

Requiem und *Dies irae* im populären Film

Eine vorläufige Spurensuche

Der populäre Film platziert kirchliche Rituale von Begräbnismesse und Beerdigung bewusst in seinen Dramaturgien. Die Melodie des heute kaum mehr gebräuchlichen mittelalterlichen Gesangs aus dem Requiem *Dies irae* wurde in der Filmmusik in ein Symbol für Tod und Grauen transformiert. (Red.)

Hans-Jürgen Feulner

Prof. Dr. theol., Professor für Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie
an der Universität Wien

Mit dem Tod der hochbetagten britischen Königin und des Oberhauptes der *Church of England*, Elisabeth II., am 8. September 2022 rückte ein royales Begräbnis mit zwei Totenliturgien (wenngleich ohne Eucharistiefiern) am 19. September in Westminster Abbey und in St. George's Chapel (Windsor Castle) in den Fokus des weltweiten medialen Interesses.¹ Im „populären Film“ (oder Kinofilm²) spielt eine Toten- oder Begräbnismesse, oft auch als „Requiem“ bezeichnet, benannt nach dem Incipit des klassischen Introitus „Requiem æternam dona eis, Domine“ („Ewige Ruhe schenke ihnen, o Herr“³), zumeist eine untergeordnete Rolle. Anders verhält es sich dagegen mit den sich anschließenden (oder auch vorausgehenden) Begräbnisritualen in der Friedhofskapelle oder Trauerhalle sowie am Grab (Beisetzung).⁴ Besonders die berühmte mittelalterliche Sequenz „Dies irae“ (lat. „Tag des Zorns“), die bis 1969/70 in der katholischen Totenmesse vor dem Evangelium gesungen wurde, übt auf Dichter, Schriftsteller, Maler und Musiker bis heute eine beinahe magische Faszination aus. Vor allem in der Filmmusik – sogar in vielen nicht-religiös konnotierten Filmen – begegnet sie dem Publikum.

Religion und religiöse Rituale/Liturgie im Film⁵

Kinofilme als visuell-auditive Medien erzählen bewegende Geschichten, wobei sich der populäre Film auch oft auf Motive der jüdisch-christlichen Tradition (und zunehmend auch auf Motive religiöser Traditionen aus dem ostasiatischen Raum) bezieht und diese in eigenständiger Weise transformiert. Diese Darstellung religiöser Motive hat sich genauso wie das Medium Film im Laufe der Zeit gewandelt.⁶ In einigen der populären Hollywood-Filme neuerer Zeit geht es um Liebe, die stärker als der Tod sein kann (*Titanic* [1997]), um den Umgang mit Schuldgefühlen (*Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* [1990]), um die Kraft des Urvertrauens (*Forrest Gump* [1994]), um die Solidarität mit Ausgegrenzten (*Philadelphia* [1993]), um die königliche Würde des Menschen (*Der König der Löwen* [1994]) oder um den Auszug aus Fremdbestimmungen (*Die Truman Show* [1998]). Auch Sujets wie der Sinn des Sich-Opfern (*Terminator 2: Tag der Abrechnung* [1991]), die Verbindung mit den Verstorbenen (*The Sixth Sense* [1999]), die Hoffnung auf Erlösung (*Matrix* [1999]), verborgene Spiritualität (*Meine Nacht bei Maud* [1969]), Versuchungen der Lebenslust (*Chocolat – ... ein kleiner Biss genügt* [2000]) und vieles mehr spielen eine zentrale Rolle – Themen also, die die menschliche Existenz wie auch die Religionen beschäftigen. Religiöse Motive wurden seit dem Aufkommen des Mediums Film mit diesem in Verbindung gebracht und haben bis dato in fast jedes Genre Eingang gefunden.⁷ Krimis mit scharfsinnigen Pfarrern (*Die seltsamen Wege des Pater Brown* [1954], *Das schwarze Schaf* [1960] und *Pfarrer Braun* [2003–2014]), Komödien mit humorvoll-schlitzohrig anmutenden Priestern (*Don Camillo* [1952–1965]), Melodramen mit in Versuchung geführten oder standhaft gebliebenen Priestern (*Das Tagebuch eines Landpfarrers* [1951]⁸, *Ich beichte* [1953], *Der Abtrünnige* [1954], *Die Dornenvögel* [TV 1983], *Der Priester* [1994], *Die Versuchung des Padre Amaro* [2002] u. a.) sind genauso Kassenschlager wie viele Horrorfilme, die mit christlichen Symbolen und Ritualen durchsetzt sind (etwa *Der Exorzist* [1973], *Bram Stoker's Dracula* [1992], *The Rite – Das Ritual* [2011]).

1 Alle im Artikel angeführte Internetlinks wurden letztmalig am 19. Sept. 2022 aufgerufen. Die Zeitangaben bei Filmen sind lediglich ungefähre Zeitmarken und hängen vom jeweiligen Filmmedium ab.

Die Texte der beiden anglikanischen Trauergottesdienste finden sich als PDF unter: bit.ly/3dsmv0n und bit.ly/3BuaU94.

2 „Populärer Film“ und „Kinofilm“ werden in diesem Beitrag zumeist synonym gebraucht.

3 Vgl. 5 Esra 2,34–35. Das (apokryphe) 5. Buch Esra ist eine christliche Erweiterung des 4. Buches Esra und stammt wohl aus dem 2. Jh. Das Buch 4 Esra 1–2 gilt als 5. Esra-Buch und 4 Esra 15–16 als 6. Esra-Buch. Die heute gebräuchliche Zählung der Schriften basiert auf der Zählung der Esra-Literatur in der Vulgata [vgl. zu den Einleitungsfragen Wolter, Unterweisung, 767–776].

4 Vgl. dazu für den kath. Bereich das Rituale Romanum: Ordo Exsequiarum. S. auch Haunerland, Begräbnisfeier; Kranemann, Sensibilität; Haunerland, Gescheitert; Klöckener, Rituale u. a.

5 S. dazu ausführlich auch (mit einer einschlägigen Literaturliste am Ende): Feulner / Seper, Liturgie.

6 Vgl. Hasenberg, Film, 18–23. Vgl. dazu auch Deaville, Topos.

7 Vgl. Hasenberg, Film, 10. Man muss sich allerdings davor hüten, in Filmen auch dort „Religiösität“ (abhängig von deren Definition) – zumindest implizit – zu erkennen, wo gar keine ist (vgl. Deacy / Ortiz, Theology, 5f.).

8 Vgl. auch Fraser, Images, 13–22.

Das sehr umfassende Thema „Religion im Film“⁹ oder „Spuren des Religiösen im populären Film“¹⁰ ist daher schon seit längerem auch Gegenstand der Theologie (z. B. Darstellung von Religionen, religiöse Anklänge im Film).¹¹ Von „Inszenierung“ und „Kult“ ist heute keineswegs mehr nur in Bezug auf das Theater oder die kirchliche Liturgie die Rede. Vielmehr finden sich unzählige Gestalten ästhetischen Ausdruckshandelns mit unverkennbar „kultischen“ oder „rituellen“ Zügen inmitten einer säkularen Welt (z. B. die Eröffnungsfeiern der Olympischen Spiele, religiöse Anspielungen in der Werbung, Parteitage).¹² Solche religiöse Rituale, Symbole, Handlungen und Figuren sind seit Erfindung des Kinos immer wieder Gegenstand zahlreicher Filme. Der Einsatz von religiösen Ritualen ist eine beliebte Art, das „Religiöse“ im populären Film sichtbar zu machen.¹³ Dies ist nicht verwunderlich, da Filmemacher die Lebenswirklichkeit abbilden wollen

Zum einen wegen ihrer besonderen Situierung im menschlichen Leben, zum anderen wegen ihres hohen Wiedererkennungseffekts werden religiös-liturgische Rituale oft bewusst eingebaut.

und Rituale sowie „Religiosität“ (im weiteren Sinne) grundlegende Bestandteile des menschlichen Lebens darstellen. Auch wenn oder gerade *weil* in Europa (und Nordamerika) die Bindung an kirchliche

und religiöse Institutionen zurückgeht, sind Filme, deren Stoff aus religiösen Riten, Symbolen und Figuren gewebt ist, beim Publikum nach wie vor beliebt. Zum einen wegen ihrer besonderen Situierung im menschlichen Leben, zum anderen wegen ihres hohen Wiedererkennungseffekts werden religiös-liturgische Rituale oft bewusst eingebaut, was vor allem für religiöse Rituale der christlichen Glaubensgemeinschaft gilt. Westliche Filme greifen dabei gerne auf die Liturgie der Katholischen Kirche (wie gelegentlich auch der Orthodoxen Kirche) zurück, „weil diese zum einen noch Vielen bekannt ist und zum anderen auch in ihrer Entfaltung als sichtbare Zeichen, bestehend aus Wort- und Handlungselement, in besonderer Weise die verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung bedient.“¹⁴ Bei der Rezeption von Spielfilmen mit religiösen Ritualen fällt außerdem auf, dass diese oftmals mit den rituellen Vorgaben der Kirchen oder anderer religiöser Gemeinschaften im Wesentlichen übereinstimmen.¹⁵

9 Vgl. May / Bird, Religion; Religion im Film; Reichert, Film I; Mitchell / Plate (Hg.), Religion u. a.

10 Vgl. Hasenberg u. a., Spuren. Siehe auch „Spuren des Religiösen“.

11 Vgl. etwa Bohrmann, Handbuch.

12 Vgl. Feulner / Seper, Liturgie, 171.

13 Vgl. Einleitung, in: Religion im Film, 12; Lyden, Film, 79.

14 Feulner / Seper, Liturgie, 170.

15 Vgl. dazu das Forschungsprojekt am Lehrstuhl für Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie der Katholisch-Theologischen Fakultät an der Universität Wien (bit.ly/3uT1bnz).

16 Die kirchliche Begräbnisfeier, 18 f. (Nr. 44). Vgl. auch Haunerland, Höhepunkt.

17 Im deutschen Messbuch [MB²] gibt es mehrere Formulare für Messen für die Verstorbenen, davon vier zur Auswahl am Begräbnistag (Die Feier der Heiligen Messe, 1159–1164), die erste außerhalb der Osterzeit mit dem Eröffnungsvers „Herr, gib ihnen die ewige Ruhe ...“ (MB², 1159).

18 „In der Regel wird der Sarg so aufgestellt, dass das Gesicht des Verstorbenen auf den Altar ausgerichtet ist ...“ (Kirchliche Begräbnisfeier, 34 [Nr. 48]).

19 „Dein Leib war Tempel des Heiligen Geistes“, so bei der Inzenz des Sarges im Grab (Kirchliche Begräbnisfeier, 67 [Nr. 99]).

20 Vgl. Haunerland, Höhepunkt, 185. Zur geschichtlichen Entwicklung und Bedeutung der „Begräbnismesse“ s. auch Kaczynski, Sterbe- und Begräbnisliturgie, 211–213.216.223.230f.

Liturgische Grundlegungen

Die Begräbnismesse

Höhepunkt des katholischen Begräbnisses ist die Eucharistiefeier,¹⁶ die „Messe für Verstorbene“¹⁷ (*Missa pro defunctis*). Diese Begräbnismesse kann unmittelbar vor oder nach der Beisetzung gefeiert werden, aber auch unabhängig davon. Falls der Sarg mit dem/der Verstorbenen zum Requiem in die Kirche mitgenommen wird, steht er an einer geeigneten Stelle, meist vor dem Altarraum (vgl. in *Die Versuchung des Padre Amaro* [2002]).¹⁸ Der/Die Tote, dessen/deren Leib „Tempel des Heiligen Geistes“ war¹⁹, darf so, wie zu Lebzeiten, noch ein letztes Mal am Gottesdienst der Gemeinde teilnehmen.²⁰

Die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (1963) bestimmte, die Totenliturgie solle „deutlicher den österlichen Sinn des christlichen Todes ausdrü-

[1.]	Dies iræ, dies illa, Solvæt sæclum in favilla Teste David cum Sibylla.	Tag der Rache, Tag der Sünden, Wird das Weltall sich entzünden, Wie Sibyll und David künden.
[2.]	Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus Cuncta stricte discussurus!	Welch ein Graus wird sein und Zagen, Wenn der Richter kommt, mit Fragen Streng zu prüfen alle Klagen!
[3.]	Tuba mirum spargens sonum Per sepulcra regionum, Coget omnes ante thronum.	Laut wird die Posaune klingen, Durch der Erde Gräber dringen, Alle hin zum Throne zwingen.

[18a.]	Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla	Tag der Tränen, Tag der Wehen, Da vom Grabe wird erstehen
[18b.]	Iudicandus homo reus: Huic ergo parce, Deus.	Zum Gericht der Mensch voll Sünden; Laß ihn, Gott, Erbarmen finden.
[19.]	Pie Iesu Domine, Dona eis requiem.	Milder Jesus, Herrscher Du, Schenk den Toten ew'ge Ruh.

21 Dokumente zur Erneuerung, 62 (Nr. 81).

22 GORM³, Nr. 384; Rituale Romanum:

Begräbnisfeier, 34–39. Kirchliche Begräbnisfeier, 49, hat die Überschrift „Verabschiedung“, Rituale Romanum: Ordo, 21, hat „Ultima commendatio et valedictio“.

23 Rituale Romanum: Begräbnisfeier, 13 (Nr. 10).

24 Vgl. auch GORM³, Nr. 346d.

25 Die Messfeier „anlässlich einer Bestattung ist mehr als ein Auferstehungsgottesdienst: Sie muss auch Ort der Trauer sein.“ (Hauerland, Höhepunkt, 186; vgl. Hauerland, Auferstehungsgottesdienst.)

26 Der Liturgierat der Erzdiözese Chicago schlug bereits unmittelbar nach dem Konzil vor, dass sämtliche Totengottesdienste in weißen Paramenten gefeiert werden sollen. Vgl. Stone / Cunningham, Experiment.

27 Heinz, Spannungsfeld, 91.

28 Vgl. Bärsch, Liturgische Aspekte, 56f. und 97f.; Hauerland, Höhepunkt, 187.

29 Der liturgische Ort der Sequenz befindet sich zwischen dem Halleluja-Ruf bzw. Tractus und dem Evangelium der Messfeier. Zur Entwicklung dieser genuin mittelalterlichen lyrischen Gattung vgl. Stäblein, Sequenz.

30 Im Missale Romanum 1570 schließen die „Missae pro defunctis“ die Sammlung der Votivmessen ab. Die Totenmesse am Tag des Todes oder der Bestattung mit dem Dies irae bildet das zweite dieser Formulare (Missale Romanum, 651f. [Nr. 4193–4202], Verweis auf Dies irae: 652 [Nr. 4197]).

31 In seinem Sanctorale-Teil bietet das Missale Romanum 1570 im Anschluss an das Messformular für Allerheiligen und Bestimmungen für dessen Oktavtag eine Rubrik, die sich auf den 2. November bezieht (Missale Romanum, 561 [Nr. 3396]) „Secunda die sit Commemoratio omnium fidelium defunctorum: et dicitur Missa Requiem aeternam dona.“

cken [...], auch was die liturgische Farbe betrifft.“ Außerdem solle eine erneuerte Begräbnisliturgie situationsgerecht sein und regionales Brauchtum integrieren können (SC 81)²¹. Der liturgische Ablauf eines Requiems (am Begräbnistag) gleicht in der Regel jenem der Messfeier an Werktagen: Das Gloria und das Credo der Sonntage und Hochfeste entfallen. Auch außerhalb der Fastenzeit kann der Halleluja-Ruf (früher ein „Tractus“) durch einen anderen Ruf vor dem Evangelium ersetzt werden, dem sich in der vorkonziliaren Begräbnismesse allerdings noch die Sequenz *Dies irae* anschloss. Nach dem Schlussgebet der Begräbnismesse folgt die „Letzte Anempfehlung und/oder Verabschiedung“²² (anstelle der früheren „Absolution“ des/der Verstorbenen, mit dem „Liberate me, Domine“) samt Besprengung mit Weihwasser (Aspersion) und Inzenz, falls der Sarg vor Ort ist.²³ Dass bei der Begräbnismesse heute fast überall die Farbe Violett gewählt wird,²⁴ verstärkt den Bußcharakter dieser

Eucharistiefeier. Aufgrund des von *Sacrosanctum Concilium* geforderten österlichen Charakters der Begräbnisliturgie hat man oft die weiße Farbe favorisiert²⁵ (so evtl. auch im Film *Der Exorzist* [1973]²⁶). Jürgen Bärsch und Winfried Hauerland meinen allerdings, dass diese Farbwahl möglicherweise nicht berücksichtigt, dass die Eucharistie im Angesicht des Todes gefeiert wird und daher auch die Trauer der Angehörigen und der Gemeinde ernst zu nehmen sei. Die der Sterbe- und Totenliturgie innewohnenden „Übergangsriten“ („rites des passages“) gelten nicht nur den Verstorbenen, sondern auch den Hinterbliebenen. Die kirchliche Begräbnisfeier war und ist nie allein „Gottes-Dienst“, sondern auch immer ein „Heils-Dienst“²⁷ an den trauernden Menschen. Somit stelle sich die Frage, ob nicht doch Schwarz weiterhin angemessen wäre.²⁸

Die Sequenz *Dies irae*

Im Laufe der Liturgiegeschichte sind im Mittelalter die frühkirchlichen Aspekte einer Auferstehungshoffnung der Totenliturgie immer mehr zugunsten einer allgegenwärtigen Furcht vor dem Gericht Gottes zurückgetreten. Derartige Jenseitsvorstellungen verbanden sich zudem mit den Ideen von Buße und Läuterung. Die Sequenz²⁹ *Dies irae*, die in das Formular der Totenmesse³⁰, und damit auch von Allerseelen³¹, des Tridentinischen Messbuchs von 1570³² und nachfolgender Missalien bis 1962 (und auch zweisprachiger Interim-Missalien³³) fest aufgenommen wurde, dokumentiert mit sehr ausdrucksstarken Bildern das Weltgerichts-szenario.³⁴ Das *Dies irae* als Reimgebet lässt sich bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückverfolgen³⁵ und hat erst im Verlauf des 13. Jahrhunderts seine Vollendung gefunden (Hinzufügung der Strophen 11, 18ab und 19).³⁶ Das *Dies irae* „ist wahrscheinlich das repräsentativste, kulturell folgenreichste und darum berühmteste Reimgebet des lateinischen Mittelalters“³⁷ (siehe oben links).

Eine gregorianische Notierung findet sich beispielsweise im *Liber Usualis* von 1961.³⁸ Vor allem die ersten vier bis acht Noten spielen in vielen Filmmusikstücken eine bedeutende Rolle, wie später zu sehen sein wird (s. Abb. 1 und unten Abb. 4).

Seq. 1.
D I-es írae, dí-es ílla, Sólvet saéclum in favílla :
 Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futúrus,
 Quando jú-dex est ventúrus, Cúncta stricte discussúrus!

The image shows three staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large initial 'D' and the text 'I-es írae, dí-es ílla, Sólvet saéclum in favílla :'. The second staff continues with 'Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futúrus,'. The third staff concludes with 'Quando jú-dex est ventúrus, Cúncta stricte discussúrus!'. The notation consists of square neumes on a four-line staff.

Abb. 1: Dies irae (Strophen 1 + 2) in Gregorianischer Notierung nach dem *Liber Usualis* (1961)
 © bit.ly/3LnPK0M

32 Missale Romanum, 649f. (Nr. 4186).

33 So z. B. Lateinisch-Deutsches Altarmessbuch, 316f. (103f.).

34 Vgl. Rädle, Dies irae; Strecker, Dies irae; Stock, Dies irae; Vellekoop, Dies ire [sic]; Bretschneider, Bewundert; Franz, Dies irae; Franz, Präzedenzfälle. Mit dem Fund der ältesten Hs (Neapel, Ende 12. Jh.) lässt sich annehmen, dass Thomas von Celano OFM († nach 1250) als Autor nicht in Frage kommen kann (vgl. Franz, Dies irae, 19–20 mit Anm. 17).

35 Neapel, Biblioteca Nazionale (Hs VII D 36). Beschreibung der Handschrift bei Vellekoop, Dies ire, 29.195–198.

36 Vgl. Vellekoop, Dies ire, 35–60.88–95.

37 Rädle, Dies irae, 334. – Diese großartige Dichtung hat z. B. wohl auch Michelangelo zu seinem berühmten Fresko vom Jüngsten Gericht (1536–1541) in der Sixtinischen Kapelle angeregt.

38 *Liber Usualis*, 1810–1813. S. ein Hörbeispiel dazu bei: youtu.be/dsn9LWh230k.

39 *Missale Romanum* 1962, 706 (Nr. 5220); [117] (Nr. 6558).

40 *Divine Worship: Occasional Services*, 120 [Funeral Mass] und 158–160 [Appendix mit lat.-engl. Text]; *Divine Worship: The Missal*, 872–874.1025 f. u. ö.

41 Die Feier des Stundengebetes, 273–275 (lat.).

42 *Officium Divinum*, 489–491.

43 Vgl. *Rituale sive Agenda ad usum Ecclesiarum Metropolitanae Moguntinae [...]*, Würzburg 1671, 372; *Rituale Fuldense [...]*, Fulda 1765, 315; *Rituale Spirensis [...]*, Bruchsal 1748, 228 u. a. (s. Bärtsch, *Allerseelen*, 384 m. Anm. 328).

44 Vgl. Boswell / Loukides, *Reel Rituals*, 65–84, hier bes. 83 f.

findet sie sich in der Tagzeitenliturgie der „ordentlichen“ Form im *Deutschen Stundenbuch* an Allerseelen als fakultative zweite (lateinische) Lesung der Lesehore⁴¹ und in der *Liturgia Horarum* in der letzten Woche des Kirchenjahres (Hebdomada XXXIV per annum) aufgeteilt auf die drei Hymnen der Lesehore, Laudes und Vesper.⁴²

Als einer der Prozessionsgesänge (vgl. *Die Teufel* [1971]) ist das *Dies irae* zu Allerseelen in einigen Diözesanritualien des 17. und 18. Jahrhunderts belegt, da diese Sequenz mit ihren zahlreichen Strophen einen längeren Prozessionsweg recht gut begleiten und gliedern konnte.⁴³

Begräbnisse im Film

Zu allen Zeiten hat die Konfrontation mit dem Tod den Menschen zutiefst betroffen. Beerdigungen sind daher Ereignisse, die viele Menschen als belastend empfinden. Sie sind ein Anlass, bei dem Emotionen aufwallen sowie trauernde Freunde und Familien wieder zusammenfinden. Bei derart komplexen Gefühlen ist es kein Wunder, dass zahlreiche großartige Filme Beerdigungen mit ihren vielfältigen, symbolträchtigen Ritualen beinhalten.⁴⁴ Begräbnisse bzw. Beisetzungen oder Traueransprachen als Teil des Begräbnisses finden sich in zahllosen namhaften Filmen – aus verschiedenen Genres – wie beispielsweise (in sehr kleiner Auswahl): *Doktor Schiwago* (1965)⁴⁵, *Harold und Maude* (1971), *Der Pate 1* (1972)⁴⁶, *Die durch die Hölle gehen* (1978)⁴⁷, *Heathers* (1988)⁴⁸, *My Girl – Meine erste Liebe* (1991)⁴⁹, *Vier Hochzeiten und ein Todesfall* (1994)⁵⁰, *Die Hochzeits-Crasher* (2005)⁵¹, *Die Royal Tenenbaums* (2001)⁵², *Mr. May und das Flüstern der Ewigkeit* (2013). Zu denken wäre auch an etliche Western mit zumeist recht

schlichten Begräbnisszenen (kurzes Gebet am Grab, ggf. ein Gesang und Aufrichtung des Kreuzes): *Spuren im Sand* (1948), *Bis zum letzten Mann* (1948), *Der Teufelshauptmann* (1949), *Rio Grande* (1950), *Der schwarze Falke* (1956) u. a.

Zwei Filme seien besonders herausgegriffen, weil in ihnen gleich mehrere Beerdigungen zu finden sind:

45 Die Haupthandlung setzt mit der Beerdigung von Marija Schiwago ein, der Mutter des zu diesem Zeitpunkt etwa achtjährigen Juri Schiwago, von dessen Schicksal der Film erzählen wird. Man sieht einen Trauerzug mit offenem Sarg zum Friedhof gehen, wo die Beisetzung von Marija unter Beisein von russ.-orth. Geistlichen und Gesang stattfindet [Teil 1: 00:12:34].

46 Glocken läuten, eine Kolonne mit schwarzen Autos fährt auf den Friedhof zum Grab von Don Vito Corleone. Dort werden Blumen ausgeladen, die Trauergemeinde bekreuzigt sich und wirft Blumen ins Grab. [Teil I: 02:24:10].

47 Der ukrainisch-stämmige Nick Chevotarevich wird nach Ende des Vietnamkrieges gemäß dem byzantinischen Ritus im Kreise seiner Familie und jener Freunde, die mit ihm im Krieg waren, beerdigt [02:51:42 (Auszug aus der Kirche mit Sarg); 02:52:43 (Beisetzung am Friedhof)]. Der Priester bei der Beisetzung ist ein Geistlicher der Orthodox Church in America (bit.ly/3QTpOLE). – Vgl. auch Arns, Illusionen; zum byzantinischen Ritual am Grab s. Mysterium der Anbetung, 329.

48 Siehe youtu.be/J3Z1pZhUYDc (schwarze Komödie mit einem Ausschnitt aus einem nichtkatholischen, durch einen Geistlichen geleiteten Trauergottesdienst, wo jugendliche Freunde sich von einer Verstorbenen am offenen Sarg verabschieden und ihr dabei letzte Worte mitgeben).

49 Siehe youtu.be/DFr3BkrjGhU (emotionale Kindergeschichte als Tragikomödie mit Verabschiedung eines verstorbenen Kindes in offenem Sarg im Haus eines Bestatters).

50 Siehe youtu.be/gE9E07EznXw (Ansprache in einer Trauerhalle mit Prozession zum Grab, aber ohne rituelle Handlungen).

51 Siehe youtu.be/BWkqBRuwjeY (Gebet am Grab).

52 Siehe youtu.be/kqGjVJka7xQ (ohne liturgische Handlungen am Grab).

53 [00:15:16]. Der Priester trägt ein schwarzes Messgewand.

54 [00:09:10; 00:21:48].

55 [00:00:14; 00:00:44; 00:01:09]. – In zwei Szenen wird die Asche der Verstorbenen entweder durch Mr. May am Friedhof ausgestreut [00:02:16] oder recht würdelos von seiner Nachfolgerin in ein kleines Massengrab geschüttet [00:45:40].

56 So in der vierten Verabschiedungsszene mit einem anglikanischen Geistlichen [00:16:25].

57 [01:19:04].

58 [01:23:24].

Die Hauptfigur der schwarzen Komödie *Harold und Maude* (1971), der junge Harold Chasen, ist vom Thema Tod fasziniert. Er nimmt an Beerdigungen teil, fährt einen Leichenwagen und täuscht Selbsttötungen vor, um seinem realen Alltag zu entkommen. Bei einer Begräbnismesse lernt er die exzentrisch anmutende Maude Chardin kennen, eine 79-jährige Frau, die ebenfalls gerne Beerdigungen besucht. Gemeinsam begeben sie sich auf ein morbides Abenteuer. Der Film zeigt auch das Ende eines Requiems, die Verabschiedung am Sarg⁵³, und beinhaltet außerdem zwei Beisetzungsszenen auf Friedhöfen⁵⁴.

In der mehrfach preisgekrönten Tragikomödie *Mr. May und das Flüstern der Ewigkeit* (2013) steht John May als Angestellter der Stadt London im Mittelpunkt. Seine Aufgabe ist es, für die Beerdigung vereinsamt Verstorbener zu sorgen, was er sehr sorgfältig und mit Hingabe erfüllt. Meist ist er nicht nur der einzige Trauergast, wie gleich zu Beginn der drei gezeigten Verabschiedungsszenen in Kirchen oder Kapellen gezeigt wird (davon die zweite im byzantinischen Ritus),⁵⁵ sondern hat auch die Trauerrede geschrieben, die der jeweilige Vorsteher vorliest.⁵⁶ Als seine Arbeitsstelle aufgehoben wird, darf er noch seinen letzten Fall bearbeiten. Tragischerweise kommt Mr. May bei einem Busunfall ums Leben. Er wird zur selben Zeit bestattet wie sein letzter „Klient“ William Stoke, genannt Billy. Doch während sich bei dessen Beerdigung all jene Menschen einfinden, die Mr. May gefunden hat, kommt niemand zu seiner eigenen Beerdigung⁵⁷ – bis am Abend schließlich doch die Geister aller seiner Beerdigungsklienten an sein Grab treten.⁵⁸

In populären Filmen können, wie aus diesen wenigen Beispielen hervorgeht, Beerdigungen verschieden inszeniert sein, von gewollt witzig über düster-komisch bis hin zu peinlich berührend oder emotional ergreifend.

Drei ausgewählte Beispiele von Begräbnismessen

Kurze Auszüge einer katholischen Begräbnismesse (oder deren Beschreibung) finden sich beispielsweise in folgenden Filmen:

Im Filmklassiker *In den Schuhen des Fischers* (1968), mit Anthony Quinn als Erzbischof Kiril Lakota und späterer Papst Kiril I., werden auch die päpstlichen Begräbnisriten beschrieben und einige Zeremonien nach dem Tod des älteren Papstes gezeigt. Als dieser nämlich überraschend stirbt, vernimmt man die Totenglocke und der Reporter George Faber erklärt von einem dem Vatikan naheliegenden Hügel aus die Vorgehensweise der nun folgenden päpstlichen Begräbniszeremonien:

„Die Glocke läutet. Der Papst ist tot. Lauschen wir der Glocke. [...] Das ist das Totengeläut. Es erklingt vom Arco delle Campane nur für den Papst [...] Der Papst ist tot. Der oberste Kämmerer [Camerlengo] wird es verkünden, der Zeremonienmeister, die Ärzte und Notare werden dann seinen Heimgang mit ihrer Unterschrift bestätigen. Sein Ring wird zerstört werden. Seine Siegel werden zerbrochen. Die päpstlichen Gemächer werden verschlossen und versiegelt. Während die Glocken noch immer läuten, wird der päpstliche Leichnam den Einbalsamierern übergeben werden, damit er einen geziemenden Anblick bietet für die Verehrung [...] der Gläubigen. Dann wird sein Leib aufgebahrt zwischen weißen Kerzen in der Sixtinischen Kapelle, wo die Nobelgarde die Totenwache übernehmen wird, unter Michelangelos Fresko vom Jüngsten Gericht.

Am dritten Tage wird man ihn begraben, bekleidet mit dem päpstlichen Gewand, mit der Mitra auf dem Kopf und einem Purpurschleier über dem Gesicht und mit einer roten Hermelindecke, um ihn in der Krypta zu wärmen. Sie betten den Leichnam in einen dreifachen Sarg: einen aus Zypressenholz, einen aus Blei, zum Schutze gegen die Feuchtigkeit, und der auch seinen Totenschein enthalten wird. Und der letzte ist aus Ulmenholz, so dass der höchste Priester am Ende doch allen anderen Menschen gleicht, die in einem Holzschrein begraben werden.

Bei derart komplexen Gefühlen ist es kein Wunder, dass zahlreiche großartige Filme Beerdigungen mit ihren vielfältigen, symbolträchtigen Ritualen beinhalten.

59 Die feierlichen „Absolutionen“ (mit dem „Libera me, Domine“), die nach dem Pontificale Romanum im Anschluss an den Begräbnisgottesdienst für einen verstorbenen Papst oder Bischof zu halten waren, durften nicht von einem einfachen Priester vorgenommen werden (vgl. Lurz, Rubriken, 81). Die Trauerfeierlichkeiten währten für den Papst neun Tage, zu Ehren der neun Chöre der Engel (vgl. Adler, Ceremonien, 2–17).

60 Eigenes Transkript nach der dt.

Synchronfassung, die sich etwas vom engl. Originaltext unterscheidet [00:44:24].

61 Vor der Begräbnismesse für den verstorbenen Papst kam es den Pönitentiären zu, seinem Leichnam die roten Pontifikalgewänder anzulegen (denn Rot und nicht Schwarz ist die Trauerfarbe der Päpste). Vgl. Nersinger, Liturgien, 327.

62 Vgl. zu diesen päpstlichen Zeremonien Nersinger, Liturgien, 311–353.

63 Am 22. Februar 1996 erließ Papst Johannes Paul II. die Apostolische Konstitution *Universi Dominici Gregis* über die Vakanz des Apostolischen Stuhls und die Wahl eines neuen Papstes (bit.ly/3RUv1nN). Im Jahr 2000 erschien dann der neue *Ordo Exsequiarum Romani Pontificis*, gemäß dem die Trauerfeierlichkeiten nach dem Tod von Johannes Paul II. im April 2005 stattfanden.

64 In Anlehnung an SC 81 war und ist es in den USA an vielen Orten üblich, Totenmessen als „Auferstehungsgottesdienste“ in weißen Paramenten zu feiern (s. oben).

65 „Remember also, O Lord, thy servant, Mary Karras, who has gone before us ...“ [00:45:00]. Es ist mit Monika Scala anzunehmen, dass hier sogar das amerikanische zweisprachige Interim-Missale von 1966 zur Anwendung kam (The English–Latin Sacramentary; s. dazu Bieringer, House, 246–253). Vgl. Scala, Exorzismus, 116f.119 m. Anm. 476.

Der Papst ist tot. Man wird ihn mit Totenmessen neun Tage lang betrauern, und man wird ihm neun Absolutionen⁵⁹ erteilen, für die er vielleicht, da er zu seinen Lebzeiten größer war als alle anderen Menschen, nach seinem Tod auch einen größeren Bedarf hat.“⁶⁰

Danach zeigt der Film die Versiegelung der päpstlichen Gemächer durch den Kardinal-Camerlengo (mit Prälaten der Apostolischen Kammer und dem Kanzler als Augenzeugen), das Schließen des Bronzetors, die Zerstörung des Fischerringes mit einem Hammer und den aufgebahrten Leichnam in violetten Gewändern⁶¹, bewacht von der Nobelgarde in der Sixtinischen Kapelle.⁶² Die Totenmesse und das Begräbnis selbst werden im Film allerdings nicht gezeigt. Das Requiem für Päpste erfolgt seit Paul VI. unter freiem Himmel auf dem Petersplatz vor der Basilika.⁶³

Im Horrorklassiker *Der Exorzist* (1973) feiert Father Damien Karras, einer der beiden titelgebenden Exorzisten, eine Eucharistiefeier in weißen Paramenten⁶⁴, entweder als Requiem oder zum Gedächtnis an seine kürzlich verstorbene Mutter Mary Karras. Er spricht gemäß dem ersten Eucharistischen Hochgebet die Worte des Gedächtnisses der Verstorbenen in den Interzessionen und erwähnt seine Mutter⁶⁵. Die Filmmontage geht nun nahtlos über zur Antwort der versammelten Gemeinde, die in Form des „Lord, I’m not worthy ...“ erfolgt, nach dem nicht

gezeigten, aber zuvor vorgesehenen „Behold the Lamb of God ...“.⁶⁶

Im mexikanischen Filmdrama *Die Versuchung des Padre Amaro* (2002) feiert der junge Priester Amaro die Begräbnismesse seiner heimlichen Geliebten Amelia, die er Tage zuvor in einer illegalen Klinik zur Abtreibung genötigt hatte, woran sie schließlich starb. Amaro feiert die Totenmesse⁶⁷ in violetten Paramenten (s. Abb. 2), wobei der Sarg vor dem Altarraum aufgebahrt ist. Sein Vorgesetzter, Padre Benito Díaz, der als Einziger um die Wahrheit weiß, wendet sich von Amaro ab, als dieser mit der gesamten Gemeinde das Schuldbekennnis spricht und glaubt, sich von seiner Schuld absolvieren lassen zu können („... Por eso ruego a santa María, siempre Virgen, a los ángeles, a los santos y a ustedes, hermanos, que intercedan por mí ante Dios, nuestro Señor“⁶⁸ [wörtl. Übers.: „... Deshalb bitte ich die allzeit jungfräuliche Maria, die Engel, die Heiligen und euch, meine Brüder, dass ihr für mich bei Gott, unserem Herrn, Fürsprache einlegt“]).⁶⁹ Mit den Bildern der „Verabschiedung“ (Besprengung des Sarges mit Weihwasser und Inzenz) endet das Requiem⁷⁰ und dieser insgesamt durchaus kirchenkritische Film.



Abb. 2: Begräbnismesse in *Die Versuchung des Padre Amaro* © kino.de (bit.ly/3RW4p5I)

Dies irae im Film

Anmerkungen zu Musik im Film

In der Filmtheorie hat sich bereits seit langem die Erkenntnis durchgesetzt, dass der Ton ebenso wichtig ist wie das Bild. Drei Ebenen des Tons gilt es dabei zu unterscheiden: die Sprache/Stimme, die Geräusche und die Filmmusik (engl. „score“).⁷¹ Der Musik kommt die Bedeutung zu, „das visuell Gezeigte mit emotionalen Qualitäten [zu] versehen und in spezifischer Weise [zu] interpretieren“.⁷² Filmmusik als „funktionale Musik“ wird komponiert und produziert, um das Publikum emotional zu beeinflussen, den Inhalt eines Films zu vermitteln sowie seine Rezeption und Wahrnehmung zu erleichtern bzw. gar zu steuern. Daneben gibt es eine „syntaktische“ Funktion der Filmmusik, in der es darum geht, „die häufig disparaten Handlungsstränge, Zeitsprünge und die durch Montage überhaupt bewirkte Wiedergabe von Wirklichkeit durch Musik zu strukturieren“.⁷³

Man könnte argumentieren, dass ein Filmpublikum eigentlich nichts über Musik wissen muss, um von einer Filmmusik ergriffen zu werden und einen Film zu

66 Vgl. dazu auch Scala, Exorzismus, 112f.119.

67 [01:47:15].

68 Misal complete – Rito católico renovado – icergua, S. 8 (bit.ly/3Lwv2ff).

69 Die dt. Synchronfassung ist holprig sowie fehlerhaft und basiert auf der bereits fehlerhaften englischen Synchronfassung (was man beim Eröffnungsgruß und dem Confiteor deutlich erkennen kann) [01:48:02].

70 [01:49:03].

71 Vgl. Kreutzer, Filmanalyse, 122.

72 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 96.

73 Kloppenburg, Funktionen, 179. S. auch Pauli, Funktionen; Beil u. a., Filmanalyse, 164f.

schätzen. Andererseits sind sich die Filmkomponist:innen in der Regel der Assoziationen bewusst, die mit den von ihnen teilweise übernommenen Melodien verbunden sind.⁷⁴ Filmmusik vermittelt Informationen und ruft beim Publikum auf subtile Weise emotionale Reaktionen hervor,⁷⁵ denn die Beziehungen zwischen den verschiedenen Elementen (Handlung, Bilder, Musik) eines Films sind oft komplexer, als es auf den ersten Blick scheint.⁷⁶

Einbezug des Mittelalters in Film und Musik⁷⁷

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich der Film auch als ein empfängliches Medium für Ideen und Geschichten erwiesen, die sich auf die Mystik des Mittelalters stützen, besonders auf eine Form des Mittelalterlichen, die in irgendeiner Weise mit Tod und/oder Religion zu tun hat.⁷⁸ In den letzten Jahren wurde der Rolle von Musik bei der filmischen Interpretation der Vergangenheit immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt.⁷⁹ Insbesondere die Verwendung von einstimmigem Gesang in einem Filmsoundtrack kann zu einem wirksamen historisierenden Werkzeug werden, um das „Kirchliche“ zu symbolisieren – oft eine akustische Darstellung von religiösen Mysterien oder einer Idee des Mittelalters selbst. Der häufig verwendete Choralgesang ist einstimmig und wird – wenn er mit Text unterlegt ist – in der Regel auf Latein gesungen (so in *Der Name der Rose* [1986]⁸⁰). Diese Kombination trägt dazu bei, das zu schaffen, was man als „spirituelle Aura“⁸¹ bezeichnen könnte, und was dazu führt, dass dadurch eine feierliche Musik des Christentums ihren Wiedererkennungswert erhält.⁸² Umgekehrt wird ein solcher Gesang in Verbindung mit visuellen Darstellungen gebracht, wie etwa jener finster dreinblickender, in ein Halbdunkel gehüllter Mönche, die sich durch mittelalterliche Gebäude bewegen, d. h. er wird unwillkürlich mit dem „finsternen Mittelalter“ verbunden (*Der Name der Rose* [1986], *Der Glöckner von Notre Dame* [1996], *Black Death* [2010])⁸³ – oder, im Extremfall, direkt mit dem Bösen oder dem Tod assoziiert (*Das Siebente Siegel* [1957]).⁸⁴

Das Dies irae in Requiem-Kompositionen⁸⁵

Das mit Abstand prägnanteste Beispiel für dieses Phänomen ist die filmische Verwendung der mittelalterlichen Sequenz *Dies irae*, die ursprünglich gegen Ende des 12. Jahrhunderts als Reimgebet entstand. Mehrstimmige Vertonungen, die diese Gesangsmelodie aufgreifen, gehen bereits auf Antoine Brumels *Missa pro defunctorum* (1516) zurück.⁸⁶ Obwohl der Text viel später von Wolfgang A. Mozart (1791) und Giuseppe Verdi (1874) in ihren jeweiligen Requiems ebenfalls vertont werden sollte, hat er seine primäre Assoziation mit der mittelalterlichen Melodie durch die Jahrhunderte hindurch beibehalten. Diese spezifische Verbindung eines Textes mit einer bestimmten Musik ist inzwischen in der Populärkultur so dominierend geworden, dass die Melodie selbst stellvertretend für die Hauptthemen des Textes stehen kann: (Jüngstes) Gericht, Macht, Erlösung, Glaube, Hoffnung und vor allem Tod.⁸⁷ Historisch gesehen ist es die starke Einbeziehung der Melodie in säkulare Musikwerke, die ihr diese außergewöhnliche Anziehungskraft verliehen und erhalten hat; schon lange vor dem Aufkommen diverser Hollywood-Filme und ihrer Soundtracks.

74 Vgl. Schubert, Plainchant, 208f.

75 S. dazu auch Cohen, Music; Bullerjahn, Grundlagen; Bullerjahn, Wirkung.

76 Siehe auch Weidinger, Filmmusik; Kloppenburg, Handbuch; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 229–233.

77 Im Folgenden stütze ich mich besonders auf: Trocmé-Latter, Disney Requiem. S. auch Hassemer, Mittelalter; Hassemer, Populärkultur.

78 Vgl. Whittaker, Music Divisions, 89.

79 Vgl. dazu Haines, Music; Haines, Medievalisms. S. auch Cook, Past, und verschiedene Einträge im Oxford Handbook of Music and Medievalism etc.

80 Hörbeispiele: youtu.be/udHW7LOeGGY (Kyrie) / youtu.be/0VEhkdQhnSQ (Veni Sancte Spiritus).

81 Whittaker, Music Divisions, 96: „spiritual aura“.

82 Vgl. Whittaker, Music Divisions, 114–120. – Hörbeispiel: youtu.be/WS-ItYEj5_o (Alleluia, 12. Sonntag nach Pfingsten).

83 Vgl. Whittaker, Music Divisions, 97 f.; Whittaker, Plague.

84 Vgl. Haines, Music, 127–132; Deaville, Evil Medieval; Donnelly, Spectre, 36–54; Whittaker, Plague, 203–217.

85 Vgl. Vellekoop, Dies ire, 239–242.

86 Vgl. Vellekoop, Dies ire, 13.239. – Hörbeispiel: youtu.be/0uyBh4CBMPw.

87 Vgl. Trocmé-Latter, A Disney Requiem, 40.

Die außerliturgische Verwendung des *Dies irae*

Zwei der berühmtesten Verwendungen des *Dies irae*-Gesangs finden sich im (1) Finale der *Symphonie Fantastique* (Op. 14 V) von Hector Berlioz (s. Abb. 3) aus dem Jahre 1827, genauer im „Songe d’une nuit du Sabbat“ („Hexensabbat“)⁸⁸ mit einer Parodie des *Dies irae*, sowie in (2) Franz Liszts *Totentanz* für Klavier und Orchester (1849), auch als *Paraphrase über „Dies irae“* oder *Danse macabre* bezeichnet.⁸⁹ Beiden Beispielen – wie auch vielen anderen⁹⁰ – ist gemein, dass die mahnenden Elemente des *Dies irae*-Textes darin fast vollständig verloren gegangen sind und stattdessen der Melodie bewusst eine unheilvolle Bedeutung verliehen wird. Dadurch entsteht ein schauriger oder erschreckender Eindruck dessen, was den Menschen nach dem Tod erwarten mag.⁹¹ Berlioz beschwört nicht nur das Chaos des Jüngsten Gerichts herauf, sondern stellt auch das dämonische Übernatürliche musikalisch dar: Im Schlusssatz wird die Gesangsmelodie des *Dies irae* verzerrt gespielt und mit einer sog. „Jig/Gigue“⁹² kombiniert, um die Blasphemie eines „Hexensabbats“ darzustellen.⁹³ (3) Ein weiterer Komponist, der das *Dies irae* in Instrumentalwerken zitiert, ist Sergei Rachmaninow. In seiner Tondichtung *Die Toteninsel* (Op. 29) aus dem Jahr 1909 ist die Assoziation mit dem Tod eindeutig erkennbar⁹⁴ – wohl inspiriert durch ein Bild des Schweizer Künstlers Arnold Böcklin aus dem Jahr 1880 mit demselben Namen (*Die Toteninsel*; s. Abb. 6).⁹⁵

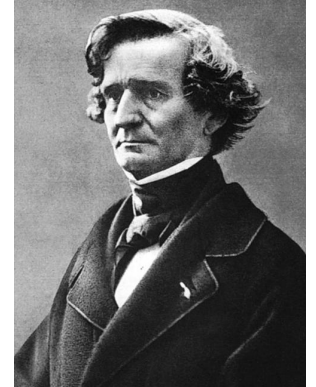


Abb. 3: Hector Berlioz (gest. 1869) © bit.ly/3QY86Xf

88 Hörbeispiele (Op. 14, H 48:5b): youtu.be/gbi5oY00Pzs / youtu.be/-XY5ILMimVc / youtu.be/DmOFplgWzyk

89 Hörbeispiele: youtu.be/PY6IMrc6u7c / youtu.be/U56O9VR7IPg / youtu.be/tNh7bRCTzyQ.

90 Beispielsweise *Danse macabre* (Op. 40) von Camille Saint-Saëns (1872) oder *Lieder und Tänze des Todes* von Modest Mussorgski (1875/76).

91 Vgl. Deaville, *Evil Medieval*, 710–717.

Ausführliche Interpretationen des *Dies irae*-Textes bieten Vellekoop, *Dies ire*, 101–113; Stock, *Dogmatik*, 201–209, und Franz, *Dies irae*, 20–25.

92 Zu den Begriffen siehe Dean-Smith, *Jig*; Feder, *Gigue*.

93 Vgl. Schubert, *Plainchant*, 212.

94 Rachmaninow zitiert das *Dies irae* auch in anderen Kompositionen, wie z. B. in seiner *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* (Op. 43, Var. 7, 10, 13 und 24). Vgl. auch Vellekoop, *Dies ire*, 245f.

95 Arnold Böcklins „Toteninsel“ ist vielfach vertont worden, so oft wie kaum ein anderes Gemälde. Vgl. Felber, *Lärm*, bit.ly/3qTy2st (mit Bild der Toteninsel).

96 Vellekoop, *Dies ire*, 14 und 246.

97 Vgl. Trocmé-Latter, *Disney Requiem*, 42.

98 Vgl. Schubert, *Plainchant*, 208.



Abb. 4: Beginn des *Dies irae* in Gregorianischer Notierung © bit.ly/3QMzYh5 (eigene Markierung)

Es überrascht vor diesem Hintergrund nicht, dass die ersten vier bis acht Töne dieses Gesangs (s. Abb. 4) eines der am häufigsten verwendeten Motive in der Filmmusik bilden, worauf im Folgenden näher eingegangen wird. Diese Melodie vermag auch ohne Text „das Gefühl einer [/der] drohenden Gefahr bei den Zuschauern zu wecken“⁹⁶. Nach Daniel Trocmé-Latter⁹⁷ unter Berufung auf Linda Schubert⁹⁸ gibt es zwei Hauptarten, wie ein/e Komponist:in die bekannte Melodie des *Dies irae* in seiner/ihrer Filmmusik zitieren kann: (1) Er/Sie kann absichtlich einen offensichtlichen Fingerzeig einbauen, der den Zuschauer:innen in der Regel auffällt, und die Musik dazu verwenden, einen Verweis auf bestimmte Aspekte der Filmhandlung herzustellen. (2) Es könnten auf subtile Weise einige Noten der bekannten Melodie in eine längere Phrase eingebaut oder das Motiv in einer größeren Instrumentaltextur versteckt werden. Darüber hinaus könnte eine

weitere Möglichkeit darin bestehen, dass ein kurzes Zitieren des *Dies irae* wie zufällig wirken könnte, wenn lediglich die ersten drei oder vier Töne anklingen (vgl. oben Abb. 4).⁹⁹

Das *Dies irae*-Motiv in der Filmmusik

Beispiele für die bewusste Verwendung des *Dies irae* in modernen Filmsoundtracks (s. Abb. 5) sind zu zahlreich, um sie hier erschöpfend aufzulisten.¹⁰⁰ Ein kleiner Querschnitt der bekanntesten Beispiele könnte sein:

Metropolis (1927), Citizen Kane (1941), Ist das Leben nicht schön? (1946), Ich beichte (1953), Das Siebente Siegel (1957), Dracula (1958), Draculas Blutnacht (1958), Die Teufel (1971), Krieg der Sterne IV: Eine neue Hoffnung (1977), Unheimliche Begegnung der Dritten Art (1977), Shining (1980), Zurück in die Zukunft (1985), Kevin – Allein zu Haus (1990), Poltergeist (1982), Der Club der toten Dichter (1989), Bram Stoker's Dracula (1992), The Nightmare Before Christmas (1993), Jurassic Park (1993), Der König der Löwen (1994)¹⁰¹, The 13th Floor (1999), Harry Potter und die Kammer des Schreckens (2002), Ring (2002), Matrix Reloaded (2003), Parfüm – Die Geschichte eines Mörders (2006), Sweeney Todd – Der teuflische Barbier aus der Fleet Street (2007), Illuminati (2009), Fluch der Karibik 4: Fremde Gezeiten (2011), Iron Man 3 (2013), Doctor Sleeps Erwachen (2019), Eli (2019), Benedetta (2021), The Northman (2022).¹⁰²

99 Alex Ludwig wendet dagegen ein anderes Klassifizierungsmodell an (vgl. www.alexludwig.net). Seine drei Typen/Kategorien von *Dies irae*-Zitaten in der Filmmusik sind: (Typ 1) der „vollständige“ Satz (full statement), womit er zumindest die ersten acht Noten oder die ersten Strophen zu meinen scheint, d. h. nicht notwendigerweise den kompletten Gesang; (Typ 2) ein „Stinger“, also ein jäher musikalischer Akzent, d. h. normalerweise die ersten vier Noten in Einzelstellung; und (Typ 3) ein „Ostinato“, womit jede Gruppe von Noten gemeint ist, die dem *Dies irae*-Motiv entfernt ähnelt und wiederholt wird. Vgl. Trocmé-Latter, Disney Requiem, 61f. Anm. 32.
100 Vgl. die ausführliche Liste (mit 228 Einträgen [Stand: 19.9.2022]) und die dazu passenden Filmclips von Alex Ludwig: www.alexludwig.net – Siehe auch die Zusammenstellung: youtu.be/TS4QwgPzVJ0.

101 Eine ausführliche musikalische Analyse des *Dies irae* mit seinen direkten Zitaten [00:37:15; 01:11:53 u. ö.] in *Der König der Löwen* findet sich bei Trocmé-Latter, Disney Requiem, 47–57.

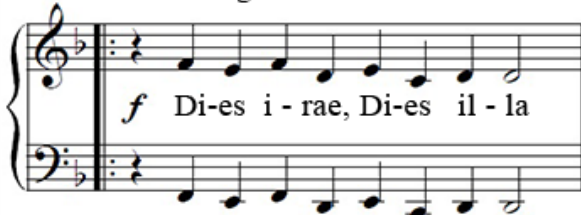
102 Das Publikum neigt allerdings manchmal dazu, das *Dies irae* auch dort zu hören, wo es nicht unbedingt zu finden ist. Daher ist Vorsicht geboten, das Vorkommen dieser Melodie in Filmmusiken zu kommentieren.

103 Vgl. youtu.be/H9lB3JZfnSA.


Zehn ausgewählte Filmbeispiele

Das Titelthema des Horrorfilms *Shining* besteht aus einem synthetischen Bläuersatz der ersten beiden Verse aus der ersten Strophe des *Dies irae*, gefolgt von der Melodie des Beginns der dritten Strophe („Tuba mirum ...“) – angelehnt an den „Hexensabbat“ von Berlioz –, rhythmisch fast völlig unverändert und durchsetzt mit unheimlich anmutenden Klängen.¹⁰³ Die „Unheimlichkeit“ und dennoch schlichte Einfachheit dieser Musik im Zusammenspiel mit Luftaufnahmen der Rocky Mountains – weit, hochaufragend, wild, nahezu unbewohnt, aber auch

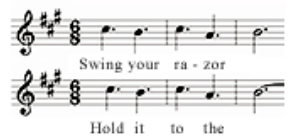
Dies Irae
Gregorian Chant



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



Abb. 5: *Dies irae* (Gregorianischer Choral) mit drei Variationen © bit.ly/3UiBdHZ



Abb. 6: „Die Toteninsel“ von Arnold Böcklin (1883, dritte Version) © pianistmusings.com (bit.ly/3QSToRu)

atemberaubend – spielt mit der gängigen Wahrnehmung des Gesangs, um den Zuschauer:innen bereits am Anfang zu verdeutlichen, dass trotz des majestätischen Anscheins der Bergwelt etwas nicht ganz stimmt, eine Gefahr droht.¹⁰⁴ Die *Dies irae*-Melodie stellt selbst eine Art von *Shining* dar, weil sie den späteren Einbruch des Grauens vorwegnimmt.¹⁰⁵

Grusel einer anderen Art ist das Thema in der Filmmusik zu *The Nightmare Before Christmas*, wo das Motiv auf schaurig-komische Art verwendet wird und in die von den Figuren gesungenen Lieder eingewoben wird.¹⁰⁶

Es darf angenommen werden, dass die Filmmusik zu *Citizen Kane* sogar bewusst von Rachmaninows Tondichtung *Die Toteninsel* beeinflusst ist. Das fiktive, zu Beginn des Films portraitierte Anwesen „Xanadu“ erinnerte den Filmmusiker Bernard Herrmann an Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel* (s. Abb. 6).¹⁰⁷ Herrmann selbst bezeichnete das *Dies irae* in seiner Filmmusik als Motiv der Macht, des Schicksals oder der Vorsehung.¹⁰⁸

Schicksal oder Bestimmung scheint auch der vorherrschende Gedanke betreffend die Verwendung des Themas in der Tragikomödie *Ist das Leben*

Es überrascht vor diesem Hintergrund nicht, dass die ersten vier bis acht Töne dieses Gesangs eines der am häufigsten verwendeten musikalischen Motive in der Filmmusik bilden.

104 Vgl. Trocmé-Latter, *Disney Requiem*, 42.

105 Vgl. Hentschel, *Töne*, 151.

106 Vgl. z. B. youtu.be/aKAXikZmY-0.

107 Vgl. youtu.be/LZOzk7T93wE.

108 Vgl. Rosar, *Dies Irae*, 105.

nicht schön? zu sein, wenngleich es hier mit einem religiösen Unterton verknüpft ist. Das *Dies irae*-Motiv wird eingesetzt, nachdem der Protagonist George Bailey von seinem Schutzengel Clarence eine Vision der Welt ohne ihn gezeigt bekommen hat. In einer dramatischen Szene bittet er nun auf einer verschneiten Brücke in seiner amerikanischen Heimatstadt darum, in sein früheres Leben zurückkehren zu dürfen.¹⁰⁹

Zu den eindrucksvollsten und aufwühlendsten Beispielen für das *Dies irae* im Film gehören Szenen, die grausame Handlungen in einen historischen Kontext eingebettet wiedergeben. *Das Siebente Siegel* (1957), *Die Teufel* (1971) und *Benedetta* (2021) sind herausragende Beispiele für solche Szenen, denn sie geben dem *Dies irae*-Gesang eine zentrale Rolle in der Darstellung derartiger Handlungen. Filme wie diese werden zunächst als Historienfilme klassifiziert, schildern sie doch historische Ereignisse oder verlegen fiktive Geschichten an historische Schauplätze. Der zentrale Stellenwert kommt hier freilich nicht dem historisierenden Rahmen zu, sondern den grausamen Aspekten des Plots.

Das Siebente Siegel (OT: *Det sjunde inseglet*) ist ein schwedischer Schwarzweiß-



Abb. 7: Prozession der Geißler unter Gesang des *Dies irae* © filmaffinity.com (bit.ly/3BN3m2q)

film von Ingmar Bergman aus dem Jahr 1957. Das im Spätmittelalter (14. Jahrhundert), zur Zeit der Schwarzen Pest, angesiedelte Mysterienspiel erzählt von Antonius Block, der als heimkehrender Kreuzritter mit seinem Glauben ringt. Bereits zu Beginn des Films ertönt ein „*Dies irae – dies illa*“¹¹⁰, was als Vorausdeutung (engl. „foreshadowing“) für die sich anschließende Szene interpretiert werden kann. Block trifft am Strand auf den personifizierten Tod, der ihm das baldige Ende seiner Lebensspanne offenbart. Doch der Ritter erwirkt einen Aufschub: Solange der Tod ihn nicht im Schachspiel geschlagen hat, darf er weiterleben. Das *Dies irae*-Motiv klingt noch einmal kurz an, als sein Knappe Jöns einen bereits mumifizierten Mann nach dem Weg fragen will.¹¹¹ Der Ritter und Jöns übernachten danach in einem Dorf, durch das eine Prozession von Flagellanten

zieht, die sich selbst geißeln, um Buße für die Sünden zu leisten, die ihrer Meinung nach die Pest verursacht haben.¹¹² Die Prozession marschiert zu dem von Frauen- und Männerstimmen gesungenen *Dies irae* (die ersten acht Strophen und die beiden vorletzten)¹¹³, wobei eine Trommel den Takt vorgibt (s. Abb. 7). Nach einer Bußpredigt des Anführers zieht die Prozession unter wiederholtem Singen

109 Vgl. youtu.be/omJeYC3Z4vU.

110 [00:01:08].

111 [00:07:20].

112 Zu den Flagellanten/Geißlern siehe auch Bergolt, *Der Schwarze Tod*, 107–119. Vgl. Feulner, *Cito*, 219.

113 [00:36:24/36].

der ersten drei Strophen aus dem Dorf hinaus.¹¹⁴ Der diegetische¹¹⁵ Gesang wird gekürzt, um mit den Bildern der in Weihrauchschwaden gehüllten, grotesken Prozession zu korrespondieren.¹¹⁶ In dieser Szene sind nicht so sehr die Assoziationen des Übernatürlichen wichtig, sondern jene des Todes und des Jüngsten Gerichts: Aus Sicht der Flagellanten ist das *Dies irae* eine Warnung an all die anderen, – nicht nur vor dem zukünftigen Weltengericht, sondern auch vor dem unmittelbar anstehenden Gericht, das die Bestrafung durch den Pesttod zur Folge haben wird. Die Musik illustriert die Handlung parallel zu den Bildern, denn sie ist nicht nur ein passendes Requisit für den mittelalterlichen Schauplatz, sondern gleichsam auch ein Kommentar zu den Figuren. Die gezeigten Ausschnitte wiederum illustrieren nicht nur die Filmhandlung, sondern auch die Worte des Gesangs mit seinen Bildern eines „Jüngsten Gerichts“.

Der umstrittene Film *Die Teufel* aus dem Jahr 1971 mit seinen vielen obszönen, fast schon blasphemisch anmutenden Szenen¹¹⁷, die man – der Entstehungszeit geschuldet – als durchaus kirchenfeindlich einstufen kann, basiert lose auf der historischen Figur Urbain Grandier aus dem Frankreich des 17. Jahrhunderts. Grandier tritt als katholischer Priester in einer Zeit auf, in der protestantische Hugenotten verhasst sind und verfolgt werden. Obwohl er nur ein einfacher Priester ist, haben seine Macht und sein Einfluss auf seine Stadt Loudun etwas Sektenhaftes. Die Frauen, vor allem die Nonnen im Kloster der Stadt, fallen bei seiner bloßen Erwähnung in Ohnmacht; die Oberin des Ursulinenklosters, Schwester Jeanne, quält sich gar in Ekstase und träumt von ihm. Schließlich wird Grandier jedoch Opfer seiner Mächtigkeiten, als er heimlich eine jungfräuliche Novizin heiratet: Der Adel und seine Fein-

Bernard Herrmann selbst bezeichnete das *Dies irae* in seiner Filmmusik als Motiv der Macht, des Schicksals oder der Vorsehung.

de versammeln sich, um ihn auf dem Scheiterhaufen zu vernichten. Zu Beginn des Films hält eben jener Grandier die Trauerrede für ein Stadtoberhaupt¹¹⁸ und schließt sich anschließend dem Trauerzug an, der sich durch die Stadt und am Kloster vorbei schlängelt. Das diegetisch platzierte *Dies irae* wird im Takt einer Trommel gesungen, während auch Aufnahmen von zeitgenössischen Instrumenten zu sehen sind. Mindestens acht Strophen des Originalgesangs werden gesungen.¹¹⁹ Die Handlung von *Die Teufel* dreht sich um das Chaos, das durch verbotenes sexuelles Begehren ausgelöst wird und schließlich zu Hysterie, Gewalt und Tod führt. Während der Prozession beobachtet das Filmpublikum zum ersten Mal, wie sich die Menschen hungrig beäugen, und erfährt auch, was Schwester Jeanne für den Priester empfindet. Die Bilder des sexuellen Aufruhrs und – später – der schrecklichen Bestrafung können durchaus mit Imaginationen vom Chaos des Jüngsten Gerichts, das mit dem Gesang verbunden ist, in Beziehung gebracht werden.¹²⁰

Ähnliches lässt sich für das französische Filmdrama *Benedetta* (2021) feststellen: Der Film spielt im 17. Jahrhundert in Italien und soll auf einer wahren Geschichte

114 [00:40:40].

115 „Diegetisch“ bedeutet, dass sich im Film Musikstücke finden, die innerhalb der filmischen Welt wahrnehmbar sind. Oft sieht man sogar die Quelle der Musik im Bild selbst (wie z. B. auch bei der Trauerprozession in *Die Teufel*).

116 Zur ausführlichen Analyse vgl. Schubert, Plainchant, 217–221.

117 Dieser Film, wie auch *Benedetta* (2021), zählt zum sog. Filmgenre der „Nunsplotation“, Produktionen seit den 1970ern mit drastischen Erotikdarstellungen von Nonnen.

118 [00:04:54].

119 [00:06:26]. – Linda Schubert geht fälschlicherweise von nur drei Strophen aus (Plainchant, 222f.), aber man kann mehr ausmachen, wenn man genauinhört.

120 Vgl. die ausführliche Analyse von Schubert, Plainchant, 221–224.

beruhen, an die sehr lose angeknüpft wird. Während Pesttote in ein Massengrab vor der Stadt geworfen werden, zieht eine Prozession von Flagellanten unter dem Gesang des *Dies irae* (vgl. *Das Siebente Siegel*) an dieser grausamen Stätte vorbei; deutlich zu vernehmen sind die Strophen 2–4 im Takt einer Trommel.¹²¹ Der Nuntius von Florenz, welcher unbemerkt die Pest in die Stadt Pescia bringt, ist Zeuge der Prozession und macht der nunmehrigen Theatineräbtissin Benedetta wegen ihrer erotischen Liebesbeziehung den Prozess. Noch einmal hört man Anklänge an das *Dies irae*-Motiv, als Sr. Bartolomea gefoltert wird und ihre Schreie überall zu hören sind.¹²² Die tödliche Seuche wird auch zum Werkzeug im Spiel um die Macht, die im Film thematisiert wird. Es werden Menschen willentlich mit der todbringenden Krankheit angesteckt, um sie als Gegner:innen auszuschalten, während behauptet wird, dass es sich um eine Strafe Gottes handelt. Der von der Pest gezeichnete Nuntius wird am Ende erstochen, und die frühere Äbtissin Sr. Felicita, die große Schuld auf sich geladen hat, verbrennt sich selbst auf jenem Scheiterhaufen, der eigentlich für Benedetta gedacht war. Damit schließt sich der Bogen zur Prozession der Geißler, die vom *Dies irae*-Gesang begleitet war und vor dem Chaos sowie den bevorstehenden Strafen beredtes Zeugnis ablegte.

121 [01:23:21]. Vgl. bit.ly/3f0ybba.

122 [01:37:45].

123 Vgl. auch Saberhagen / Hart, *Dracula*.

124 [01:14:50]. – Weitere musikalische Anspielungen auf das *Dies irae* scheinen in den ersten 40 Minuten des Films mind. zweimal vorzukommen [00:04:30; 00:38:07].

125 [01:17:43]. – Siehe dazu auch van Elferen, *Gothic Music*, 58.

126 Die ausschnittsweise gezeigte Trauung [01:16:45] im byzantinischen Ritus findet in einer rumänisch-orthodoxen Kirche statt. Zu sehen sind die Bekrönung der Brautleute und das Trinken aus einem gemeinsamen Kelch mit Wein (vgl. Molitfelnic, 94 f.; s. auch v. Maltzew, *Sacramente*, 262f.273f.). Später ist auch der Beginn eines Exorzismus durch Prof. van Helsing mit einem Blick in das *Rituale Romanum* („Titulus X, Caput I. De Exorcizandis Obsessis a Daemonio.“) zu sehen [01:32:11]. Beide Ritualausschnitte sind jedoch nicht sachgerecht ausgeführt und teils unrichtig in den (englischen) Untertiteln kommentiert.

127 „Extradiegetisch“ bedeutet, dass die Musik in der Filmwelt nicht wahrnehmbar ist.

128 Vgl. auch Holte, *Dracula*.

129 Ein s/w-Film von Paul Landres (DVD 2007). Der berühmte transsilvanische Graf beschließt, nach Amerika zu reisen, und nimmt auf seiner Reise die Identität eines unglücklichen Mitreisenden an, um sich in das Haus der Familie seines Opfers in Kalifornien einzuschleichen und seinen mordenden Gewohnheiten nachzugehen.

130 [00:00:02; 00:00:13; 00:20:30] u. ö.

131 Rev. Whitfield trägt zwar ständig Kollar und scheint zölibatär zu leben, lässt sich aber dennoch keiner Konfession zuordnen (vgl. *Draculas Blutnacht* [00:33:25]).

132 Vgl. die Erstausgabe von Stoker, *Dracula*.

133 [00:00:01].

Auch in der dreifach oscarprämiierten Verfilmung *Bram Stoker's Dracula* (1992)¹²³ von Francis F. Coppola ist an prominenter Stelle und sehr wirksam ein längeres *Dies irae*-Motiv¹²⁴ und danach auch der lateinische Text der ersten Verse, gesungen im Hintergrund,¹²⁵ zu hören, als Jonathan Harker seine Braut Mina Murray in Transsilvanien heiratet.¹²⁶ Währenddessen bringt Dracula gleichzeitig in Gestalt eines Wolfes der besten Freundin der Braut, Lucy Holmwood, im viktorianischen London aus Rache den Tod und macht sie damit zur Vampirin. Der dramatische Inhalt dieser Szene ist angesichts seiner bedrohlichen und dämonischen Implikationen ein perfektes Setting für das extradiegetisch¹²⁷ platzierte *Dies irae*.

Zu den eindrucksvollsten und aufwühlendsten Beispielen für das *Dies irae* im Film gehören Szenen, die grausame Handlungen in einen historischen Kontext eingebettet wiedergeben.

In mindestens zwei weiteren *Dracula*-Verfilmungen¹²⁸ ist das *Dies irae* ebenfalls integriert:

Im gesamten US-amerikanischen Horrorfilm *Draculas Blutnacht* (1958)¹²⁹ finden sich musikalische Anspielungen auf das *Dies irae* eingestreut, wann immer sich dramatische Szenen abspielen oder anbahnen, besonders eindeutig im Eröffnungsthema des Films.¹³⁰ Eine kurze Aussegnungsszene des Vampiropfers Jennie Blake vor ihrer Grablegung in einer Gruft folgt offensichtlich keinem liturgischen Formular und scheint improvisiert zu sein, wie auch der handelnde Reverend Dr. Whitfield dabei keine liturgischen Insignien trägt.¹³¹

Außerdem taucht das *Dies irae*-Motiv in dem auf dem Roman *Dracula*¹³² von Bram Stoker basierenden gleichnamigen Film aus dem Jahre 1958 auf, und zwar im musikalischen Eröffnungsmotiv durch Pauken im Hintergrund.¹³³

Dies irae am Beginn von Filmen

Dies irae-Anspielungen, gleichsam als Eröffnungsmotiv, gibt es in etlichen Vorspannen oder Eröffnungsszenen von Filmen, wobei die große Mehrheit dieser Filme dem Horrorgenre¹³⁴ zuzuordnen ist, von denen wiederum die meisten eine religiöse oder sogar dämonische bzw. apokalyptische Note aufweisen:¹³⁵ *Das Geheimnis des schreienden Schädels* (1958), *Draculas Blutnacht* (1958), *Mephisto Walzer – Der lebende Tote* (1971), *In der Schlinge des Teufels* (1973), *Die Tür ins Jenseits* (1974), *Das Omen* (1976), *Geständnis einer Nonne* (1979)¹³⁶, *Shining* (1980), *End of Days – Nacht ohne Morgen* (1999), *Crimson Peak* (2015), *10 Cloverfield Lane* (2016) u. a.

Filmkomponisten und das *Dies irae*

Etliche Filmkomponisten greifen das *Dies irae*-Motiv immer wieder in ihren verschiedenen Filmmusiken auf, so: John Williams (* 1932)¹³⁷, Hans F. Zimmer (* 1957)¹³⁸, Jerry (Jerrald) Goldsmith (1929–2004)¹³⁹, Danny (Daniel R.) Elfman (* 1953)¹⁴⁰ und Dimitri Tiomkin (1894–1979)¹⁴¹, um nur einige wenige zu nennen. Von Zimmer ist bekannt, dass er über 20 Jahre nach *Der König der Löwen* in einem Filminterview zugegeben hat, „So, yeah, I wrote a Requiem for my dad“¹⁴², da er in jungen Jahren den Verlust seines eigenen Vaters erlitten hatte (wie Simba im Film).

Zusammenfassende Bemerkungen

Während Begräbnisszenen in zahlreichen Filmen zu finden sind (mit Verabschiedung in einer Trauerhalle oder Friedhofskapelle und Beisetzung auf dem Friedhof), sind Begräbnismessen in populären Filmen eher selten. Das liegt zum einen daran, dass sich Totenmessen – was eine audiovisuelle Einbindung in Filme betrifft – nicht wesentlich von einer gewöhnlichen Eucharistiefeier unterscheiden (außer der liturgischen Farbe der Paramente, dem Gesang und ggf. der empfohlenen Aufbahrung des Sarges im Kirchenraum). Zum anderen sind die Szenen der Prozession mit dem Sarg zum Grab und die dort ausgeführten rituellen Handlungen (Ansprache, Gebete, Absenken des Sarges und Erdwurf; ggf. außerdem noch Segnung des Grabes, Aspersion, Inzenz und Aufrichtung des Kreuzes) emotional sehr ausdrucksstark und daher als audiovisuelle Elemente mit entsprechender Filmmusik – gelegentlich mit dem *Dies irae* bei der Trauerprozession (*Die Teufel* [1971], *Crimson Peak* [2015]) – für eine filmische Einbeziehung besser geeignet.¹⁴³

Obwohl das *Dies irae* in der katholischen Liturgie seit 1969/70 kaum mehr eine Rolle spielt,¹⁴⁴ hat es im außerliturgischen Gebrauch nach wie vor nichts von seiner Anziehungskraft eingebüßt. Es bleibt im öffentlichen Bewusstsein mehr denn je ein musikalisches Kürzel für den Tod und ist immer noch mit einer neoromantischen Interpretation des (Spät-)Mittelalters verbunden. Der Tod, die Gefahr, das Bedrohliche oder das Übernatürliche sind in unzähligen Filmen Elemente der jeweiligen Handlung, in der das *Dies irae* diegetisch oder extradiegetisch eingesetzt wird – sei es mit dem lateinischen Text unterlegt oder lediglich durch Einbindung des musikalischen Motivs. Nur sehr selten wird das *Dies irae* in der

134 Vgl. dazu auch Deaville, Topos.

135 Vgl. einige ausgewählte Filmausschnitte in: youtu.be/CB6xhqeE244. S. auch van Elferen, *Sonic Gothic*, 435.

136 Hier sogar mit gesungenem lat. Text.

137 *Superman* (1978), *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (1977), *Krieg der Sterne IV* (1977), *Kevin – Allein zu Haus* (1990), *Jurassic Park* (1993), *Harry Potter und die Kammer des Schreckens* (2002), *Krieg der Sterne II: Angriff der Klonkrieger/Star Wars II: Attacks of the Clones* (2002), *Krieg der Welten/War of the Worlds* (2005) u. a. – Zu Person und Werk vgl. Lexikon der Filmmusik, 576–587; Moormann, *Komponieren*.

138 *Der König der Löwen* (1994), *Ring* (2002), *Illuminati* (2009), *Fluch der Karibik 4* (2011) u. a. – Zu Person und Werk vgl. Lexikon der Filmmusik, 594–596.

139 *Mephisto Walzer* (1971), *Das Omen* (1976), *Poltergeist* (1982), *Gremlins 2 – Die Rückkehr der kleinen Monster/Gremlins 2: The New Batch* (1990) u. a. – Zu Person und Werk vgl. Lexikon der Filmmusik, 199–202.

140 *Batman* (1989), *Batmans Rückkehr/Batman Returns* (1992), *The Nightmare Before Christmas* (1993), *Mars Attacks!* (1996) u. a. – Zu Person und Werk vgl. Lexikon der Filmmusik, 145–147.

141 *Ist das Leben nicht schön?* (1946), *Ich beichte* (1953), *Denen man nicht vergibt/The Unforgiven* (1960) u. a. – Zu Person und Werk vgl. Lexikon der Filmmusik, 518–521.

142 Zitiert bei Trocmé-Latter, *Disney Requiem*, 47 mit Anm. 62. Vgl. youtu.be/GGs_NT4iL2c [00:03:39].

143 Siehe Boswell / Loukides, *Reel Rituals*, 84.

144 Vgl. zur Entfernung des *Dies irae* und des „Liberate me, Domine“ aus der Totenliturgie auch Bugnini, *Liturgiereform*, 807. – Zu Recht bemerkt Ansgar Franz allerdings bereits 2012: „Lässt man sich durch die einseitig verlaufende kulturelle Rezeption des *Dies irae*, die lediglich den Schrecken und das Grauen der Eingangstrophen pointiert, nicht auf eine falsche Fährte setzen, so gibt es keinen theologischen oder ästhetisch nahvollziehbaren Grund, die Sequenz aus dem Requiem zu verbannen.“ (Franz, *Dies irae*, 25).

filmischen Darstellung eines liturgischen oder quasi-liturgischen Kontextes verwendet (*Das Siebente Siegel* [1957], *Die Teufel* [1971], *Benedetta* [2021]).¹⁴⁵ Die außerliturgischen Bedeutungen, die in den nahezu 200 Jahren seit Hector Berlioz' Wirken in diese Sequenz hineinkodiert wurden, sind nicht besinnlicher Art, sondern dramatisch, aufwühlend und bedrohlich. Genau in diesem Aspekt besteht jedoch bis auf den heutigen Tag ihr Reiz, in der Filmmusik – von *Metropolis* (1927) bis *The Northman* (2022) – und darüber hinaus. „Overall, the general trend of its usage leaves no doubt that this sacred melody has fallen deep into the secular domain.“¹⁴⁶

Literatur

Joseph Adler, Ceremonien und Feyerlichkeiten nach dem Tode, bey der Wahl und der Krönung eines Papstes [...], Wien 1824.

Alfons M. Arns, Amerikanische Illusionen. Eine Filmanalyse zu Michael Ciminos *The Deer Hunter*, in: *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*, hg. v. Ernst Karpf (Arnoldshainer Filmgespräche 6), Frankfurt a. M. 1989, 47–55.

Jürgen Bärsch, Liturgische Aspekte – Hilfen zur Feiargestaltung der Begräbnis-liturgie, in: Ders. / Beate Kowalski (Hg.), *Trauernde trösten – Tote beerdigen. Biblische, pastorale und liturgische Hilfen im Umkreis von Sterben und Tod (Feiern mit der Bibel 4)*, Stuttgart 1997, 49–98.

Jürgen Bärsch, *Allerseelen. Studien zu Liturgie und Brauchtum eines Totengedenktages in der Abendländischen Kirche (LQF 90)*, Münster 2004.

Benjamin Beil u. a., *Studienhandbuch Filmanalyse (UTB 8499)*, Paderborn 2. Aufl. 2016.

Klaus Bergolt, *Der Schwarze Tod in Europa. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters (Beck'sche Reihe 1378)*, München 2011.

Andreas Bieringer, *A Halfway House to Aggiornamento? Die ersten muttersprachlichen Messbücher in den USA (1964–1966) (Studien zur Pastoralliturgie 38)*, Regensburg 2014.

Clemens Blume (Hg.), *Thesaurus Hymnologici Prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Sequenzenausgaben 2/1 (Analecta Hymnica Medii Aevi 54)*, Leipzig 1915 (NDR Frankfurt a. M. 1961).

Thomas Bohrmann u. a. (Hg.), *Theologie und Populärer Film*, Bd. 1–3, Paderborn u. a. 2007/2009/2012.

Parley A. Boswell / Paul Loukides, *Reel Rituals. Ritual Occasions from Baptism to Funerals in Hollywood Films 1945–1995*, Bowling Green (OH) 1999.

¹⁴⁵ In *Die Thronfolgerin* (1953) [00:27:48] und in *Becket* (1964) [00:03:40] wird die Melodie auch in Szenen verwendet, in denen es um das Sterben oder den Tod in einem „rein“ religiösen Kontext geht (z. B. im Beisein eines Priesters oder in einer Kirche).

¹⁴⁶ Trocmé-Latter, *Disney Requiem*, 43.

Wolfgang Bretschneider, Bewundert – verstoßen – wiederentdeckt: Die Sequenz „Dies irae“. Ein musiktheologischer Beitrag, in: *BiKi* 63 (2008) 233–237.

Annibale Bugnini, *Die Liturgiereform 1948–1975. Zeugnis und Testament*, Freiburg u. a. 1988.

Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.

Claudia Bullerjahn, *Wirkung von Filmmusik*, in: *Lexikon der Filmmusik*, hg. v. Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber 2012, 578–584.

Annabel J. Cohen, *Music as a Source of Emotion in Film*, in: Patrik N. Juslin / John A. Sloboda (Hg.), *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford 2001, 249–272.

James Cook u. a. (Hg.), *Recomposing the Past. Representations of Early Music on Stage and Screen*, Abingdon 2018.

Das vollständige Römische Meßbuch, lateinisch und deutsch mit allgemeinen und besonderen Einführungen, im Anschluß an das Meßbuch von Anselm Schott O.S.B. herausgegeben von den Benediktinern der Erzabtei Beuron, Freiburg 1961.

Christopher Deacy / Gaye W. Ortiz, *Theology and Film. Challenging the Sacred/Secular Divide*, Malden (MA) 2008.

Margaret Dean-Smith, *Jig*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 7 (1958) 46–54.

James Deaville, *Evil Medieval. Chant and the New Dark Spirituality of Vietnam-Era Film in America*, in: *Oxford Handbook of Music and Medievalism*, hg. v. Stephen C. Meyer / Kirsten Yri, Oxford 2020, 709–728.

James Deaville, *The Topos of “Evil Medieval” in American Horror Film Music*, in: *Music, Meaning and Media (Acta Semiotica Fennica 25 / Approaches to Musical Semiotics 11 / Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 15)*, hg. v. Erkki Pekkilä u. a., Helsinki 2006, 26–37.

Die Feier des Stundengebetes: Lektionar für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes, I/8, Einsiedeln u. a. 1979; II/8: Einsiedeln u. a. 1980.

Divine Worship: Occasional Services, London 2014.

Divine Worship: The Missal. In Accordance with the Roman Rite, London 2015.

Dokumente zur Erneuerung der Liturgie, Bd. 1, hg. v. Heinrich Rennings, Kevelaer 1983.

Die Feier der Heiligen Messe. Messbuch für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes [Kleinausgabe], Einsiedeln u. a. 2. Aufl. 1988.

Die kirchliche Begräbnisfeier. Manuale, hg. im Auftrag der Deutschen Bischofskonferenz u. a., Trier 2012.

Kevin J. Donnelly, *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*, London 2005.

Georg Feder, Gigue, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 5 (1956) 110–115.

Gerald Felber, Über dem Lärm der Zeit. Vertonte „Toteninsel“, in: *FAZ.net* (22.11.2020).

Hans-Jürgen Feulner / Daniel Seper, Liturgie auf der Leinwand, in: *Heiliger Dienst* 70 (2016) 167–184.

Hans-Jürgen Feulner, „Cito longe fugas et tarde redeas!“ Gottesdienstkultur zu Zeiten von Lepra und Pest [...], in: Wolfgang Buchmüller / Johannes Paul Chavanne (Hg.), *Cor ad cor loquitur. Das Herz spricht zum Herzen*, Heiligenkreuz 2021, 202–230.

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

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

Peter Fraser, *Images of the Passion. The Sacramental Mode in Film*, Westport (CT) 1998.

John Haines, *Music in Films on the Middle Ages. Authenticity vs. Fantasy* (Routledge Research in Music 7), New York (NY) / Abingdon 2014

John Haines, The Many Music Medievalisms of Disney, in: *Oxford Handbook of Music and Medievalism*, hg. v. Stephen C. Meyer / Kirsten Yri, Oxford 2020, 690–708.

Winfried Haunerland, Nicht nur „Auferstehungsgottesdienst“. Zur Eucharistiefeier als Teil der Begräbnisliturgie, in: Albert Gerhards / Benedikt Kranemann (Hg.), *Christliche Begräbnisliturgie und säkulare Gesellschaft* (EThSchr 30), Leipzig 2002, 100–119.

Winfried Haunerland, Die kirchliche Begräbnisfeier. Zur zweiten authentischen Ausgabe 2009, in: *Liturgisches Jahrbuch* 59 (2009) 215–245.

Winfried Haunerland, Das eine gescheitert, das nächste gescheitert? Zwölf Anmerkungen zur Rezeption eines liturgischen Buches, in: Gottesdienst 44 (2010) 173–176.

Winfried Haunerland, „Höhepunkt des christlichen Begräbnisses“? Katholische Bestattung und Messfeier, in: Ansgar Franz u. a. (Hg.), Liturgie und Bestattungskultur, Trier 2006, 185–188.

Peter Hasenberg, Der Film und das Religiöse. Ansätze zu einer systematischen und historischen Spurensuche, in: Ders. u. a. (Hg.), Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahre Filmgeschichte, Mainz – Köln 1995, 9–23.

Peter Hasenberg u. a. (Hg.), Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahre Filmgeschichte, Mainz – Köln 1995.

Simon M. Hassemer, Das Mittelalter der Populärkultur, in: Thomas M. Buck / Nicola Brauch (Hg.), Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit [...], Münster 2011, 129–139. [Mittelalter]

Simon M. Hassemer, Das Mittelalter der Populärkultur. Medien – Designs – Mytheme [Dissertation, Universität Freiburg], 2016 (DOI: 10.6094/UNIFR/10612). [Populärkultur]

Andreas Heinz, Im Spannungsfeld von Erfahrung und Glaube. Die katholische Begräbnisliturgie zwischen Tridentinum und Vaticanum II, in: Gisbert Kaufmann (Hg.), Lebenserfahrung und Glaube, Düsseldorf 1983, 91–107.

Frank Hentschel, Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm (Deep Focus 12), Berlin 2011.

Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 5. Aufl. 2012.

James C. Holte, Dracula in the Dark. The Dracula Film Adaptations (Contribution to the Study of Science Fiction and Fantasy 73), Westport/CT / London 1997.

Reiner Kaczynski, Sterbe- und Begräbnisliturgie, in: Gottesdienst der Kirche 8, Regensburg 1984, 191–232.

Martin Klöckener, Das eine Rituale und die vielen Feiern. Die Begräbnisliturgie in der Diskussion, in: Heiliger Dienst 65 (2011) 42–67.

Josef Kloppenburg, Funktionen von Filmmusik, in: Lexikon der Filmmusik, hg. von Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber 2012, 179–183.

Josef Kloppenburg (Hg.), Das Handbuch der Filmmusik, Laaber 2012.

Benedikt Kranemann, Mangelnde Sensibilität. Das neue liturgische Buch für die kirchliche Begräbnisfeier, in: HerKorr 64 (2010) 185–189.

Oliver Kreutzer u. a. (Hg.), *Filmanalyse*, Wiesbaden 2014.

Lateinisch-Deutsches Altarmessbuch, Bd. III: Vom Dreifaltigkeitsfest bis zum letzten Sonntag nach Pfingsten, Einsiedeln u. a. 1965.

Lexikon der Filmmusik, hg. v. Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber 2012.

Wilhelm Lurz, *Die neuen Rubriken des Missale Romanum*, München 1955.

John C. Lyden, *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*, New York (NY) / London 2003.

Alexios v. Maltzew, *Die Sacramente der Orthodox-Katholischen Kirche des Morgenlandes*, Berlin 1898.

John R. May / Michael Bird, *Religion in Film*, Knoxville (TN) 1982.

Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse (UTB 2415)*, Konstanz 3. Aufl. 2015.

Missale Romanum. Editio Princeps (1570), hg. v. Manlio Sodi / Achille M. Triacca (MLCT 2), Vatikanstadt 1998.

Missale Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini Restitutum Summorum Pontificum cura recognitum. Editio typica 1962, hg. v. Manlio Sodi / Alessandro Toniolo (MLP 1), Vatikanstadt 2007.

Jolyon P. Mitchell / S. Brent Plate (Hg.), *The Religion and Film Reader*, New York (NY) 2007.

Molitfelnic, Bukarest 2013.

Peter Moormann, *Komponieren mit flexiblen Modulen. Zur Filmmusik von John Williams*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67/2 (2010) 104–119.

Mysterium der Anbetung, Bd. 3, hg. v. Sergius Heitz, Köln 1988.

Ulrich Nersinger, *Liturgien und Zeremonien am Päpstlichen Hof*, Bd. 2, Bonn 2011.

Officium Divinum: Liturgia Horarum iuxta Ritum Romanum. Editio typica altera, vol. IV, Vatikanstadt 1987.

Ordo Exsequiarum Romani Pontificis, hg. v. *Officium de Liturgicis Celebrationibus Summi Pontificis*, Vatikanstadt 2000.

Oxford Handbook of Music and Medievalism, hg. v. Stephen C. Meyer / Kirsten Yri, Oxford 2020.

Hansjörg Pauli, Funktionen von Filmmusik, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Film und Musik (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 34), Mainz 1993, 8–17.

Religion im Film, hg. v. Friedhelm Geller u. a., Köln 3. Aufl. 1999.

„Spuren des Religiösen im Film“, auf: Filmdienst.de (bit.ly/3eZLPuR).

Fidel Rädle, „Dies irae“, in: Hansjakob Becker u. a. (Hg.), Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium, Bd. 1 (Pietas Liturgica 3), St. Ottilien 1987, 331–340.

Andreas Reichert, Film I: Religion im Film, in: Metzler Lexikon Religion, Heidelberg 2005, 376–383.

Rituale Romanum: Ordo Exsequiarum. Editio typica, Vatikanstadt 1969.

Rituale Romanum: Die Kirchliche Begräbnisfeier in den Bistümern des deutschen Sprachgebietes. Zweite authentische Ausgabe der *Editio typica* 1969, Freiburg u. a. ²2009.

William H. Rosar, The Dies Irae in Citizen Kane. Musical Hermeneutics Applied to Film Music, in: Kevin J. Donnelly (Hg.), Film Music. Critical Approaches, Edinburgh 2001, 103–116.

Fred Saberhagen / James V. Hart, Bram Stoker's Dracula. Der Roman zum Film von Francis Ford Coppola, München 1993.

Monika Scala, Der Exorzismus der Katholischen Kirche. Ein liturgisches Ritual zwischen Film, Mythos und Realität (Studien zur Pastoralliturgie 29), Regensburg 2012.

Linda Schubert, Plainchant in Motion Pictures. The „Dies irae“ in Film Scores, in: Florilegium 15 (1998) 207–229.

Bruno Stäblein, Sequenz, in: Die Musik in Gegenwart und Geschichte 12 (1965) 522–549.

Alex Stock, Poetische Dogmatik. Christologie 4. Figuren, Paderborn u. a. 2001.

Alex Stock, Dies irae. Zu einer mittelalterlichen Sequenz, in: Jan A. Aertsen / Martin Pickavé (Hg.), Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter (Miscellanea Medievalis 29), Berlin / New York 2002, 279–291.

Bram Stoker, Dracula, London 1897 (dt. Übers. v. Andreas Nohl, Göttingen 2012).

Theodore Stone / Anselm Cunningham, Das Chicagoer Experiment mit einer neuen Begräbnisliturgie, in: *Concilium* 4 (1968) 117–121.

Karl Strecker, Dies irae, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 51 (1909) 227–255.

The English–Latin Sacramentary for the United States of America [...] New York 1966.

The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English, hg. v. Benedictines of Solesmes, Tournai / New York (NY) 1961.

Daniel Trocmé-Latter, A Disney Requiem? Iterations of the “Dies irae” in the Score to *The Lion King* (1994), in: *Music and the Moving Image* 15/1 (2022) 38–66.

Isabella van Elferen, Gothic Music. The Sounds of the Uncanny (Gothic Literary Studies), Cardiff 2012.

Isabella van Elferen, Sonic Gothic, in: *The Gothic World*, hg. v. Glennis Byron / Dale Townshend, Abingdon / New York 2014, 429–440

Kees Vellekoop, Dies ire [!] dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz (Utrechtse Bijdragen tot de uziëkwetenschap 10), Bilthoven 1978.

Andreas Weidinger, Filmmusik, Konstanz 2. Aufl. 2011.

Adam Whittaker, Music Divisions of the Sacred and Secular in *The Hunchback of Notre Dame*, in: James Cook u. a. (Hg.), *Recomposing the Past. Representations of Early Music on Stage and Screen*, Abingdon 2018, 89–106.

Adam Whittaker, A Plague of Medievalism on You All. Medievalism, Music, and the Plague, in: Karl Fugelso (Hg.), *Authenticity, Medievalism, Music (Studies in Medievalism 27)*, Cambridge 2018, 201–226.

Michael Wolter, Unterweisung in lehrhafter Form (Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit III/7), Gütersloh 2001, 767–776.

Liste der zitierten Filme

(* = Filme mit Dies irae-Motiv / OT = Originaltitel)

*10 Cloverfield Lane. Regie: Dan Trachtenberg, Musik: Bear McCreary, USA 2016

*Becket. Regie: Peter Glenville, Musik: Laurence Rosenthal, Großbritannien 1964

- *Benedetta. Regie: Paul Verhoeven, Musik: Anne Dudley, Frankreich 2021
- Bis zum letzten Mann [OT: Fort Apache]. Regie: John Ford, USA 1948
- *Black Death. Regie: Christopher Smith, Musik: Christian Henson, Großbritannien / Deutschland 2010
- *Bram Stoker's Dracula. Regie: Francis F. Coppola, Musik: Wojciech Kilar, USA 1992
- Chocolat – ...ein kleiner Biss genügt [OT: Chocolat]. Regie: Lars Sven Hallström, USA / Großbritannien 2000
- *Citizen Kane. Regie: Orson Welles, Musik: Bernard Herrmann, USA 1941
- *Crimson Peak. Regie: Guillermo del Toro, Musik: Fernando Velázquez, USA 2015
- *Das Geheimnis des schreienden Schädels [OT: The Screaming Skull]. Regie: Alex Nicol, Musik: Ernest Gold, USA 1958
- *Das Omen [OT: The Omen]. Regie: Richard Donner, Musik: Jerry Goldsmith, USA 1976
- Das schwarze Schaf. Regie: Helmuth Ashley, Deutschland 1960
- *Das Siebente Siegel [OT: Det sjunde inseglet]. Regie: Ingmar Bergman, Musik: Erik Nordgren, Schweden 1957
- Das Tagebuch eines Landpfarrers [OT: Journal d'un Curé de Campagne]. Regie: Robert Bresson, Frankreich 1951
- Der Abtrünnige [OT: Le Défroqué]. Regie: Léo Joannon, Frankreich 1954
- *Der Club der toten Dichter [OT: Dead Poets Society]. Regie: Peter Weir, Musik: Maurice Jarre, USA 1989
- Der Exorzist [OT: The Exorcist]. Regie: William Friedkin, USA 1973
- Der Exorzist – Die neue Fassung [OT: The Exorcist: The Version you've never seen. Director's Cut]. Regie: William Friedkin, USA 2000 [1973]
- *Der Glöckner von Notre Dame [OT: The Hunchback of Notre Dame (Zeichentrick)]. Regie: Gary Trousdale / Kirk Wise, Musik: Alan Menken, USA 1996
- *Der König der Löwen [OT: The Lion King (Zeichentrick)]. Regie: Roger Allers / Rob Minkoff, Musik: Hans Zimmer, USA 1994

Der Name der Rose [OT: Le Nom de la rose / Il nome della rosa]. Regie: Jean-Jacques Annaud, Frankreich / Deutschland / Italien 1986

Der Pate 1 [OT: The Godfather]. Regie: Francis F. Coppola, USA 1972

Der Priester [OT: Priest]. Regie: Antonia Bird, Großbritannien 1994

Der schwarze Falke [OT: The Searches]. Regie: John Ford, USA 1956

Der Teufelshauptmann [OT: She Wore a Yellow Ribbon]. Regie: John Ford, USA 1949

Die Dornenvögel [OT: The Thorn Birds (TV)]. Regie: Daryl Duke, Australien 1983

Die durch die Hölle gehen [OT: The Deer Hunter]. Regie: Michael Cimino, USA 1978

Die große Schlacht des Don Camillo [OT: Don Camillo e l'onorevole Peppone]. Regie: Carmine Gallone, Italien / Frankreich 1955

Die Hochzeits-Crasher [OT: Wedding Crashers]. Regie: David Dobkin, USA 2005

Die Royal Tenenbaums [OT: The Royal Tenenbaums]. Regie: Wes Anderson, USA 2001

Die seltsamen Wege des Pater Brown [OT: Father Brown]. Regie: Robert Hamer, Großbritannien 1954

*Die Teufel [OT: The Devils]. Regie: Ken Russell, Musik: Peter M. Davies, Großbritannien 1971

*Die Thronfolgerin [OT: Young Bess]. Regie: George Sidney, Musik: Miklós Rózsa, USA 1953

Die Truman Show [OT: The Truman Show]. Regie: Peter Weir, USA 1998

*Die Tür ins Jenseits [OT: From Beyond the Grave (Kurzfilme)]. Regie: Kevin Connor, Musik: Douglas Gamley, Großbritannien 1974

Die Versuchung des Padre Amaro [OT: El crimen del Padre Amaro]. Regie: Carlos Carrera, Mexiko 2002

*Doctor Sleeps Erwachen [OT: Doctor Sleep]. Regie: Mike Flanagan, Musik: The Newton Brothers, USA 2019

Doktor Schiwago [OT: Doctor Zhivago]. Regie: David Lean, USA / Italien / Großbritannien 1965

Don Camillo und Peppone [OT: Le petit monde de Don Camillo]. Regie: Julien Duvivier, Frankreich / Italien 1952

Don Camillos Rückkehr [OT: Le retour de Don Camillo]. Regie: Julien Duvivier, Frankreich / Italien 1953

*Dracula [in USA: Horror of Dracula]. Regie: Terence Fisher, Musik: James Bernard, Großbritannien 1958

*Draculas Blutnacht [OT: The Return of Dracula]. Regie: Paul Landres, Musik: Gerald Fried, USA 1958

*Eli. Regie: Clarán Foy, Musik: Bear McCreary, USA 2019

*End of Days – Nacht ohne Morgen [OT: End of Days]. Regie: Peter Hyams, Musik: John Debney, USA 1999

Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben [OT: Flatliners]. Regie: Joel Schumacher, USA 1990.

*Fluch der Karibik/Pirates of the Caribbean 4 – Fremde Gezeiten [OT: Pirates of the Caribbean 4: On Stranger Tides]. Regie: Rob Marshall, Musik: Hans Zimmer, USA 2011

Forrest Gump. Regie: Robert Zemeckis, USA 1994

Genosse Don Camillo [OT: Il compagno Don Camillo]. Regie: Luigi Comencini, Italien 1965

*Geständnis einer Nonne [OT: Suor Omicidi / Killer Nun]. Regie: Giulio Berruti, Musik: Alessandro Alessandroni, Italien 1979

Harold und Maude [OT: Harold and Maude]. Regie: Hal Ashby, USA 1971

*Harry Potter und die Kammer des Schreckens [OT: Harry Potter and the Chamber of Secrets]. Regie: Chris Columbus, Musik: John Williams, USA / Großbritannien 2002

Heathers. Regie: Michael Lehmann, USA 1988

Hochwürden Don Camillo [OT: Don Camillo monsignore ...ma non troppo]. Regie: Carmine Gallone, Italien / Frankreich 1961

*Ich beichte/Zum Schweigen verurteilt [OT: I Confess]. Regie: Alfred Hitchcock, Musik: Dimitri Tiomkin, USA 1953

*Illuminati [OT: Angels and Demons]. Regie: Ron Howard, Musik: Hans Zimmer, USA 2009

In den Schuhen des Fischers [OT: The Shoes of the Fisherman]. Regie: Michael Anderson, USA 1968

In der Schlinge des Teufels [OT: The Vault of Horror]. Regie: Roy Ward Baker, Großbritannien 1973

*Iron Man 3. Regie: Shane Blake, Musik: Brian Tyler, USA 2013

*Ist das Leben nicht schön? [OT: It's a Wonderful Life]. Regie: Frank Capra, Musik: Dimitri Tiomkin, USA 1946

*Jurassic Park. Regie: Steven Spielberg, Musik: John Williams, USA 1993

*Kevin – Allein zu Haus [OT: Home Alone]. Regie: Chris Columbus, Musik: John Williams, USA 1990

*Krieg der Sterne IV: Eine neue Hoffnung [OT: Star Wars IV: A New Hope]. Regie: George Lucas, Musik: John Williams, USA 1977

Matrix [OT: The Matrix]. Regie: Wachowskis Brothers, USA 1999

*Matrix Reloaded [OT: The Matrix Reloaded]. Regie: Wachowskis Brothers, Musik: Don Davis, USA 2003

*Metropolis [Stummfilm mit Musik]. Regie: Fritz Lang, Musik: Gottfried Huppertz, Deutschland 1927

Meine Nacht bei Maud [OT: Ma nuit chez Maud]. Regie: Éric Rohmer, Frankreich 1969

*Mephisto Walzer – Der lebende Tote [OT: The Mephisto Waltz]. Regie: Paul Wendkos, Musik: Jerry Goldsmith, USA 1971

Mr. May und das Flüstern der Ewigkeit [OT: Still Life]. Regie: Uberto Pasolini, Großbritannien 2013

My Girl – Meine erste Liebe [OT: My Girl]. Regie: Howard Zieff, USA 1991

*Parfüm – Die Geschichte eines Mörders [Perfume – The Story of a Murderer]. Regie: Tom Tykwer, Musik: Reinhold Heil / Johnny Klimek / Tom Tykwer, Deutschland / Spanien / Frankreich 2006

- Pfarrer Braun. Regie: Martin Gies u. a., Deutschland 2003–2014 (TV: ARD)
- Philadelphia. Regie: Jonathan Demme, USA 1993
- *Poltergeist. Regie: Tobe Hooper, Musik: Jerry Goldsmith, USA 1982
- *Ring [OT: The Ring]. Regie: Gore Verbinski, Musik: Hans Zimmer, USA 2002
- Rio Grande. Regie: John Ford, USA 1950
- *Shining [OT: The Shining]. Regie: Stanley Kubrick, Musik: Wendy Carlos / Rachel Elkind, USA 1980
- Spuren im Sand [OT: 3 Godfathers]. Regie: John Ford, USA 1948
- *Sweeney Todd – Der teuflische Barbier aus der Fleet Street [OT: Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street]. Regie: Tim Burton, Musik: Stephen Sondheim, USA / Großbritannien 2007
- Terminator 2 – Tag der Abrechnung [OT: Terminator 2: Judgment Day]. Regie: James Cameron, USA 1991
- *The 13th Floor (– Bist du was du denkst?) [OT: The Thirteenth Floor]. Regie: Josef Rusnak, Musik: Harald Kloser, USA / Deutschland 1999
- *The Nightmare Before Christmas [Stop-Motion]. Regie: Henry Selick, Musik: Danny Elfman, USA 1993
- *The Northman. Regie: Roger Eggers, Musik: Robin Carolan / Sebastian Gainsborough, USA 2022
- The Rite – Das Ritual [OT: The Rite]. Regie: Jan Mikael Häfström, USA u. a. 2011
- The Sixth Sense. Regie: M. Night Shyamalan, USA 1999
- Titanic. Regie: James Cameron, USA 1997
- *Unheimliche Begegnung der dritten Art [OT: Close Encounters of the Third Kind]. Regie: Steven Spielberg, Musik: John Williams, USA 1977
- Vier Hochzeiten und ein Todesfall [OT: Four Weddings and a Funeral]. Regie: Mike Newell, Großbritannien 1994
- *Zurück in die Zukunft [OT: Back to the Future]. Regie: Robert Zemeckis, Musik: Alan Silvestri, USA 1985