

EX | FONTE

Journal of Ecumenical Studies in Liturgy

VOLUME 4 | 2025

REVIEW

Alex LUDWIG,
Hearing Death at the Movies.
Film Music and the Long History of the *Dies Irae*,
Cham 2025

DOROTHEE BAUER



exfonte.org

How to Cite

BAUER, Dorothee, Review: Alex LUDWIG, Hearing Death at the Movies. Film Music and the Long History of the *Dies Irae*, Cham 2025 in: Ex Fonte – Journal of Ecumenical Studies in Liturgy 4 (2025) 269–278.

DOI [10.25365/exf-2025-4-14](https://doi.org/10.25365/exf-2025-4-14)

Reviewer

Dorothee Bauer is postdoctoral university assistant at the Department of Dogmatic Theology and History of Dogmatics at the Faculty for Catholic Theology at the University of Vienna.

Reviewed Book

Author	Alex Ludwig
Title	Hearing Death at the Movies
Subtitle	Film Music and the Long History of the <i>Dies Irae</i>
Place	Cham, Switzerland
Year	2025
Publisher	Palgrave Macmillan
Pages	xxvi + 239
ISBN	9783031787942
ISBN Ebook	9783031787959

Review

Alex LUDWIG, *Hearing Death at the Movies. Film Music and the Long History of the Dies Irae*, Cham 2025

DOROTHEE BAUER

Horrorfilme, Monster und Vampire scheinen auf den ersten Blick wenig mit der katholischen Liturgie gemeinsam zu haben. Verbindendes Moment zwischen beiden kann jedoch die akustische Klangkulisse sein: die Melodie des *Dies irae*. In der vorkonziliaren Liturgie fester Bestandteil des Requiems, wird die gregorianische Melodie im Filmschaffen der vergangenen 100 Jahre zunehmend als Hintergrundmusik zur Grundierung des Grauens eingesetzt. Selbst Blockbuster wie *Metropolis*, *Dracula*-Filme aus den 1960er/70ern oder *Star Wars* greifen auf die ursprünglich liturgische Melodie zurück. Die Popularität des über 800 Jahre alten, Thomas von Celano zugeschriebenen Reimgebets über das Jüngste Gericht und seiner Melodie begann mit der Aufnahme ins *Missale Romanum* von 1570. In vielen Requiem-Kompositionen vertont, emanzipierte sich die markante Melodie des *Dies irae* bald aus der Liturgie und wurde zum beliebten Motiv romantischer Tondichter wie Hector Berlioz, Franz Liszt oder Sergei Rachmaninoff, denen sie trotz bzw. wegen ihres religiösen Untertons als akustischer Marker für Tod und Unheil diente. Liturgisch gesehen wurde die Sequenz Opfer ihrer eigenen Rezeptionsgeschichte: Die Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils verabschiedete das *Dies irae* aus der Totenliturgie mit der Begründung, dass sie die Auferstehungshoffnung verdunkelte. Ungeachtet ihrer liturgischen Verbannung geistert die Melodie umso mehr durch das zeitgenössische Musik-, Film- und Medienschaffen, wo sie – ihrer ursprünglichen religiösen Semantik weitgehend

entleert – zu einer universalen, säkularen Chiffre für das Bedrohliche, den Horror, das Gespenstische, den Tod geworden ist.

Angesichts der enormen Popularität des *Dies irae* als „the most quoted, referenced, and repurposed melody in Western music history, frequently appearing in sinister scenes where evil or the presence of death is nearby“ (2) widmet sich Alex Ludwig in seiner 231 Seiten umfassenden Studie erstmals ausführlich dem Einsatz des *Dies irae* in der Filmmusik. Dabei verfolgt er ein doppeltes Ziel: Zum einen untersucht er in analytischer und historischer Hinsicht, wie und warum die Melodie Eingang in unzählige Filme gefunden hat. Zum anderen geht er dem Bedeutungswandel, dem „semantic shift“ (2) des *Dies irae* vom liturgischen Gesang hin zu einer allseits bekannten, säkularen Chiffre des Todes nach und deckt die vielen Schichten und Bedeutungsnuancen auf, die das Motiv im Laufe der Zeit angenommen hat.

Das – freilich nicht erschöpfende – Corpus der von Ludwig untersuchten Filme umfasst nahezu 300 Titel, von denen 30 detailliert besprochen und analysiert werden. Die überwiegende Anzahl der angeführten Filme stammt aus dem Horror-Genre, daneben finden sich auch Thriller, historische Dramen, Fantasie- und Abenteuerfilme, Kriegsfilm oder Dokumentationen. Der Autor legt offen, dass ihm bei der Materialfindung das „crowdsourcing“ (127) durch eine außeruniversitäre Öffentlichkeit zu Hilfe kam. Seine 2018 begonnene Sammlung von Filmtiteln mit *Dies irae*-Bezug wuchs durch zahlreiche Hinweise und Rückmeldungen zu seinen themenbezogenen Veröffentlichungen auf seiner Homepage, social media accounts, YouTube Channel und Podcasts. Die starke Resonanz auf seine Forschung, aus der auch die vorliegende Studie im Sinne eines „crowd-supported project of public musicology“ (vii) hervorging, verdeutlicht das breite öffentliche Interesse an der Thematik.

Der Autor, der eine Professur am Berklee College of Music innehat, schwerpunktmäßig u. a. zu Filmmusik forscht und sich zu seiner Vorliebe für Horrorfilme bekennt (ix), behandelt das Thema aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive. Eine differenzierte theologische Auslegung des *Dies irae* oder eine liturgiewissenschaftliche Auseinandersetzung mit Herkunft und Rezeption der Sequenz steht nicht im Fokus seiner Arbeit. Auch die am Ende der jeweiligen Kapitel aufgeführten umfangreichen Literaturverweise spiegeln, dass Ludwig weniger ein theologisches Inter-

esse verfolgt – einschlägige Werke wie die Studie von Kees Vellekoop¹ sucht man vergebens –, sondern sich fundiert mit der Rezeption des *Dies irae* in der Filmmusik des 20. und 21. Jahrhunderts befasst.

Das Buch mit insgesamt sechs Kapiteln ist in zwei Hauptteile unterteilt, denen ein einleitendes Vorwort (Kap. 1) vorgeschaltet ist. Der erste Hauptteil nähert sich aus historischer Perspektive dem Thema: Kapitel 2 zieht eine Rezeptionslinie vom konzertanten Einsatz des *Dies irae* in Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) hin zur wirkmächtigen Filmmusik von Stanley Kubricks *The Shining* (1980) und weiteren Filmen der jüngeren Gegenwart. Kapitel 3 nimmt mit *Metropolis* (1927) einen Meilenstein des Stummfilms in den Blick, erörtert die Verwendung des *Dies irae* in der Filmmusik von Dimitri Tiomkin (1894–1979) und kommt auf *Dies-irae*-Klänge in Vampirfilmen zu sprechen. Im zweiten, analytischen Hauptteil leistet Ludwig erstmals eine Systematisierung und Klassifizierung der in der Filmmusik verwendeten *Dies irae*-Melodien, und zwar sowohl nach kompositorischen als auch nach dramaturgischen Gesichtspunkten (Kap. 4). Kapitel 5 richtet den Blick auf die Verwendung des *Dies irae* im Schaffen von Ennio Morricone (1928–2020), in Harry Manfredinis Partituren zum Zyklus *Freitag der 13.* sowie in *Star Wars*. Beschlossen wird das Buch von einer kurzen Schlussreflexion (Kapitel 6).

Ludwigs aufschlussreiche und auch ohne musikwissenschaftliche oder horrorfilmspezifische Expertise gut lesbare Studie profitiert von zahlreichen Abbildungen: In beachtlichen 86 Notenbeispielen hat der Autor eigenständig Filmmusik transkribiert und mit genauen Zeitangaben zu den jeweiligen Filmen verknüpft. 27 Bilder aus Filmen und der Kunstgeschichte dienen der Veranschaulichung, 21 Tabellen erleichtern das Verständnis und die Übersicht.

Kapitel 1 (1–14) führt überblicksartig in die Thematik und Zielsetzung der Studie ein. Ludwig spannt den Bogen vom ursprünglichen Text und Melodie des *Dies irae* über ihre „debased form“ (6) in der Musik der Romantik, wo sie ausgehend von Berlioz' *Symphonie fantastique* in düsteren, makaberen Kompositionen verwendet wurde, hin zur Filmmusik des

¹ Vgl. Kees VELLEKOOP, *Dies ire dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap)*, Bilthoven 1978.

20./21. Jahrhunderts, die vielfach von der spezifischen Prägung des *Dies irae* bei Berlioz ihren Ausgang nimmt. Eine theologisch differenzierte Auseinandersetzung mit dem Text des *Dies irae* findet dabei nicht statt, der Inhalt wird in 12 Zeilen kursorisch wiedergegeben (3). Entsprechend der gängigen, von Filmschaffenden kolportierten Deutung wird das *Dies irae* im weiteren Verlauf der Studie verkürzt auf ein „explicit warning about the fire and brimstone that will accompany Judgment Day“ (16; 146), „warning of doom and destruction“ (61) bzw. einmal inkorrekt mit „monsters (!) that rise from their sepulchers amid raining fire and brimstone“ (74) ausgeschmückt. Allein im Zusammenhang mit einem Vampir-Film gerät auch der „positive“ (114) Unterton des *Dies irae* in den Blick. Von der lateinischen Sequenz selbst werden lediglich die ersten drei und (entstehungsgeschichtlich sekundären) letzten beiden Strophen abgedruckt (4). Neben der liturgisch approbierten Übersetzung ist die absurde Übersetzung von Ambrose Bierce (1903) angeführt, die mit den Worten beginnt: „Day of Satan’s painful duty! / Earth shall vanish, hot and scooty; / So says Virtue, so says Beauty.“ (4)

Kapitel 2 (15–58) macht deutlich, dass nicht unbedingt die Liturgie des Requiems, sondern vielmehr die spezifische Prägung des *Dies irae* im fünften Satz von Hector Berlioz’ *Symphonie fantastique* (1830) im Hintergrund von vielen Filmmusiken steht. Berlioz habe durch die programmatische Verknüpfung des *Dies irae* mit dem Hexensabbath und der grotesk-parodistischen Vertonung wesentlich dazu beigetragen, das *Dies irae* aus seinem liturgischen Bedeutungszusammenhang zu lösen und zu einer säkularen Chiffre des Todes werden zu lassen. Stanley Kubrick, der für seinen Film *The Shining* um eine „music about graves, death and ghosts“ (20; 25) bat, habe großen Gefallen am Klang des *Dies irae* bei Berlioz gefunden. Ludwig rekonstruiert detailliert die Genese der Filmmusik zu *The Shining*, komponiert von Wendy Carlos unter Mitarbeit von Rachel Elkind, und untermauert mit Verweis auf zahlreiche Beispiele, dass das *Dies irae* auch unabhängig von Kubricks Wunsch „the melodic wellspring for Carlos’s score“ (24) gewesen sei. Über Kubricks Film sei das *Dies irae* wegweisend für die weitere Filmgeschichte zum „sonic signal of horror“ (46) geworden.

Kapitel 3 (59–124) beleuchtet die Anfänge der Stummfilmmusik im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts und verweist darauf, dass bereits bei

der Begleitung von Stummfilmen das *Dies irae* zu düsteren, angstbesetzten Szenen gespielt worden sei (65). Ausführlich geht Ludwig auf die verschiedenen Verwendungsweisen des *Dies irae* im Stummfilmklassiker *Metropolis* (1927) ein. Beinahe in jeder Szene spielt der Komponist Gottfried Huppertz (1887–1937) Klangfolgen des *Dies irae* ein, leitmotivartig zum Auftritt einzelner Figuren wie dem Geheimagenten „Der Schmale“, als diegetische Orgelklänge in der Kathedralszene oder in Freders apokalyptischem Fiebertraum. Die düsteren, bedrohlich wirkenden Klänge des *Dies irae* werden zum akustischen Bedeutungsträger, der das Geschehen auf der Leinwand interpretiert und verdeutlicht. Der vielschichtige Einsatz des *Dies irae* in *Metropolis* ist insofern theologisch interessant, als der Film explizit biblische Motive (u. a. Turmbau zu Babel, Erlöserfigur) einspielt und einen programmatischen Bezug zur Offenbarung des Johannes herstellt. Auch in den Filmen von Dimitri Tiomkin, in den Kriegsfilmern *Know Your Enemy – Japan* (1945) und *Search for Paradise* (1957) macht sich der Komponist den religiösen Unterton des *Dies irae* bewusst zu eigen, indem es im Zusammenhang mit Darstellungen von Kirchen und des Christentums verwendet wird. In *Red Light* (1949) setzt Tiomkin das *Dies irae* kontrastierend zur positiv konnotierten Melodie des *Ave Maria* ein. Demgegenüber spielen in den Vampirfilmen zwischen 1958 und 1979 religiöse Bezüge kaum eine Rolle mehr. „The Dies Irae was starting a semantic slip, falling from a purely religious icon to a representative of something darker.“ (111)

In Kapitel 4 (125–190) erstellt Ludwig erstmals eine Typologie des *Dies irae* im Film und unterscheidet im Wesentlichen drei Kategorien: Typ 1, von Ludwig „Prelude to evil“ genannt, bringt mindestens die ersten achten Töne der Melodie, oft zu Beginn von Filmen, und dient der Androhung eines kommenden Unheils. Prominentestes Beispiel ist Wendy Carlos' Titelmelodie zu *The Shining*. Ludwigs Liste mit überwiegend Filmen aus dem Horror-Genre umfasst 91 Titel, jeweils mit genauer Zeitangabe des Auftretens im Film (131–134). Bekannte Filme des Typs 1, in denen das *Dies irae* in religiöser Hinsicht verwendet wird, sind *Day of Wrath* (1943) oder *Das siebente Siegel* (1957) von Ingmar Bergman. Typ 2, als „Ominous echo“ bezeichnet, erscheint als Kommentar unmittelbar nach einem schreckenerregenden Ereignis und ist reduziert auf das markante Kopfmotiv, die ersten vier Töne des *Dies irae*. In der Liste von 73 Beispielen

(153–156) finden sich u. a. *Kevin allein zu Haus* (1990), das Motiv begleitet hier den Auftritt des Nachbarn Marley, und *No time to die* (2021), wo Kirchenglocken diegetisch das *Dies irae* intonieren (169). Typ 3 untermalt als „Tension engine“ (170–186; 220) eine monströse Handlung, wobei das Kopfmotiv der Melodie im Dienst der Spannungssteigerung ostinatohaft wiederholt oder kompositorisch fortgesponnen wird. Prominentes Beispiel für Typ 3 ist die Filmmusik von John William zu *Jurassic Park* (1993) (181–186).

Aus Kapitel 5 (191–226), in dem Ludwig vor dem Hintergrund der aufgezeigten Typologie den Einsatz des *Dies irae* im Filmschaffen von Ennio Morricone, in Harry Manfredinis Beiträgen zu *Freitag der 13.* und in *Star Wars* analysiert, soll das „mini-corpus of *Dies Irae* quotations“ (192) im Werk Morricones hervorgehoben werden. Dem italienischen Komponisten ist eine Vertrautheit mit der katholischen Liturgie nicht abzusprechen, was seine Äußerungen zur Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils (200) belegen. Im Zeitraum von 50 Jahren verwendete Morricone das *Dies irae* in 10 Filmen, über alle Genre Grenzen hinweg. Bezeichnend ist, dass Morricone die gregorianische Melodie mit anderen Musikstilen wie mit Popmusik, Rock’n’Roll und experimentellen Techniken verbindet. In *Verbrannt (The Devil is a Woman, 1974)* skizziert er den Konflikt zwischen moderner Welt und Religion und nimmt dabei explizit auf die fünf liturgischen Sequenzen Bezug, das *Dies irae* wird mit *Veni sancte spiritus* kombiniert (201).

Kapitel 6 (227–231) schließt mit der Bemerkung, dass die meisten Komponisten die Melodie im Bewusstsein ihrer langen und vielschichtigen Geschichte einsetzen, dagegen nur wenige davon keine Kenntnis haben bzw. die markanten Töne unbewusst verwenden.

An Ludwigs grundlegender, fokussierter und aktueller Studie kommt niemand vorbei, der mehr über die Verwendung des *Dies irae* im Film erfahren möchte. Es gelingt dem Autor, erstmals eine Schneise durch die enorme Fülle an Beispielen des *Dies irae* im Film zu schlagen und eine plausible Systematisierung vorzulegen, die sowohl musikalische als auch dramaturgische Überlegungen berücksichtigt. Ludwig rekonstruiert detailliert Traditionslinien in der Verwendung des *Dies irae*-Motivs und zeigt auf, dass abgesehen von der liturgisch-religiösen Herkunft der Melodie vor allem die spezifische semantische Prägung des *Dies irae* bei Berlioz und in

einzelnen prominenten Filmen weitere Filmmusikkomponisten beeinflusst haben. In Abstimmung zwischen den Inhalten der Filme und der dazu erklingenden Filmmusik arbeitet Ludwig die unterschiedlichen Bedeutungsebenen und -transformationen heraus, die das *Dies irae* im Laufe der Filmgeschichte von den ersten Stummfilmen bis hin zu Filmen aus dem Jahr 2024 angenommen hat. Die Leser der Studie erhalten aufschlussreiche Einblicke in die Geschichte der Filmmusik, die dazu führen können, neben visuellen auch akustische Bedeutungsebenen von Filmen neu wahrnehmen und hinterfragen zu lernen. Die musikwissenschaftlich fundierte und gut lesbare Studie lässt zwar eine theologisch differenzierte Auseinandersetzung mit dem Text der Sequenz vermissen, regt aber auch Theologinnen und Theologen zum Weiterdenken an. Drei weiterführende Gedanken seien ausgehend von der Lektüre abschließend formuliert:

1. Die Angst, die in der Sequenz evoziert wird, bezieht sich auf das Geschehen am Jüngsten Tag und die biographische Verantwortung des Menschen vor dem Richtergott. Welche Konsequenzen hat es für das Gottes- und Menschenbild, wenn im säkularen Filmschaffen dieser Richtergott ersetzt wird durch unheilvolle Mächte, durch Monster, Vampire oder dämonischen Schurken?
2. In jüngerer Vergangenheit mehren sich die Stimmen, welche die hoffnungsvolle Dimension des *Dies irae* als „chant d'espérance“², als vertrauensvolles Gebet an Christus, den Richter und Retter neu in Erinnerung rufen. Wie ist angesichts des auch trostvollen

² Vgl. Bernard CAPELLE, *Le Dies Irae, chant d'espérance*, in: *Questions Liturgiques et Paroissiales* 22 (1937) 217–224; Jean-Charles PAYEN, *Le „Dies Irae“ dans la prédication de la mort et des fins dernières au moyen-âge*, in: *Romania* 86 (1965) 48–76, hier ; 63 : „Le ‚Dies Irae‘ devient dès lors [sc. ab Str. 8] beaucoup plus un chant d'espérance qu'un poème de la pénitence et du repentir.“ Aus den jüngeren Beiträgen, die den Hoffnungsaspekt betonen, seien exemplarisch genannt Ansgar FRANZ, „Dies irae, dies illa“. Der Zorn, das Gericht und die Gnade, in: *Liturgie und Kultur* 3 (2012) 14–28; DERS., Präzedenzfälle vor dem Jüngsten Gericht. Das „Dies irae“ geht in Revision, in: *HID* 75 (2021) 234–244; Alexander ZERFAB, Anders vom „österlichen Sinn des christlichen Todes“ (SC 81) singen. „Dies irae“ und „Ich steh vor dir mit leeren Händen, Herr“, in: *transformatio*; 2/2 (2022) 90–96; Alex STOCK, *Dies irae*, in: DERS. (Hg.), *Lateinische Hymnen*, Berlin 2012, 285–304; Wolfgang BRETSCHNEIDER, *Bewundert – verstoßen – wiederentdeckt: Die Se-*

Grundtenors mit der stereotypen Deutung des *Dies irae* als bedrohlicher Warnung vor Tod und Untergang im Filmschaffen umzugehen? **3.** Wäre es – angesichts der enormen Popularität des *Dies irae* in der Kulturszene und dessen liturgischer Verbannung – nicht lohnenswert, sich auch seitens der Theologie bzw. Liturgiewissenschaft intensiver mit solchen und ähnlichen der Liturgie entlehnten Motiven zu beschäftigen?³

quenz „Dies irae“. Ein musiktheologischer Beitrag, in: *Bibel und Kirche* 63 (2008) 233–237.

³ Vgl. Hans-Jürgen FEULNER, *Requiem und Dies irae im populären Film. Eine vorläufige Spurensuche*, in: *transformatio* 2/2 (2022) 98–125.