicanti*“ vortreten. Die Bedeutung dieses aus dem Substantiv *supplicium* entnommenen Wortes, welches im Lateinischen eine äußerst innige Bitthaltung darstellt, bringt Alexander Stock in seinem Aufsatz mit der Gestalt des Zöllners aus dem 18. Kapitel des Lukasevangeliums in Verbindung.¹⁷⁰ Der in diesem Gleichnis erwähnte Zöllner, der sich am Eingang des Tempels an die Brust schlägt und im Bewusstsein seiner Sündhaftigkeit nicht einmal wagt, seinen Blick zu erheben, wird von Jesus im Gegensatz zum selbstgerechten Pharisäer, der sein Gebet selbstsicher und hochmütig verrichtet, am Ende als „gerechtfertigt“ bezeichnet: „Ich sage euch: Dieser kehrte als Gerechter nach Hause zurück, der andere nicht.“¹⁷¹

Die dreizehnte Strophe nimmt sodann zweifachen Bezug zum Lukasevangelium:

*Qui Mariam absolvisti
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.*

*Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.*

¹⁶⁵ Vgl. Joh 4,6 (NA 28): „ἦν δὲ ἐκεῖ πηγὴ τοῦ Ἰακώβ. ὁ οὖν Ἰησοῦς κεκοπιακῶς ἐκ τῆς ὁδοιπορίας ἐκαθέζετο οὕτως ἐπὶ τῇ πηγῇ· ὥρα ἦν ὡς ἕκτη.“

¹⁶⁶ Vgl. STOCK, „Dies irae“, 289. Dort Zitat von Augustinus übernommen, In Joh. Ev. XV, 6.

¹⁶⁷ Vgl. Lk 19,10 (NA 28): „ἦλθεν γὰρ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ζητῆσαι καὶ σῶσαι τὸ ἀπολωλός.“

¹⁶⁸ Dt.: *Richter Du gerechter Rache, | Nachsicht üb in meiner Sache | eh ich zum Gericht erwache.*

¹⁶⁹ Vgl. hierzu vor allem die Argumente bei Vellekoop – in Kürze: 1. Erstmalige Anrufung des Richter als „rex“, 2. Einmalig spricht der Beter nicht für sich sondern hält die Bitte allgemein, 3. Die Erlösung wird nur in dieser Strophe bereits VOR dem „Tag der Rechenschaft“ erbittet und 4. stellt es für Vellekoop eine Eigenart dar, dass diese Strophe in allen drei Versen den Reim aus dreisilbigen Wörtern bildet; *ultionis, remissionis*, und *rationis*: VELLEKOOP, *Dies irae dies illa*, 90.

¹⁷⁰ Vgl. STOCK, „Dies irae“, 289.

¹⁷¹ Lk 18,14 (NA 28): „λέγω ὑμῖν, κατέβη οὗτος δεδικαιωμένος εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ παρ’ ἐκεῖνον.“

Sowohl Nikolaus Gühr als auch Alexander Stock sehen im Vers in der erwähnten Maria jene Frau aus dem 7. Kapitel des Lukasevangeliums, die Jesus beim Gastmahl im Haus des Pharisäers Simon die Füße salbt. Alex Stock erwähnt ihre Gleichsetzung mit der Maria Magdalena: „bei Lukas eine anonyme Person, wird sie im Mittelalter mit der Maria von Magdala identifiziert.“¹⁷² Nikolaus Gühr erwähnt sogar noch Maria von Bethanien:

„Von jeher hält die römische Liturgie an der solid begründeten Anschauung fest, daß die drei in den Evangelien vorkommenden Bezeichnungen: Maria Magdalena, Maria (die Schwester von Lazarus und Martha) und die Sünderin [...] auf die nämliche Person gehen, [...]“¹⁷³

Abseits von Fragen zur Genauigkeit der Mariengestalt kann jedenfalls mit gutem Grund das siebente Kapitel des Lukasevangeliums für diesen Vers Pate stehen. Der Freispruch der Sünderin ist ein besonders eindrückliches Beispiel für die erbarmende Liebe Jesu und verdeutlicht, dass am Ende nicht mehr Selbstgerechtigkeit zählt, sondern die Gnade des Richters. Noch eindrücklicher ist dies mit der zweiten Gestalt anschaulich, die in dieser Strophe Erwähnung findet – „et latronem exaudisti“. Dieser „latro“ ist aufgrund ebendieser Vokabel schnell identifiziert: Es handelt sich um den Schächer, der im 23. Kapitel des Lukasevangeliums neben Jesus gekreuzigt wird. Im letzten Moment des Lebens Jesu wird er in einen Dialog verwickelt, als Jesus von einem weiteren mitverurteilten Delinquenten verhöhnt wird. Dieser und jener haben in der christlichen Tradition sogar Namen erhalten. Es handelt sich beim reumütigen Schächer um Dismas, während Gesmas – oder auch Gestas – mit dem unbußfertigen Verbrecher identifiziert wurde:¹⁷⁴

³⁹Einer der Verbrecher, die neben ihm hingen, verhöhnte ihn: Bist du denn nicht der Messias? Dann hilf dir selbst und auch uns! ⁴⁰Der andere aber wies ihn zurecht und sagte: Nicht einmal du fürchtest Gott? Dich hat doch das gleiche Urteil getroffen. ⁴¹Uns geschieht recht, wir erhalten den Lohn für unsere Taten; dieser aber hat nichts Unrechtes getan. ⁴²Dann sagte er: Jesus, denk an mich, wenn du in dein Reich kommst. ⁴³Jesus antwortete ihm: Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.¹⁷⁵

Mit der Einarbeitung des guten Schächers in den Sequenztext wird noch einmal das Ausmaß des Erbarmens betont, welches der Menschensohn auf Erden gegenüber Sünderinnen und

¹⁷² STOCK, „Dies irae“, 289.

¹⁷³ Vgl. GÜHR, Dies irae, 128.

¹⁷⁴ Die Tradition des „bußfertigen Schächers“ hat ihren Niederschlag sogar in seinem liturgischen Gedenktag gefunden, der im römischen Martyrologium gleichzeitig mit dem Fest der Verkündigung des Herrn auf den 25. März fiel. Im Martyrologium wird Dismas am 25. März mit folgender Anmerkung aufgelistet: „Jerosolymis commemoratio sancti Latronis, qui in cruce Christum confessus, ab eo meruit audire; Hodie mecum eris in paradiso.“ Vgl. hierzu: Martyrologium Romanum Gregorii XIII., Urbani VIII & Clementis X. Auctoritate recognitum, Editio novissima [a Benedicto XIV. aucta et castigata], Venedig 1784, 56. [Anm.: Arabische Seitenzahl im Martyrologium entspricht der digitalen Seitenzahl], online abrufbar: [URL: https://archive.org/details/martyrologiumrom00cath/page/56/mode/2up](https://archive.org/details/martyrologiumrom00cath/page/56/mode/2up) [Abruf: 30.05.2025].

¹⁷⁵ Vgl. Lk 23, 39–43.

Sündern – bis zum letzten Moment ihres Lebens – gezeigt hat. Infolgedessen flicht der Dichter in die 14. Strophe einen Akt der Demut ein:

Strophen 14 und 15

*Preces meae non sunt dignae,
Sed tu, bonus, fac benigne,
Ne perenni cremer igne.*

*Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade lass geschehen,
Dass ich mög der Höll entgehen.*

Diese in der 14. Strophe angedeutete Unwürdigkeit der Bitten wird bei Alex Stock als Anklang auf die Perikope vom barmherzigen Vater interpretiert,¹⁷⁶ die Anrufung als „*tu bonus*“ auf das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg.¹⁷⁷ Zum ersten Mal wird in dieser Strophe außerdem die negative Perspektive eines ungünstig ausgehenden Gerichts erwähnt: Das ewige Brennen im Feuer. Darauf folgt mit der 15. Strophe ein klarer Bezug zum 25. Kapitel des Matthäusevangeliums, das vom apokalyptischen Wiederkommen des Menschensohnes spricht und an dessen Anfang das Bild der Trennung der Böcke von den Schafen gestellt ist:

*Inter oves locum praesta
Et ab haedis me sequestra
Statuens in parte dextra.*

*Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheide,
Stell mich auf die rechte Seite.*

Jesus spricht vom wiederkommenden Menschensohn, der die gesamte Menschheit – wie der Hirt die Böcke von den Schafen – trennt: nach rechts und links. Die Guten stellt er auf die rechte Seite, die Bösen zur Linken. Kriterium und Richtmaß ist hierbei der richtende Menschensohn selbst: Die gelebte oder unterlassene Nächstenliebe ist ein getaner oder versäumter Liebesdienst am Menschensohn.

Mt 25,31-34 Einheitsübersetzung:

³¹Wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen. ³²Und alle Völker werden vor ihm versammelt werden und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. ³³Er wird die Schafe zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zur Linken. ³⁴Dann wird der König denen zu seiner Rechten sagen: Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, empfangt das Reich als Erbe, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist!¹⁷⁸

Wie bereits an anderer Stelle dieser Arbeit erwähnt, trägt zur Kosmetik der 15. Strophe eine Anreicherung der Vokale „a“ und „ae“ bei, da hierdurch die lautmalerische Darstellung der beschriebenen Tiere erreicht wird. Dies wird auch in den verschiedenen

¹⁷⁶ Vgl. Lk 15,21.

¹⁷⁷ Vgl. Mt 20,15, bei STOCK, ‚Dies irae‘, auf Seite 290.

¹⁷⁸ Vgl. Mt 25, 31–34.

Sequenzvertonungen musikalisch besonders untermalt. Ein Blick in Mozarts *Dies irae* und dort ebendiese Strophe wird in dieser Arbeit noch erfolgen.

Strophen 16 und 17

*Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis
Voca me cum benedictis.*

*Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.*

*Oro supplex et acclinis
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.*

*Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tiefzerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.*

Die abschreckende Höllenvision wird noch einmal in der *Confutatis*-Strophe scharf in Szene gesetzt und mit dem Schicksal jener „Seligen“ in Kontrast gesetzt, die vom Herrn gerufen werden. Die Kontrastierung wird eindeutig durch das Wortpaar *maledictis* – *benedictis*¹⁷⁹ erreicht. Die biblische Bezeugung des Höllenfeuers wie es in der Sequenz beschrieben wird, und dem theologisch – dogmatischen Kontext hat schon im vorhergehenden Kapitel Erwähnung gefunden, weshalb hier lediglich eine systematische Übersicht über die Perikopen im Neuen Testament, wo vom Feuer der Hölle die Rede ist, als Ergänzung aufgelistet wird:

Mt 13,42 NA 28 ¹⁸⁰	Mt 13,42 Einheitsübersetzung
[...] καὶ βαλοῦσιν αὐτοὺς εἰς τὴν κάμινον τοῦ πυρός· ἐκεῖ ἔσται ὁ κλαυθμὸς καὶ ὁ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων.	[...] und werden sie in den Ofen werfen, in dem das Feuer brennt. Dort werden sie heulen und mit den Zähnen knirschen.
Mt 13,50 NA 28 ¹⁸¹	Mt 13,50 Einheitsübersetzung
[...] καὶ βαλοῦσιν αὐτοὺς εἰς τὴν κάμινον τοῦ πυρός· ἐκεῖ ἔσται ὁ κλαυθμὸς καὶ ὁ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων.	[...] und in den Ofen werfen, in dem das Feuer brennt. Dort werden sie heulen und mit den Zähnen knirschen.

¹⁷⁹ Da in dieser Arbeit auch einige Vertonungen des *Dies irae*, etwa jene von Mozart oder Verdi besprochen werden, wäre ein zu umfassender Vorgriff an dieser Stelle unpassend. Dennoch sollte für die Strophe 16 nur eine kurze Erwähnung die musikalische Kreativität im Umgang mit dem Text verdeutlichen; so schafft es Mozart (bzw. Süßmayr, Erklärung folgt in Kapitel 5 dieser Arbeit) den Kontrast zwischen *maledictis* und *benedictis* musikalisch äußerst ausdrucksstark in Szene zu setzen: An dem Ausschnitt aus der Partitur Mozarts wird sichtbar, wie das „Züngeln“ des Feuers durch die Violinen und die Viola erreicht wird. Der Text wird im Tenor durch den Tritonus von *d* zu *gis* auch musikalisch besonders untermalt. Dem gegenüber erwirkt Mozart mit der „*voca me cum benedictis*“-Vertonung ein klares Gegenteil, das wie eine Insel der Seligen in dieser infernal Strophe wirkt. Vgl. Partiturabbildungen in Kapitel 5 dieser Arbeit.

¹⁸⁰ Vgl. πυρ (Feuer) nach der Konkordanz zum Novum Testamentum Graece von ²⁶Nestle–Aland und zum Greek New Testament [3rd Edition], hg. v. INSTITUT FÜR NEUTESTAMENTLICHE TEXTFORSCHUNG – RECHENZENTRUM DER UNIVERSITÄT MÜNSTER, Berlin – New York ³1987, Sp. 1665.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

Mk 9,43 NA 28 ¹⁸²	Mk 9,43 Einheitsübersetzung
Καὶ ἐὰν σκανδαλίζῃ σε ἡ χεὶρ σου, ἀπόκοψον αὐτήν· καλὸν ἐστὶν σε κυλλὸν εἰσελθεῖν εἰς τὴν ζωὴν ἢ τὰς δύο χεῖρας ἔχοντα ἀπελθεῖν εἰς τὴν γέενναν, εἰς τὸ πῦρ τὸ ἄσβεστον.	Wenn dich deine Hand zum Bösen verführt, dann hau sie ab; es ist besser für dich, verstümmelt in das Leben zu gelangen, als mit zwei Händen in die Hölle zu kommen, in das nie erlöschende Feuer.
Mk 9,45 NA 28 ¹⁸³	Mk 9,45 Einheitsübersetzung
Καὶ ἐὰν ὁ πούς σου σκανδαλίζῃ σε, ἀπόκοψον αὐτόν· καλὸν ἐστὶν σε εἰσελθεῖν εἰς τὴν ζωὴν χωλὸν ἢ τοὺς δύο πόδας ἔχοντα βληθῆναι εἰς τὴν γέενναν.	Und wenn dich dein Fuß zum Bösen verführt, dann hau ihn ab; es ist besser für dich, verstümmelt in das Leben zu gelangen, als mit zwei Füßen in die Hölle geworfen zu werden.
Mk 9,48 NA 28 ¹⁸⁴	Mk 9,48 Einheitsübersetzung
ὅπου ὁ σκόληξ αὐτῶν οὐ τελευτᾷ καὶ τὸ πῦρ οὐ σβέννυται.	wo ihr Wurm nicht stirbt und das Feuer nicht erlischt.

Lk 12,5 NA 28 ¹⁸⁵	Lk 12,5 Einheitsübersetzung
ὑποδείξω δὲ ὑμῖν τίνα φοβηθῆτε· φοβήθητε τὸν μετὰ τὸ ἀποκτεῖναι ἔχοντα ἐξουσίαν ἐμβαλεῖν εἰς τὴν γέενναν. ναὶ λέγω ὑμῖν, τοῦτον φοβήθητε.	Ich will euch zeigen, wen ihr fürchten sollt: Fürchtet euch vor dem, der nicht nur töten kann, sondern die Macht hat, euch auch noch in die Hölle zu werfen. Ja, das sage ich euch: Ihn sollt ihr fürchten.

Es sei noch anzumerken, dass die Strophe 17 mit dem Vers *cor contritum quasi cinis* als Anspielung auf den Bußpsalm 51 gelesen werden kann: „cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias.“¹⁸⁶

Die aufgelisteten Inhalte aus den biblischen Büchern in systematischer Darstellung:

<i>Dies irae dies illa</i> <i>Solvat saeculum in favilla</i> <i>Teste David cum Sibylla.</i>	Zef 1,15; Röm 2,5
<i>Quantus tremor est futurus,</i> <i>Quando iudex est venturus</i> <i>Cuncta stricte discussurus!</i>	Lk 21,26

¹⁸² Vgl. γέεννα (Hölle) nach der Konkordanz zum Novum Testamentum Graece von ²⁶Nestle–Aland und zum Greek New Testament [3rd Edition], hg. v. INSTITUT FÜR NEUTESTAMENTLICHE TEXTFORSCHUNG – RECHENZENTRUM DER UNIVERSITÄT MÜNSTER, Berlin – New York ³1987, Sp. 301.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Biblia sacra vulgata, Ps. 50.

*Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.*

1 Kor 5,2; Offb 8-9
Tuba/Posaune auch: 1 Thess 4,16; Mt 24

*Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura
Iudicandi responsura.*

Röm 6,9, (Mt 24,29)

*Iudex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.*

Psalm 122,5; Offb 22,1-3

*Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus iudicetur.*

Offb 20,12

*Rex tremende maiestatis,
Qui salvandos salvas gratis
Salva me, fons pietatis.*

Joh 18, 33-38

*Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
Ne me perdas illa die.*

Joh 4,5-6

*Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.*

Joh 4,5-6

*Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parce Deus!*

(Supplicanti: Lk 18,9-14)

*Qui Mariam absolvisti
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.*

Lk 7,36 ff.
Lk 23,40-43

*Preces meae non sunt dignae,
Sed tu, bonus, fac benigne,
Ne perenni cremer igne.*

(Lk 15,21)
(Mt 20,15)

*Inter oves locum praesta
Et ab haedis me sequestra
Statuens in parte dextra.*

Mt 25,31 ff.

*Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis
Voca me cum benedictis.*

Verschiedene Stellen wo vom Feuer der Hölle
die Rede ist, etwa: Mk 9,43.48

*Oro supplex et acclinis
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.*

Ps 51 (50)

Es fällt auf, dass die Inhalte nahezu jeder Strophe auf biblischem Textgut basieren. Dies ist insofern von Bedeutung, als es eine für die Liturgie besonders wichtige Tatsache unterstreicht, die mit dem Axiom *lex orandi – lex credendi*¹⁸⁷ zusammenhängt: Der Dichter hat hier keine willkürliche Theologie einfließen lassen, sondern stützt sich auf das Zeugnis der Schrift. Bereits der Vermerk auf den König und Propheten David lässt eine Rückbindung sogar auf das Alte Testament erkennen, die sich auch mit der den „Dies irae“ ankündenden Zephania-Prophetie herstellen lässt. Was von den Gläubigen gesungen wurde – und geht man selbst davon aus, dass es zunächst ein privates Reimgebet war – konnte natürlicherweise als Gebet und Sequenz im liturgischen Gebrauch münden, da es offensichtlich keine der *lex credendi* widersprechenden Inhalte erkennen ließ.

¹⁸⁷ In Langform „Legem credendi lex statuat supplicandi“ vgl. PROSPER VON AQUITANIEN, Episc auct., I, VIII/alias XI, MPL 51, 209C. Gemäß diesem Axiom geben liturgische Texte als locus theologicus stets das wieder, was auch von der Glaubensgemeinschaft der Kirche als zu glaubendes Gut angenommen werden kann bzw. muss. Negativ formuliert würde es bedeuten, dass jene Texte, die sich von den Glaubensinhalten entfernen, nicht als öffentliche liturgische Texte in Gebrauch kommen können. Zur Geschichte und dogmatischen Einordnung durch das Lehramt: vgl. Karl FEDERER, *lex orandi–lex credendi*, in: LThK² 6, Sp. 1001. Zur historischen Entwicklung: Mariusz LINK, *Znaczenie i historia sentencji lex orandi lex credendi*, Łódzkie Studia Teologiczne 10 (2001) 241–248.

4. Die Liturgiereform

„In der Geschichte der Liturgie unterscheidet sich die Reform des II. Vatikanischen Konzils von allen anderen durch ihren pastoralen Charakter.“¹⁸⁸, so beginnt Annibale Bugnini (1912–1982) seine persönlichen Aufzeichnungen der Jahre 1948–1975, die mit dem Titel „La riforma liturgica“ im Jahr 1983 veröffentlicht wurden. Er selbst stand dem eigens zur Durchführung der Liturgiereform gegründeten „Consilium“ vor. Mit diesem ersten Statement seines Werkes scheint gleichsam ein Schlüssel für das Verständnis der auf den nächsten knapp 1000 Seiten¹⁸⁹ skizzierten Arbeiten der verschiedenen Arbeitsgruppen und des „Consilium“ mitgegeben zu werden. Auch für das Verständnis der Reform der Begräbnisliturgie kann dieser erste Satz möglicherweise als richtungsweisendes Moment gelesen werden. Doch zunächst scheint es an dieser Stelle angebracht, einen kurzen historischen Abriss der Geschichte der Liturgiereform anzuführen.

Pius XII.

Einzelne Reformen der römischen Liturgie auf beschränktem Gebiet wurden bereits vor dem II. Vatikanum durchgeführt. Die wichtigste unter ihnen war wohl die Reform der Karwoche ab 1951 unter Papst Pius dem XII.¹⁹⁰ Bereits in seiner 1947 veröffentlichten Enzyklika *Mediator Dei* sind viele lehramtlichen Akzente auf liturgietheologischem Gebiet enthalten. Am Beginn seines Rundschreibens – nämlich unter Pkt. 4 – lobt Pius XII. die fruchtbringende theologische Forschung auf dem Gebiet der Liturgiewissenschaft, vor allem in den Reihen des Benediktinerordens, die bei vielen zu einem tieferen geistlichen Verständnis der gefeierten Mysterien beigetragen haben soll.¹⁹¹ Wenngleich die Reformen der Karwochenliturgie keineswegs die Riten und Texte der Exequien tangieren, so ist für

¹⁸⁸ BUGNINI, Die Liturgiereform, 25.

¹⁸⁹ Umfang der deutschen Ausgabe – vgl. Annibale BUGNINI, Die Liturgiereform 1948–1975, Zeugnis und Testament. Deutsche Ausgabe herausgegeben von Johannes WAGNER unter Mitarbeit von François RAAS, Freiburg 1988.

¹⁹⁰ In den Jahren 1951–1956 wurden einige wesentliche Änderungen in der Feier der Heiligen Woche und des österlichen Triduums durchgeführt. Eine gute Übersicht hierzu bietet dem interessierten Leser das Kapitel „1.2.6.3 Die Reform der Osternacht 1955 und der Heiligen Woche 1956 (Pius XII.)“ der veröffentlichten Dissertation von Ingrid FISCHER: Die Tagzeitenliturgie an den drei Tagen vor Ostern. Feier – Theologie – Spiritualität (Pietas Liturgica – Studia 22) Tübingen 2013, 93 [mit dem Verweis auf die von Hermann Schmidt publizierten Texte (Hermann SCHMIDT, Hebdomada Sancta vol. 1, Rom u. a. 1956) in FN 602].

¹⁹¹ Pius XII., Enzyklika *Mediator Dei* (20. November 1947), in: AAS 39 (1947) 521–595, hier: 523; die Erwähnung des Benediktinerordens ist eine Referenz auf die zahlreichen liturgiewissenschaftlichen Editionen und Artikel, die dieser Orden in den Jahrzehnten vor 1947 hervorgebracht hatte. Für die Osterliturgie besonders von Bedeutung ist der Artikel des Maria Laacher Benediktiners Odo Casel aus dem Jahre 1934, der unter dem Titel „Art und Sinn der ältesten christlichen Osterfeier“ [Vgl. Odo CASEL, Art und Sinn der ältesten christlichen Osterfeier, in: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 14 (1934), 1–78] die historischen liturgietheologischen und heortologischen Fundamente des Osterfestes, welche im Laufe der Jahrhunderte immer mehr verlorengingen, tiefgehend erörtert.

unsere Sequenz dennoch ein Dekret aus diesem Zeitraum von Bedeutung, welches vom zuständigen Kuriendikasterium, nämlich der „Ritenkongregation“ am 23. März des Jahres 1955¹⁹² veröffentlicht wurde. Das zuvor ausnahmslos in allen Messen für Verstorbene gebetete *Dies irae* wird hierin auf eine Messe am Allerseelentag und die Begräbnismesse (am Tag der Beisetzung) beschränkt.¹⁹³

II. Vatikanisches Konzil

Als das erste vom II. Vatikanischen Konzil (Oktober 1962 – Dezember 1965) verabschiedete Dokument markiert *Sacrosanctum Concilium* den Beginn der Liturgiereform im Anschluss an das Konzil. In den Konzilsakten finden sich bereits einige Hinweise, worauf die Arbeit der Konzilsväter abzielte, als sie mit der Arbeit an einem Konzilsdokument zur Erneuerung der Liturgie begannen. So findet sich zum Punkt „de sepultura Ecclesiastica“ in den Akten der *Antepreparatoria* beispielsweise der Vorschlag:

„Textus ritus sepulturae reformetur, quia in eo aliquae cogitationes praechristianae exprimuntur.“¹⁹⁴

Und bezüglich der Begräbnismesse sind ebenso mehrere Änderungsvorschläge aufgelistet, darunter:

„Textus Missae defunctorum reformetur, quia in eo aliquae cogitationes praechristianae exprimuntur.“

„In Missa de Requie magis mentio fiat de resurrectione et de glorificatione defunctorum.“¹⁹⁵

Weiters findet man in den Synodalakten bereits einzelne Vorschläge von Konzilsvätern, die sich teils mit Noten oder Briefen auf formulierte Änderungen beziehen. So schreibt etwa der Erzbischof von Westminster als Bemerkung zum 3. Kapitel des Schemas¹⁹⁶ über die Liturgie:

¹⁹² Ks. Tadeusz PAWLUK, *Studia Warمیńskie* IV, (1967), 411. Artikel online zugänglich: URL: https://wmbc.olsztyn.pl/Content/10709/08_odnowa_mszy_sw.pdf [Abruf: 13. Mai 2025].

¹⁹³ S. C. Rituum, *Decretum generale de rubricis ad simpliciores formam redigendis* (23. März 1955), in: AAS 47 (1955) 218–224, hier: 224; hierzu heißt es unter Nr. 6: „In Missis defunctorum sequentia *Dies irae* omitti potest, nisi agatur de Missa in die obitus seu depositionis praesente cadavere, vel etiam absente ob rationabilem causam, et de die Commemorationis omnium fidelium defunctorum. Hoc autem die sequentia semel tantum dici debet, scilicet in Missa principali, secus in prima Missa.“ [zit. ebd., Pkt. *b De quibusdam aliis variationibus*, Nr. 6].

¹⁹⁴ Vgl. Acta et Documenta Concilio Oecumenico Vaticano ii Apparando, series I (Antepreparatoria), Appendix Voluminis II, pars II, TYPIS POLYGLOTTIS VATICANIS, 1961, 195.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 288. Text sinngemäß deutsch: „Der Text der ‚Messe für Verstorbene‘ möge erneuert werden, da darin noch einiges an vorchristlichem Gedankengut ausgedrückt wird.“ und „In der Messe für Verstorbene sollte mehr über die Auferstehung und die herrliche Vollendung des Verstorbenen Ausdruck finden.“

¹⁹⁶ Vorläufige Entwürfe der später als Konstitution oder Dekret veröffentlichten Konzilsdokumente wurden als „Schemata“ noch in Diskussion gestellt.

„De Exsequiis. Duo dico: 1) bonum esset, uti puto, abbreviare orationem ‚Libera me Domine‘ [...]“¹⁹⁷

Oder ein Vorschlag des Bischofs von Sarno, Alfred Vozzi:

„[...] Propono igitur: 1. Ad simpliciore formam reducatur integer ritus exsequiarum (v. g. demantur repetitiones quae occurrunt in ‚Libera me, Domine‘).“¹⁹⁸

Einen Vorschlag zur Änderung der liturgischen Farbe äußerte unter anderem Bischof C. Zohrabian:

„[...]“

3. Paramenta nigri coloris in sacrificio Missae pro Defunctis non correspondent sensui gaudii, spei et consolationis quae exprimunt verba Praefationis Defunctorum: «... Tuis enim fidelibus... vita mutatur... et aeterna in caelis habitatio comparatur...». Propositio violacei coloris exc. mi archiepiscopi mihi convenientius videtur.” (Acta Synodalia Sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani II: Periodus prima, pars II, 384)¹⁹⁹

Ein Änderungswunsch betrifft indirekt auch die Sequenz *Dies irae*. Natürlich lässt sich nicht „beweisen“, dass die Veränderungen im Prozess der Umsetzung auf einzelnen Aussagen der Konzilsberater oder Teilnehmer beruhen, jedoch bieten sie gewisse Anhaltspunkte. So wünscht Bischof Anton Kühner unter anderem:

„[...]“

In Missis pro Defunctis: Omnia fiant sicut in aliis Missis.“²⁰⁰

Unmittelbar die Sequenz betreffend findet sich jedoch in den Aufzeichnungen, die als „Antepreparatoria“ veröffentlicht worden sind, unter anderem der folgende Wunsch:

„Optemus, ut vernaculae linguae usus permittatur ad benedictionem nuptialem, recitationem psalmi ‚De profundis‘, ‚Dies irae‘, Missae in cantu pro defunctis, in caeremoniis visitationis paroeciarum et psalmorum litaniarumque recitationem in caeremoniis sequentibus: ordinationibus, Extrema Unctione, ecclesiarum et campanarum consecratione aut benedictione. Ita fideles possint magis intelligere atque ad caeremonias magis participare.“²⁰¹

¹⁹⁷ Vgl., Acta Synodalia Sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani Secundi, volumen I, periodus prima, pars II, TYPIS POLYGLOTTIS VATICANIS, 1970, 343. Empfehlung von Kardinal William Godfrey sinngemäß im Deutschen: „Zweierlei: Es wäre meines Erachtens gut, das Gebet ‚Libera me‘ zu verkürzen [...]“.

¹⁹⁸ Acta Synodalia Sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani Secundi, volumen I, periodus prima, pars II, TYPIS POLYGLOTTIS VATICANIS, 1970, 383.

¹⁹⁹ Brief von Bischof Johannes Zohrabian (Titularerzbischof von Acilisene), sinngemäß übersetzt:

„Die liturgischen Gewänder in der Farbe Schwarz im heiligen Messopfer für die Verstorbenen entsprechen nicht dem Geist der Freude, der Hoffnung und des Trostes, den die Worte der Präfation der Verstorbenen ausdrücken: *„Denn deinen Gläubigen, o Herr, wird das Leben gewandelt, nicht genommen, und eine ewige Wohnstätte im Himmel bereitet...“* Der Vorschlag Seiner Exzellenz, des Erzbischofs, Violett als liturgische Farbe zu verwenden, erscheint mir daher angemessener.“ Vgl. Acta Synodalia, periodus prima, pars II, 384.

²⁰⁰ Vgl., ebd., 242, im deutschen Wortlaut etwa: „in Messen für die Verstorbenen sei alles wie in anderen Messen“.

²⁰¹ Brief von Bischof Gerard M. Coderre von Quebec, in: Acta Et Documenta Concilio Oecumenico Vaticano II Apparando, series I (antepreparatoria), volumen II, pars VI, TYPIS POLYGLOTTIS VATICANIS, 1961, 99.

In der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* wurde sodann nicht jeder in den Sitzungen und Beratungen vorgebrachte Vorschlag aufgegriffen. Eingang in die Nummer 81 hat unter anderem die wesentlichste Bitte der Konzilsväter gefunden – nämlich, dass der Ritus der Exequien „deutlicher den österlichen Sinn des christlichen Todes ausdrücken“ solle. Darüber hinaus werden Anpassungen an ortsabhängige Überlieferungen und eine mögliche Änderung der liturgischen Farbe (bis zur Reform wurden schwarze Paramente verwendet) erwähnt.²⁰²

Die konkrete Umsetzung der in der Liturgiekonstitution erarbeiteten Ansätze wurde, wie man in Bugninis Aufzeichnungen lesen kann, umfangreich durchgesetzt:

„Die Praenotanda [Anm. des Verfassers: zum Neuen Ordo der Exequien] beschreiben zunächst verschiedene Typen von Exequien und geben Möglichkeiten der Anpassung an örtliche Bräuche und Gewohnheiten an; dann behandeln sie nachdrücklich den Charakter der Totenliturgie: die Feier des Ostergeheimnisses Christi in seinen Gläubigen. Das ist eines der hauptsächlichen Anliegen der Revision gewesen: sie wollte aus dem Schatz der eucharistischen Tradition die Texte herausholen, die am besten diese Dimension ausdrücken, und alle jene ausscheiden, die an einer gewissen negativen Spiritualität mittelalterlichen Geschmacks leiden. Deswegen wurden bekannte und sogar hoch geschätzte Stücke entfernt, z. B. das *Libera me, Domine*, das *Dies irae* und andere Gebete, die zuviel von Gericht, Furcht und Verzweiflung reden. Man zog jene anderen vor, die zu christlicher Hoffnung einladen und besonders eindringlich den Glauben an die Auferstehung betonen...“²⁰³

Die Entfernung der Totensequenz scheint hier primär mit zwei Argumenten gerechtfertigt: Erstens der Betonung der österlichen Dimension christlicher Begräbnisliturgie, die scheinbar im *Dies irae* nicht zu erkennen sei, und zweitens der Feststellung, die Totensequenz „leide an einer negativen Spiritualität mittelalterlichen Geschmacks“. Im pastoralliturgischen Handlexikon wird dies sogar noch genauer auf den Punkt gebracht:

„Aus dieser Rücksicht [Anm.: auf Nr. 81 der Liturgiekonstitution] hat man auch auf die seitherige Sequenz ‚Dies irae‘ und andere Texte verzichtet, in denen die Angst vor einem schrecklichen Gericht Gottes die Leuchtkraft des Auferstehungsglaubens verdunkelt hat.“²⁰⁴

Deutsch sinngemäß: „Wir wünschen, dass der Gebrauch der Volkssprache erlaubt wird für den Brautsegen, die Rezitation des Psalms ‚De profundis‘, ‚Dies irae‘ in der gesungenen Messe für die Verstorbenen, bei den Zeremonien der Pfarrvisitationen sowie für die Rezitation von Psalmen und Litaneien in den folgenden Zeremonien: Weihen, Letzte Ölung, Weihe oder Segnung von Kirchen und Glocken. So können sie die Gläubigen besser verstehen und aktiver an den Zeremonien teilnehmen.“

²⁰² Vgl. Konstitution *Sacrosanctum Concilium* – Das heilige Konzil vom 4. Dezember 1963, Nr. 81; dt. Ausgabe: Dokumente zur Erneuerung der Liturgie, Bd. 1: Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963–1973, hg. v. Heinrich RENNINGS unter Mitarb. von Martin KLÖCKENER, Kevelaer 1983, 62 (Texteinheit Nr. 81).

²⁰³ BUGNINI, Die Liturgiereform, 807.

²⁰⁴ Adolf ADAM – Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg ⁶1980, 15; vgl. hierzu die noch deutlich ablehnender formulierte Fassung des Eintrags zum *Dies irae* in der neuesten Ausgabe des Pastorallit. Handlexikons aus dem Jahr 2013: Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg ⁵2013, 87: „Die Angst vor dem schrecklichen Zorn und Gericht Gottes darf nicht die Leuchtkraft des uns geschenkten Auferstehungsglaubens verdunkeln“.

Eine Veranschaulichung der Änderungen in der „Messe für Verstorbene“ zeigt, dass neben der Entfernung der Sequenz auch andere Teile des Messordo im Requiem verändert worden sind:

Missale Romanum 1930²⁰⁵ und 1962²⁰⁶	Missale Romanum 2002²⁰⁷ unter Einbeziehung deutschsprachiger Ausdrücke; (vgl. Die Feier der Heiligen Messe, Messbuch, für die Bistümer des deutschen Sprachgebiets, Einsiedeln – Köln, 1988, jeweils markiert mit „MB“)
Introitus [<i>Requiem aeternam</i> (+ <i>Vers aus Ps 64, 2-3</i>)]	
Introibo, Confiteor und Absolutio	Eröffnung und Bußakt ^{MB}
Kyrie eleison	
Oratio [eine eigene Oratio, Secreta und Postcommunio am 3., 7. und 30. Tag nach der Beisetzung ²⁰⁸]	Collecta
Lesung ²⁰⁹ Graduale [<i>Requiem aeternam</i> (+ <i>Vers aus Ps 111, 7</i>)]	Lesung Antwortpsalm ²¹⁰
Tractus [Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum. V. Et gratia tua illis succurrente mereantur evadere judicium ultionis. V. Et lucis aeternae beatitudine perfrui.] Sequenz <i>Dies irae</i>	Alleluia ²¹¹

²⁰⁵ Missale Romanum. Ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum. S. PII V. iussu editum, Editio XIII Juxta Typicam Vaticanam, S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi Ratisbonae [Regensburg] 1930, dort (108)–(114), unter Berücksichtigung der Rubriken im Canon Missae, 323–339.

²⁰⁶ Missale Romanum. Ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum. Editio Iuxta typicam [Vaticanam], Summi Pontificis, SS. Congregationum Rituum et de Propaganda Fide, necnon Archiepiscopatus Mechliniensis Typographus, Mechliniae [Mecheln] 1962, dort (103)–(105), unter Berücksichtigung der Rubriken im Canon Missae, 291–310 sowie der Messfeiern an Allerseelen, 657–662.

²⁰⁷ Dort die Messfeier „in Exsequiis“, 1191–1198 und Ordo missae mit Präfationen, 503–567, Präfationen für Verstorbene: 563–567.

²⁰⁸ Außerdem Auswahl aus den *Orationes diversae pro defunctis*.

²⁰⁹ 1 Thess 4,13–18, an Allerseelen je nach Messfeier andere.

²¹⁰ Mehrere Perikopen von Lesung, Antwortpsalm und Evangelium zur Auswahl möglich.

²¹¹ Eine Ausnahme bilden die deutschsprachigen Mess-Lektionare, die den Alleluiaruf durch einen Christusruf ersetzen. Vgl. hierzu: Die Feier der Heiligen Messe. Mess-Lektionar für die Bistümer des deutschen Sprachgebiets, authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, Band VII: Sakramente und Sakramentalien für Verstorbene, Stuttgart u. a. 2020, 463. Oder die Messfeier an Allerseelen in der älteren Ausgabe: Die Feier der Heiligen Messe. Mess-Lektionar für die Bistümer des deutschen Sprachgebiets, authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, Band II: Die Sonntage und Festtage im Lesejahr B, Einsiedeln u. a. 1981–1986, 438: Jeweils immer mit dem Verweis auf die Möglichkeit, anstelle des Christusrufs den Hallelujaruf zu nehmen.

Evangelium²¹²

Offertorium [Domine Jesu Christe und V. Hostias et preces]	Gabenbereitung ^{MB}
Secreta	Super oblata
Praefatio Defunctorum CANON MISSAE [Agnus Dei (...) dona eis requiem. (3x.: sempiternam requiem), Auslassung des Gebets um Frieden und des Friedenszeichens] Pater noster mit R + Embolismus Kommunionriten Kommunionspendung Postcommunio	EUCCHARISTISCHES HOCHGEBET^{MB} Präfation von den Verstorbenen^{MB} [fünf zur Auswahl] [Einfügung in einer Messe für Verstorbene^{MB} in den euch. Hochgebeten II + III] KOMMUNIONRITEN: Gebet des Herrn + Embolismus^{MB} Friedensgebet + Friedensgruß^{MB} Agnus Dei [wie in allen Messfeiern] Kommunionspendung [Antiphon ad communionem: Lux aeterna luceat eis, Domine, cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es. Requiem aeternam...] Post communionem
Ite missa est Benedicamus Domino [V. Requiescant in Pace] [Auslassung des Segens] Schlussevangelium²¹³ Antiphon <i>Trium puerorum</i>	Segen und Entlassung [wenn die Beisetzung nicht unmittelbar an die Feier der Hl. Messe anschließt²¹⁴, oder in Messen für Verstorbene an Allerseelen (2. Nov.)]

²¹² Ehem. Joh 11, 21–27, an Allerseelen je nach Messfeier andere.

²¹³ Rubriken im Missale Romanum 1962 verlangen Auslassung, wenn der *Ordo absolutionis* direkt auf die Missa defunctorum folgt, vgl. hierzu: Ordo absolutionis: MRom 1962, (116):

„Finita Missa exequiali, ultimo Evangelio omisso (...)“ Selbige Rubrik in den Messen, wo der *Ordo absolutionis* ohne aufgebahrten Leichnam erfolgt: vgl. (123): „Si absolutio immediate Missam defunctorum sequitur, in ea ultimum Evangelium omittitur“.

²¹⁴ Vgl. hierzu etwa Anmerkung unter Pkt. 10 in: Die kirchliche Begräbnisfeier in den katholischen Bistümern des deutschen Sprachgebiets². Hg. im Auftrag DER BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ UND DES BISCHOF VON LUXEMBURG, Einsiedeln – Freiburg – Regensburg u. a. 1972, 42.

Vor der Liturgiereform folgte, wenn der Sarg mit dem Leichnam des Verstorbenen in der Messe aufgebahrt war, auf die Feier der Heiligen Messe der „Ordo absolutionis“²¹⁵ mit dem *Libera me* und mehreren Orationen und Responsorialversikeln. Unmittelbar vor der Beisetzung des Leichnams, nach der Prozession zum Grab, wurde auch noch das *Benedictus* gebetet, welches im Zuge der Liturgiereform ebenso entfernt wurde.²¹⁶ Die erneuerte Messfeier für Verstorbene verzichtete somit auf einige Riten, die Totensequenz *Dies irae* wurde aus der Begräbnisliturgie nahezu gänzlich entfernt.

„Because Cardinal Ritter of St. Louis and Archbishop Paul Hallinan of Atlanta are members of the post-conciliar liturgical commission [Consilium], they have permission to assign places for the 'tryin'-gout' (sic!) revised rites as they come from the Consilium. First of these was a funeral liturgy, and the September 30 issue of the *St. Louis Review* scouted some comments from the 21 parishes in that archdiocese in which it is being used. [...] The dropping of the *Dies irae* and the *Libera* was also greeted with enthusiasm.“²¹⁷

Mit der in diesem Zitat beschriebenen Gefühlslage, welche nach der Zelebration des neuen Begräbnisordo zu Tage getreten war, zeichnet sich primär das Bild einer grundlegend ablehnenden Haltung gegenüber den genannten Texten ab, ohne einer tiefergehenden Begründung derselben.²¹⁸ Vermutet man dahinter jene von den „Liturgiereformatoren“ primär genannte Argumentationslinie, die auf die pastoralliturgische Unbrauchbarkeit der (seit Jahrhunderten in Verwendung stehenden) Texte aufgrund ihrer mittelalterlich-düsteren Schattierung rekurriert, drängt sich zumindest am Rande die Frage auf, ob nicht doch auch einige Stimmen innerhalb der für die Änderung des Ordo verantwortlichen Kleriker eine Verteidigung der Sequenz (und des *Libera me*) angestrebt hätten, wenn sie doch – was zur damaligen Zeit durchaus noch vorauszusetzen möglich war – die Inhalte der lateinischen Originale mit der in dieser Arbeit aufgezeigten biblischen und eschatologisch facettenreichen Symbolik in geistiger Blickweite gehabt hätten. Zumindest sind solche

²¹⁵ Hierbei darf *absolutio* nicht als Lossprechung von Sünden verstanden werden, sondern ist am besten mit dem seit der Liturgiereform gebrauchten Begriff „Verabschiedung und letzte Anempfehlung“ am ehesten übersetzbar.

²¹⁶ Vgl. ebd., (116)–(122).

²¹⁷ Pierre-Marie GY, *Ordo exequiarum pro adultis*, in: *Notitiae* 2 (1966), 353–363, hier: 363. [Anm: Das Zitat befindet sich als eigenes Zitat am Ende des Artikels, die Quelle ist angegeben mit: *Liturgy*, vol. 11, No. 9, November, 1966, p. 1].

²¹⁸ Diese ablehnende Haltung findet sich beispielsweise auch in einem Artikel eines polnischen Priesters und Liturgiewissenschaftlers, Ks. Roman Michałek. Der Artikel befasst sich allgemein mit Fragen liturgierechtlicher Natur im neuen (sc. nachkonziliaren) *Ordo Exequiarum*. Überraschenderweise findet sich in einem Absatz über die Messfeier für Verstorbene der Satz: „Ponieważ żałobna sekwencja mszalna została wreszcie zniesiona [...]“, was man ins Deutsche durchaus übertragen kann mit: „Da die Totensequenz endlich [wreszcie] abgeschafft wurde [...]“, vgl. Ks. Roman MICHAŁEK, *Nowe Obrzędy Pogrzebu i związane z nimi problemy prawno-liturgiczne*, in: *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 27 (1974/1–2), 14–29, hier: 27. Artikel online abrufbar: <https://rbl.ptt.net.pl/index.php/RBL/article/view/3448/3534> [letzter Abruf: 18.02.2025]. Bemerkenswert erscheint hierbei die subjektiv wertende Haltung, die ihren Ausdruck in dem Wörtchen „endlich“ findet. Beim Lesen entsteht so der Eindruck, die obligatorische Sequenz wäre in der breitflächigen Wahrnehmung der Gläubigen als eine Last empfunden worden.

Stimmen nach der Edition der neuen liturgischen Bücher vermehrt lauter geworden; möglicherweise auch aufgrund jener Popularität, die sich das *Dies irae* im Laufe der Jahrhunderte bereits in Profanliteratur, Musik und Kunst – auch Film – errungen hatte. Eine dieser Stimmen, die in der vorliegenden Arbeit bereits zitiert wurde, ist der Theologe Alexander Stock. Ein wesentlicher Gedanke soll im folgenden noch Erwähnung finden, da dieser möglicherweise den Versuch einer Antwort auf die oben gestellten Fragen umreißt und die Spurensuche nach Beweggründen für die damalige „Verabschiedung“ vom *Dies irae* unter anderem auf ein konkretes Werk der Literaturgeschichte lenkt:

„Diese kirchliche Einschätzung [Anm.: dass es die Leuchtkraft des Auferstehungsglaubens verdunkle, wie Stock zitiert] hängt aber vielleicht gerade zusammen mit einem besonderen kulturellen Erfolg, den das ‚Dies irae‘ zu verzeichnen hatte. Als literarisches Ingrediens von Goethes *Faust* gelangte es in den Kernbereich des klassischen Bildungskanons. Es ist die berühmte Dom-Szene in der Tragödie erstem Teil [Zitat bei Stock: GOETHE Werke 3, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von E. TRUNZ, Hamburg 1957³, 120 f.] Die Orgel und der Chorgesang des ‚Dies irae‘ grundieren ein Gespräch zwischen Gretchen und dem Bösen Geist, der eben Verse des lateinischen Gesangs zur Einflüsterung des bösen Gewissens nutzt und die Seele der eh schon geängstigten Frau zur schieren Verzweiflung treibt.

„*Quid sum miser tunc dicturus?* – Nachbarin! Euer Fläschchen! – sie fällt in Ohnmacht.“ In der Inszenierung, die Goethes Drama dem bildungsbürgerlichen Bewußtsein einprägte, färbte sich der kirchliche Gesang zum Medium teuflischer Beängstigung der Seele. Das maligne Spiel mit den liturgischen Zitaten, das Gretchen die Seele zusammenschnürt, überträgt sich im Bildungsgang unter der Hand auf die Sequenz als solche und ganze. So empfunden, konnte sie kaum Bestand haben, als es auch in der Reform der katholischen Liturgie darum ging, die vom kirchlichen System induzierte Angst zu mindern.“²¹⁹

Dieser Konstatierung, die zunächst gewagt erscheint, dürfte jedoch hinsichtlich des zunächst objektiv tatsächlich bestehenden Faktums, dass Goethes *Faust* bis heute Teil des Literaturkanons im Schulunterricht ist, durchaus Rechnung zu tragen sein. Dabei spielt die heutige Lektüre des Goethewerkes eher keine Rolle mehr, wenn es um eine Dissonanzsetzung im Verhältnis zur Totensequenz geht, da mitnichten auch nur eine Person pro Schulklasse das *Dies irae* kennen könnte²²⁰. Zur Zeit der Liturgiereform wird jedoch das Gegenteil der Fall gewesen sein: Von allen Messtexten waren es vor allem die Teile des gesungenen Ordinariums, die leicht im Gedächtnis behalten werden konnten – die übrigen Gebete des Messordo wurden vom Zelebranten eher nicht vernehmlich gesprochen. Da das *Dies irae* als – vorwiegend gesungene – Sequenz bei nahezu allen Messfeiern für Verstorbene erklang, kann Alex Stock Recht behalten, dass damals nahezu jedes Kind den Text zumindest in seinen Anfangsstrophen auswendig kannte. Diese – zugegeben makabere – Berühmtheit eines Textes findet dann in einer noch makabrerem Darstellung bei Goethe

²¹⁹ STOCK, ‚Dies irae‘, 280.

²²⁰ Gewagt sei hier einmal die Behauptung: wohl inklusive Lehrpersonal.

einen Boden, der dem Text im Laufe der Zeit möglicherweise überwiegend die Konnotation mit Angst, Furcht und endzeitlichem Schrecken angedeihen lässt. Ein solcher stetig mit diesem Text verbundener „vibe“, dürfte daher zu einer Zeit, da sich das Konzil ernsthaft bemühte, das innerkirchliche pastorale und kerygmatische Denken, Handeln und Sprechen besser an die Herausforderungen der Moderne anzupassen, als äußerst hinderlich wahrgenommen worden sein. Wurden mit den Anfangsworten nicht weniger Konzilsdokumente primär Zeichen des tröstenden und hoffnungsspendenden Auftrags der Kirche in der Welt gesetzt, etwa *Gaudium et Spes*, *Dignitatis Humanae*, *Perfectae caritatis*, so konnte dies möglicherweise gerade für die Umsetzung auf praktischer Ebene – wozu die liturgische Praxis zu zählen wäre²²¹ – als Hindernis gesehen worden sein, wenn noch „alte Gespenster“, wie solche Texte gleich der Totensequenz, „herumschwirren“.

Stock führt in seinem Artikel weiter aus:

„Es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Liturgie, daß sie Texte der Vergangenheit über den Kontext ihrer Entstehung hinaus im Gebrauch hält, sie nicht als Dokumente einer zu rekonstruierenden Historie, sondern als Elemente einer zu praktizierenden Frömmigkeit ansieht. Insofern ist es ein mediaevistisches Ereignis besonderer Art, wenn etwa ein halbes Jahrtausend nach dem offiziellen Ende des Mittelalters ein Stück Mittelalter als definitiv mittelalterlich, d. h. als nicht mehr zu praktizieren erklärt wird. [...] Die semantische Analyse gerät in dieser Lage zwangsläufig zur theologischen Prüfung der Geltung eines in seiner spezifischen Eschatologie kirchenamtlich invalidierten Textes.“²²²

Dieser semantischen Analyse hat sich Alex Stock in seinem Artikel angenommen und auch das Ziel dieser vorliegenden Arbeit war es, nochmals grob aufzuzeigen, was in den 14 Strophen des Gedichts besungen wird. Ergänzend zu Alex Stocks pointierter Kritik, lässt sich nur die auf einer Mutmaßung beruhende Frage äußern, ob denn die Abschaffung des Totensequenz nicht eher ein äußeres Zeichen war, welches innerer rationaler Schlüsse entbehrte: Denn sieht man von den wenigen Stellen ab, wo tatsächlich von Gericht, Hölle und ewigem Brennen in Feuer die Rede ist (zumal diese bis auf eine Strophe²²³ immer in abwehrender Hoffnungshaltung formuliert sind, auf dass es eben nicht so sei), offenbart sich nahezu durchgehend ein „chant d'espérance“, wie Bernard Capelle²²⁴ formuliert hat. Zudem: das Unbehagen der ersten Strophen löst sich im immer hoffnungsvoller werdenden Textverlauf und letztlich durch die abschließende – allen Verstorbenen geltende – Bitte um ewige Ruhe nahezu auf. Auch macht beispielsweise der Liturgiewissenschaftler

²²¹ Und hierin nochmal besonders die Begräbnisliturgie, da sie Menschen in einer besonders verwundbaren und des Trostes bedürftigen Lage mit Seelsorgern in Kontakt bringt.

²²² STOCK, „Dies irae“, 281.

²²³ In der *Confutatis maledictis*-Strophe wird tatsächlich im Indikativ vom Verstoßen der Verfluchten in die scharfen Flammen gesprochen.

²²⁴ Vgl. FN 13 bei STOCK, „Dies irae“, 281.

Ansgar Franz darauf aufmerksam, dass gerade die numerisch mittlere Strophe²²⁵ des gesamten Gedichts jene ist, in welcher der Richter – angesprochen als König von schreckenserregender Majestät – zugleich als Erlöser (*salvator*) erkannt wird. So konstatiert er, dass der Textverlauf von den anfänglich beschriebenen Schrecken des Jüngsten Tages einem Übergang zum Kern des Christentums, dem Evangelium, der Frohen Botschaft, gleicht.²²⁶ Diese Veränderung des Textinhaltes von Strophe zu Strophe und der damit verbundenen Haltung des Beters führt geradewegs auch der Philosoph und Literaturwissenschaftler Alois Maria Haas an, wenn er am Textverlauf der Sequenz auch noch einen mit der Haltung des Betenden verbundenen, gleichsam inneren Übergang des geängstigten Sünders zum heilsam getroffenen Büsser erkennt:

„Die *dies irae* ist zur *lacrimosa dies* geworden – der Tag des Zornes wird zum Tag voller Ergriffenheit. Also ist etwas mit dem Sünder (*homo reus*) geschehen: Er ist vom geängstigten Menschen voller Schrecken zum empfindsamen Büsser geworden.“²²⁷

So machen, ähnlich wie Alex Stock, auch Ansgar Franz und Alois Haas darauf aufmerksam, dass die Entfernung der Totensequenz aus der Liturgie der Exequien letztlich einen Verlust darstellt. Gerade die Beispiele aus dem Evangelium, wie jenes des Schächers am Kreuz und der Sünderin Maria, weisen innerhalb des Sequenztextes auf die Absicht Jesu hin, die Verlorenen zu retten.²²⁸

Mit dem Aufgreifen der Kritiken jener zitierten Theologen soll auch der Versuch dieser Arbeit fundiert werden, auf der Basis der in den Kapiteln zuvor untersuchten Textinhalten eine kleine „Verteidigung“ der Totensequenz zu wagen²²⁹ – auch vor dem Hintergrund ihrer breiten Nachwirkung. Denn, wie bereits im Vorwort erwähnt, muss in der Auseinandersetzung mit der Sequenz *Dies irae* der Blick auch eigens auf zwei Bereiche

²²⁵ Vgl. Ansgar FRANZ, ‚Dies irae, dies illa‘. Der Zorn, das Gericht und die Gnade, in: Liturgie und Kultur 3/3 (2012) 14–28, hier: 22. Nahezu identisch ist der Artikel auch veröffentlicht in: Ansgar FRANZ, Präzedenzfälle vor dem Jüngsten Gericht. Das ‚Dies irae‘ geht in Revision, in: Heiliger Dienst 75 (2021) 234–244.

²²⁶ Vgl. ebd., 25. – „[...] vielmehr arbeitet sich das *Dies irae* durch diese Schrecken hindurch zur Frohen Botschaft hin.“

²²⁷ Vgl. Alois Maria HAAS, Dies irae, dies illa, in: IKZ Communio 38 (2009), 371–384, hier: 380.

²²⁸ Vgl. FRANZ, ‚Dies irae, dies illa‘, 25; und HAAS, Dies irae, dies illa, 380. Alois Haas geht noch auf den möglichen Vorwurf ein, die Sequenz bilde zu sehr einen Fokus auf Erlösung und Heil des Einzelnen und vernachlässige so den Gemeinschaftsaspekt, der letztlich die Erlösung der gesamten *Ekklesia* betrifft. Er schreibt: „Es ist richtig, dass die individuelle Sünderperspektive vordringlich eingeführt wird. Aber sie ist bloße Rollenfunktion im Blick auf die ganze Ekklesia – sowohl von ihrem Ort in der Liturgie her wie auch von dem der Beter her, welche die Sequenz gemeinschaftlich singen. Das ‚parce deus‘ gilt für alle. Und damit ist das großartige Lied keine Schreckenspastoral, sondern ein Werk erbarmender Schonung für Menschen, denen Religion noch Leidenschaft bedeutet.“ – vgl. ebd.

²²⁹ Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es jedoch keinesfalls, ein Urteil über die Entscheidungen der Liturgiereform zu äußern. Eher hat die Auseinandersetzung des Verfassers dieser Diplomarbeit mit der Geschichte des Konzils und der Liturgiereform, Respekt vor der immensen Arbeit, welche hinter der Organisation, Planung und Durchführung einer solchen Reform steckt, hervorgerufen.

gerichtet werden, die abseits der liturgischen „performance“ bis heute eine Rezeption des Textes (und der gregorianischen Melodie) erkennen lassen: Einerseits ist dies die Musik; hier allem voran noch einmal das reiche kirchenmusikalische Repertoire für Funeralien. Dem gegenüber andererseits die Rezeption in der Profanmusik und Literatur, wobei zu letzterer auch der Film zu zählen ist, wie in dieser Arbeit noch in einem der folgenden Kapitel aufgezeigt wird.

Zuvor bietet es sich an, die Verarbeitung der Totensequenz innerhalb der Sakralkompositionen ein wenig unter die Lupe zu nehmen. Anhand von zwei eher bekannteren Requiemversionen soll die Kreativität der Komponisten im Umgang mit dem Text dargestellt, stellenweise auch verglichen werden: Wolfgang A. Mozarts *Requiem in d-Moll* (1791)²³⁰ und Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* (1874). Nicht unerwähnt soll an dieser Stelle auch der Einfluss der Totensequenz auf zwei Kirchenlieder bleiben, die Ansgar Franz als Beispiel anführt: Einerseits das Lied *Es ist gewisslich an der Zeit* aus dem Evangelisches Gesangsbuch (Nr. 149) und darüber hinaus eine zeitgenössische Liedkomposition des Hymnologen Jürgen Henkys mit dem Titel *Herr, gedenke doch der Namen*. Durchaus deutlich sind im letzteren Beispiel die Anklänge an die Totensequenz zu vernehmen, wenn es etwa in der dritten Strophe heißt: *Der Maria hat vergeben und den Räuber hoffen hieß: Lass die Toten mit dir leben, nimm sie auf ins Paradies*.²³¹

²³⁰ KV 626.

²³¹ Vgl. FRANZ, ‚Dies irae, dies illa‘, 26. [Liedzitat aus dem Artikel übernommen, Text und Melodie findet man beispielsweise auf der folgenden website: URL: <https://tobiasbruderschaft.wir-e.de/liturgie> (Abruf: 1.08.2025)].

5. Die Sequenz in Requiemversionen

5.1. Das *Dies irae* im Requiem von Wolfgang A. Mozart (1756–1791)²³²

Historische Hintergründe

Die Geschichte des Mozartrequiems umgibt ein reiches Gebinde aus historisch belegten Tatsachen, aber auch Spekulationen sowie legendarisch anmutenden Elementen. Einige in der Forschung mittlerweile als Fakten geltende Ereignisse können – hier fußend auf der Monographie von Christoph Wolff – kurz skizziert und im Kontext der Entstehung des Requiems vorgestellt werden. Andere, teilweise im Lichte immer wieder neu aufscheinender wissenschaftlicher Kontroversen auftauchende Erkenntnisse, bedürfen intensiverer Literatursuche und Auswahl, die für den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht von Relevanz ist. Den Ausgangspunkt der erwähnten „Legendenentstehung“ bildet bereits der Anlass der Komposition: Der berühmte anonyme Bote, welcher sodann als „Grauer Bote“ in die Geschichte einging, beauftragt im Jahre 1791 Wolfgang Amadeus Mozart, mit der Komposition eines Requiems.²³³ Seine Identität gibt er zunächst nicht preis. Wie sich später jedoch herausstellt, ist der eigentliche Auftraggeber Graf Franz von Walsegg, der das Requiem für seine kürzlich verstorbene Frau Anna komponieren lassen will.²³⁴ Mozart beginnt das Werk, schafft jedoch die Vollendung nicht mehr. Der Komponist verstirbt am 5. Dezember des Jahres 1791. Auch diese historische Tatsache, dass es sich bei Mozarts letztem, noch dazu unvollendetem Werk um eine Totenmesse handelt, öffnet legendarisch anmutenden Inhalten Tür und Tor.

²³² Dieses Kapitel zum Mozartrequiem basiert in Teilen auf einer früheren Seminararbeit, die im Rahmen eines Seminars an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien eingereicht wurde. [Abgabe: Mai 2021].

²³³ Hierzu findet man in Wolffs Monographie einen reichen Fundus zeitgenössischer Publikationen, wovon Wolff die bedeutendsten eigens in einem Kapitel publiziert. Zum Kompositionsauftrag druckt Wolff die folgende, im *Salzburger Intelligenzblatt* veröffentlichte Anekdote ab:

„1. Von Mozart. – Er erhielt einige Monate vor seinem Tode ein Schreiben ohne Unterschrift mit dem Belangen, ein Requiem zu schreiben, und zu begehren, was er wollte. Da diese Arbeit ihm gar nicht anstand, so dachte er, ich will so viel begehren, daß der Liebhaber mich gewiß wird gehen lassen. Den anderen Tag kam ein Bedienter, um die Antwort abzuholen – Mozart schrieb dem Unbekannten, daß er es nicht anders als um 60 Dukaten schreiben könnte, und dieß vor 2 oder 3 Monaten nicht. Der Bediente kam wieder, brachte gleich 30 Dukaten, sagte, er würde in 3 Monathen wieder nachfragen, und wenn die Messe fertig wäre, die andere Hälfte des Geldes sogleich abtragen. Nun mußte Mozart schreiben, welches er oft mit thränendem Auge that, und immer sagte: Ich fürchte, daß ich für mich ein Requiem schreibe; er machte es einige Tage vor seinem Tode fertig. Als sein Tod bekannt war, kam der Bediente wieder, und brachte die anderen 30 Dukaten, beehrte kein Requiem, und seit der Zeit war keine Nachfrage mehr. Es wird auch wirklich, wenn es abgeschrieben ist, in der St.-Michaels-Kirche zu seinem Gedächtnis aufgeführt.“ Zitat bei: Christoph WOLFF, *Mozarts Requiem. Geschichte Musik Dokumente. Mit Studienpartitur*, Kassel 1995, 122.

²³⁴ Vgl. ebd., 9f.

Darüber hinaus hätte dieses Werk als des Grafen selbst, der sich selbst auch als Komponist versuchte, gelten sollen; der Auftrag wurde nämlich möglichst geheim gehalten, wie der posthum veröffentlichten Biografie von Constanze Mozart, seiner Ehegattin und Nachlassverwalterin, zu entnehmen ist.²³⁵

Um einige dieser Legenden zu lichten, lohnt sich ein Blick in die später unter der Bezeichnung „Requiem-Streit“²³⁶ bekannt gewordenen Auseinandersetzung: Gestritten wurde um die Authentizität der Urheberschaft des Opus. Mozart – selbst bereits im Sterben – habe nur die wenigsten Teile persönlich komponiert; so lautet der Vorwurf vor allem von Jacob Gottfried Weber²³⁷, einem im frühen 19. Jh. schaffendem Schriftsteller, der sich auch musikalischer Talente rühmte und in einem 1825 veröffentlichtem Artikel eben die Komponistenfrage in Bezug auf das Requiem in den Raum warf, die sich sodann zu einer äußerst regen Auseinandersetzung zwischen Franz Xaver Niemetschek und Friedrich Rochlitz, sowie einer Reihe namhafter Autoren und Historiker entzündete. Bekannt war zu dem Zeitpunkt die Mitwirkung und Vollendung des Requiems durch die Feder Franz Xaver Süssmayers, der sich letztlich wohl aus Demutsgründen nicht als letzter Komponist unter das Werk autographisch vermerken ließ und es ganz Mozart zugeschrieben belassen wollte. Die Fertigstellung war dem Engagement der Witwe Mozarts, Constanze, zu verdanken: Da sie sich nach dem Tod des Künstlers in einer finanziellen Notlage wiederfand und in der Vollendung des Unvollendeten einerseits Gewinn witterte, andererseits mit der eventuellen Zurückzahlung bereits geleisteter Vorauszahlungen konfrontiert war, beauftragte sie folglich ehemalige Schüler ihres verstorbenen Gatten mit der Fertigstellung. Da jedoch zwei von ihnen ihre Künste als nicht hoch genug ansahen, war es schließlich Süssmayr, der das Requiem aus dem vorhandenen Nachlass Mozarts sowie den Teilen der Schüler in die heutige Form brachte.²³⁸ Der Anteil Mozarts scheint also mitnichten so gering, wie von Weber anfänglich behauptet, jedoch lässt sich auch keinesfalls konstatieren, die Form des heutigen Requiems sei exakt der Zielsetzung Mozarts entsprechend. Für den Inhalt dieser Arbeit ist es lediglich relevant aufzuzeigen, wie Mozart die Sequenz²³⁹ vertonte.

Der bei Wolff im Detail aufgezeigten Kompositionsgeschichte des Requiems kann man einige Besonderheiten entnehmen, die das Requiem von einigen großen Werken seines

²³⁵ Vgl. ebd., 122.

²³⁶ Vgl. hierzu die gute Übersicht zum Thema „Requiemstreit“ bei Wolff ab Seite 14.

²³⁷ 1779-1839.

²³⁸ Vgl. WOLFF, Requiem, 14 f. u. 21–24.

²³⁹ Vgl. ebd. Die nach Stand der Forschung zu jenen Teilen gehört, die Mozart bereits in Grundzügen angelegt hatte, jedoch ohne Instrumentalisierung und nur sehr bruchstückhaft vorhandener *Lacrimosa*-Strophe.

kirchenmusikalischen Œuvres unterscheiden. Anders als bei Werken seiner Salzburger Schaffenszeit, komponiert Wolfgang A. Mozart das Requiem ausgehend von der Vokalpartitur:

„Eine Untersuchung der der autographen Teile der Requiem-Partitur zeigt, daß Mozarts kompositorisches Planen und Vorgehen durchweg den vierstimmigen Vokalsatz in den Mittelpunkt rückt [...]: Damit aber unterscheidet sich das Requiem in seinem musikalischen Charakter prinzipiell von Mozarts Salzburger Kirchenmusik, ebenfalls auch deutlich von Stil und Satzweise der c-Moll-Messe KV 427 aus dem Jahr 1783, da diesen Werken ein weniger homogener Vokalsatz zugrunde liegt [...].“²⁴⁰

Eine Frage zum Kompositionshergang wirft auch die Unvollständigkeit der *Lacrimosa*-Partitur in den Raum. Weiter unten in dieser Arbeit wird die Diskussion kurz vorgestellt, wonach Mozart hier einige andere Teile fertigstellen wollte, um musikalische Bezüge zum *Lacrimosa* aufbauen zu können. Wolff hält fest, dass dem Anschein nach, die Arbeitsweise Mozarts parallellaufende Kompositionsschritte aufweist. So ergeben sich bereits fertige Skizzen späterer Teile, während gewisse Sätze, die eher zum Anfang des Werkes gehören, nicht beendet wurden. So ist zum Beispiel das *Amen* der Sequenz nie auskomponiert worden, weil Mozart, wie aus den Skizzen hervorgeht, eine umfänglichere Amen-Fuge plante, verstarb jedoch, eh das Konzept final zu Papier gebracht werden konnte.²⁴¹

²⁴⁰ WOLFF, Requiem, 38-39.

²⁴¹ Vgl. ebd., 38.

Musikalische Analyse²⁴²

Obgleich es für Vokalmusik aller Genres grundsätzlich selbstverständlich ist, dass der semantische Gehalt des Textes und die darin enthaltenen Affekte durch eine gezielte Korrespondenz mit musikalischen Parametern – insbesondere Tonhöhenverläufen und Dynamik – deutlicher zum Ausdruck gebracht werden, hebt Wolff hervor, dass dieses Prinzip in Mozarts Requiem eine weitaus tiefere und umfassende Dimension erhält. Mozart unterscheide in der Vertonung „offenbar bereits auf der konzeptionellen Ebene“ zwischen der Vertonung von „speziell der Totenmesse angehörigen Texten auf der einen Seite und den Standardtexten des Meß-Ordinariums [...] auf der anderen.“²⁴³ Dies ist insofern von Bedeutung für die Untersuchung der Sequenz, als Wolff auch anmerkt, dass die Sequenz als Verdichtung einer im Vergleich zu den übrigen Prosatexten des Ordinariums durchaus differenten Kompositionsweise entspringt.²⁴⁴ Dies zeigt sich im *Dies irae* bereits zu Beginn, wenn Mozart Melodie und Rhythmus am Versmaß des Textes orientiert:

„2+2 (1. Zeile) und 1+1 (Zeile 2) korrespondierende Takte werden gefolgt von 2taktiger Abschlußphrase (Zeile 3); die Reimgleichheit (3 mal ‚-illa‘) wird verdeutlicht durch die einheitliche Schlußfloskel aller Zeilen (2 Viertel). Die aus Versmaß und -gliederung gewonnene Rhythmik des Chorsatzes wird durch den ungleichmäßigen Wechsel konsonanter und dissonanter Akkorde akzentuiert, deren Zäsuren durch instrumentale Synkopen (T. 2, 4, 5-6 etc.) überbrückt werden. [...]“²⁴⁵

Dies irae – vermittelt Instrumentaltremolos, lautem Chorgesang (Tutti) und Paukenschlägen schafft Mozart am Beginn der Sequenz die entsprechende musikalische Atmosphäre. Textlich verarbeitet Mozart zunächst beide Strophen nacheinander und wiederholt sie unter denselben musikalischen Kontexten einmal; insgesamt nimmt dies 40 Takte ein. Ob die Anzahl der Takte Zufall oder Absicht ist, liegt nun für Mutmaßungen offen, wenngleich ein Zufall sehr geglückt scheint. Ab Takt 41 führt Mozart die Anfänge der beiden ersten Strophen motivisch zusammen: Der Bass bringt den Beginn der zweiten Strophe dreimal ein, während die oberen Stimmen gleichzeitig den Anfang der ersten Strophe aufgreifen und weiterführen.

²⁴² Partitur des Mozart-Requiem entnommen aus:

URL: [https://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) [Abruf: 11. April 2025].

²⁴³ WOLFF, Requiem, 107.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

²⁴⁵ WOLFF, Requiem, 109.

Während Mozart den Satz mit einer kurzen Sequenz von Dreiklängen beginnt, die von einer Posaune gespielt, den Anbruch des Jüngsten Tages ankündigen und darauf die Solostimmen aufbaut, wovon der Bass – stimmlich passend zum Instrument – das Posaunenmotiv übernimmt, komponiert Verdi diesen Satz hingegen deutlich anders, wie im folgenden, Verdis Komposition gewidmeten, Abschnitt aufgezeigt wird.

Tuba mirum

Andante

Partitur-Abbildung 2: Beginn des Satzes „Tuba mirum“ bei W. A. Mozart

Mozart komponiert in diesen Satz die Strophen 3 bis 7 der Sequenz ein, wechselt hierbei die Solostimmen jeweils mit der Eröffnung einer neuen Strophe ab:

Tuba mirum:	Bass
Mors stupebit:	Tenor
Liber scriptus:	Tenor
Iudex ergo:	Alt
Quid sum miser:	Sopran

Die Strophe 7. Strophe *Quid sum miser* wird jedoch nochmals eindrucksvoll von Mozart mit Seufzer,- und Suspiratio-figuren²⁴⁷ versehen, die nochmals den Text „cum vix justus sit securus“ bildhaft untermalen.

Im folgenden dritten Satz *Rex tremendae* verarbeitet der Komponist nur eine Strophe. Dies könnte man als deutliche Betonung des Textes verstehen, handelt es sich dabei um jene Strophe, die zum ersten Mal eine sprachliche Anrede des Beters der Sequenz an den Richter ist. Musikalisch bedient sich Mozart hier einer bekannten musikalischen Stilistik, nämlich des Topos der sog. Herrscherhuldigung²⁴⁸, die in ähnlicher Weise schon im Barock, etwa bei Bach²⁴⁹ oder etwas später, in der Romantik, im *Te Deum*

²⁴⁷ Vgl. WOLFF, Requiem, 110.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Vgl: BWV 831: Französische Ouvertüre.

von George Bizet (1838–1875) zu finden ist.²⁵⁰ Zum Ende des Satzes unterstreicht Mozart den Ruf „*Salva me, fons pietatis!*“ musikalisch durch einen Kontrast zu dem vorhergehenden Abschnitt. Dieser „textbezogene Strukturwechsel“, wie Wolff ihn definiert²⁵¹, findet sich auch im Satz *Confutatis*.

Der vierte Satz, *Recordare*, überspannt insgesamt sieben Strophen der Sequenz. Er beginnt mit einem längeren Violoncelli-Vorspiel und wechselt wieder Solostimmen ab, wobei immer wieder fugenartige Themen wiederholt werden, von denen sich jedoch die Strophe *Ingemisco* deutlich abhebt, da sich, aufgrund ihres deprekativen Inhaltes, Seufzer-Figuren anbieten, die Mozart hier auch einsetzt.²⁵² Zudem fügt sich die Vertonung der Strophe *Inter oves* mit einer lautmalerischen Untermalung der Bukolik in Strophe 15 durch ein ausgezogenes „o“ bei den Worten *oves* und *locum* passend in den musikalischen Charakter des gesamten Satzes ein, da Mozart hier von Anfang bis zum Ende einen eher heiter, ja pastoral wirkenden Melodieverlauf durchhält. Im Vergleich dazu betont Verdi eher die Inhalte der einzelnen Strophen²⁵³ mit eigenen musikalischen Akzenten.

254 110 p

in - ter o - ves lo - cum prae - sta
in - ter o - ves lo - cum prae - sta
in - ter o - ves lo - cum prae - sta
in - ter o - ves lo - cum prae - sta et ab

Partitur-Abbildung 3: Die langgezogenen Vokalnoten bei den Worten „oves“, „locum“ und „praesta“ unterstreichen den bukolischen Charakter des Satzes.

Prägnant setzt nun der vorletzte Satz *Confutatis* ein: Die Musik für den ersten Abschnitt wird so instrumentiert, dass der Inhalt der Strophe, nämlich die Höllenflammen musikalisch nachgeahmt werden. Die Synkopierung der Noten kombiniert mit den entsprechenden Instrumenten und der entsprechenden Lautstärke der Solostimmen bringt eine starke Dynamik mit sich, die aber erst im Kontrast zum zweiten Teil des Textes „*voca me cum benedictis*“ zur vollen Entfaltung des Effektes kommt, wo wieder der erwähnte

²⁵⁰ In Georges Bizets *Te Deum* findet sich im zweiten Satz die Anrufung „*Tu rex gloriae Christe*“, welche die gesamte musikalische Szenerie des zweiten Satzes bestimmt.

²⁵¹ Vgl. WOLFF, Requiem, 111.

²⁵² Vgl. WOLFF, Requiem, 110.

²⁵³ Wobei bei Verdi die bei Mozart zu einem Satz zusammenkomponierten 7 Strophen 2 Sätze ausmachen.

²⁵⁴ Partitur-Abbildung 3 entnommen der online öffentlich zugänglichen PDF-Version des Requiems: <https://masterworks.groupanizer.com/sites/masterworks.groupanizer.com/files/attachments/275/mozart.pdf> [Abruf: 24. März 2025].

„textbezogene Strukturwechsel“ eingearbeitet wird. In dem Mozart hier vor allem mit den hohen Stimmen arbeitet, entsteht schon allein aufgrund der Tonhöhe ein Kontrast. Eine Gegenüberstellung zu den Flammen der Unterwelt ist nun mit einer Imitation von himmlischem Gesang erreicht. Wolff vermag dies noch deutlicher in Worte zu fassen: „Das Züngeln der Flammen wird von Mozart in intensivem Zusammenspiel von vierstimmigem Chorsatz und instrumentalem Kontrapunkt (unisono) musikalisch abgebildet.“²⁵⁵ Und bezüglich des konträr dazu gesetzten zweiten Teils „voca me cum benedictis“ schreibt er: „Musikalisch entsteht dadurch in diesem Abschnitt gleichsam eine Insel der Seligen“²⁵⁶

Eine solche Kontrastierung ist auch im letzten Satz hergestellt. Dieser beginnt mit den Worten „Lacrimosa dies illa | qua resurget ex favilla“, welche musikalisch entgegengesetzt zu der Wendung „Iudicandis homo reus | huius ergo parce Deus“ stehen.

Dies hat jedoch andere Gründe: Die historische Aufarbeitung zeigt, dass Mozart als letzten Satz vor seinem Tod das Lacrimosa erarbeitete. Die Vokalpartitur, die auf Mozart zurückgeht bricht nach acht Takten ab. Als eine unter mehreren Begründungen steht im Raum, Mozart habe wohl noch auf die Ausarbeitung des Agnus Dei gewartet, um die Worte „dona eis requiem“, die sowohl das Introitus, als auch das Agnus und ebenfalls die Sequenz beschließen, musikalisch aufeinander abzustimmen.²⁵⁷ Die letzte Redaktion des Satzes geht somit auf Süßmayer zurück, der jedoch sehr geschickt Elemente einbaut, die den Text gut untermalen. Die Worte „qua resurget ex favilla“ etwa werden von steigender Tonhöhe begleitet und gleichzeitig erfolgt eine Steigerung der Dynamik, die den musikalischen Ausdruck dieses Moments weiter intensiviert. Den eigentlichen Schluss der Sequenz bildet das Amen; wie bereits zu Anfang des Kapitels erwähnt, geht aus den Notizen des Mozartautographs hervor, dass Mozart eine fugenartige Amen-Komposition plante. Ihre Ausgestaltung scheiterte jedoch an dem vorzeitigen Tod des Komponisten, die Auskomposition durch den Vollender erfolgte nicht mehr.²⁵⁸

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Vgl. WOLFF, Requiem, 111.

²⁵⁷ Vgl. ebd., Requiem, 35.

²⁵⁸ Vgl. ebd., Requiem, 35–42.

5.2. Die Vertonung der Sequenz durch Giuseppe Verdi (1813–1901)

Historische Hintergründe

Die historischen Hintergründe und der Entstehungskontext von Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* spielen – noch deutlicher als beim Requiem Mozarts – eine zentrale Rolle für die Ausgestaltung des Werks. Die Arbeit an seinem Werk beginnt Verdi eigentlich bereits mit dem 1869 komponierten Satz *Libera me*. Die Vorgeschichte dieser Komposition ist der Tod des Komponisten Gioachino Rossini (1792–1868). Vier Tage nach seinem Tod schrieb Verdi einen Brief an seinen Verleger in Mailand, worin er seine Absicht kundtut, zwölf der führenden Komponisten Italiens zu einer Gemeinschaftskomposition einer Totenmesse für den Verstorbenen zu motivieren.²⁵⁹ Der Brief wurde veröffentlicht und schon bald war die *Messa per Rossini* vollendet; nämlich im November 1869. Der letzte Satz dieses Werkes war Verdis Beitrag: das *Libera me*.²⁶⁰ Obwohl alle mit der Komposition ihrer Teile im geforderten Zeitraum fertig wurden, kam es nicht zur Aufführung, die für den ersten Todestag des Verstorbenen geplant war. Uraufgeführt wurde das Werk erst mehr als ein Jahrhundert später – im Jahre 1988²⁶¹

Das Manuskript des *Libera me* wurde von Verdi nach derzeitigem Forschungsstand erst wieder im Jahr 1873 aufgegriffen. Anlass hierfür war der Tod von Alessandro Manzoni (1785–1873), einem italienischen Dichter und Schriftsteller, der mit Verdi befreundet und zeitlebens von ihm auch bewundert wurde. Darüber hinaus war Manzoni ein Autor, der seinen Werken durchaus eine politisch relevante Note verlieh:

„Mit seinem großen Roman *I promessi sposi* hatte er ein erfolgreiches Werk geschaffen, welches sich in hochsprachlichem Italienisch mit politischen und historischen Themen auseinandersetzte und sich im Verlaufe der weiteren Entwicklung des Italienischen als prägend herausstellen sowie die Herausbildung eines nationalen Bewusstseins befördern

²⁵⁹ David ROSEN, *Verdi, Requiem*, Cambridge 1995, 2. Rosen merkt an, dass einige Aspekte der Komposition Fragen aufwerfen, etwa die Tatsache, dass Verdis Verhältnis zur Kirche nicht gerade positiv war: Verdi war Agnostiker und zudem offen antiklerikal, vgl. hierzu: Ebd. Weiterführendes zur Entstehungsgeschichte der *Messa per Rossini* auch in der Dissertation von Torsten Roeder: Torsten ROEDER, *Die Rezeption der Messa da Requiem von Giuseppe Verdi im deutschsprachigen Raum 1874–1878* [veröff. Inauguraldissertation Julius-Maximilians-Universität Würzburg] 2017, 67; hier vor allem die FN 249 mit der Verweis auf die Erwähnung der Gemeinschaftskomposition in der deutschsprachigen Presse. Der zitierte Artikel aus der NZfM vom 09.07.1869 ist in der digitalen Datenbank ANNO einsehbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18690709&seite=7&zoom=33> [letzter Aufruf: 13.03.2025], im Digitalisat: S. 7, Seite innerhalb der Zeitschrift: 235.

²⁶⁰ Vgl. ROSEN, *Requiem*, 3.

²⁶¹ Vgl. ebd. Rosen schreibt wörtlich: „Although all of the composers finished their compositions in time, the proposed ceremony came to naught, and the *Messa per Rossini* had to wait until 1988 for its premiere.“ Unerwähnt lässt Rosen seinen Erfolg in der Wiederentdeckung des Werkes und dass er derjenige war, der es 1988 zur Uraufführung brachte. Vgl. hierzu: ROSEN, *Requiem*, 4.

sollte. Manzoni's Begräbnis war deshalb nicht weniger als ein Staatsakt, der unter großer Beteiligung des Volkes stattfand.“²⁶²

Einige genauere Eckdaten zur Chronologie der Komposition finden sich bei David Rosen, die hier jedoch weniger von Belang sind; wesentlicher erscheint die Tatsache, dass das Werk ja ausgehend von einem ursprünglichen *Libera me* komponiert wurde, jenem Teil also, der im Zusammenhang mit der „Absolutio“²⁶³ steht. Diese erfolgt erst nach der eigentlichen Messfeier und findet sich daher keineswegs in jeder Requiemversion²⁶⁴. Diese Eigenheit ist beim Verdi-Requiem durchaus der Beachtung wert, da es somit eine unmittelbare musikalische Verbindung zwischen dem *Libera me* und dem *Dies irae* gibt. In einem Brief, den Verdi als Antwortschreiben²⁶⁵ an den Komponisten Alberto Mazzucato (1813-1877) verfasst, benennt Verdi die direkte musikalische Verbindung der Requiemversion mit dem Libera-Satz. Eigens erwähnt Verdi hierbei das *Dies irae* als Reprise.²⁶⁶ Darüber hinaus findet sich in Rosens Publikation ein Zitat, betreffend das *Dies irae*, mit einer für die vorliegende Arbeit nicht unwesentlichen Aussage; den Urheber des Zitats lässt Rosen offen, er zitiert ihn wie folgt:

„Verdi, who knows what is due to his reputation, and leaves nothin to chance, took care to make himself acquainted at Paris with all the Requiem written by the great masters. He read Mozart's, Berlioz's, and Cherubini's two, as well as others less celebrated, and came to the conclusion that the *Dies Irae* had never been musically treated in the exact spirit of the Latin text.“²⁶⁷

Dass Verdis *conclusion* auf dem Fundament seiner subjektiven Empfindung beruht, scheint selbstverständlich, andernfalls würde eine solche Konstatierung durchaus verwundern, denn vor allem das Werk Mozarts lässt selbst für einen Hörer ohne vertieftes musikalisches Wissen eine an vielen Stellen gut an den Charakter des Textes angepasste Melodiekreativität erkennen. Hier könnte man es sich zur vertieften Aufgabe machen, zu beurteilen, ob denn Verdi sodann seinem Anspruch gerecht wird, die Melodie der Sequenz in „the exact spirit oft he Latin text“ zu komponieren. Dieser knappe historische Umriss der Genese des Werkes soll jedoch an dieser Stelle genügen; da sich die folgende Arbeit auf das *Dies irae* beschränkt, sei dem interessierten Leser lediglich eine vertiefte Auseinandersetzung mit allen Teilen des Opus anempfohlen.

²⁶² ROEDER, Rezeption der Messa da Requiem, 68.

²⁶³ Nähere liturgische Kontextualisierung im Kapitel „Liturgiereform“ der vorliegenden Arbeit.

²⁶⁴ Das Ordinarium wird bei Requiemkompositionen oftmals noch um Teile ergänzt, die nicht primär zum Mess-Ordinarium dazugehören. Beispielsweise enthalten beide Cherubini-Requien ein *Pie Jesu Domine*, welches zwischen dem Sanctus und dem Agnus Dei positioniert ist. Vgl. hierzu: ROSEN, Requiem, 9.

²⁶⁵ Zuvor hatte Mazzucato Verdis *Libera me* in einem Schreiben gelobt.

²⁶⁶ Vgl. ROSEN, Requiem, 64.

²⁶⁷ Zitat übernommen von ROSEN, Requiem, 8.

Musikalische Analyse²⁶⁸

Verdi eröffnet sein *Dies irae* deutlich energischer als Mozart: Mit donnernden Paukenschlägen und kraftvollen Tutti führt er Orchester und Chor an die Grenzen ihrer dynamischen Möglichkeiten. So unterstreicht er die Dramatik des Jüngsten Gerichts mit einer musikalischen Wucht, die den Textinhalt eindrucksvoll verstärkt. Diese Klangexplosion wiederholt Verdi innerhalb der Sequenz dann noch nach als Reprise dem Satz *Liber scriptus*²⁶⁹ und ein weiteres Mal nach dem Satz *Confutatis*²⁷⁰.

Nr. 2 Dies iræ 17

Allegro agitato (♩ = 80)

3 Flöten I. II. *gr.*
III. Kl.
2 Oboen
2 Klarinetten in B
4 Fagotte I. II. III. IV.
4 Hörner I. II. in Es III. IV. in C
4 Trompeten in C I. II. III. IV.
3 Posaunen
Baßtuba
Pauken in G und D
Große Trommel
4 Trompeten in Es (u. d. Sz.) I. II. III. IV.
Sopran
Mezzosopran
Tenor
Baß
Chor
Violinen I. II.
Bratschen
Violoncelli
Kontrabässe

^{*)} NB. Entfernt und nicht getrennt

Partitur-Abbildung 4: Der Beginn der Sequenz bei G. Verdi

²⁶⁸ Partitur des Verdi-Requiems entnommen aus: URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP706082-PMLP1812-00._VERDI_--_REQUIEM_-_CONDUCTORS_SCORE.pdf [Abruf: 16.5.2025].

²⁶⁹ Dieser umfasst bei Verdi die Strophen *Liber scriptus* und *Iudex ergo*.

²⁷⁰ Darin eingearbeitet die Strophen *Confutatis* und *Oro supplex*.

Für die zweite Strophe „Quantus tremor“ steht der Begriff „tremor“ im Vordergrund. Eine – dynamisch im Vergleich zur ersten Strophe eher leise gehaltene – gleichmäßige Trennung der Worte oder Silben durch ein Staccato-Thema ahmt die „Erschütterung“ ab und geht zunehmend durch die Zunahme der von Blasinstrumenten geführten Melodie in die dritte Strophe und damit den zweiten Satz über.²⁷¹

The image displays a page from a musical score, specifically the 'Tuba mirum' section of Verdi's Requiem. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon), brass (Horn in E-flat, Trumpet in E-flat, Trombone, Tuba, Percussion, Grand Trombone), strings (Violin I and II, Viola, Violoncello, Kontrabaß), and a choir. The choir part is highlighted in yellow, showing the lyrics 'Tu ba mi rum spar - gens so - num,'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'stacc.'.

Partitur-Abbildung 5: Der majestätische Beginn des Tuba mirum - Satzes bei Verdi

Die *Tuba mirum*-Strophe lässt sich am besten mit den Worten von David Rosen beschreiben, der versucht den Unterschied zu Berlioz' Komposition zu skizzieren. Da Verdi bei Kritikern im Verdacht stand, die Motivik für seine *Tuba mirum* – Vertonung aus Berlioz' *Grande Messe des Morts* übernommen zu haben, ist es für Rosen an dieser Stelle wichtig, das

²⁷¹ Vgl. ROSEN, Requiem, 25–26.

Augenmerk auf verschiedene Unterschiede zu legen, die bei aller Gemeinsamkeit doch entscheidend sind:

„There are indeed similarities between the two works: [...] about two dozen bars of orchestral music, the entrance of the choral basses in their high register. But rather than starting out fortissimo on the tonic, Verdi starts quietly (*mezzo forte* but dropping to *piano*) with a single note on the dominant, gradually adding intensity by increasing volume, adding instruments, speeding up the tempo (‘*animando a poco a poco*’) and level of rhythmic activity. All this is a prolongation of the dominant, leading to a powerful cadence in A minor, the local tonic (b. 111).“²⁷²

So kommt Rosen zum Schluss dass,

„The two composers seem to have striven for – or at least they achieved – very different effects. Berlioz’s ‘*Tuba mirum*’, rather like his ‘*Rex tremendae*’, suggests awe, but not fear; in both cases Verdi evokes terror. Verdi’s piece is abruptly cut off with a shriek by the entire chorus and orchestra on an unexpected A-major chord, functioning here as the Neapolitan chord of A $\flat$ minor, but immediately reinterpreted as V/d in the following section.“²⁷³

Aufmerksamkeit sollte auch der Tatsache geschenkt werden, dass Verdi im Übergang zwischen der Strophe *Quando Judex* zur Strophe *Tuba mirum* „Signalquinten“ einsetzt, die auf die Ankunft einer hohen Person aufmerksam machen sollen.²⁷⁴

Der Satz *Mors stupebit* ist als Bass-Solo das erste solche in der Sequenz. Im Orchester wird instrumentiert mit Holzbläsern ohne Flöten und Piccoloflöten, außerdem Hörnern, Basstrommeln und Streichern.²⁷⁵ Der Satz stellt gleichsam eine Verlängerung des abschließenden A-Dur Akkords des vorigen Satzes dar. Im Verhältnis zu den folgenden Solo-Partituren ist diese die kürzeste. Wie schon für die zweite Strophe (im ersten Satz), setzt Verdi hier ein kurzes Stakkato der Instrumente ein, welches im Hintergrund den Bass begleitet. Die Worte „mors“ und „stupebit“ werden mehrfach wiederholt, was eine Steigerung des ihnen zugrundeliegenden Affekts bewirkt. Gleichzeitig wird damit das Verstummen des Todes durchaus onomatopoetisch ausgedrückt.²⁷⁶ Das Ende des Satzes ist eine kurze Stille, auf die das erste lange Mezzosopran-Solo folgt.²⁷⁷ Dieser folgende Satz, der nur die Strophe *Liber scriptus* und *Judex ergo* umfasst, hat bei Verdi jedoch noch nach Fertigstellung der Komposition eine Veränderung erfahren.

²⁷² ROSEN, Requiem, 27.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Darauf macht Veronika Ágnes Fánicsik in ihrer Dissertation aufmerksam. In seinem Requiem verwendet Verdi als Signalinstrumente Trompeten und Posaunen, vgl. hierzu: Veronika Ágnes FÁNCSIK, Konnotationen musikalischer Satztechniken im Schaffen von Giuseppe Verdi Simon Boccanegra im Kontext des Œuvres [unveröffentlichte Dissertation Universität der Künste Berlin], 2022, 303.

²⁷⁵ Vgl. die Instrumentierungsangaben auf S. 27.

²⁷⁶ Vgl. ROEDER, Rezeption, 180. Notabene: Roeder macht auf die stark negativ ausfallenden Kritiken dieser – in den Ohren der Kritiker übertriebenen – Tonmalerei aufmerksam.

²⁷⁷ Vgl. ROSEN, Requiem, 28.

Der Satz ist durchzogen von Kompositionstechniken, die Verdi auch in Opern einsetzt:

“In his early and middle-period operas, he had a standard procedure for setting the initial presentation of a double quatrain of text (i.e., two four-line stanzas), a ‚lyric prototype‘ of about sixteen bars, in which each line of text takes up two bars. After a thematic block of two matching phrases (a4, a'4, or a4 a4), there is contrasting material (b4), often arranged as a pair of two-bar phrases, providing a sense of acceleration (b2 b'2). The final pair of lines is set either as a return to the initial idea (a''4), or as a new, often climactic phrase (c4). [...]“²⁷⁸

Diese Struktur kann auch in *Aida* gefunden werden, Verdi setzt sie im Requiem vor allem im *Dies irae* ein.²⁷⁹ Die Ausdehnung des Satzes auf 16 Takte erreicht der Komponist durch Wortwiederholungen. Zum Ende des Satzes hört man den Chor bereits leise die Worte „Dies irae“ singen, die in der ersten Wiederholung des Beginns des ersten Satzes münden. Dass der Komponist die Strophe solistisch ausführt, erzeugt nach Rosen die Empfindung, der Sänger charakterisiere einen Ich-Protagonisten, was aber erst für den Text der Sequenz erst ab der nächstfolgenden Strophe zutreffen würde:

„When music imitates a speaker who stammers because of the burden of emotion, weeps with stylized sobs, or prays in an imitation of plainchant, it can be said to accomplish a ‚performative act‘ and can force the reading that, despite the literal sense of the text, the singer is – or might as well be – a character, rather than an abstract, narrative voice. That is the case here, where, although the text remains in the third person, the mezzo-soprano speaks as a character.“²⁸⁰

Der Satz *Quid sum miser* beginnt nach der ersten Wiederholung des *Dies irae* und ist ebenso wie der Satz *Liber scriptus* ein Solo, diesmal jedoch für Sopran, Mezzosopran und Bass. Es ist jene Strophe, die zum ersten Mal das Dichter-Ich des Sequenztextes zum Inhalt hat. Verdi zieht auch hier den Text durch Wiederholungen in die Länge und drückt möglicherweise²⁸¹ sogar das Fragezeichen nach dem Vers „Cum vix justus sit securus?“ musikalisch aus. Das Ende des Satzes ist geprägt von Lamento-Motiven, die vor allem auf dem Text des Verses „Quid sum miser“ auskomponiert werden. Der Satz geht abrupt, ohne wirklichen Übergang oder Pause in den nächsten – *Rex tremendae* – über. In diesem Satz vertont Verdi eine

²⁷⁸ ROSEN, Requiem, 28.

²⁷⁹ Vgl. ROSEN, Requiem, 28 f.

²⁸⁰ ROSEN, Requiem, 29 f. Ergänzend kann an dieser Stelle auf eine bei Fánicsik analysierte musikalische Betonung des Bedrohlichen aufmerksam gemacht werden, die u.a. vermitteltst gezielter Einsatzes der „leeren“ Quint erreicht wird: Vgl., FÁNCSIK, Konnotationen, 341.

²⁸¹ Rosen eröffnet diese Theorie vor dem Hintergrund, dass der Komponist die Mezzosopranistin nach der Wiederholung der gesamten Phrase auf der fünften Stufe enden lässt, vgl. ROSEN, Requiem, 30: „After the cadence ending the mezzo-soprano's first phrase, the process repeats: the clarinets and bassoon restate their opening material, and the singer presents the second line to the same melody. Rather than closing as before, however, she anxiously lurches forward into the final line ('Cum vix Justus sit securus?'), set to a desperate descending gesture. Her melody ends on 5 rather than cadencing to 1 (perhaps reflecting the question mark in the text) [...]“.

einige Strophe: der majestätische, gar gewaltige Beginn ist ähnlich jenen bei Mozart oder Cherubini und lehnt sich so an den Topos der Herrscherhuldigung an. Der zweite Teil der Strophe – die Bitte „Salva me“ wird teilweise von Solisten übernommen, die zum Ende des Satzes mit einem majestätischen Chorsatz abwechseln; die Dabei formt Verdi die Töne der Anfangsmelodie um und reduziert den Melodieumfang etwas.²⁸² Hier verarbeitet der Komponist drei Strophen.

Fáncsik geht in ihrer Dissertation unter anderem sehr detailliert auf die Verwendung der sog. „Teufelsmühlen“-Harmonik²⁸³ in Verdis Werken ein. Dabei handelt es sich – in der gebotenen Kürze zusammengefasst – um einen chromatisch steigenden (oder fallenden) Bass mit einer Harmoniefolge bestehend aus verschiedenen Septakkorden, die beliebig oft wiederholt werden kann und so das Gefühl eines „beängstigenden Voranschreitens“ erzeugt.²⁸⁴ Für den Text „salva me, fons pietatis“ konstatiert Fáncsik auch einen Einsatz ebendieser Harmoniefolgen; hier im Kontext des herannahenden Urteils und der Abwendung eines verderblichen Ausgangs des Richterspruchs.²⁸⁵ Das Ende der Strophe klingt mit ruhiger Instrumentierung aus und gleitet mit einem dreitönigen Motiv über in den Satz „Recordare“.²⁸⁶

Im *Recordare*-Satz vertont Giuseppe Verdi die Strophen *Recordare*, *Quaerens me* und *Iuste Iudex*. Ähnlich wie Mozart, beginnt auch Verdi den Satz mit einer heiteren Melodie. Die zweite Strophe hebt sich davon jedoch insofern ab, als sie wieder in Moll vertont ist. Zwei Solistinnen (Sopran und Mezzosopran) besingen hierbei die Textinhalte über die Suche des ermüdeten Jesus nach dem Menschen und seine Passion in „Schluchzer-Figuren“ – Rosen schreibt hierzu: „The second stanza, with its tale of Jesus’s suffering, turns again to the minor mode, with the two soloists frequently singing sobbing figures in parallel thirds: a texture found more often in opera than in the Requiem.“²⁸⁷

Diese Feststellung ist insofern von Bedeutung, als Verdi mit einem kritischen Schlagwort vorgeworfen wurde, sein Requiem sei eine „Oper im Kirchengewande“.²⁸⁸ Ungeachtet dessen belegt die Rezeptionsgeschichte eine besondere Beliebtheit gerade des *Recordare*-Satzes innerhalb der gesamten *Messa da Requiem*. So belegt Roeder beispielsweise die in

²⁸² Vgl. ROSEN, Requiem, 32.

²⁸³ Auch als „Voglerscher Tonkreis“ bezeichnet.

²⁸⁴ Für eine detaillierte Definition vgl. FÁNCSIK, Konnotationen, 42 f.

²⁸⁵ Vgl. ebd., 121.

²⁸⁶ Vgl. ROSEN, Requiem 37.

²⁸⁷ Vgl. ebd., 38.

²⁸⁸ Vgl. ebd., 12.

der Neuen Freien Presse am 12.06.1875²⁸⁹ verlautbarte Aufführung in Wien am K. K. Hofoperntheater.²⁹⁰

Der nächste Satz – *Ingemisco* – ist der längste der gesamten Sequenz. Hier vertont Giuseppe Verdi vier Strophen, wobei er die zweite und vierte Strophe aufgrund ihrer eher „optimistischen“ Textinhalte musikalisch etwas ausdehnt.²⁹¹ In der letzte Strophe *Inter oves* ist – ähnlich wie bei Mozart – auch ein heiter gehaltener Charakter in der Vertonung zu hören, der an das idyllische Bild der Platzierung der Seligen auf der Weide des ewigen Lebens zur Rechten des Richters angepasst ist. Dabei verlaufen auch in diesem Satz Verdis Kompositionstechniken deckungsgleich mit jenen aus seinen Opern, weshalb schon früh auch dieser Satz von Kommentatoren in Verbindung mit Verdis Bühnenwerken gebracht worden ist, wie Rosen anmerkt: „Filippo Filippi, Italy’s foremost music critic at the time, placed it within the ‚genere dramatico‘, noting that there were even the ‚obligatory triplets‘, while both Reyer and Hanslick were reminded of *Aida*.“²⁹²

Der für Bass-Solo komponierte Satz *Confutatis* umfasst die Strophen „*Confutatis*“ und „*Oro supplex*“. Diese Strophe tauchen abwechselnder Wiederholung in Form

A („*Confutatis*“)²⁹³, **B** („*Oro supplex*“)²⁹⁴,

A' (leicht abgeändertes „*Confutatis*“)²⁹⁵, **C** (lyrische Wiederholung des „*Voca me*“)²⁹⁶,

B („*Oro supplex*“)²⁹⁷, **Coda** (letztes Mal „*Oro supplex*“)²⁹⁸

auf.²⁹⁹ Die Coda leitet über in die zweite Reprise des *Dies irae*-Satzes³⁰⁰, der schließlich im letzten Satz der Sequenz, dem *Lacrimosa*, endet.³⁰¹

In der Musikwissenschaft wurde mitunter intensiv über Verdis Einsatz von Quintparallelen diskutiert, die sich gerade im Satz „*Confutatis*“ vermehrt finden. Rosen entschärft jedoch mögliche Interpretationsversuche, die absichtliche

²⁸⁹ Vgl. ROEDER, *Rezeption*, 196, dort die FN 714, wobei Roeder die Seite des Zeitungsdigitalisats nicht angibt; dort wäre es die S. 11: URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18750612&seite=11&zoom=33> [Abruf: 16. März 2025, Umbruch-Bindestrich nach „18750612&“].

²⁹⁰ Vgl. hierzu und auch weiteren Beispielen aus der Presse die Zusammenfassung bei ROEDER, *Rezeption*, 195 f.

²⁹¹ Vgl. ROSEN, *Requiem*, 39.

²⁹² Ebd., 41.

²⁹³ Ab Takt 503.

²⁹⁴ Ab Takt 510.

²⁹⁵ Ab Takt 528.

²⁹⁶ Ab Takt 532.

²⁹⁷ Ab Takt 544.

²⁹⁸ Ab Takt 567.

²⁹⁹ Vgl. ROSEN, *Requiem*, 41 f.

³⁰⁰ Vgl. ebd., 42.

³⁰¹ Vgl. ebd., 43.

Affektunterstreichungen innerhalb des (Noten-) textes glaubhaft machen wollen, schlichtweg mit dem Argument, dass man nicht immer einen (eindeutigen) Affekt an den Stellen jener Werke finden kann, wo diese Quintparallelen vorkommen.³⁰²

*Lacrimosa*³⁰³

Den letzten Satz der Sequenz komponiert Verdi für alle vier Solisten und Chor. Das Hauptthema entnimmt er dabei einem bereits vorhandenen Duett, welches er ursprünglich für die Oper *Don Carlos* geschaffen hatte.³⁰⁴ Den ersten Teil der Strophe singt die Mezzosopranistin, bevor der Bass im einer zweiten Wiederholung der Phrase hinzukommt und die Hauptmelodieführung übernimmt. Während die Mezzosopranistin einen Teil des Textes bereits in Seufzer-Figuren singt, die schließlich in der dritten Wiederholung der Phrase vom Sopran übernommen werden und die übrigen Solisten das Thema führen. Die „Seufzer“ unterstreichen hierbei die Trauer und Dramatik am „tränenreichen Tag“.³⁰⁵ Die zweite Hälfte des Satzes nimmt der Text „Pie Jesu“ ein; der Beginn wird von allen Solisten ohne Begleitung gesungen, Chor und Orchester setzen erst nach einigen Takten ein. Das musikalische Thema des Beginns wird dabei in ein neues hinübergeführt. Den Schluss markiert ein vom Bass gesungenes „Dona eis requiem“, welches der Chor wiederholt und die Sequenz nach einer Pause mit einem majestätischen, jedoch ruhigen „Amen“ beendet.

Partitur-Abb. 6: Der Lacrimosa-Beginn bei G. Verdi

³⁰² Vgl. hierzu: ebd., 42, und auch FÁNCSEK, Konnotationen, 26.

³⁰³ Abbildung entnommen der öffentlich zugänglichen Partitur: URL: <https://is.gd/PAX8dH> [Abruf: 31. Juli 2025].

³⁰⁴ Vgl. ROSEN, Requiem, 43. Und auch: ebd., 76 und insb. 77, wo ein Vergleich der Lacrimosa-Partitur mit der Don Carlos-Partitur abgedruckt ist.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 43.

Vergleicht man dieses mit dem *Lacrimosa* von Wolfgang A. Mozart, sieht man, dass dieser hier die berühmt gewordene Melodie ebenfalls ruhig beginnt und die Dynamik zum Ende hin steigert. Der letzte Satz fällt bei Verdi grundsätzlich länger aus³⁰⁶ als bei Mozart. Diese zeitliche Ausdehnung füllt Verdi nochmals mit abwechselnden Ausdrucksformen – insbesondere in den Solostimmen, die er gezielt einsetzt. Anders als Mozart verändert Verdi dabei jedoch den Charakter des Satzes im Verhältnis zur gesamten Sequenz nur behutsam. Dies könnte mit ein Grund dafür sein, warum Mozarts *Lacrimosa*-Melodie als eigenständiger Satz eine besondere Bekanntheit erlangte, etwa durch ihre Rezeption in der Filmmusik.

46

Lacrimosa

a)

[Violino I]

[Violino II]

[Viola]

Soprano

Alto

Tenore

Basso

[Violoncello]
Basso ed Organo

5

Viol. I

Viol. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Ve., B. ed Org.

crescendo

f

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us:

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us:

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us:

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us:

cresc.

f

Partitur-Abb. 7: Der *Lacrimosa*-Beginn bei W. A. Mozart.

³⁰⁶ Je nach Tempo rund 5-6 min. Vgl. Mozart: 3-4 min.

Satz (-teil)	Wolfgang A. Mozart	Giuseppe Verdi
Dies irae	I. Chor	I. Chor
Tuba mirum	II. B	II. Chor
Mors stupebit	T	B
Liber scriptus	T	III. M/Chor
Judex ergo	A	M/Chor
[Dies irae]		Reprise: Chor
Quid sum miser	S	IV. SMT
Rex tremendae	III. Chor	V. SMTB/Chor
Recordare	IV. SATB	VI. SM
Quarens me	SATB	SM
Ingemisco	SATB	VII. T
Confutatis	V. Chor	VIII. B
Oro supplex	Chor	B
[Dies irae]		Reprise: Chor
Lacrymosa	VI. Chor	IX. SMTB/ Chor

Tabelle: Übersicht musikalische Anlage Sequenz – Vergleich Mozart / Verdi³⁰⁷

³⁰⁷ Siehe Tabelle bei: ROEDER, Rezeption, 77.

6. *Dies irae* im Film

Eine solche programmatische Verwendung des *Lacrimosa* Mozarts in der Filmmusik zeigt beispielhaft, wie liturgische Musik auch außerhalb des liturgischen Rahmens, gerade in Filmmusik einen Rezeptionsraum erhält, der nicht selten die Bekanntheit des Stückes gerade in diesen sekundären Rezeptionsraum verlegt. Eine solche Rezeption hat auch das *Dies irae* erfahren – hier vor allem die ursprüngliche gregorianische Melodie.³⁰⁸

Kees Vellekoop bietet im letzten Kapitel seiner Dissertation eine relativ gute Übersicht über die außerliturgische Verwendung der Totensequenz, ausgehend von der historischen Entwicklung dieser Loslösung eines primär für den liturgischen Gebrauch vorgesehenen Textes und seiner folglich Verwendung im profanen Musikgenre:

Neben der von F. Liszt im Jahr 1833 transkribierten Version der *Symphonie fantastique*³⁰⁹ und der symphonischen Dichtung *Danse macabre* von Camille Saint-Saëns (1874) listet Vellekoop noch einige weniger bekannte auf, darunter

- Zweites Lied (*Serenade*) der *Lieder und Tänze des Todes* (1875) von Modest Mussorgskij
- Vierter Satz (*Tema con variazioni*) der *Dritten Orchesteruite* (1884) von Pjotr I. Tschaikowsky
- Lied *Printemps triste* aus den *Quatre mélodies* (1883) von Ernest Chausson
- *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) von Richard Strauss.³¹⁰

In Gustav Mahlers *zweiter Symphonie* (1897) mit dem Titel „*Auferstehung*“ wird das Motiv der ersten vier Töne des *Dies irae* prägnant vertont – es durchzieht abgewandelt in Instrumentierung und Tonart – die gesamte Symphonie. Ein weiterer bekannter Komponist, der das Motiv sogar in mehreren Werken verwendete, ist Sergei Rachmaninow (1873–1943). In seiner symphonischen Dichtung *Die Toteninsel* (1908) zieht sich das Motiv durch das gesamte Werk. Fünf Jahre später komponiert er *Die Glocken*, eine Symphonie für Chor und Orchester. Darin taucht ebenfalls an mehreren Stellen das Motiv auf – stellenweise um die sieben Töne erweitert.³¹¹ Da sich diese ersten Töne der gregorianischen Melodie in das

³⁰⁸ Als ein Paradebeispiel für eine musikalische Verwendung des Melodiebeginns außerhalb des liturgischen Kontextes ist beispielsweise der fünfte Satz Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* [Op.14] zu nennen. Die Anfangstöne der gregorianischen Melodie tauchen in diesem Satz als Parodie auf und werden mit unterschiedlicher Instrumentierung gespielt.

³⁰⁹ Nach der Originalversion von Hector Berlioz (1803–1869).

³¹⁰ Vgl. VELLEKOOP, *Dies irae*, 244.

³¹¹ Vgl. VELLEKOOP, *Dies irae*, 245. Vellekoop fasst auf S. 246 noch weitere Werke Rachmaninows zusammen, die ebenso eine Verwendung des *Dies irae*-Motivs erkennen lassen; u. a. in der *dritten Symphonie* (1936) und ebenso zum letzten Mal in seinen *Symphonischen Tänzen* (1940).

kollektive Musikempfinden mit dem Szenenkontext einer beängstigenden, schauererregenden Situation eingepägt haben, werden sie, noch mehr als in orchesterlicher Bühnenmusik, auch im Spielfilm verwendet.

Das durch den Klang erzeugte Gefühl lässt sich durchaus musiktheoretisch mit der Konstellation und Reihenfolge dieser Töne erklären. Bei der *Dies irae*-Melodie ist es vor allem die Kombination aus drei Merkmalen, die ihr dieses besonders mit Schauer und Angst in Verbindung zu bringenden Gefühl verleihen. Dies ist einerseits die Eigenschaft des dorischen Modus, in dem die Sequenz notiert ist: Da es in harmonischer Nähe zu Moll liegt, klingt dorisch bereits im Unterschied zum modernen Dur eher „traurig“. Dieser Effekt wird in den ersten Tönen der Melodie noch durch zwei Eigenheiten verstärkt: Der Choral besteht am Beginn aus einer absteigenden Melodie. Eine absteigende Tonfolge hört sich im Unterschied zu einer aufsteigenden grundsätzlich auch eher düster an. Und drittens machen die ersten Töne – im dorischen Original wären es f' und e' – einen Halbton aus, der unmittelbar nacheinander gespielt, eine aufzulösende Dissonanz ergibt. Diese drei Merkmale zusammen verleihen der Melodie diesen typisch schaurig – erschreckenden Charakter.³¹² Die Verwendung der *Dies irae*-Melodie im Film kann je nach Länge und Art, wie sie in den Szenenaufbau eingefügt ist, unterschiedlich klassifiziert werden.³¹³ Eine Reihe von Filmen übernimmt die Melodie direkt als solche, bzw. baut auf ihr die wesentlichsten Szenen auf. Direkte Zitate sind etwa im Film *The Shining*³¹⁴ (1980) oder *The Seventh Seal* / dt. Titel: *Das siebte Siegel* (1957) zu finden. Im letzteren wird das *Dies irae*

³¹² Diese Analyse stammt von Alex Ludwig, der sich als Musikwissenschaftler vor allem mit dem *Dies irae*-Motiv im Spielfilm beschäftigt. In einem auf YouTube veröffentlichten Video erklärt er die erwähnten drei zusammenkommenden Merkmale der Melodie. Vgl: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-3-bVRYRnSM&t=50s> [Abruf: 25. April 2025, die zitierte Erklärung durch Alex Ludwig ab 04:08].

³¹³ Die verschiedenen Möglichkeiten, die in der Filmmusik ein-komponierte *Dies irae*-Melodie zu klassifizieren sind bei Linda Schubert und – davon noch unterschieden – bei Alex Ludwig aufgezeigt. Hans-Jürgen Feulner fasst diese in seinem Artikel „Requiem und *Dies irae* im populären Film“ zusammen: Während die eine Art der Klassifizierung nach Daniel Trocmé-Latters [bezugnehmend auf Linda Schubert] prinzipiell zwischen einem absichtlichen „Fingerzeig“ mit der deutlich vernehmbaren Melodie und zwei Arten eher „versteckter“ bzw. unscheinbarer, sogar „zufällig“ wirkender Art, die Melodie einzubauen, unterscheidet, klassifiziert Alex Ludwig die Melodiekomposition folgendermaßen:

- Sie kann eingebaut sein als „full statement“ (gemeint sei zumindest der eindeutige Beginn, der den Gesang deutlich als diesen kenntlich macht, siehe weiter unten die Erklärung zur „diegetischen“ Verwendung des *Dies irae*).
- Sie kann sodann als „stinger“ eingesetzt werden. Dies meint eine klar erkennbare musikalische „Zitation“ einer kurzen Sequenz (beispielsweise die ersten vier Noten).
- Drittens als Ostinato-Figur jedweder deutlich der Melodie zuordenbaren Melodiesequenz.

Vgl. hierzu: Hans-Jürgen FEULNER, Requiem und *Dies irae* im populären Film. Eine vorläufige Spurensuche, in: *transformatio*; 1/2 (2022) 98–125, hier: 107 [FN: 99].

³¹⁴ Hier jedoch die berühmt gewordene Version von Hector Berlioz (1803–1869).

innerhalb einer Flagellantenprozession gesungen³¹⁵ – im Film sind insgesamt 10 Strophen zu hören. Es soll vor allem eine Warnung vor dem Tod und dem Jüngsten Gericht sein, das – so der Hauptszenenkontext des Films – bereits auf Erden in der eben wütenden Pest Ausdruck erhält. Der Charakter des Gesanges wird durch die ziemlich grotesk anmutende Szene noch verstärkt. Der mittels einer Trommel getaktete Gesang und Gleichschritt der sich selbst geißelnden Büsser, die gehüllt in Weihrauchschwaden gleichsam prophetisch vor dem Zorn Gottes warnen, passt wie perfekt zur „schaurigen“ Melodie.³¹⁶

Die fast exakt gleiche Szene greift der unter Regie von Paul Verhoeven gedrehte Film *Benedetta* aus dem Jahr 2021 auf. Das im 17. Jahrhundert anberaumte, lose auf historischen Fakten basierende Filmdrama, platziert das *Dies irae* ebenfalls in den Kontext einer Flagellantenprozession, die die Bewohner rund um die Städte Florenz und Pescia aufgrund der sich ausbreitenden Pest vor dem Gericht Gottes warnt.

Kurz der Filminhalte von Beginn an: Benedetta Carlini, ein Mädchen, das schon im Kindesalter durch besondere Gnadengaben auffällt, tritt als Jugendliche in das Theatinerinnenkloster in Pescia ein, wo ihre mystischen Erlebnisse noch deutlicher zum Vorschein kommen. Sie ist bereits einige Jahre im Kloster, als eine junge Novizin, Schwester Bartolomea aus Flucht vor ihrem Vater, in die Abtei eintritt und sich bald darauf in Schwester Benedetta verliebt. Die Gefühle der beiden Schwestern münden in eine erotische Beziehung, die im Film – typisch für den Regisseur Verhoeven – mit geradezu blasphemischen, obszön dargestellten Liebesakten in Szene gesetzt wird. Ab ca. 01:29:00 sieht man die Flagellantenprozession unter Gesang des *Dies irae* an jener Strecke vorbeiziehen, die der Nuntius von Florenz gerade mit einer Kutsche passiert, um in die Stadt Pescia zu reisen. Von der (ehemaligen) Äbtissin, Sr. Felicita, um die sakrilegischen Zustände im Kloster informiert, soll er den Sachverhalt gerichtlich prüfen. Die Szene ist für den weiteren Verlauf insofern von Bedeutung, als die bereits um Florenz grassierende tödliche Erkrankung durch

³¹⁵ Unterschieden muss auch werden zwischen einerseits einem zwar eindeutigen Zitat der *Dies irae*-Melodie, das aber nur filmmusikalisch, jedoch nicht diegetisch verwendet wird, und andererseits eben der diegetischen Verwendung des *Dies irae* (dann meist Gesang und Musik). Diegetisch bedeutet, dass die Musik als solche auch „in der Filmwelt“ platziert ist – die Zuschauer nehmen somit eine Musik auf, die sich „in der Filmszene“ abspielt und auch sozusagen für die Protagonisten der jeweiligen Szene hörbar ist. Dies ist etwa in den genannten Filmen „*Das siebte Siegel*“ und „*Benedetta*“, sowie „*Die Teufel*“ der Fall.

³¹⁶ Vgl. FEULNER, Requiem, 110; mit einer Übersicht des Gesamthalts des Films. Die musikalische Zitation des *Dies irae* kommt im Film auch bereits vor der Flagellantenprozession vor: Passend eingeflochten in eine überraschend makabere Szene (ca. ab Minute 7), wo der Ritter Antonius mit seinem Knappen auf Pferden reitend, auf einen am Küstenstrand hockenden – vermeintlich schlafenden – Fremden stoßen, bei dem sie kurz anhalten, um nach dem Weg zu fragen. Als der Fremde auf die Frage des Knappen nicht reagiert und weiterhin regungslos in seiner kuttenähnlichen Gewandung mit dem Gesicht nach unten verharret, packt der Knappe seinen Kopf und dreht diesen zu sich. Angeblickt wird er von einem bereits stark verwesenen Schädel, woraufhin die Filmmusik mit den vier ersten Tönen des *Dies irae* einsetzt. Vgl. hierzu mit Notenbeispiel: Alex LUDWIG, *Hearing Death at the Movies. Film Music and the Long History of the Dies irae*, Cham 2025, 151 f.

die hinsiechenden, am Straßenrand stehenden Pesterkrankten, an die mit dem Nuntius zurückreisende Schwester Felicita weitergegeben wird, die sie gemeinsam mit dem bereits zuvor infizierten Nuntius in die Stadt Pescia bringen. Die Totensequenz erfüllt – in diesem Fall bewusst diegetisch platziert – die Warnung vor dem Gericht Gottes wohl auch an jene noch Gesunden, die kurz davor stehen, an der tödlichen Krankheit zu erkranken.

Auch im Film *Die Teufel*³¹⁷ aus dem Jahr 1971 ertönen einige Strophen des *Dies irae* in einer Prozessionsszene. Der Film fußt auf der historisch belegten Massenhysterie rund um Urban Grandier, einen katholischen Priester, der im Frankreich des 17. Jahrhunderts zum Tod am Scheiterhaufen verurteilt wird. Hauptanklagepunkt ist die auf Hexerei und Teufelspakt beruhenden Verführung von Ordensschwestern. Diese vor allem in den Memoiren der Ursulinenoberin Jeanne des Anges (1602-1665) beschriebenen Ereignisse gingen als Angelegenheit um die „Teufel von Loudun“³¹⁸ in die Geschichtsschreibung ein. Der Film bringt diese verstärkt obszön auf die Leinwand; die dabei noch harmlos wirkende Szene eines mit dem Gesang des *Dies irae* aus der Stadt ziehenden Kondukts wird eingewoben in die bereits hysterisch nach dem bloßen Anblick des attraktiven Geistlichen Ausschau haltenden Ordensschwestern. Der Gesang wird auch hier durch Trommelschläge und Trompeten³¹⁹, sowie Flötenakkompagnement instrumental begleitet.

Nebst diesen Filmen, die das *Dies irae* nicht nur filmmusikalisch diegetisch übernehmen, sondern auch die liturgische Funktion der Totensequenz zum Teil direkt in kinematographischer Ausgestaltung rezipieren, existiert eine Fülle an Filmen, die nur filmmusikalische Anklänge an das Motiv der ersten vier Töne erkennen lässt. Diese bereits erwähnte, als „stinger“ bezeichnete kurze musikalische Zitation, kommt so oft vor, dass eine erschöpfende Auflistung nahezu unmöglich erscheint. Eine Übersicht bieten die Publikation von Hans-Jürgen Feulner³²⁰ und eine auf der Website von Alex Ludwig³²¹ veröffentlichte – und möglicherweise laufend ergänzte – Liste. Und: Die bei Feulner erwähnten Filmmusikkompositionen³²², die auf die *Dies irae*-Melodie zurückgreifen, sind keineswegs nur älteren Datums. Die bis heute immer wieder in Filmmusik rezipierte Melodie gibt

³¹⁷ Regie: Ken Russel.

³¹⁸ Zur historischen Kontextualisierung sei auf die von Helmut Werner neu herausgegebene Autobiographie der Jeanne des Anges aus dem Jahr 1642 hingewiesen: Jeanne DES ANGES, Ich war die Teufelin von Loudun. Die Memoiren einer Besessenen, hg. v. Helmut WERNER [Titelzusatz: (1642 von ihr selbst niedergeschrieben)] Ein Klassiker zum Thema Besessenheit und Exorzismus, Wien 2008.

³¹⁹ Wohl bewusst etwas ahistorisch platziert; die modern dargestellten Trompeten dürften zu Beginn des 17. Jh. noch nicht in dieser Form existiert haben.

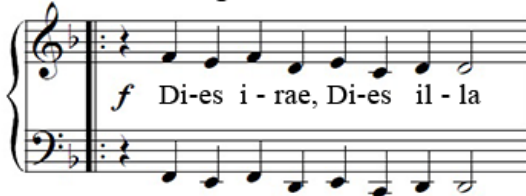
³²⁰ Vgl. FEULNER, Requiem und Dies irae, insb. 113; dort auch noch eigens erwähnt eine Reihe von Filmen, deren Beginn bzw. Vorspann das musikalische *Dies irae*-Motiv aufgreift.

³²¹ Vgl. URL: <https://alex-ludwig.net/> dort ganz unten. [Abruf: 19. Mai 2025].

³²² Vgl. FEULNER, Requiem und Dies irae, 113 [FN 137–142].

gleichsam selbst den Worten, mit denen Kees Vellekoop seine Publikation beschließt, recht: „Die Melodie hat ihre Wirkung nicht verloren!“³²³

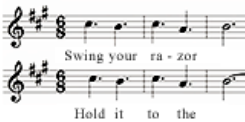
Dies Irae
Gregorian Chant



Making Christmas
by Danny Elfman
The Nightmare Before Christmas



The Ballad of Sweeney Todd
by Stephen Sondheim
Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street



The Shining
Main Theme
by Wendy Carlos



Abbildung 7: Beispiele für *Dies irae*-Melodie in Filmmusik

Ein Beispiel der Rezeption des *Dies irae* sei im Folgenden noch vorgestellt: Der polnische Komponist Krzysztof Penderecki (1933–2020)³²⁴ komponierte 1967 zum Andenken an die Holocaustopfer von Auschwitz ein Oratorium mit dem lateinischen Titel *Dies irae – oratorium ob memoriam in pereniciei castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam*. Das Werk wurde im Rahmen einer Gedenkfeier zur Befreiung des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau am 16. April 1967 aufgeführt. Der Titel „*Dies irae*“ dürfte hier wohl rein symbolisch-programmatischen Charakter haben – die Totensequenz

³²³ VELLEKOOP, *Dies irae*, 246.

³²⁴ Der bei Tarnów geborene polnische Komponist Krzysztof Penderecki hat in einem umfangreichen kompositorischen Schaffen einerseits die Szene der europäischen Avantgard-Musik geprägt, andererseits entspringen einige seiner Kompositionen auch dem polnisch-patriotischen Nationalandenken. Zu seinen Werken gehören neben den – teilweise von Kritikern negativ bewerteten – Konzertkompositionen auch eine ganze Reihe geistlicher und filmmusikalischer Stücke. Etwa wirkte er in der Komposition der Filmmusik für *The Shining* (1980) [Anm.: Im Film ist gleich zu Beginn der Beginn der *Dies irae*-Melodie zu hören, die jedoch nicht auf seine Komp. zurückgeht] mit. Auch mehrere Bühnenwerke entstammen seiner Feder, so etwa die Oper in drei Akten „*Diabły z Loudun*“ [Die Teufel von Loudun], deren Inhalt in dieser Arbeit ja bereits im Kontext des Films *Die Teufel* (1971) vorgestellt wurde. Vgl. Mieczysław TOMASZEWSKI, Penderecki. Krzysztof, in: MGG² Personenteil 13, Sp. 264–270.

kommt an keiner Stelle vor und wird musikalisch auch nicht zitiert. Da Penderecki aber immer wieder musikalisch auf das *Dies irae* zurückgriff (etwa in seinen Requiemkompositionen oder eben in der Oper *Die Teufel von Loudun*) kann davon ausgegangen werden, dass er mit dem Text und den Inhalten gut vertraut war und es ihm daher passend schien, den Titel auch für diese Komposition zu verwenden. Das Werk selbst besteht aus Vertonungen unterschiedlicher Texte (darunter Psalm 114 oder Aischylos' *Eumeniden*), die von Soli und Chor gesungen werden. Wie für Pendereckis Musik typisch, bewegt sich die Komposition in einem klanglich „radikalen“³²⁵ Raum. Im Folgenden einige Zitate aus den Texten, die Penderecki für das Auschwitz-Oratorium verwendet hat:

I. Satz - LAMENTATIO:

Circumdederunt me funes mortis... (Psalmus 114)

Corpora parvulorum
Ab ustrinarum fundo
Provolabunt
Cursu super historiam tendentia.
Corpora iuvenum, Corpora puellarum Cum spinarum coronis
Venient undique.
Corpora virorum A camporum coemeteriis
Victum properabunt
Et libera fient. (Władysław Broniewski)

III. Satz - APOTHEOSIS

Absorpta est mors in victoria. (Epistola ad Corinthios prima 15)
Et vidi caelum novum et terram novam. (Apocalypsis 21,1)
Absorpta est mors in victoria, Ubi est, mors, victoria tua?
Ubi est, mors, stimulus tuus? (Epistola ad Corinthios prima 15)³²⁶

³²⁵ Vgl. TOMASZEWSKI, Penderecki, in: ²MGG (Personenteil) 13, Sp. 268: „Der Ausgangspunkt von geistlicher Musik öffnet sich zunehmend weltlichen Gegenständen, und bietet damit, insb. in der Auseinandersetzung mit Themen der jüngeren Geschichte wie Auschwitz (*Dies irae*) und Hiroshima (*Threnos*) einen thematisch bezogenen Legitimationszusammenhang für die Benutzung radikaler klanglicher Mittel.“

³²⁶ Vgl. PDF mit Texten online [Quellenangaben in Klammern aus dem Text übernommen]:
URL:https://ia904609.us.archive.org/9/items/lp_dies-irae-auschwitz-oratorium-polymorphia_krzysztof-penderecki/lp_dies-irae-auschwitz-oratorium-polymorphia_krzysztof-penderecki.pdf [Abruf: 21. Juli 2025].

7. Resümee und Conclusio

„Die Melodie hat ihre Wirkung nicht verloren!“

Dies gilt meines Erachtens auch für den Text; daher etwas pointiert provokant gefragt: R.I.P Dies irae? Wohl kaum. Wenn auch die Totensequenz nach der Liturgiereform eher ein Schattendasein fristet und nur in breitflächig weniger bekannten Liturgietraditionen im Gottesdienst zu finden ist,³²⁷ darf ihre Nachwirkung – was ja in den vorhergehenden Kapiteln deutlich wurde – nicht übersehen werden.

Am Ende dieser vorliegenden Arbeit, die umfänglich Übersicht über den Text, seine Geschichte und die theologischen Kontexte seiner Inhalte zu bieten versucht, sei noch einmal kurz auf die Frage einzugehen, ob eine liturgische Verwendung des *Dies irae* in der heute zelebrierten, ordentlichen Form des römischen Ritus, von pastoralem Nutzen wäre. Eine wenigstens umrisshafte Antwort nach persönlicher Einschätzung des Verfassers soll hier noch erlaubt sein:

Nicht wenig scheint zunächst einmal dagegen zu sprechen: Einerseits würde wohl die lateinische Sprache (leider) bei vielen auf Unverständnis stoßen. Übersetzungen jedoch entziehen dem Text seine volle Leuchtkraft und stutzen teilweise, wie das bei jeder Übersetzung der Fall ist, den Inhalt. Darüber hinaus muss man angesichts des heutigen Trends, (Begräbnis-)liturgien möglichst kurz zu halten, hier eingestehen, dass die volle Länge der gesungenen Sequenz vor dem Evangelium, die Messfeier doch um einige Minuten in die Länge zieht. Dies könnte bei einer Trauergemeinde, die eher aus liturgie-fremden Personen besteht, Irritationen hervorrufen.

Sehr gut könnte sich die Sequenz, begünstigt durch die Anzahl der Strophen, hingegen als Prozessionsgesang eignen. Würde sich ein Liturge bzw. Seelsorger der Herausforderung stellen, Gästen einer Trauerfeier den Text näherzubringen und pastoral zu erläutern, ihn sodann beispielsweise in einer Prozession vom Aufbahrungsort zum Grab in geeigneter

³²⁷ Auch nach der Liturgiereform ist die Sequenz *Dies irae* noch in Verwendung, wenngleich für den Römischen Ritus nur sehr eingeschränkt:

- im Stundengebet des römischen Ritus; dort als Hymnus für die in der 34. Woche im Jahreskreis: Vgl. Liturgia Horarum IV, 489.
- Darüber hinaus ist sie in den *Occasional Services* des *Anglican Use* wirklich als Sequenz vor dem Evangelium in Messfeiern für Verstorbenen; Divine Worship. Occasional Services, London 2014, 158–160.
- Als Beispiel, dass sie zumindest nicht ganz aus dem liturgischen Gedächtnis verschwunden ist, kann auch die Tatsache gesehen werden, dass sie im polnischen Gesangsbuch „Siedlecki“ [in dieser Arbeit bereits zitiert, vgl. FN 147] zu finden ist. Vgl. Ks. Wojciech KAŁAMARZ (Hg.), Ks. Jan SIEDLECKI, *Śpiewnik Kościelny* (Kirchliches Gesangbuch), Wydanie XLI (41. Auflage), Krakau 2016, 908–910.

Weise³²⁸ zu singen, könnte er für die Pastoral im Kontext der Trauerbewältigung möglicherweise sogar eine Hilfestellung sein: Denn neben der Tatsache, dass ein Priester, welcher einer Trauerfeier vorsteht, der Familie der oder des Verstorbenen Trost und Hoffnung im Kerygma des Ostersieges Christi weitergeben soll, gehört auch die Verkündigung über den Sinn christlichen Sterbens und die Letzten Dinge zu seiner Pflicht.³²⁹ Gerade hierfür eignet sich der *Dies irae*-Text gut, der ja die innige Bitte um Erlösung in die jeden Menschen tangierende Tatsache eines sündhaften Lebens einfließt, welches sich letztlich auch mit der Wahrheit konfrontiert sehen muss, keineswegs gerecht vor dem Richter zu stehen. Für diese Einarbeitung der Textinhalte in homiletisch-katechetische Verkündigung könnte darüber hinaus der Allerseelentag eine Chance bieten. Da hier kein einzelner Trauerfall vorliegt, der oftmals pastoral sehr behutsames Vorgehen erfordert, kann einer Gemeinde der Text und sogar die gesungene Version der Sequenz nähergebracht werden – möglicherweise sogar wirklich als Sequenz vor dem Evangelium. In jedem Fall bietet der Text auch für heutige Seelsorge, wenn es nicht an pastoraler Kreativität mangelt, durchaus Möglichkeiten. Ihn wiederzuentdecken lohnt sich!

Die vorliegende Diplomarbeit kann als (bescheidener) Versuch gesehen werden, diesem Text eben zu einer solchen Wiederentdeckung zu verhelfen; diese Wiederentdeckung wäre noch weiter-reichender Erforschung des Textes, der ja, anders als die Melodie, nicht so sehr präsent bleibt und daher für das Kollektiv heute praktizierender Katholiken und Katholikinnen in Vergessenheit geraten ist, zu verbinden. Die zuvor als Beispiel genannten Möglichkeiten einer liturgischen „Wiederverwendung“ können meines Erachtens nur erfolgen, wenn sich die jeweiligen Gemeindeleiter und Liturgen zuvor mit den Inhalten eines so alten und reichen Textes auseinandergesetzt haben. Dies einerseits, um nicht von jenen Textstellen abgeschreckt zu sein, die – wie in dieser Arbeit aufgezeigt – zur Zeit der Liturgiereform für einen fast gänzlichen Abschied von der Sequenz geführt haben und andererseits, um die Inhalte, die doch einer mittelalterlichen Frömmigkeit und Gebetspraxis entstammen, fruchtbringend für die pastoralliturgische Praxis der Gegenwart aufbereiten zu können. Da Liturgie, vor allem die Feier der Eucharistie, immer auch auf die künftige Heilszeit verweist, ist auch das Gebet für die Verstorbenen, mit allen Gebeten und Gesängen, stets eingebettet in die österliche Hoffnung, dass wir jene, für die wir hier auf Erden unsere

³²⁸ Etwa mit einer kleinen Schola bestehend aus zwei, drei Ministranten oder Angehörigen der/des Verstorbenen.

³²⁹ Gemäß der pastoralen Einführung in die Kirchliche Begräbnisfeier, vgl. vor allem Pkt. II/7 (S.13) in: Die kirchliche Begräbnisfeier in den katholischen Bistümern des deutschen Sprachgebiets, hg. im Auftrag DER BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ UND DES BISCHOFS VON LUXEMBURG, Einsiedeln – Freiburg – Regensburg u. a. ²1972, 13.

Opfer und Bitten emporsteigen lassen, einst in der Herrlichkeit am Tisch des himmlischen Hochzeitsmahles wiedersehen. Von dieser Hoffnung erfüllt, kann man auch einen Text sprechen und singen, der scheinbar zunächst die unangenehme Realität des Gerichts präsentiert, bei genauerem Hinsehen jedoch klar wird, dass die Hoffnung auf die Vergebung in diesem Gericht stärker ist, als das Bangen vor dem Groll des Richters.

Diese Dimension des Textes aufzuzeigen war auch Versuch in dieser Arbeit. Wenngleich hier auch nur ein bescheidener Beitrag in der Reihe der vielen Publikationen zum *Dies irae* als Diplomarbeit entstanden ist, so kann er vielleicht ansatzweise zumindest das Interesse wecken, sich mit dem mittelalterlichen Text näher vertraut zu machen. In der Arbeit wurde die Fülle der vorhandenen Literatur ohnedies nicht gänzlich ausgeschöpft; vor allem die historische Aufarbeitung begnügte sich mit den Publikationen, die in deutscher bzw. englischer Sprache eine präzise Übersicht über die gängigen Erkenntnisse der Entstehung bieten – es gäbe noch eine Reihe von Publikationen im frankophonen Bereich und auch in italienischer Sprache, die hier entweder nur am Rande erwähnt wurden, oder ganz beiseite geblieben sind. Aber sowohl die historische Spurensuche – mit dem ersten Kapitel zur Entstehung der musikalischen Gattung *Sequenz* – als auch die Arbeit über den Textkorpus haben auch bei mir das Interesse für den Text und dessen Geschichte gesteigert. Da die Arbeit im Fachbereich Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie eingereicht wird, war es zuvörderst die Frage nach der liturgischen Verwendung oder eben Nicht-Verwendung des Textes, der hier nachgegangen werden sollte. Die Auseinandersetzung mit der Liturgiereform konnte einen spannenden Einblick in die Absichten der Konzilsväter bieten, die darum bemüht waren, die österliche Heilsgewissheit vor die Angst um das Seelenheil in Seelsorge und Liturgie zu stellen. Neben der Frage, ob die in dieser Absicht gesetzten Entscheidungen zur Entfernung wichtiger Gebetstexte nun treffend waren oder nicht, könnte noch tiefergehend nach der Sinnhaftigkeit von zu willkürlichen Reformen in der Liturgie gefragt werden. Dem bietet dieser Arbeit aufgrund ihrer begrenzten Thematik jedoch zu wenig Raum. Und Schließlich konnten die letzten Kapitel aufzeigen, wie sehr das *Dies irae* doch noch präsent ist – mitnichten verdrängt in einen archäologischen Winkel der Liturgiegeschichte.

Anhänge

ANHANG 1

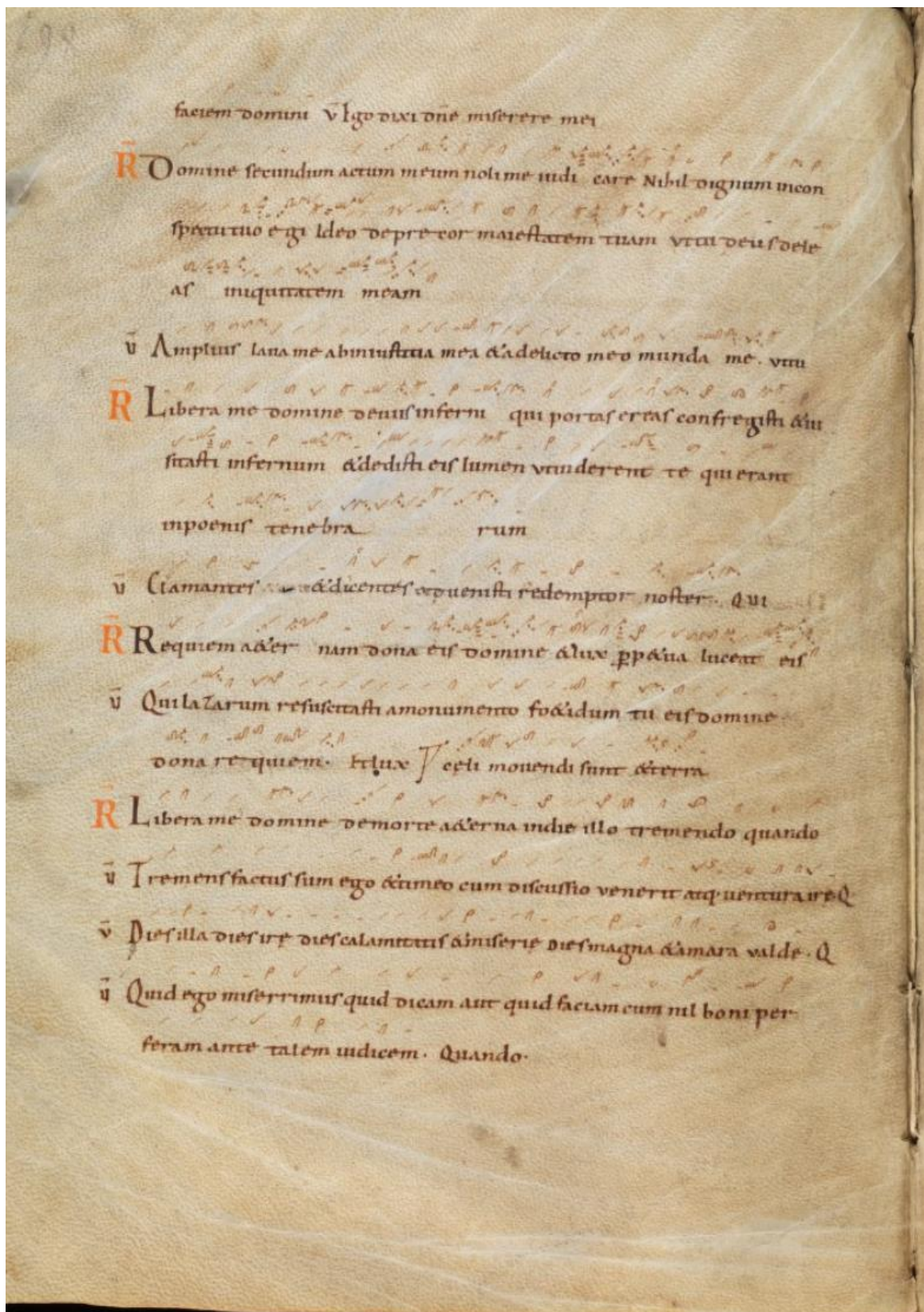
Tabelle Übersicht Sequenz-Incipit und Melodien aus: Vgl. KRUCKENBERG, The Sequence, 148.

A H	Textbeginn	Älteste Textzeugen	Melodie der ersten Epoche
54, 8	Laudantes triumphantem Christum	11. Jh.	ROMANA
54, 9	Ecce vocibus	11. Jh.	HYPODIACONISSA
54, 10	Eia harmoniis	11. Jh.	EIA TURMA
54, 11	Laudum quis carmine	11. Jh.	SYMPHONIA
54, 12	O qui perenni residens	11. Jh.	IUSTUS GERMINABIT
54, 17	Sancti spiritus quo fecundata	13. Jh.	OCCIDENTANA
54, 23	Reginarum dominam	13. Jh.	CONCORDIA
54, 25	Sicut passer solitarius	12. Jh.	LAUDATE DEUM
54, 29	Sancti triumphum celebremus	15. Jh.	OCCIDENTANA
54, 35	Sancti merita Benedicti	11. Jh.	OCCIDENTANA
54, 42	Sancti spiritus conspicuos	12. Jh.	OCCIDENTANA
54, 47	Gaude Christi sponsa	11. Jh.	EIA TURMA
54, 58	Venerandum veneremur	14. Jh.	BENEDICTA
54, 65	Eia recolamus carmina deo digna	12. Jh.	EIA TURMA
54, 67	Laude condignissima dies annua	11. Jh.	DIES SANCTIFICATUS
54, 68	Superni regis laude sacra	16. Jh.	ROMANA
54, 69	Celsa lux Sion	13. Jh.	EIA TURMA
54, 72	Omnes devota mente	14. Jh.	CAPTIVA
54, 73	Laetabundis hac die	11. Jh.	DIES SANCTIFICATUS
54, 74	Summis hunc diem veneramur	12. Jh.	OCCIDENTANA
54, 76	Laude celebri dignum	11. Jh.	MATER
54, 77	Dignis extollamus laudibus	12. Jh.	EIA TURMA
54, 79	Unus amor et una concordia	11. Jh.	BEATUS VIR QUI TIMET
54, 83	Christe tui praeclari militis	14. Jh.	VOX EXSULTATIONIS
54, 84	Laudes Christo die nunc	11. Jh.	BEATUS VIR QUI TIMET
54, 88	Ad laudes salvatoris	12. Jh.	MATER
54, 92	Gaudes caelestis sponsa	13. Jh.	ADDUCENTUR

Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. Sang. 391. f. 198.

URL: <https://e-codices.unifr.ch/en/csg/0391/198> [Abruf: 27.05.2025]

Die Seite enthält das *Libera me* mit den Versikeln zwischen die nach Clemens Blume die *Dies irae*-Strophen als Tropus eingefügt wurden.



Abbildungsverzeichnis

Abbildung nach dem Deckblatt: Eigene Fotografie

- Abb. 1: „Winchester-Tropar“, F-Pn, lat. 10587
- Abb 2: Sequenz „Congaudentes exsultemus“ aus: Kruckenberg, *The Sequence*, 228.
- Abb 3: Libera me aus dem *Liber usualis*,
URL: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=376> [Abruf: 28.05.2025]
- Abb 4: Neapel, Biblioteca Nazionale, Cod. C 36 (fol 16 r) – per Email aus der Nationalbibliothek erhalten.
- Abb 5: (Fußnote 87), Verstabelle aus VELLEKOOP, 139.
- Abb 6: Neumen mit dreigliedriger Melodiestruktur – eigens erstellte Abbildung.
- Abb. 7: Beispiele für *Dies irae*-Melodien im Filmmusik, entnommen dem Artikel: Hans-Jürgen FEULNER, Requiem und Dies irae im populären Film. Eine vorläufige Spurensuche, in: *transformatio*; 1/2 (2022) 98–125, hier: 108

Partiturabbildungen 1 – 7:

MOZART – REQUIEM:

URL: [https://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))

VERDI – REQUIEM:

URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP706082-PMLP1812-00._VERDI_--_REQUIEM_-_CONDUCTORS_SCORE.pdf

URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP635601-PMLP1812-Verdi_Requiem_Kurt_Soldan_Dover_Edition_Full_Score.pdf [letzter Abruf für alle: 07. August 2025]

ANMERKUNG ZUM ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Alle in der Arbeit vorkommenden Abkürzungen folgen: SCHWERTNER, Siegfried, Internationales Abkürzungsverzeichnis für Theologie und Grenzgebiete. Zeitschriften, Serien, Lexika, Quellenwerke mit bibliographischen Angaben, Berlin 1974.

Literatur

QUELLEN

PROSPER VON AQUITANIEN, Episc auct., I, VIII/alias XI, in: MPL 51, 209C

Martyrologium Romanum Gregorii XIII., Urbani VIII & Clementis X. Auctoritate recognitum, Editio novissima [a Benedicto XIV. aucta et castigate], Venedig 1784. URL: <https://archive.org/details/martyrologiumrom00cath/page/56/mode/2up> [Abruf: 30. Juni 2025].

Bibelausgaben online (Vulgata, NA 28 und Einheitsübersetzung):

URL: <https://www.die-bibel.de/bibel/VUL/PSA.50> [Abruf: 30. Juni 2025].

Liturgische Quellen

Missale Romanum. Ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum. S. PII V. iussu editum, Editio XIII Juxta Typicam Vaticanam, S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi Ratisbonae [Regensburg] 1930.

Missale Romanum. Ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum. Editio iuxta typicam [Vaticanam], Summi Pontificis, SS. Congregationum Rituum et de Propaganda Fide, necnon Archiepiscopatus Mechliniensis Typographus, Mechliniae [Mecheln] 1962.

Missale Romanum. Editio Typica Tertia, Vatikanstadt 2002.

Die Feier der Heiligen Messe. Mess-Lektionar für die Bistümer des deutschen Sprachgebiets, authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, Band II: Die Sonntage und Festtage im Lesejahr B, Einsiedeln u. a. 1981–1986.

Die Feier der Heiligen Messe. Mess-Lektionar für die Bistümer des deutschen Sprachgebiets, authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, Band VII: Sakramente und Sakramentalien für Verstorbene, Stuttgart u. a. 2020.

Liber usualis Missae et Officii. Pro Dominicis et Festis cum Canto Gregoriano, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, Paris u. a. 2016.

Officium Divinum. Liturgia Horarum iuxta Ritum Romanum, 4 Bde., Vatikanstadt 1987.

Divine Worship. Occasional Services, London 2014.

Die kirchliche Begräbnisfeier in den katholischen Bistümern des deutschen Sprachgebiets hg. im Auftrag DER BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ UND DES BISCHOF VON LUXEMBURG, Einsiedeln u. a. 1972 [21980].

KALAMARZ, Ks. Wojciech (Hg.), Ks. Jan SIEDLECKI, Śpiewnik Kościelny (Kirchliches Gesangbuch), Krakau ⁴¹2016.

SEKUNDÄRLITERATUR

ADAM, Adolf – BERGER, Rupert, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg ⁶1980.

BERGER, Rupert, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg ⁵2013.

BLUME, Clemens, Dies irae. Tropus zum Libera, dann Sequen, in: Cäcilienvereinsorgan 49 (1914) 55–64.

BLUME, Clemens u. a. (Hgg.), *Analecta Hymnica Medii Aevi* – LIV. Thesauri Hymnologici Prosarium, Frankfurt am Main 1961.

BUGNINI, Annibale, Die Liturgiereform 1948–1975, Zeugnis und Testament. Deutsche Ausgabe herausgegeben von Johannes WAGNER unter Mitarbeit von François RAAS, Freiburg 1988.

CASEL, Odo, Art und Sinn der ältesten christlichen Osterfeier, in: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 14 (1934) 1–78.

DIETZFELBINGER, Rudolf, Das mittelalterliche *Dies irae* – eine Lektüre, in: Andrea JÖRDENS u. a. (Hgg.), *Quaerite faciem eius semper. Studien zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum* [FS Albrecht DIHLE] (Studien zur Kirchengeschichte 8), Hamburg 2008, 33–45.

DREVES, Guido Maria, Das Dies irae, in: Stimmen aus Maria Laach 42 (1892) 512–529.

FÁNCSIK, Veronika Ágnes, Konnotationen musikalischer Satztechniken im Schaffen von Giuseppe Verdi Simon Boccanegra im Kontext des Œuvres [unveröffentlichte Dissertation Universität der Künste Berlin], 2022.

FEULNER, Hans-Jürgen, Requiem und Dies irae im populären Film. Eine vorläufige Spurensuche, in: *transformatio*; 1/2 (2022) 98–125.

FISCHER, Ingrid, Die Tagzeitenliturgie an den drei Tagen vor Ostern. Feier – Theologie – Spiritualität (Pietas Liturgica – Studia 22), Tübingen 2013.

FRANZ, Ansgar, „Dies irae, dies illa“. Der Zorn, das Gericht und die Gnade, in: *Liturgie und Kultur* 3/3 (2012) 14–28.

FRANZ, Ansgar, Präzedenzfälle vor dem Jüngsten Gericht. Das „Dies irae“ geht in Revision, in: *Heiliger Dienst* 75 (2021) 234–244.

GIHR, Nikolaus, Dies irae. Die Sequenz der Totenmesse, Freiburg i. B. 1923.

GROSSE, Sven, Der Richter als Erbarmer, in: DERS. (hg.), *Theologiegeschichte als Dogmatik, Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Leipzig 2022.

GY, Pierre-Marie, Ordo exsequiarum pro adultis, in: *Notitiae* 2 (1966) 353–363.

HAAS, Alois Maria, Dies irae, dies illa, in: *IKZ Communio* 38 (2009), 371–384.

- HILEY, David, *Western Plainchant. A handbook*, Oxford u. a. 1993 [Nachdruck: 1995].
- INGUANEZ, Mauro, Il „Dies irae“ in un codice del secolo XII, in: *Miscellanea Cassinese* 9 (1931) 4–11.
- JEDIN, Hubert, *Geschichte des Konzils von Trient*, 5 Bde., hier: Band 4.: Dritte Periode und Abschluss, Freiburg 1988.
- JEDIN, Hubert, Das Konzil von Trient und die Reform des römischen Meßbuches. in: *Liturgisches Leben* 6 (1939) 30–66.
- KOCH, Jakob, *Traditionelle mehrstimmige Messen in erneuerter Liturgie – ein Widerspruch?*, Regensburg 2002.
- KRUCKENBERG, Lori, *The Sequence from 1050–1150. Study of a Genre in Change* [unveröff. Dissertation Universität Iowa, Iowa–City], 1997.
- LISCO, Friedrich Gustav, *Dies irae, Hymnus auf das Weltgericht. Als Beitrag zur Hymnologie*, Berlin 1840 [Faksimile-Nachdruck: 2022].
- LINK, Mariusz, *Znaczenie i historia sentencji lex orandi lex credendi*, in: *Łódzkie Studia Teologiczne* 10 (2001) 241–248.
- LUDWIG, Alex, *Hearing Death at the Movies. Film Music and the Long History of the Dies irae*, Cham 2025.
- OTT, Ludwig, *Eschatologie in der Scholastik* [aus dem Nachlass von Erich NAAB], in: Michael SCHMAUS u. a. (Hgg.), *Handbuch der Dogmengeschichte*, Bd. 4: *Sakramente · Eschatologie* (Faszikel 7b: *Eschatologie in der Scholastik*), Freiburg u.a. 1990.
- RÄDLE, Fidel, *Dies (sic!) irae*, in: Hansjakob BECKER u. a. (Hgg.), *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium*, Bd. 1 (*Pietas Liturgica* 3), St. Ottilien 1987, 331–340.
- ROEDER, Torsten, *Die Rezeption der Messa da Requiem von Giuseppe Verdi im deutschsprachigen Raum 1874–1878* [unveröff. Inauguraldissertation Julius-Maximilians-Universität Würzburg], 2017.
- ROSEN, David, *Verdi. Requiem*, Cambridge 1995.
- SCHMIDT, Hermann, *Hebdomada Sancta*, vol. 1, Rom u. a. 1956.
- STOCK, Alexander, „Dies irae“. Zu einer mittelalterlichen Sequenz, in: Jan Adrianus AERTSEN u.a. (Hgg.), *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter* (*Miscellanea Mediaevalia* 29), Berlin 2002, 279–291.
- VELLEKOOP, Kees, *Dies ire [sic!] Dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz* (*Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap* 10), Bilthoven 1978.
- VON BALTHASAR, *Eschatologie in unserer Zeit. Die letzten Dinge des Menschen und das Christentum* (Studienausgabe Hans Urs von Balthasar 6), Freiburg 2005.

VON BALTHASAR, Hans Urs, Verbum Caro (Skizzen zur Theologie 1), Einsiedeln 1960.

VON DEN STEINEN, Wolfram, Notker der Dichter und seine geistige Welt: NOTKERI LIBER YMNORUM, EDITIO PRINCEPS AUTHENTICA LATINE ET THEOTISCE | NOTKERS HYMNENBUCH. Erste echte Ausgabe lateinisch und deutsch, Bern 1948.

WARREN, Charles F. S., The Authorship, Text and History of the Hymn Dies Irae, London 1902 [Faksimile-Nachdruck: London 2018].

WOLFF, Christoph, Mozarts Requiem. Geschichte Musik Dokumente. Mit Studienpartitur, Kassel 21995.

Lexikoneinträge

BUCKL, Walter, Notker v. St. Gallen, in: LThK³ 7, Sp. 926.

FEDERER, Karl, Lex orandi – lex credendi, in: LThK², Sp. 1001.

GOHLISCH, Dietmar, Mohnike. Gottlieb, in: NDB 17, 698–699.

ECKSTEIN, Friedrich August, Daniel. Hermann Adalbert, in: ADB 4, 731–734.

KRUCKENBERG, Lori, Sequenz, in: MGG² Sachteil 8, Sp. 1254–1286.

POTESTÀ, Gian Luca, Sibyllinische Bücher, in: LdM 7, Sp. 1832–1833.

SCHLAGER, Karlheinz, Blume. Clemens, in: MGG² Personenteil 3, Sp. 127–128.

SCHLAGER, Karlheinz, Stäblein. Bruno, in: MGG² Personenteil 15, Sp. 1254–1255.

TOMASZEWSKI, Mieczysław, Penderecki. Krzysztof, in: MGG² Personenteil 13, Sp. 264–270.

Lehramtliche Dokumente:

Katechismus der Katholischen Kirche, deutsche Übersetzung auf Grundlage der Editio typica, München 1993.

S. C. Rituum, *Decretum generale de rubricis ad simpliciolem formam redigendis* (23. März 1955), in: AAS 47 (1955) 218–224.

Henrici DENZINGER, Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum | Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit von Helmut HOPING, hgg. von Peter HÜNERMANN, Freiburg u. a. 452017.

Konstitution *Sacrosanctum Concilium* – Das heilige Konzil vom 4. Dezember 1963, Nr. 81; dt. Ausgabe: Dokumente zur Erneuerung der Liturgie, Bd. 1: Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963–1973, hg. v. Heinrich RENNINGS unter Mitarb. von Martin KLÖCKENER, Kevelaer 1983.

Acta et Documenta Concilio Oecumenico Vaticano ii Apparando, series I (Antepraeparatoria), Appendix Voluminis II, pars II, TYPIS POLYGLOTTIS VATICANIS, 1961. Acta Synodalia Sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani Secundi, volumen I, periodus prima, pars II, TYPIS POLYGLOTTIS VATICANIS, 1970.

Pius XII., Enzyklika *Mediator Dei* (20. November 1947), in: AAS 39 (1947) 521–595.
Deutscher Text online: URL: https://www.stjosef.at/dokumente/mediator_dei_inhalt.htm [Abruf: 30. Juni 2025]

BENEDIKT XVI., Enzyklika *Spe salvi* (30. November 2007), in: AAS 99 (2007) 985–1027
Deutscher Text: SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ, Enzyklika *Spe Salvi* von Papst Benedikt XVI. an die Bischöfe, an die Priester und Diakone, an die gottgeweihten Personen und an alle Christgläubigen über die christliche Hoffnung (30. November 2007) (VApS179), Bonn 2007.

Online-Artikel / Zeitschriften

PAWLUK, Ks. Tadeusz, *Studia Warmińskie* IV, (1967).
URL: https://wmbc.olsztyn.pl/Content/10709/08_odnowa_mszy_sw.pdf [Abruf: 13. Mai 2025].

MICHAŁEK, Ks. Roman, *Nowe Obrzędy Pogrzebu i związane z nimi problemy prawno-liturgiczne*, in: *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 27 (1974/1–2), 14–29.
URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/673113.pdf> [Abruf: 29. Juni 2025].

Zeitschriften in Kapitel V (Verdi – Requiem):

Neue Freie Presse – Digitalisat:

URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18750612&seite=11&zoom=33> [Abruf: 30. Juni 2025]

Neue Zeitschrift für Musik – Digitalisat:

URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18690709&seite=7&zoom=33> [Abruf: 30. Juni 2025]

Internetquelle für das Auschwitz-Oratorium von Krzysztof PENEDERECKI:

URL: https://ia904609.us.archive.org/9/items/lp_dies-irae-auschwitz-oratorium-polymorphia_krzysztof-penderecki/lp_dies-irae-auschwitz-oratorium-polymorphia_krzysztof-penderecki.pdf [Abruf: 30. Juni 2025]

Abstract - Deutsch

Eine Relecture der mittelalterlichen Totensequenz *Dies irae* führt – anhand ihrer Textgeschichte – bis in die Gegenwart, in der der Text nach wie vor eine lebendige Nachwirkung und Rezeption in Kunst, Film und Musik erfährt.

Als roter Faden zieht sich die Frage durch die Arbeit, ob die nahezu vollständige Abschaffung des *Dies irae* aus der römischen Liturgie in den 1960er-Jahren tatsächlich gerechtfertigt war – oder ob es nicht noch von pastoralem Nutzen wäre, dem Text in der heutigen Zeit zu einer Wiederentdeckung zu verhelfen.

Dazu werden zunächst die Genese des Textes, seine Quellen und Entstehungskontexte beleuchtet sowie die Frage, wie der Text überhaupt zur Gattung der „Sequenz“ gefunden hat. Ein eigenes Kapitel widmet sich der historischen Begründung seiner liturgischen Entfernung im Zuge des Zweiten Vatikanischen Konzils sowie Stimmen von Theologen, die dem Text bleibenden geistlichen Wert zusprechen.

Die Schlusskapitel stellen schließlich zwei bedeutende Vertonungen der Totensequenz im Rahmen von Requiemkompositionen vor und analysieren die weitreichende Rezeption des *Dies irae*, insbesondere im Medium Spielfilm.

Abstract

The title of this thesis already points to its topic: a rereading of the medieval death sequence *Dies irae*, tracing its textual history through the centuries up to the present day, where it still has a strong influence and continues to be received in art, film, and music.

A central question throughout the work is whether the almost complete removal of the *Dies irae* from the Roman liturgy in the 1960s was truly justified from a pastoral perspective—or whether the text could still be of pastoral value today and worth rediscovering.

To explore this, the thesis first examines the origins of the text, its sources and historical context, and how it came to be classified as a liturgical sequence. One chapter also looks at the reasons behind its removal following the Second Vatican Council, along with the views of theologians who continue to see value in the text.

The final chapters introduce two musical settings of the *Dies irae* in Requiem compositions and examine its lasting impact, especially in film.