

In den Farben der Nacht

Mario Bavas Stil zwischen *Gothic-Horror* und *Giallo-Thriller*

Ein Essay von [Marcus Stiglegger](#)

(Erstmals erschienen in: Splatting Image Nr. 70 (Juni 2007), S. 5-11.)

Was mich interessiert, ist die Angst, die Menschen empfinden, wenn sie allein in ihrem Zimmer sind: Angst vor sich selbst, wenn ganz normale Gegenstände plötzlich ein Eigenleben zu führen beginnen.

Mario Bava [\[1\]](#)

Betrachtet man die aktuelle Genregeschichtsschreibung zum italienischen Kino, erscheint der Begriff *giallo* (italienisch für „gelb“) als Schlüsselbegriff, zumindest, was die englischsprachige Literatur betrifft. Die damit bezeichnete spezifische Vermischung sexueller und gewalttätiger Szenarien und Stilismen, die den italienischen Thriller der 1960er- und 1970er-Jahre prägte, ist eng mit zwei Namen verknüpft: Mario Bava und Dario Argento. Vor allem Bavas Stil und Einfluss innerhalb der italienischen Genrefilmgeschichte ist dabei nicht zu unterschätzen. Bei einer relativ kurzen Hauptschaffensphase als Regisseur wies Mario Bava eine erstaunlich hohe Produktivität in verschiedenen Genres auf: Horror, Science Fiction, Fantasy, Abenteuer, Erotikkomödie, Western und Gangsterfilm. Zugleich zeichnet seine Filme ein äußerst prägnanter visueller Stil aus, dem man in Anlehnung an die literarische Gattung der *gothic fiction* als Neo-Gothic bezeichnen könnte: In den frühen Schwarzweißfilmen bediente er sich einer kontrastreich ausgeleuchteten Studioästhetik, die er mit aufwändigen Kamerabewegungen erkundete, im Farbfilm ersetzte dies ein betont künstlicher, ebenso pittoresker Einsatz von farbigem Licht und verspieltem Dekor. Mario Bavas Karriere ist zugleich eine Geschichte des italienischen Genrefilms, speziell der Kinophantastik, von der Nachkriegszeit bis zu seinem Tod 1980 – kurz nachdem er für seinen Schüler Dario Argento die Spezialeffekte von *Inferno/Feuertanz – Horror Infernal* (1980) gefertigt hatte. Die folgenden Überlegungen beleuchten Mario Bavas Karriere stellvertretend für die italienische Filmphantastik der 1960er-Jahre und zielen auf eine Definition der beiden wesentlichen Stile ab, die Bava nachhaltig entwickelte: die Neo-Gothic-Horror-Phantastik und der Giallo-Thriller.

Ein Leben für das Kino

Mario Bava wurde am 31. Juli 1914 in der italienischen Küstenstadt San Remo geboren und bereits in frühester Kindheit mit der Welt der Kunst und des Kinos konfrontiert. Sein Vater Eugenio Bava (1886-1966) arbeitete ursprünglich als Maler und Bildhauer, hatte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts aber auch einen Namen als Kameramann und Spezialeffekt-Designer gemacht und gilt heute als einer der Pioniere des italienischen Kinos: Er begann seine filmische Laufbahn 1908 bei der französischen Produktionsfirma Pathé Frères, die ihn für Dreharbeiten in Savona als Bühnenbildner engagierte. Zugleich erwarb er dort auch die Grundlagen von Kameraarbeit und optischen Spezialeffekten. Später zog er mit seiner Familie nach Turin, um dort für das Produktionshaus La Ambrosia zu arbeiten. Turin wurde in jenen Kindertagen des Kinos zur ersten großen Filmstadt Italiens. 1912 arbeitete Eugenio Bava als Kameramann an Enrico Guazzonis Epos *Quo Vadis*, dem wohl ersten Monumentalfilm überhaupt, mit. Für Giovanni Pastrones aufwendiges Historienabenteuer *Cabiria* inszenierte er 1914 gemeinsam mit Sergundo de Chormón einige aufsehenerregende Spezialeffekte, etwa den Ausbruch des Vesuvs und die Vernichtung der römischen Flotte. Mit Benito Mussolinis

Machtergreifung 1922 wurde die Filmindustrie zu einem Propagandainstrument. Das phantastische Genre trat folglich in den Hintergrund und egalisierte die Filmproduktion auf einige Jahre hinaus.

Mario Bava wuchs in einer Welt der Spezialeffekte auf. In späteren Interviews bezeichnet er die Welt seines Vaters als eine Art „Wunderland“. Wie Eugenio Bava studierte er zunächst Malerei in Rom, musste jedoch aus finanziellen Gründen aufhören und assistierte seinem Vater bei Lichtsetzung und Effekten. Die Bildende Kunst jedoch wird für seine Arbeit ein bedeutender Bezugspunkt bleiben. In den späten 1940er Jahren drehte er bereits eine Reihe von Kunstdokumentationen und etablierte sich bald als einer der besten Kameramänner und Filmtechniker in Cinecittà. U.a. arbeitete er für die Regisseure Roberto Rossellini (u. a. bei *La nave bianca*, 1942), Vittorio De Sica (*Villa Borghese*, 1953), Georg Wilhelm Pabst (*Cose da pazzi*, 1953) und Raoul Walsh (*Esther e il Re/Esther und der König*, 1960). Bereits 1955 inszeniert er – ohne dafür in den Credits Erwähnung zu finden – einige Sequenzen in Mario Camerinis *Ulisse/Die Fahrten des Odysseus*, dachte zu dieser Zeit jedoch keineswegs an eine Karriere als Regisseur und hatte in dieser Hinsicht offenbar auch keinerlei Ambitionen. Wichtig wurde jedoch zunehmend seine Freundschaft zu Regisseur Riccardo Freda, der nach dem Krieg eine Reihe recht erfolgreicher Historien- und Kostümfilm gedreht hatte und in den kommenden Jahren zu einem der wichtigsten italienischen Genreregisseure werden sollte. 1956 wurde Mario Bava Kameramann und Effektdesigner für Fredas *gothic*-inspirierten Horrorfilm *I vampiri/Der Vampir von Notre Dame*. Freda überwarf sich bald mit den Produzenten, verschwand nach zehn Tagen vom Set und hinterließ einen halbfertigen Film. Bava bekam nun das Angebot – von der Situation völlig überrumpelt – selbst in die Rolle des Regisseurs zu schlüpfen und den Rest des Films innerhalb von nur zwei Tagen zu beenden. *I vampiri*, eine atmosphärische Melange aus *gothic horror*-Elementen, wird heutzutage oft als der erste authentische italienische Horrorfilm bezeichnet, was jedoch nur bedingt zutrifft: Bereits in der Stummfilmzeit wurden mit Nino Oxilias Faust-Variation *Rapsodia Satanica* (1917) oder Eugenio Testas *Il mostro di Frankenstein* (1920) horrororientierte Filme inszeniert. Mit *I vampiri* allerdings begann das Genre in Italien wieder Fuß zu fassen. Der Film markiert den Beginn einer höchst fruchtbaren Ära, die bis in die 1970er-Jahre hinein einen nicht gerade unbeträchtlichen Anteil der italienischen Filmproduktionen ausmachen sollte. Mario Bava arbeitete nun immer häufiger als inoffizieller Co-Regisseur. In dieser Funktion drehte er Teile von Pietro Francis Peplum-Epen *La Fatiche di Ercole* und *Ercole e la regina di Lidia*, allerdings ohne dafür ein höheres Honorar zu erhalten oder in den Credits Erwähnung zu finden. 1959 kam es bei dem Horrorfilm *Caltiki – Il mostro immortale/Caltiki – Rätsel des Grauens* erneut zu einer Zusammenarbeit zwischen Bava und Freda, der wiederum seine Arbeit abbrach und Bava die Fertigstellung des Films überließ. Auch in diesem Fall bekam Bava keine Vorspannung. Erst nach Jacques Tourneurs Historienspektakel *La battaglia di Maratona/Die Schlacht von Marathon* (1959) erhielt der inzwischen 46-jährige Bava eine Chance als Regisseur.

Die Gesichter der Furcht

1960 wurde zum Schlüsseljahr in Bavas Karriere und für den italienischen Genrefilm: Bavas erste offizielle Regiearbeit wurde *La maschera del demonio/Die Stunde, wenn Dracula kommt*. Der Titel war eine Anspielung auf die britische Hammer-Produktion *The Curse of Frankenstein/Frankensteins Fluch* (1957), die in Italien zuvor als *La maschera di Frankenstein* die Kinokassen gefüllt hatte. *La maschera del demonio* beginnt mit einer erschütternden, geradezu legendären Schockszene: Eine junge Frau bekommt mit einem schweren Hammer eine innen mit Nägel besetzte Dämonenmaske auf das Gesicht geschlagen. Im „dunklen Zeitalter“ werden die vermeintliche Hexe Asa und ihr Bruder grausam gefoltert und verbrannt. Vor ihrem Tod verflucht Asa die Nachkommen ihrer Peiniger und prophezeit,

zurückzukehren. Im Jahre 1830 sind die beiden Gelehrten Gorobec und Choma durch den Achsbruch ihrer Kutsche gezwungen, Zuflucht in jener Ruine zu suchen, in der die Überreste der Toten ruhen. Durch einen Blutstropfen wird Asas Leiche versehentlich wiederbelebt. Sie kehrt zurück, um an den Nachkommen ihrer Peiniger gnadenlose Rache zu nehmen. Ihre Wiedergängerin Katia wird zum Ziel ihres Hasses.

Dieser bildgewaltige Versuch, eine Essenz der Schwarzen Romantik und der klassischen *gothic fiction* in kontrastreichen Schwarzweißbildern zu visualisieren, wurde zur Zeit seiner Uraufführung durchaus belächelt oder als geschmacklos abgetan, hat sich jedoch im Lauf der Jahrzehnte als einflussreicher Kultfilm etabliert. Montage und Kameraführung geben sich betont elegant. Wechselnde Perspektiven – häufig auch Subjektiven – schaffen ein für die damaligen Verhältnisse ungewöhnlich intensives Klima der Verunsicherung. Bavas mangelnde Scheu, in der Darstellung von Sexualität und Gewalt exploitativ und effektbetont zu Werke zu gehen, ließ ihn eine alpträumhafte *l'art pour l'art*-Variante des Genres erschaffen, die in vielerlei Richtung Nachahmer fand, seien es die pointierten Alpträume Dario Argentos oder die radikalen Studiogeisterbahnen Roger Cormans in *Masque of the Red Death/Satanas – Das Schloß der blutigen Bestie* (1964). Nie verleugnet Bava, dass er sich in einer Gothic-Kunstwelt, einem „erwachsenen“ Märchenwald bewegt, der von eigenen Gesetzen beherrscht wird. Die „Hexe“ Barbara Steele stilisiert er zu einer „belle dame sans merci“ ganz im Sinne der romantischen Schauerliteratur und verhalf ihr zum Status der ersten *scream queen*, der Königinnen des Horrorfilms – ein Phänomen, das die britischen Hammer-Filme bewusst forcierten. Neben weiteren Werken, die sich in ähnlich karger Künstlichkeit gefielen, blieb Bava bis in die späten siebziger Jahre dem Genre treu und übertrug seine Arbeit – nicht jedoch sein Talent – dem Sohn Lamberto während der Dreharbeiten zu dem Geisterfilm *Shock* (1975). In den neunziger Jahren versuchte sich der Sohn Lamberto Bava gar an einem Remake des väterlichen Erfolges *La maschera del demonio*, scheiterte jedoch kläglich an seiner Tendenz, Elemente der Teenie-Komödie unpassend zu integrieren.

Mario Bavas düsterer *La maschera del demonio* bezieht sich zugleich auf die traumwandlerische Atmosphäre von Carl Theodor Dreyers *Vampyr* (1932), die schwarzweißen Universal-Horrorklassiker der 1930er Jahre und die in ihren Darstellungskategorien etwas drastischeren britischen Hammer-Produktion. Der Film konnte in Italien und auch international als *Black Sunday* oder *Mask of Satan* große Erfolge verbuchen. *La maschera del demonio* war auch der Auslöser einer Welle von *Gothic-Horror*-Produktionen, die das italienische Genrekin der 60er-Jahre prägten und wurde für Barbara Steele zum Beginn ihrer Karriere als Diva des *Horror all'italiana*.

Bavas zweite eigene Regiearbeit wurde der Fantasyfilm *Ercole al centro della terra/Vampire gegen Herakles* (1961). Hier hatte er erstmals die Gelegenheit, in einem eigenen Projekt mit Farbfilmmaterial zu arbeiten. So verwandelte er die billigen Pappkulissen in märchenhafte, technicolorbunte Mythenlandschaften, in denen sich der muskelbepackte Titelheld Herkules gegen den finsternen König Lykus (Christopher Lee), dessen zombiehafte Schergen und diverse Schattenwesen behaupten muss.

In den folgenden Jahren drehte Bava gotischen Horror, Thriller, Western, Historienspektakel, einen Science Fiction-Film und sogar eine Erotikkomödie – insgesamt mehr als 20 Titel. Bava erwies sich als Allroundtalent: Von raffinierten Ausleuchtungstricks, Kameraführung, Regiearbeit bis hin zum endgültigen Schnitt des Films beherrschte er nahezu den kompletten filmtechnischen Arbeitsbereich. 1962 entstand *La ragazza che sapeva troppo*, ein von diversen Filmen Alfred Hitchcocks inspirierter, schwarzhumoriger Kriminalfilm, in dem sich eine schizophrene junge Frau (Leticia Roman) in eine mysteriöse Mordserie verwickelt sieht. Bereits der Titel – übersetzt „Das Mädchen, das zuviel wusste“ – nimmt Bezug auf dem britischen Altmeister. *La ragazza che sapeva troppo*, der in den USA in einer alternativen Schnittfassung als eine Kriminalkomödie mit dem Titel *The Evil Eye* vermarktet wurde, war Mario Bavas letzte Schwarzweiß-Arbeit und gilt zugleich als der erste Vertreter des Giallo-

Thrillers, spezifisch italienischen Form des Spannungskinos.

1963 entstand mit *Il tre volti della paura/Die drei Gesichter der Furcht* ein Episodenfilm mit Boris Karloff nach Erzählungen von Guy de Maupassant, Alexei Tolstoi und Anton Tschechow. Vom elegant inszenierten Thriller (*Il telefono*) über farbenprächtigen Gothic Horror (*Il Wurdalak*) bis hin zum raffiniert inszenierten, unter die Haut gehenden Psychohorror (*La goccia d'acqua*) führt *I tre volti della paura* die ganze stilistische Bandbreite von Mario Bavas Talent vor Augen und weist wiederum stilistisch weit voraus: u.a. Ruggero Deodato nannte *Il telefono* als Einfluss für seinen Horrorfilm *Minaccia d'amore/Dial H.E.L.P.* (1989). *La frusta e il corpo/Der Dämon und die Jungfrau* (1963) schließlich, ein stimmungsvolles Gothic-Horror melodram, das Christopher Lee und Daliah Lavi als sadomasochistisches Liebespaar präsentiert, lotete die bereits früher anklingenden psychosexuellen Subtexte weiter aus und thematisierte für die Entstehungszeit erstaunlich direkt die ambivalente Abhängigkeit zwischen Herrn und Sklaven.

Mit dem pittoresken und blutigen Psychothriller *Sei donne per l'assassino/Blutige Seide* (1964) knüpfte Bava an seinen *La ragazza che sapeva troppo* an und prägte entgültig den Stil des Giallo-Thrillers, wie er später von Dario Argento und Sergio Martino fortgeführt wurde. Wie kaum ein anderer Film dieser Spielart dekliniert er bereits wesentliche Elemente des Giallo durch: der psychisch gestörte Mörder im schwarzen Regenmantel, die bizarren und oft sexualisierten Mordakte, die psychoanalytischen Elemente in der Charakterzeichnung, das farbenfrohe Setting im Umfeld der Modewelt, die expressive Lichtsetzung usw.

Nach zwei Ausflügen in das Westerngenre (*La strada per Fort Alamo*, 1964, und *Ringo del Nebraska*, 1965) schuf Bava auch im Science Fiction-Film einen einflussreichen Beitrag: *Terrore nello spazio/Planet der Vampire* (1965). Mit Pappmachéfelsen, künstlichem Nebel und gemalten Hintergrundminiaturen ließ er hier eine Planetenlandschaft entstehen, die mehr als zwei Jahrzehnte später einigen Sequenzen in Ridley Scotts *Alien* (1979) inspirieren sollte. Jene Atmosphäre von Verunsicherung und Fremdheit ist noch heute eindrucksvoll und wurde von John Carpenter in seinem *The Thing/Das Ding aus einer anderen Welt* (1982) sowie *Ghosts of Mars* (2002) als Ausgangspunkt benutzt. Mit *Terrore nello spazio* begann auch die Zusammenarbeit zwischen Bava und seinem Sohn Lamberto, der bei diesem Film erstmals als Regieassistent tätig war und in den folgenden Jahren noch an zahlreichen Projekten seines Vaters mitarbeiten sollte.

Nach dem Wikingerdrama *I coltelli del vendicatore* (1966) und dem Bruch mit American International Pictures kehrte Bava zu seiner gestalterischen Hochform zurück. In dem atmosphärischen Horrorthriller *Operazione paura/Die toten Augen des Dr. Dracula* (1966) terrorisiert der Geist eines toten Mädchens die Bewohner eines abgelegenen italienischen Bergdorfes und treibt sie in den Selbstmord. Dieser exzentrisch-irreal ausgeleuchtete Horrorfilm macht ausgiebigen Gebrauch von glühend-farbigem Nebel in den Geistervisionen und entwirft das Bergdorf als isolierte, vormoderne Welt der Märchen und Geheimnisse. Nachdem dem Regisseur bei den Dreharbeiten das Geld ausgegangen war, konnte er seine Crew überzeugen, den Film aus purem Idealismus dennoch zu beenden. Die konsequente Kunstwelt von *Operazione paura* war von großem Einfluss auf Federico Fellinis Filmepisode *Toby Dammit* (1967), Martin Scorseses *The Last Temptation of Christ* (1988) und David Lynchs letzte Episode der TV-Serie *Twin Peaks* sowie des Kinofilms *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1991).

1967 drehte er mit größerem Budget *Diabolik/Gefahr:Diabolik*, die Verfilmung der in Italien sehr populären Comicserie um den gleichnamigen maskierten Superverbrecher. Mit sichtlicher Freude am absurden Effekt und Popart-inspirierten Tableaus inszenierte er diese James-Bond-Variante als kalkuliertes Sixties-Kultkino. Obwohl Bava das größte Budget seiner Karriere zur Verfügung bekam, nämlich 3 Mio. \$, verbrauchte er gerade einmal 400.000 \$ davon. Zwei Jahre später inszenierte Bava *Quante volte...quella notte*, eine elegante ironische Erotik-Komödie, die drei Variationen ein und derselben Geschichte um ein

verpatztes Rendezvous präsentiert und als ironisches Remake von Akira Kurosawas *Rashomon* (1948) betrachtet werden kann. 1970 verarbeitete er in dem Thriller *Cinque bambole per la luna d'agosto* den Roman "Ten Little Indians" von Agatha Christie, und bereits ein Jahr später parodierte er dieses Konzept in dem blutigen *whodunit*-Thriller *Ecologia del delitto/Im Bluttausch des Satans*, der mit seinen drastischen und originellen Mordszenen heute eher als Urzelle des Teenie-Slasherfilms bekannt ist.

Erst 1972 gelang es ihm – wiederum mit Hilfe des Produzenten Alfredo Leone – zu seinem Neo-Gothic-Stil zurück zu kehren. *Gli orrori del castello di Norimberga/Baron Blood* (1972) erzählt von einer Museumsrektorin auf einem Nürnberger Schloss (Elke Sommer), die von der Reinkarnation des früheren Schlossherren, eines gnadenlosen Inquisitors (Joseph Cotten), geplagt wird. Bava muss das surrealistische Potential seiner so märchenhaften wie grausamen Traumspiele bewusst gewesen sein, und so orientierte er sich seinerseits an den verstörenden (Alp-)Traumspielen des Belgiers Harry Kümmel (*Blut an den Lippen*, 1970, und *Malpertuis*, 1971) und konzentrierte sich ganz auf die bizarren Bildkompositionen und Verwirrspiele, die seine stärksten Werke bislang prägten. *Lisa und der Teufel/Der Teuflische* (1972) sollte sein persönliches Meisterwerk werden. Nach dem kommerziellen Erfolg seines Gothic-Thrillers *Baron Blood* erhielt er von seinem Produzenten Alfredo Leone freie Hand und konnte Lisa und der Teufel in völliger kreativer Ungebundenheit drehen. Wie stand im Elke Sommer zur Verfügung, und als Amerikaner kam Telly Savallas hinzu, der sich hier wesentliche Attribute für seine spätere Rolle als *Kojak* aneignete. Was Bava an dem etwas irritierenden und ganz und gar nicht gradlinigen Stoff interessierte, war die ästhetische Engführung von Todessehnsucht, sexueller Frustration und spiritueller Erwartung, die Verschmelzung der Welt der Lebenden und der Toten.

Lisa und der Teufel erzielte einige sehr wohlwollende Kritiken auf dem Filmfestival in Cannes, fand dann jedoch aufgrund seiner komplexen Dramaturgie keinen Verleih. Produzent Alfredo Leone fürchtete um seinen Verdienst und nötigte Bava, nachträglich eine Rahmenhandlung zu drehen, die inhaltlich an den großen Erfolg jener Jahre, William Friedkins *Der Exorzist* (1973) anschloss. In den neu gedrehten Szenen sehen wir Robert Alda als einen ambivalenten Priester, der an einer von Dämonen besessenen Elke Sommer den Ritus des Exorzismus praktiziert. Diese neue Handlung zitierte freimütig das amerikanische Vorbild (inklusive des Erbrechens) und passt selbstredend nicht zum Rest der Handlung aus *Lisa und der Teufel*, von dem noch etwa eine Stunde Material vorhanden ist. Diese als *House of Exorcism* bekannte Version, die weltweit erheblich verbreiteter ist als Bavas Original, wird gelegentlich auch dem Produzenten Leone als Regisseur zugeschrieben.

In der Originalversion *Lisa und der Teufel* folgen wir der attraktiven jungen Touristin Lisa Reiner (Sommer) auf ihrer Reise nach Italien. Nachdem sie ein Fresko des Teufels in einem kleinen Dorf erblickt hat, verirrt sie sich und wird von dem reichen Ehepaar Lehar (Sylvia Koscina und Eduardo Fajardo) und deren Chauffeur (Gabriele Tinti) aufgelesen. Wie es 'der Teufel will', bricht das Auto alsbald zusammen und nötigt die Vierergruppe, die Nacht in einer nahen Villa zu verbringen. Deren Bewohner sind eine blinde Contessa (Alida Valli), ihr merkwürdiger Sohn Max (Alessio Orano) und der mysteriöse Butler Leandro (Telly Savallas), der Lisa bereits im Ort begegnet war. In der Nacht wird Lisa klar, dass sie Elena, einer Frau, die von Max und seinem verstorbenen Vater gleichermaßen verehrt wurde, zum verwechseln gleicht. Zugleich werden die Gäste durch eine Reihe blutiger Morde dezimiert. Am Ende sieht sich Lisa dem Teufel persönlich gegenüber, gewahrt sich als Spielfigur in einem bizarren Schicksalsspiel, dessen Fäden bei Leandro zusammenlaufen...

Wie die Werke aus Bavas Gothic-Phase ist auch *Lisa und der Teufel* mit eleganten Kamerafahrten und erlesenen Farbkompositionen inszeniert. Untermalt wird das Geschehen von Carlo Savinas Variationen der klassischen Komposition für Orchester und Gitarre „Concierto per Aranjuez“ (1939) von Joaquin Rodrigo. Sowohl auf der visuellen wie auch auf der auditiven Ebene erreicht dieser Film mehr als Bavas Vorgänger die Qualität eines

delirierenden Traumspiels. Die Dramaturgie scheint eine eigene, hermetische Logik zu verfolgen, der der Zuschauer allenfalls staunend folgen kann, ohne je wirklich nahe zu kommen. Hier nimmt Bava die besten Momente seiner Kollegen Argento und Fulci vorweg, indem er die Konventionen der Erzählkinos schlicht verweigert (das nähert diesen Film Kümmels Malpertuis). Mit einem gewissen Zynismus könnte man behaupten, *House of Exorcism* gehe hier noch weiter, denn die dilettantische Mixtur zweier inkohärenter Handlungsstränge kommt nie einer inneren Logik nahe, doch genau hier liegt das Problem dieser Bastardversion: Sie suggeriert, der Film sei etwas, das er niemals sein wollte – ein exploitativer Genrefilm. Tatsächlich ist *Lisa und der Teufel* Bavas introspektive Quintessenz. Auch dem seit Jahren ersten realistischen Thriller-Stoff, den Bava plante, war kein Glück beschieden. Das zynische Kindesentführungsdrama *Cani arrabbiati/Rabid Dogs* (1974) konnte nicht komplett beendet werden, denn kurz vor der Postproduktion musste der Produzent Roberto Loyola Konkurs anmelden und der Film wurde von seinen Gläubigern konfisziert. *Cani arrabbiati* gelangte zu Lebzeiten Bavas nie zu einer Kinopraesentation. Bei *Schock – Transfert Suspence Hypnos* (1977) versuchte sich der gesundheitlich bereits geschwächte Regisseur an einer modernen, psychosexuell orientierten Geistergeschichte über die Reinkarnation eines Toten in Gestalt seines Sohnes und die daraus folgende mentale Desorientierung der Mutter. Bereits hier drehte Bavas Sohn Lamberto zahlreiche Szenen des Films.^[2] 1978 teilten sich Vater und Sohn noch einmal die Regie bei dem Gothic-Märchen *La Venere d'Ille*, einem Kurzspielfilm für das Fernsehen. Nur Bavas kreativem Schüler Dario Argento gelang es, den schwerkranken Maestro noch einmal aus dem Ruhestand zu holen, um die Spezialeffekte für den bizarren Gothic-Horror-Reigen *Inferno* zu entwerfen. Auch ein eindrucksvolle Unterwassersequenz soll Bava hier noch ausgeleuchtet und inszeniert haben. Man merkt dem Film deutlich den Einfluss vor allem der frühen Gialli und Neo-Gothic-Filme an. Am 25. April 1980 starb Mario Bava im Alter von 65 Jahren an einer Herzattacke. Auch wenn inzwischen moderne Regisseure wie Dario Argento, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Bill Condon, Joe Dante, Tim Burton und John Carpenter seine Filme als Inspiration nennen, ist Mario Bava der breiten Masse nach wie vor unbekannt und wird von zahlreichen Kritikern immer noch als Trivialregisseur missachtet. Will man jedoch etwas über die Struktur und den Stil des italienischen Genrefikins der 1960er-Jahre erfahren, lohnt sich ein wiederholter und genauerer Blick auf seine stilprägenden Werke jener Zeit.

Neo-Gothic-Horror

Eine Definition des Gothic-Horror-Stils muss zunächst ausgehen von der Literaturwissenschaft. In seiner umfassenden Untersuchung „Liebe, Tod und Teufel“ (1930) nennt Mario Praz die wesentlichen Elemente der Literatur der schwarzen Romantik. Die Atmosphäre der Werke von Edgar Allen Poe, Robert Louis Stevenson, Mary W. Shelley, Bram Stoker, aber auch von E.T.A. Hoffmann wird beherrscht von einem zentralen Geheimnis, von unerklärlichen, irrationalen Vorgängen. Oft steht eine uralte, mythische Prophezeiung im Hintergrund, mit der das Figurenarsenal oder der Schauplatz schicksalhaft verknüpft sind. Visionen und Träumen kommt gerade in diesem Kontext eine tragende Bedeutung zu. Als Handlungsort dient dabei nicht selten ein sehr altes Gebäude, oder aber explizitere Orte des Todes: abgelegene Gebiete, Schluchten, Ruinen oder Friedhöfe. Menschliche Konflikte erreichen in diesem geisterhaft-beseelten Umfeld mitunter hysterische Dimensionen: Panik, Angst, Trauer, Wut, Begierde, sexuelle Perversion, Leidenschaften aller Art tragen das ihre zur Gothic-Atmosphäre bei. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen daher oft weibliche Protagonisten, die unverhofft in beklemmende Zusammenhänge geraten und am Ende um ihr Leben kämpfen müssen. Eine geschlechtsspezifische Zuschreibung ‚weiblicher Schwäche‘ wird jedoch unterwandert: Die Gothic-Heroin – am extremsten wohl Juliette bei Marquis de Sade – entwickelt ihre eigenen Mechanismen der Aktion und Gegenaktion –

gerade, wenn sie sich dem destruktiven Begehren eines böartigen Mannes ausgesetzt sieht, indem sie die Situation schlicht umkehrt und selbst zur Bedrohung wird. Auch andere Modelle romantischer Verflechtung ordnen sich der morbiden Motivik unter: unerfüllte Liebe, einseitige Leidenschaft, endgültiger Abschied, der gemeinsame Liebestod und natürlich das disharmonische Liebesdreieck.

In Mario Bavas artifiziellen Horrorfilmen der 1960er-Jahre finden wir diese Elemente wieder: deutlich zuzuordnende Stereotypen, die eine Atmosphäre des Unheimlichen beschwören sollen – Gewitter, Sturm, undefinierbare Geräusche, Klirren, Knarren, flackerndes Kerzenlicht, grelle Farben, sexualisierte Grausamkeit, die zum Teil auf den Erfolg der britischen Hammer-Filme zurückzuführen ist, und teilweise zeitgleich in mediterranen Erwachsenen-Comics auftauchen, in denen horrible Folterszenarien zelebriert wurden. Im Zentrum von Bavas Inszenierung steht ein radikales Bemühen um Stil und Atmosphäre, das an eine Passage von Béla Balázs erinnert: „Die Atmosphäre ist wohl die Seele jeder Kunst. Sie ist Luft und Duft, die wie eine Ausdünstung der Formen alle Gebilde umgibt und ein eigenes Medium einer eigenen Welt schafft. [...] Wenn diese Atmosphäre einmal da ist, kann die Unzulänglichkeit der einzelnen Gebilde nicht mehr Wesentliches verderben.“^[3] Als ursprünglicher Maler muss Bava dieser Gedanke vertraut gewesen sein, und er gestaltete auch seine nachfolgenden Filme weniger nach logisch-dramaturgischen Prinzipien, denn nach der Maßgabe atmosphärischer Bedürfnisse.

Bei Bava kennzeichnen Licht und Schatten nicht nur eine äußere Stimmung, sondern auch eine seelische Verfasstheit der Charaktere. In *La maschera del demonio* etwa tauchen die expressiven Schatten stets auf, wenn Bedrohung sich ankündigt – es gibt hier Orte des Lichts und Orte des Schattens, aber auch einen fließenden Übergang. Bava inszeniert symbolische Räume, denen Licht und Schattenakzente enorme Tiefe verleihen, die aber zugleich auch vielschichtig lesbar werden als innere Landschaften der Angst – als buchstäbliche Angst-Räume. Nicht zuletzt aus diesem Grunde wird seine Ästhetik immer wieder als eine visionäre Alptraumästhetik interpretiert. Zugleich beschwört die Lichtsetzung auch eine Bedrohung herauf: In *La maschera del demonio* dringt das Licht der anbrechenden Tages in das Schlafgemach der Protagonistin Katja, unmittelbar bevor sie vom Tode ihres Vaters erfährt. Leichter Dunst oder gar Nebel dient Bava als Medium, die Spur des Lichts noch plastischer erscheinen zu lassen.

Selten finden wir in Bavas Filmen Sequenzen, die in einer alltäglichen Lichtstimmung und Räumlichkeit spielen. Als Katja im Park spazieren geht, nachdem sie vom Tod ihres Vaters erfahren hat, nähert er sich diesem ‚Normalstil‘ zwar an, schafft aber mittels eines irritierenden, stets im Wandel begriffenen Lichteffekts Aufmerksamkeit, den das sprudelnde Wasser eines Brunnens auf Katjas Gesicht erzeugt. Dieser Effekt wirkt sich sowohl visuell irritierend auf die Wahrnehmung des Betrachters aus, wie er zugleich symbolisch die seelische Verfasstheit Katjas verdeutlicht.

Andererseits nutzt Bava das Licht in *La maschera del demonio* auch als frappierenden Spezialeffekt, etwa wenn er den Geliebten der Hexe Asa aus dem schwarzen Bereich eines Gemäldes auftauchen lässt. Hier wurde das Bild des Darstellers eingespiegelt und durch einen hell werdenden Dimmereffekt der Eindruck erweckt, der Mann komme aus dem Nichts. Die bedrohliche Weiblichkeit, die Mario Praz als „belle dame sans merci“ bezeichnet, inkarniert in *La maschera del demonio* in Gestalt der Hexe Asa, die von der späteren Genre-Ikone Barbara Steele verkörpert wird. Peter Nicholls beschreibt die Erscheinung von Barbara Steele, die hier in einer Doppelrolle auftritt, als „huge-eyed, high cheek-boned, luminously exotic face [...] Her remoteness and her curiously bizarre beauty – the eyes are too large – were to make her an icon of horror pictures the very symbol of Woman as vengeful, alien and ‚other‘.“^[4] In späteren Filmen wird Bava dieser Schauspielerin eher weibliche ‚Angstfiguren‘ entgegenstellen, denn Frauen treten bei ihm in dieser Phase meist als Opfer auf (Elke Sommer, Daliah Lavi, Claudine Auger, Daria Nicolodi). Nur selten greift er auf weibliche

Täterinnen zurück (*La ragazza che sapeva troppo*).

Ein anderer wichtiger Aspekt von Bavas spezifischem Gothic-Stil findet man mit der Verwendung von Farbmateriale. Mit der *Wurdelak*-Episode von *Il tre volti della paura* griff der Filmemacher nicht nur auf den klassischen Universal-Studio-Gothic-Star Boris Karloff zurück, sondern entwickelte einen an den Primärfarben orientierten Lichtstil, der das kontrastreiche Chiaroscuro der frühen Horrorfilme ersetzte. So hatte er nunmehr die Möglichkeit, das Blut wirklich leuchtend rot strömen zu lassen, ein Motiv, das auch in den Giallo-Thrillern ausgiebig auftaucht. Georg Seeßlen betont die Doppelfunktion, die der Blutfarbe Rot in diesem Kontext zukommt: „Sie ist das Zeichen für den Blutmythos [...] Rot ist andererseits auch die Farbe der Macht, den Herrschern vorbehaltenes Zeichen der Unantastbarkeit.“^[5] Andererseits tauchen immer wieder blau und grün ausgeleuchtete Passagen in *Il tre volti della paura* auf, die zugleich eine Simulation der stilisierten Nacht darstellen, wie auch einen eigenen Zeichenraum bilden, den man als Bavas stilisierte Alptraumwelt bezeichnen muss. Tim Lucas spricht in diesem Kontext von den „Farben der Nacht“. In den britischen Hammer-Produktionen der 1950er-Jahre, die dem italienischen Horrorkino zunächst als Vorbild dienten, sind solche Tendenzen bereits nachzuweisen, doch Georg Seeßlen betont mit Blick auf Mario Bava: „Eine bewusste Imitation waren die italienischen Filme indes nur anfänglich; insbesondere die Verwendung der Farbe für die Zeichnung einer düsteren Atmosphäre beherrschten die italienischen Regisseure oft besser als die der Hammer-Productions.“^[6] Die Gothic-Phase von Mario Bava, die von *La maschera del demônio* bis *Gli orrori del castello di Norimberga*, streng genommen sogar bis zu *La Venere d'Ille* (1979), verdeutlicht noch einmal die ursprüngliche Ambition des Regisseurs als Maler, eine Qualität, die er mit dem im Farbfilm kultivierten Stil entfaltete und bis in seine Gegenwartsstoffe hinein nutzte.

Giallo

„Giallo“ heißt im Italienischen schlicht „gelb“. Die heute geläufige Genrebezeichnung Giallo leitet sich ab von einer gelben Buchreihe beim Verlagshaus Mondadori in Milano, die 1929 gegründet wurde und zunächst italienische Übersetzungen englischer Detektivgeschichten präsentierte – Mystery-Geschichten in der Nachfolge von Arthur Conan Doyle und Edgar Allan Poe. Zuvor galten Detektivgeschichten in Italien eher als Subgenre der Abenteuererzählung, doch gerade in den 1930er- und 1940er-Jahren wuchs die Popularität des importierten Genres, das inzwischen auch die amerikanische *hard boiled school of fiction* (Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Charles Williams, James L. Cain) importierte. *Giallo* als Genrebezeichnung ist somit auch vergleichbar mit der französischen *Série noire*, die dem Film noir ihren Namen lieh. Bald folgten italienische Autoren unter anglierten Pseudonymen der Spur ihrer englischsprachigen Vorläufer und transportierten die Detektivgeschichte endgültig nach Italien. Die bislang anspruchsvollste Variante dieser Art schuf Umberto Eco 1984 mit seinem „Il nome della rosa“, doch noch immer werden auch italienische Übersetzungen bekannter internationaler Bestseller wie Thomas Harris oder Patricia Cornwall als *giallo* bezeichnet.

Zum ersten Mal tauchte der Begriff *giallo* im Bezug zum Medium Film auf, als Luchino Visconti mit *Ossessione/Von Liebe besessen* (1943) nach dem *hardboiled*-Thriller von James L. Cain drehte („The Postman always rings twice“), doch es gebührt Mario Bava, mit seinem Thriller *La ragazza che sapeva troppo* 1963 den eigentlichen Prototyp des filmischen Giallo-Thrillers inszeniert zu haben. Bereits die Eröffnungssequenz kann als Vorbild für zahlreiche spätere Gialli bis hin zu Dario Argentos *Tenebre/Tenebrae* (1982) betrachtet werden. Die Protagonistin Nora (Letícia Roman) liest hier in einem Flugzeug einen klassischen Giallo-Thriller, als sie in Rom ankommt.^[7] Gary Needham betont in seinem Artikel „Playing with genre“, dass hier gleich mehrere Schlüsselemente des Giallo zusammen kommen: die

Selbstreflexion des Genres in Hinblick auf die deutlich ausgestellten literarischen Quellen, die Ankunft eines Fremden in Italien, das Motiv der Reise und des für Italien wirtschaftlich so wichtigen Tourismus' – und natürlich Rom als Hauptschauplatz des Giallo. In Argentos späterem Film *Tenebre* (1982) ist es etwa ein amerikanischer Kriminalschriftsteller, der zu Beginn von New York nach Rom reist.

Ein weiteres wichtiges Motiv, das hier erstmals auftaucht, ist die geistig leicht labile oder gar schizoide Heldin, die sich an ein wesentliches Element ihres Erlebens nicht mehr genau erinnert und dieses mühsam rekonstruieren muss: Hat Nora in Rom tatsächlich einen Mord beobachtet, oder halluzinierte sie? Ein mysteriöser Arzt (John Saxon) scheint ihr helfen zu wollen, entpuppt sich aber als ebenso zwielichtig wie das gesamte Geschehen um sie herum. Nichts ist, was es scheint – dieser Leitspruch des klassischen Psychothrillers wird vor allem im Giallo zum Tragen kommen. In Argentos *Profondo rosso/Deep Red* (1975) ist es ein Musiker (David Hemmings), der die gesuchte Mörderin in einem Spiegel erblickt hatte, ohne sie später wieder zu erkennen. In Argentos *Tenebre* wird der schizoide Schriftsteller schließlich selbst zum Täter, wobei lange nicht klar ist, wessen Alpträume wir hier in rätselhaften Bildern miterleben. Auch in dieser Hinsicht der dramaturgischen Täuschungsmanöver erweist sich Bava als richtungsweisend: Bei ihrer privaten Ermittlung in einer Mordserie stoßen Nora und der Arzt auf eine geistig verwirrte Mörderin. Es stellt sich heraus, dass Nora nicht die angegriffene Frau erinnerte, sondern die angreifende Täterin.

Wiederum finden wir bei Dario Argento eine solche Wendung: in seinem Debütfilm *L'ucello dalle piume di cristallo/Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe* (1969) muss der amerikanische Journalist in seiner Erinnerung immer wieder zu einem Mordversuch in einer Kunstgalerie zurückkehren, den er hilflos mit ansehen musste, um das fehlende Element zu ermitteln. Als er sich dieser Irritation bewusst wird, findet er sich selbst in den Händen der wahnsinnigen Täterin wieder, die ihm zuvor als Opfer erschienen war.

Der berühmte schwarze Regenmantel als Signum des Täters bzw. der Täterin in den Gialli stamme – so Needham – zunächst aus der Mode der frühen sechziger Jahre und eignete sich als Unisex-Kleidungsstück hervorragend, das Geschlecht und die Identität des Täters zu verbergen. Erst im Lauf des Jahrzehnts hatte es sich als Zeichen für den Giallo-Killer etabliert und tauchte folglich noch in den späteren Filmen Dario Argentos bis hin zu *Tenebre* auf – sogar in dessen Gothic-Horrorfilmen *Suspiria* (1976) und *Inferno* finden sich Anklänge daran. Ausgehend von Mario Bavas *La ragazza che sapeva troppo*, der in den USA als *The Evil Eye* mit zusätzlichen komödiantischen Szenen verändert ins Kino kam, kann man eine Liste grundlegender Giallo-Motive erarbeiten:

- a) der Protagonist wird zunächst unschuldig in ein Verbrechen verstrickt; hier ist seine Augenzeugenschaft wichtig, wird aber auch in Frage gestellt und muss überprüft werden;
- b) ein Geheimnis muss geklärt werden, oft dient eine vage Erinnerung oder ein mysteriöser Traum als Schlüssel;
- c) der Mörder ist nicht unbedingt im engeren Personenkreis zu finden; oft ist er weiblich. Die Morde erfolgen nach einem bestimmten Muster und Schema, das vom eigentlichen Motiv des Mörders ablenken soll;
- d) die Morde werden zu dramaturgischen Höhepunkten stilisiert und ereignen sich oft an düsteren oder bizarren Orten (etwa einer Kunstgalerie oder in betont modernem Ambiente); nicht selten erscheinen die Gewaltakte deutlich sexualisiert und werden mit phallischen Hieb- und Stichwaffen ausgeführt;
- e) der Täter/die Täterin maskiert sich mit einem Mantel, einer Kopfbedeckung und schwarzen Handschuhen;
- f) der Protagonist ist oft Ausländer und kommt als Tourist nach Italien; dieser Umstand ermöglichte es den Regisseuren, kassenwirksame internationale Darsteller zu engagieren (David Hemmings, John Saxon, Karl Malden, später auch Harvey Keitel in *Due occhi diabolici/Two Evil Eyes*, 1990 von Dario Argento);

g) die Motivation des Täters wird oft in einem traumatischen Erlebnis der Vergangenheit geliefert; mitunter bieten diese visionären Rückblicke Anlässe für avantgardistisch gestaltete Traumsequenzen – etwa die weiß überstrahlten Strandträume aus *Tenebre*, die erst spät dem Protagonisten zuzuordnen sind; die Charakterzeichnung des Giallos folgt einer mitunter nativen bzw. vereinfachten psychoanalytischen Tendenz.

Deutlicher als viele seiner Nachfolger – unter ihnen Dario Argento, Lucio Fulci, Lamberto Bava, Sergio Martino und Umberto Lenzi – arbeitet Mario Bava in seinen Gialli mit einer grellen Farbinszenierung, sowohl was die Inszenierung der Gegenstände betrifft, die ein Eigenleben zu führen scheinen, als auch in der Lichtsetzung, die äußerst künstliche Handlungsräume erschafft. Abgesehen von *La ragazza che sapeva troppo*, der in kontrastreichem Schwarzweiß gedreht wurde, ist der Giallo also ausdrücklich ein Farbfilmphänomen. Nicht von Ungefähr wählte Bava für seinen nächsten Giallo-Thriller *Sei donne per l'assassino/Blutige Seide* (1964) eine Modedesignschule als Schauplatz.^[8] Der Amerikaner Cameron Mitchell leitet dieses Modehaus, in dem die Modelle nach und nach bizarren Mordattacken (mit Axt, Nagelhandschuh und glühendem Feuerhaken) zum Opfer fallen. Die Mordszenen selbst geraten unter Bavas exzentrischer Lichtregie zu dramatischen *setpieces*, die das *l'art pour l'art* des kreativen Tötens feiern. Was also später zur massiven Kritik an den Filmen Dario Argentos führte,^[9] war bereits in Bavas prototypischen Vorläufern präsent. Die erstaunliche Langlebigkeit des Giallo-Thrillers, dessen Formel noch heute in Dario Argentos Filmen *Non ho sonno/Sleepless* (2001) und *Il cartaiolo/The Card Player* (2005) oder sogar im japanischen Manga-Anime (*Perfect Blue*, 1997, von Satoshi Kon) auftaucht, und die in den sechziger Jahren vorgegebene Motive nur dezent modernisiert, verleitet Gary Needham dazu, im Giallo weniger ein Genre, als vielmehr einen „Diskurs“^[10] zu sehen: „something constructed out of the various associations, networks, tensions and articulations of Italian cinema's textual and industrial specificity in the post-war period.“ Für den Giallo-Thriller gilt damals wie heute: Mord, Ermittlung, Fremdheit, traumatisierte Sexualität und Tourismus gehören als Schlüssel zur italienischen Kultur wie zu vielen anderen. Darin liegt die fortdauernde Aktualität dieses Phänomens.

Was Mario Bava in seiner kurzen, aber prägnanten Genrefilmkarriere gelungen ist, kann man als die Erschaffung höchst stilisierter, brachial psychologisierter Alptraumlandschaften beschreiben, die in ihrer stilistischen Eigenart bis heute von äußerstem Einfluss auf Filmemacher sind, die ihrerseits die Grenzen des Farbfilms ausloten möchten: Dario Argento, David Lynch, Paul Schrader, Abel Ferrara, Martin Scorsese, Quentin Tarantino und Oliver Stone. Im Kontext des kommerziellen italienischen Genres eröffnete Bava dem Kino die Möglichkeit eines unendlichen audiovisuellen Experimentierfeldes. *Tutti colori nel buio/Alle Farben der Nacht* (1972) heißt ein Giallo-Thriller von Sergio Martino, und dieser Titel könnte paradigmatisch über Mario Bavas Werk stehen: Er drehte Filme in allen Farben der Nacht.

Literatur:

- Balazs, Bela: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt am Main 2001
Blumenstock, Peter: Operazione paura, in: Caligari [Magazin], Nr.1, Vreden 1991
Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors, Frankfurt am Main 1994
Dewaele, Alwin: Mario Bava's Bleak Word View: The Nihilism of Semaforo Rosso, in: *Flesh and Blood* 7/1996, S. 7-10
Everson, William K.: Klassiker des Horrorfilms, München 1982, S.199ff.
Gallant, Chris (Hrsg.): Art of Darkness. The Cinema of Dario Argento, Godalming 2000
Giesen, Rolf: Der phantastische Film, Ebersberg 1983, S.98ff.
Jenks, Carol: The Other Face of Death. Barbara Steele And La Maschera Del Demonio, in: Black, Andy: *Necronomicon. Book One*. London 1996, S.88-101
Kandorfer, Pierre: Dumont's Lehrbuch der Filmgestaltung, Köln 1984

Lucas, Tim: <http://www.imagesjournal.com/issue05/infocus/bavabio.htm>, Zugriff: 18. August 2006.

Nicholls, Peter: *The World of Fantastic Films*, New York 1984

Palmerini, Luca M. und Gaetano Mistretta: *Spaghetti Nightmares*, Key West 1996

Paul, Louis: *Inferno Italia. Der italienische Horrorfilm*, München 1998

Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik [1930]*, München 1994

Schneider, Steven J. (Hrsg.): *Fear Without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*, Godalming 2003

Seeßlen, Georg: *Horror – Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006

Seeßlen, Georg: *Kino des Phantastischen – Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Reinbek bei Hamburg 1979

–

[1] Zitat aus dem Dokumentarfilm *Mario Bava – Maestro of the Macabre* (2004)

[2] Mit *Ghost Boy* (2005) inszenierte Lamberto Bava schließlich ein nach Südafrika verlegtes Remake des Films mit Laura Harring.

[3] Balazs 2001, S. 30

[4] Nicolls 1984, S. 51-52

[5] Seeßlen 1979, S. 39

[6] Seeßlen 2006, S. 260

[7] Gary Needham: *Playing with genre: defining the Italian giallo*, in: Schneider 2003, S. 136

[8] Auch in dem späteren *Un hacha parala lun de miel/Red Wedding Night* (1969) taucht ein Designer von Brautmoden als Protagonist auf.

[9] Noch heute ist Argentos *Tenebre* in Deutschland wegen Gewaltverherrlichung bundesweit beschlagnahmt. Gleiches gilt für Mario Bavas *Ecologia del delitto*, der hierzulande als *Im Blutrausch des Satans* verboten wurde.

[10] Needham in Schneider 2003, S. 138