

Gefallene Engel

Egal, wie man seine Vertreter nennt - ob "Pinku eiga", "roman porno" oder "ero guro": Das Reich des japanischen Erotikfilms ist hierzulande fernab Nagisa Oshimas und der Tokugawa-Streifen immer noch weitgehend unerforscht. Dabei stellt es unter anderem ein Sprungbrett für viele junge Filmemacher dar. Marcus Stiglegger berichtet über die Revolte des Fleisches unter der Roten Sonne.

27.07.2009

Der japanische Pink-Film ist im Westen entweder unbekannt oder aber ein sorgsam gehüteter Mythos, eine letzte Hochburg des experimentellen und durchweg originellen Genrekinos, wie es nur in einem hermetischen Kosmos wie der japanischen Filmindustrie entstehen konnte. Wirft man einen näheren Blick auf diese Industrie, so offenbart sich ein weit komplexeres Bild, das tatsächlich von der noch immer gültigen Einzigartigkeit eines speziellen Genres kündigt, das es in allen anderen Kinematographien seit den 1970er Jahren weltweit schwer hat: der Soft-Pornographie.

Man erinnert sich an die Welle deutscher Erotikfilme der frühen 70er Jahre, die zu den kommerziell erfolgreichsten Filmen jener Zeit zählten; man erinnert sich an die von Frankreich ausgehende Welle an Fettilnsenerotik zwischen Emmanuelle und David Hamilton; man erinnert sich an die italienischen Softsex-Dramen mit Laura Gemser, oft unter der Regie von Joe d'Amato, der später zum Hardcore-Film wechselte. Und man erinnert sich vielleicht an amerikanische Teenie-Komödien der 1980er Jahre und später die von "Basic Instinct" inspirierte Welle an Erotikthrillern. Nichts davon ist wirklich mit dem japanischen *Pinku eiga* vergleichbar. Also: Was ist der Pink-Film letztlich?

Das Einzigartige des Pink-Films ist zunächst, daß er noch heute unabhängig produziert und für den Kinoeinsatz gedreht wird. Seit den mittleren 60ern werden diesen kleinen, meist 60 Minuten nicht überschreitenden Erotikfilme von spezialisierten Independent-Studios produziert, von versierten Filmemachern inszeniert und in speziellen Kinos gezeigt. Und während der europäische Softporno der 1970er Jahre fast gänzlich vom billig und hart auf Video produzierten Hardcore-Film verdrängt wurde, werden in Japan noch heute diese erotischen Kinominiaturen produziert. In keinem anderen Land gelang es spezialisierten Regisseuren, solche kritische Akzeptanz zu erringen wie etwa Koji Wakamatsu in Japan, kein anderes Land konnte immer wieder die Grenzen zwischen kommerzieller Erotik und radikalem, politisch engagiertem Kunstfilm derart verwischen.

Der Name *Pinku eiga*, der entfernt dem amerikanischen Begriff *blue movies* entsprechen mag, bezieht sich zunächst einmal auf die traditionelle Kleidungsfarbe kleiner Mädchen: pink. Und damit signalisiert das Genre das Zentrum des Interesses: die umfassende Darstellung des erotisierten weiblichen Körpers. Da dabei bestimmte Darstellungstabus strikt eingehalten werden (Schamhaare, Genitalien), konzentriert sich die Darstellung auf Brüste und Hintern beider Geschlechter. In der knappen Laufzeit kommen meist circa fünf bis sechs erotische Szenen vor. Die Filme sind auf 16- oder 35-mm-Material innerhalb von meist einer Woche gedreht, was das Budget sehr kleinhält. Das ist der Konsens, auf den sich die meisten Pink-Filme reduzieren lassen. Gerade weil aber ungeachtet der Fokussierung auf Sexualität die eigentlichen physischen Vorgänge ausgespart bleiben, entwickelten die Pink-Regisseure eine extreme Originalität bezüglich Atmosphäre, Handlung, Perspektive, Musik und Montage. So ist es auch wenig attraktiv, einen Pink-Film in Fast-Forward-Modus zu sehen, der beim westlichen Hardcore-Film

heute bereits mitgedacht wird. Vielmehr bleibt es der Inszenierung überlassen, den Zuschauer zu fesseln, zu amüsieren oder zu provozieren. Vom ursprünglichen

Zielpublikum - Geschäftsleuten in ihrer Mittagspause - ausgehend, hat sich der Pink-Film längst auch ein spezialisiertes Kultpublikum erobert.

Obwohl Nacktheit in der japanischen Kultur durch die verbreitete Badekultur (*onzen*) kein tatsächliches Tabu ist, ist der Film der Nachkriegszeit ebenso keusch wie das westliche Pendant. Erst in den 1950er Jahren wagte man einen Vorstoß durch die Perlentauherfilme, in denen weibliche Körper in ungewohnter Ausführlichkeit zu bewundern waren. Zu dieser Zeit wurden auch europäische Produktionen von Ingmar Bergman und Louis Malle oder amerikanische von Russ Meyer nach Japan importiert. Reine filmische Pornographie war jedoch in den Untergrund des Stagfilms (= pornographische Kurzfilme) verdrängt, der in geschlossenen Herrenclubs zu sehen war. Shohei Imamura's Film **Die Pornographen** (1966) behandelt diese Ära.

1962 erschien Satoru Kobayashis unabhängiges Drama **Flesh Market** (1962), das heute als erster Pink-Film betrachtet wird. Er spielte mehr als das Hundertfache seiner geringen Produktionskosten ein und sichert bis heute dem Regisseur Arbeit in der Filmindustrie. Die Hauptdarstellerin Tamaki Katori spielte noch in Hunderten weiterer Pink-Filme und wurde zum Star des Genres.

1964 brachte Tetsuji Takechi den bahnbrechenden **Daydream** ins Kino, der zahlreiche Remakes erfuhr und in seiner Mischung von Realitätsebenen bis heute genreprägend blieb. Bereits mit dem folgenden Film sah sich Takechi in einen Prozeß wegen Obszönität verwickelt, der jedoch zu seinen Gunsten entschieden wurde.

Auch die großen Studios wagten einige Produktionen von Pink-Filmen, unter anderem Seijun Suzukis **Gate of Flesh** (1964), ein Nachkriegsdrama um eine Gruppe verelendeter Prostituiertes. Die Mehrzahl der Filme jedoch wurde von kleinen Firmen produziert und war als profitträchtige "Eroductions" bekannt. Einige dieser Studios (Shintocho, Kanto u. a.) hatten zudem ihre eigenen Kinoketten. Naomi Tani war die populärste Pink-Darstellerin jener Jahre.

Obwohl die Pink-Routiniers Hiroshi Mukai, Shinya Yamamoto und Kinya Ogawa als die "Helden der ersten Welle" des Pink-Films bekannt wurden, blieb Koji Wakamatsu, der seine eigene Produktion hatte, der Titel "Pate des Pink" vorbehalten. Wakamatsu, der später Nagisa Oshimas berühmten **Im Reich der Sinne** (1976) produzierte, drehte in völliger Freiheit radikale, linksintellektuelle Traktate, die zwar zahlreiche Sexszenen enthielten, ästhetisch jedoch näher an Filmen seiner europäischen Kollegen Ingmar Bergman und Jean-Luc Godard liegen: **Geschichten zwischen Wänden** (1964), **Embryo Hunts in Secret** (1966) oder **Go, Go Second Time Virgin** (1967) sind konsequent reduzierte Psychodramen über gesellschaftliche Außenseiter, deren Neurosen sich in meist gewalttätiger Sexualität Bahn brechen.

Bereits Wakamatus Filme überschreiten die Grenzen zum Thriller oder Horrorfilm, doch eines der extremsten Beispiele dieser Hybriden ist Seiichi Fukudas **Madame O** (1967), in dem eine durch Vergewaltigung traumatisierte und mit Syphilis infizierte Ärztin in ihrer Freizeit grausame Rache an der Männerwelt nimmt. "Madame O" kann als das weibliche Gegenstück zu Wakamatus "Embryo ..." gelten, der von einem männlichen Psychokiller berichtet. Zugleich stehen diese Filme für eine erheblich ältere japanische Tradition, die als *ero guro* bezeichnet wird: erotic grotesque.

Bereits um 1900 kannte man Geschichten und visuelle Darstellungen, die Sexualität und Gewalt in einer grausam-bizarren Mixtur verbanden. Zahlreiche der Horrorgeschichten des

Kultautors Edogawa Rampo arbeiten mit diesen Motiven, die erotisierte Monsterphantasien, sadomasochistische Liebesgeschichten und Bezüge zur historischen Foltertradition in Japan beschwören. Teruo Ishii drehte in diesem Kontext aufwendig produzierte Folterdramen wie **Tokugawa - Geschändete Frauen** (1968), in denen Sexualität stets in einem blutigen Inferno gipfelt. Das historische Setting legitimierte diese Gewaltorgien zusätzlich, ähnlich wie die Hexenjägerfilme, Inquisitionsdramen und Sklavenfilme in Europa und Amerika. Doch Ishiis Inszenierungen sind von drastischer Detailfreude in der Darstellung sexualisierter Folter.

Während sich Pink-Filmer wie Wakamatsu mit erotischen Politdramen wie **Ecstasy of Angels** (1972) auf dem Höhepunkt ihrer Kunst befanden, litt die japanische Mainstream-Produktion an einer langjährigen Krise. Nikkatsu ging als erstes, ursprünglich auf Action-Filme spezialisiertes Studio dazu über, Erotikfilme zu produzieren, die jedoch anders als der typische Pink-Film produziert wurden: Sie nannten ihre Filme *Roman Porno*, was sich von "romantic pornography" ableitet, und produzierten ihre Werke auf ebenso hohem Niveau wie Toei die *ero guro*-Filme Ishiis. Bei Toei entstand daraus bald eine neue Reihe, die als *Pinky Violence* bekannt wurde und populärere Themen sowie ein jugendliches Publikum anstrebte. Die berühmte Frauengefängnisreihe "Sasori" mit Meiko Kaji entstand in diesem Kontext ebenso wie die wilden Sexploitation-Dramen von Norifumi Suzuki (**School of the Holy Beast**, 1974; **Exzesse im Folterkeller**, 1976).

Nikkatsu schlugen mit ihren *Roman Pornos* einen anderen Weg ein: Sie nahmen ihre bewährten Routiniers, gewährten ihnen ein überdurchschnittliches Budget und gingen zur längeren Laufzeit über. 1971 starteten sie ihre Reihe mit **Apartment Wife: Affair in the Afternoon**. Diese Filme sollten zudem auch ein weibliches Publikum ansprechen und das Schmuttel-Image des Pink-Films loswerden. Die Rechnung ging auf, und die *Roman Pornos* kamen bei Publikum und Kritik gleichermaßen gut an. Nikkatsu gewährte den Filmemachern auch enorme Freiheiten, sodaß sich noch heute die Ambitioniertheit und Kraft dieser Filme bestaunen läßt. Tatsumi Kumashiri drehte einen solchen Höhepunkt mit dem Stripperinnen-Drama **Ichijo Sayuri: Wet Desire** (1972). 1975 drehte Noboru Tanaka eine erste Version der Geschichte von **Im Reich der Sinne: A Woman Called Abe Sada** - im Breitwandformat, mit historischen Settings und Kostümen und ausgefeilter Bildsprache.

Der Erfolg der *Pinky Violence* von Toei ließ Nikkatsu nicht ruhen und inspirierte die neue harte Reihe des Studios mit sadomasochistischen Oniroku-Dan-Verfilmungen: **Flower and Snake** (1974) und **Wife to Be Sacrificed** (1975) mit Naomi Tani setzen bis heute Maßstäbe in diesem delikaten Subgenre. Hier geht es weitgehend um männliche Dominanz und die Zerstörung der weiblichen Identität, die unter neuen Bedingungen rekonstituiert werden muß - ähnlich wie in dem Roman "Die Geschichte der O".

Die enorme Verbreitung von Heimvideogeräten gefährdete die Produktion kinoformatiger Pink- und *Roman*-Pornofilme in den 1980er Jahren nachhaltig. Populärer wurden einfach produzierte und - trotz Zensur durch Digitalpixel - härtere AV-Produktionen. Diese Entwicklung wäre ähnlich dem Westen, und tatsächlich brachte Nikkatsu 1988 den offiziell letzten Film der *Roman Porno*-Reihe heraus.

Blieben die Filmemacher - Veteranen eines überlebten Genres. Banmei Takahashi, Genji Nakamura und Mamoru Watanabe, die heute als "drei Säulen des Pink" gelten, drehten unbeirrt weiter, verlegten ihren Fokus aber auf die frühere Stärke des Genres: die Subversion, die Provokation, die Kunst. Mit seinem aufwändigen Spielfilm **Tokyo Decadence 2 - Nightlife in Tokyo** (1994) gelang Takahashi ein Meilenstein: Zusammen mit dem Fotografen Nobuyoshi Araki brach er das Tabu der Genitalabbildung im Kino. In Europa wurde der Film

als Fortsetzung des Welterfolges **Tokyo Decadence** (1991) von Ryu Murakami gehandelt, der seinerseits Elemente des Pink-Films in das renommierte Kunstkino überführte.

Obwohl Nikkatsu 1993 bankrott ging, konnte sich der unabhängige Pink-Film weiterhin behaupten - als Underground-Spielwiese für aufstrebende Filmemacher. So etablierten sich ab Ende der 1980er Jahre die ironisch als "vier himmlische Könige des Pink" benannten Regisseure Hisayasu Sato, Takahisa Zeze, Kazuhiro Sano und Toshiki Sato mit ihren düsteren, experimentellen Pink-Filmen, die kaum noch auf ihr Zielpublikum ausgerichtet waren und die freien Produktionsbedingungen für radikale persönliche Visionen nutzten. Sie knüpften mit ihren essayhaften Etüden direkt an Koji Wakamatsus Hochphase um 1970 an.

Auch im Westen populär wurde etwa **The Bedroom** (1992), ein fast an David Cronenberg erinnernder Mysterythriller über eine Schlafdroge, in halluzinatorischen monochromen Bildern gehalten. Hiroyuki Oki geht in seinem Meisterwerk **Tears of Ecstasy** (1995) einen Schritt weiter, indem er das grundlegendste Charakteristikum des Sexfilms - seine Episodenhaftigkeit - gegen ihn wendet und zu seiner Dekonstruktion nutzbar macht. Den vom Genre vorgegebenen stetigen Wechsel zwischen Narration und Nummer spitzt Oki zu einem strukturellen Konzept zu - 60 Sequenzen à 60 Sekunden -, das in seiner konsequenten Durchführung auch die erotischen Schauwerte des Filmes immer wieder gnadenlos zerschneidet. Selten gingen experimentelle Kunst und Genrekino derart effektiv Hand in Hand - mit einem Soundtrack des Freejazz-Maniacs John Zorn. Profunde philosophische Fragestellungen werden dagegen in **Tokyo X Erotica** (2001), einem melancholischen wie psychedelischen Bildersturm von Takahisa Zeze, diskutiert - hier allerdings auf Digitalvideo gedreht.

Aus den Assistenten der "vier himmlischen Könige" wurden die "sieben glücklichen Götter des Pink", unter ihnen Mitsuru Meike, dessen satirischer **The Glamorous Life of Sachiko Hanai** (2003) auch in Deutschland erfolgreich war. Aber auch zahlreiche Regisseure des kommerziellen japanischen Kinos wie Hideo Nakata ("Ring") oder Masayuki Suo ("Shall We Dance?") kommen aus diesem Kontext.

Den erstaunlichsten Sonderweg jedoch hat vermutlich Takashi Ishii unternommen. Er etablierte sich in den späten 1970er Jahren mit seiner sadomasochistischen Manga-Reihe **Angel Guts**, die meist von jungen Frauen erzählen, die durch Vergewaltigungen traumatisiert wurden und sich zur Wehr setzen. Er drehte einige Teile der gleichnamigen Filmreihe in den 1980er Jahren und fiel bereits damals durch einen extrem düsteren Noir-Stil auf, den er mit atmosphärischen Elektro-Scores, verregneten Sets und kontrastreicher Chiaroscuro-Beleuchtung garnierte. Sexualität ist bei ihm immer mit Gewalt und Unterdrückung gekoppelt, wobei er die grausamsten Szenarien mit äußerster Sorgfalt inszeniert. Nach Erfolg im weltweiten Kino mit seinen Yakuza-Filmen **Gonin 1** und **2** verfilmte er 2005 und 2007 mit äußerstem Aufwand und versierten Charakterdarstellern "Flower and Snake" neu und setzte damit Maßstäbe für den erotischen japanischen Film der Gegenwart. Ishii schuf damit seinen eigenen Sonderweg des Pink mit Bezügen zu *Roman Porno* und *ero guro* zugleich, womit man seine "Flower and Snake"-Versionen als absolute Synthese des japanischen Erotikkinos sehen kann.

[Marcus Stiglegger](#)