

7. Von Agitation bis Nihilismus – Filmerotik in ECSTASY OF THE ANGELS (1972)

Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, müssen die Revolutionär_innen als vormalig mythisch aufgeladene Engel, dem Titel *LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI* (*Der Sturz der rebellierenden Engel*) gemäß, im italienischen Kino der 1970er- und 1980er-Jahre als nunmehr gewalttätige, von Ängsten heimgesuchte und gesellschaftlich isolierte Terrorist_innen unweigerlich in den Tod stürzen. Unweigerlich klingt hier die an die christliche Mythologie angelehnte Symbolik Lucifers an, der als abtrünniger Engel gegen Gott rebellierte und daraufhin aus dem Himmel verbannt wurde. Als bemerkenswert erscheint es daher, dass sich die Parallelisierung zwischen Terrorist_innen und Engeln beim Wechsel vom in den katholischen Kulturkreis eingebetteten italienischen Erotikfilm hin zum japanischen *Pink Film* (*Pinku Eiga*) weiter nachzeichnen lässt. Besonders auffällig ist die Verwendung des Engelmotivs in Filmtiteln bei Wakamatsu Kōji – so u. a. in *VIOLATED ANGELS* (*Okasareta haku*, Wakamatsu Kōji, JPN 1967) und *ECSTASY OF THE ANGELS* (*Tenshi no kokotsu*, Wakamatsu Kōji, JPN 1972)¹ –, wie Jean-Baptiste Thoret in seiner Einordnung des Regisseurs beschreibt:

In den Filmtiteln Wakamatsus ist oft die Rede von Engeln. Sind es die Engel, die Jakob auf einer Leiter auf- und absteigen sieht, deren Ende den Himmel berührt, und die Lot vor dem Untergang Sodoms warnen? (Thoret 2020, 27)²

-
- 1 ECSTASY OF THE ANGELS ist kein typischer *Pink Film*, da die geringen Produktionskosten (3 Mio. Yen = ca. 8000 \$ in den 1970ern; 2024 ca. 20 000 \$) und das Drehen der Filme abseits großer Produktionsstudios für die Klassifizierung entscheidend sind. ECSTASY OF THE ANGELS hingegen wurde in Kooperation mit der *Art Theatre Guild* produziert, welche für Arthouse Produktionen bekannt ist (vgl. Hirasawa 2012). Da Wakamatsu jedoch als beispielhafter *Pink Film*-Regisseur gilt und ECSTASY OF THE ANGELS eine Vielzahl von thematischen wie ästhetischen Überschneidungen zum klassischen *Pink Film* der 1960er- und 1970er-Jahre aufweist, ist es trotzdem folgerichtig, den Film im Kontext des Produktionszyklus des *Pink Films* zu verorten.
 - 2 Original: »Il est souvent question d'anges dans les titres des films de Wakamatsu, s'agit-il de ces anges que Jacob voit monter et descendre sur une échelle dont le bout touche le ciel et qui viennent prévenir Lothe de la chute de Sodome?«

Als radikalster Regisseur des *Pink Films* gelingt es Wakamatsu in seinen Filmen eine beispielhafte Verknüpfung von Erotik und Politik zu vollziehen, die bis zu den Grundannahmen der die 1960er- und 1970er-Jahre prägenden Idee von einer durch die sexuelle Revolution zu erreichenden politischen Revolution reicht. Als letzter, sich nicht von der japanischen *United Red Army* (*Rengō Sekigun*, nachfolgend URA) distanzierender Regisseur positionierte sich Wakamatsu in Interviews durchweg klar auf der Seite linker Terrorist_innen, galt als filmischer Agitator und gleichsam ästhetischer Vorreiter studentischer Bewegungen: »Ich unterstütze die URA. [...] Wenn man etwas verändern will, muss man unweigerlich etwas opfern«³ (Wakamatsu 2020 [1972], 66).

Rezipiert man heute Texte des Regisseurs aus den 1960er- und 1970er-Jahren, so zeigt sich eine hochgradige Ambivalenz zwischen Widerständigkeit und Selbstglorifizierung, zwischen der Kritik an der US-amerikanischen Kriegs- bzw. Aufrüstungspolitik und der antisemitischen Rechtfertigung von Gewalt, insbesondere gegen Israel (vgl. Wakamatsu 2020 [1973], 71–75), sowie zwischen konzeptuellen Überlegungen zur körperlichen Präsenzerfahrung durch filmische Erotik und einer frappierenden Ausklammerung der Gewaltdarstellungen, mit welcher ebendiese Erotik bei Wakamatsu einhergeht (vgl. Wakamatsu 2020 [1968], 59).

In einer ersten Annäherung möchte ich nun die These Thorets zu den Engelsfiguren in Wakamatsus Filmtiteln genauer in den Blick nehmen. Die Engel der biblischen Jakobs-erzählung ebenso wie in der alttestamentlichen Erzählung von Lot und dem Fall Sodoms sind wesentlich positiver konnotiert, als die rebellierenden Engel im Paradies, auf die LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI verweist. Es sind Engel, die über die Himmelsleiter eine Verbindung zwischen Menschen- und Gottesreich schaffen oder sich an den Ort der Sünde begeben, um gottesfürchtige Menschen vor dem Tod zu bewahren. Die Frage nach der Übertragbarkeit westlich konnotierter Symbolwelten auf japanische Filme vorerst ausgeklammert, deckt sich eine solche Assoziationskette mit der eindeutigen Positionierung Wakamatsus auf der Seite japanischer Linksterrorist_innen. Es ließe sich ein Bild der engelsgleichen Terrorist_innen nachzeichnen, die vom gesellschaftlichen Elend in die Utopie hinüberführen und deren Anschläge durch ein übergeordnetes Ziel im Kampf gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung umfassend rechtfertigbar wären.

Einem solch einseitigen Bild entsprechend, wurde insbesondere ECSTASY OF THE ANGELS bei seinem Erscheinen als politisch eindeutiger Agitationsakt gewertet, der die Taten von Terrorist_innen glorifiziere und, mehr noch, zu ihnen anstachele, wie Wakamatsu in einem Interview beschreibt:

ECSTASY OF THE ANGELS hat sich in eine Art Kriegserklärung an Tokio verwandelt. Vor dem Kinostart wurde eine Bombe in der Polizeistation in Shinjuku platziert, in der auch eine Bombe im Film explodiert [...]. Nach der Besetzung der Asama-Hütte durch die URA organisierte sich eine Bewegung, die den Film verbieten wollte, mit der Begründung, dass ECSTASY OF THE ANGELS Extremisten zur Tat anstiften würde. (Wakamatsu in einem Interview mit Hirasawa 2020, 160)⁴

3 Original: »Moi, je soutiens l'Armée Rouge Unifiée. [...] Si on veut changer des choses, il faut inévitablement sacrifier quelque chose.«

4 Original: »L'Extase des anges s'est transformé en une sorte de déclaration de guerre adressée à Tokyo. Avant de la sortie en salles, une bombe a été posée dans le même poste de police de Shinjuku que

Der *Asama-Sansō* Vorfall⁵, auf den sich Wakamatsu hier bezieht, ereignete sich zwischen dem 19. und dem 28. Februar 1972 – nur wenige Wochen vor dem Erscheinen des Films am 11. März 1972. Der Vorfall bezeichnet eine Geiselnahme durch Mitglieder der URA, die auf eine interne Säuberungsaktion folgte, bei der 15 Mitglieder und ein Nicht-Mitglied auf brutale Weise ermordet wurden (neun wurden zu Tode geschlagen, sechs weitere an Bäume gefesselt, wo sie erfroren). Auf der Flucht vor der anschließenden Polizeirazzia, verbarrikadierten sich fünf der URA Mitglieder in einer Berghütte unter dem Vulkangipfel des Asama (der Asama-Hütte) und nahmen deren Bewohnerin als Geisel. Zehn Tage lang entwickelte sich ein zähes Kräftemessen zwischen Polizei und URA, das mit dem Stürmen des Hauses durch die Polizei, dem Tod zweier Polizisten sowie eines Zivilisten und der Gefangennahme der Terrorist_innen endete. Als Besonderheit gilt zudem die über zehn Stunden andauernde Fernseh-Live-Berichterstattung von der Asama-Hütte am Tag des polizeilichen Zugriffs, der über 90 % der Japaner_innen mit Fernsehgerät beiwohnten. Der *Asama-Sansō* Vorfall wurde dadurch zu einem Ereignis von nationaler Tragweite und schrieb sich tief in das kollektive Gedächtnis Japans ein (vgl. Schreiber 1996).

Die zeitliche Nähe der Filmpremiere zum *Asama-Sansō* Vorfall führte anschließend zu einer kontroversen Debatte über ECSTASY OF THE ANGELS, die den Film, noch über sein bereits politisch aufgeladenes Narrativ hinaus, in die Nähe zur URA rückte. Ähnlich wie im Fall von KLEINHOFF HOTEL mit seiner unmittelbaren, zeitlichen Nähe zur Entführung Aldo Moros durch die *Brigate Rosse*, lässt sich auch ECSTASY OF THE ANGELS nicht losgelöst von den konkreten politischen Ereignissen im Japan der 1970er-Jahre betrachten. Vielmehr ist bei beiden Filmen erstaunlich, wie unverzüglich sie terroristische Vorfälle in filmische Narrative verwandeln, vergehen doch oftmals Jahre, bis politische Ereignisse, wie terroristische Anschläge, Einzug in eine filmische Verarbeitung finden. In diesem Sinne müssen beide Filme als zeitgenössischer Bestandteil des Revolutions- und Terrorismusdiskurses der jeweiligen Länder angesehen werden, anstatt als von diesen losgelöste, nachträgliche mediale Aufbereitungen zu fungieren. Dabei stehen sie in einem starken Wechselverhältnis zu tatsächlichen Ereignissen und beeinflussen diese ebenso rekursiv, wie sie aus ihnen hervorgehen.⁶

In Anbetracht dieser zeitlichen wie politischen Nähe zu tatsächlichen Ereignissen, die noch dazu Menschen das Leben kosteten, sowie der starken Positionierung Wakamatsus in Interviews und Zeitungsartikeln – Wakamatsu rechtfertigte den *Asama-Sansō* Vorfall und bezeichnete ihn als notwendig, da er »viele Elemente erhellt habe«

celui qui explose dans le film [...]. Pour suite à l'occupation du chalet d'Asama par l'Armée Rouge Unifiée, un mouvement visant à interdire le film s'est organisé, prétextant que *L'Extase des anges* incitait les extrémistes à passer à l'acte.»

5 Der Begriff *Vorfall* ist hier direkt aus dem Japanischen (*Asama sansō jiken*) übernommen.

6 So beschloss Adachi Masao, der Drehbuchautor von ECSTASY OF THE ANGELS und langjährige Weggefährte Wakamatsus kurze Zeit nach der Fertigstellung des Films selbst zur Japanischen Roten Armee (JRA) überzuwechseln und in den Untergrund zu gehen, da das Projekt, einen gesellschaftlichen Umsturz über die filmische Intervention herbeizuführen (also die ästhetische Differenz abzuschaffen) seines Erachtens gescheitert war. Nach 28 Jahren im Libanon wurde er nach Japan rücküberführt, um hier eine Gefängnisstrafe abzusitzen. Nach anderthalb Jahren wurde er wegen guter Führung freigelassen und begann erneut Filme zu drehen, was er bis heute auch weiterhin tut.

(2020 [1973], 73)⁷ – stellt sich unweigerlich die Frage nach dem analytischen Umgang mit *ECSTASY OF THE ANGELS*. Wie stark schreibt sich die Stimme des Regisseurs (und des Drehbuchautors Adachi Masaos) in die Filmerfahrung ein? Wie stark lässt sich von ihr abstrahieren? Kann ein Film, der bei seinem Erscheinen als politischer Agitationsakt, als Aufruf zum Terrorismus verstanden wurde, in rein ästhetischen Parametern untersucht werden? Oder andersherum gefragt: Bestätigt man nicht unweigerlich die eminente – und vom Regisseur vermutlich intendierte – Selbstinszenierung, wenn man die Stimme Wakamatsus in die Filmanalyse einbezieht, insbesondere dann, wenn man sie anderen Regisseur_innen im Hinblick auf ihre Filme versagt?

The difficulty of talking about Wakamatsu is caused by the complexity of the political situation, but if one acknowledges this difficulty then Wakamatsu can be said to be a rare breed of filmmaker whose films of the past can narrate the actuality of the period. (Hirasawa 2012)

Die im Folgenden zu entwickelnde These lautet demgegenüber, dass sich in der Abwendung von Wakamatsus Texten und in der Hinwendung zu *ECSTASY OF THE ANGELS* ein weitaus ambivalenterer Erfahrungsraum auftut, ein ästhetischer Erfahrungsraum, der eine einseitige Affirmation der Aktionen der URA im Speziellen und linker Terrorist_innen im Kontext der 1970er-Jahre im Allgemeinen gerade nicht ermöglicht. Vielmehr lassen sich mit und durch *ECSTASY OF THE ANGELS* Fragen nach dem Spannungsverhältnis zwischen Sexualität und Politik, zwischen Individualität und Kollektivität sowie zwischen Utopie und Nihilismus auf divergierenden Ebenen verhandeln, wie ich in diesem Kapitel zu zeigen versuche. Es gilt demnach zu fragen, ob und wie der Film durch die Widersprüchlichkeiten, die sich in der ästhetischen Erfahrung auftun, den einseitigen Dogmatismus konterkariert, in welchen sein Regisseur sprachlich immer wieder verfällt.

7.1 Which battle? Which self?

Im Off der Opening Credits hören wir eine Frau, die, begleitet von einer Gitarre, ein melancholisches Lied singt. In der Überblendung von den japanischen *Kanjis* der Credits zum ersten Filmbild, sehen wir das dazugehörige Portrait einer jungen Japanerin in schwarzem Abendkleid (Abb. 1). Das Kleid erinnert an die Fransen-Mode, die seit den 1950er-Jahren als Signum der 1920er-Jahre gilt, und auch die starken schwarz-weiß Kontraste tauchen das Bild in eine nostalgische Atmosphäre, indem sie auf die Ästhetik des *Film Noir* und seine Reminiszenzen an den expressionistischen Stummfilm zurückgreifen.

The crying swallow flies at dawn. In the streets at daybreak leaves flutter in the wind.
I throw a tiny flame towards bright crimson blood. In any barren field. Burn the dawn!

7 Original: »Je pense que l'incident d'Asama était justifiable, que cet incident-là a éclairci beaucoup d'éléments«.

Burn the streets to the dawn! This is fire, oh fire, this is... our silent battle front. (Auszug aus dem Eröffnungslied von ECSTASY OF THE ANGELS)

Ein Schnitt folgt und wechselt von der Nahaufnahme der Sängerin hin zu einem Tisch, an dem drei Männer und eine Frau sitzen (Abb. 2). Die Sängerin ist weiterhin im Hintergrund zu sehen und ihr Lied durchzieht die Akustik der Szene, doch im Fokus stehen nunmehr die vier Personen am Tisch. Die Männer tragen allesamt Anzüge, zwei von ihnen Sonnenbrillen, und auch die Frau zeichnet sich in hochgeknöpftem Hemd und Blazer durch – im Kontrast zu der Sängerin maskuliner – Eleganz aus. Es ist ein bourgeois Setting in einer vornehmen Bar, das zudem von westlichen Stilelementen wie der Kleidung und der *Film Noir* Ästhetik geprägt ist.

Abb. 1: Friday als Sängerin auf der Bühne.

Abb. 2: Die Revolutionsführer_innen.

Abb. 3: Fall, im Hintergrund Friday.

Abb. 4: Die Vogelperspektive auf die Barszene.



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Wie sich im Verlauf des Films herausstellen wird, handelt es sich bei den vier Personen am Tisch um führende Figuren der *Four Seasons Society*, einer fiktionalen linksterroristischen Gruppe. Die Gruppe ist stark hierarchisch organisiert: Die Führung übernimmt *The Year*, eine Figur, die im Film selbst nicht in Erscheinung tritt, sondern abstrakt und entpersonalisiert aus dem Off die Regeln setzt. Dem Jahr sind die vier Jahreszeiten als nächste Hierarchieebene untergeordnet. *Fall* (Aresa Yuki; die elegante Frau am Tisch)

befiehlt ihre eigene Untergruppe, bestehend aus den Monaten. Ihr gegenüber sitzt *October* (Yoshizawa Ken), ein weiterer Protagonist des Films, dem wiederum die einzelnen Tage, *Monday* (Honda Tatsuhiko), *Saturday* (Onogawa Kôzaburô) und *Friday* (Yokoyama Rie; die Frau auf der Bühne) untergeordnet sind.

Im weiteren Verlauf der Szene wechseln einander Nahaufnahmen der singenden Friday mit Zooms auf Fall (Abb. 3) und October sowie Halbtotalen des Tisches und Totalen des Raumes aus der Vogelperspektive (Abb. 4) ab. Hierbei finden die Elemente auf der Bildebene oftmals Entsprechungen in dem Lied. Zu der Liedzeile »I throw a tiny flame towards bright crimson blood« verbrennen die Revolutionsführer_innen Zettel in einem Aschenbecher und als Friday von der »silent battle front« singt, wechselt die Kamera in die Vogelperspektive und zeigt die leere Tanzfläche der Bar. Obgleich Friday das stumme Schlachtfeld in ihrem Lied mit Straßenschlachten verknüpft, eröffnet sich durch die Verbindung mit der Bildebene eine weitere Konnotation, welche ebenso die Bar bzw. den Tisch – mitsamt der schweigenden Personengruppe – als stummes Schlachtfeld ausweist. Bereits in dieser Eröffnungsszene drängt sich die Frage auf, wer hier eigentlich gegen wen kämpft. Besingt Friday den Kampf ihrer Gruppe gegen Polizei und politische Machthaber_innen? Oder besingt sie vielmehr den internen Kampf der Terrorist_innen, gegen die eigens auferlegten hierarchischen Strukturen, gegen den eigenen (westlichen) Elitarismus, der aus Kleidung und Setting spricht?

Nachdem die vier Personen, eine nach der anderen, den Tisch verlassen haben, beendet die aus der Vogelperspektive aufgenommene, und dadurch an Bilder einer Überwachungskamera erinnernde Totale des Raums die Szene. Die nächste Einstellung ist im Gegensatz zum Filmbeginn überraschend in Farbe gedreht und zeigt die Nahaufnahme von Falls Gesicht, die ein kontrastierendes Nähe-/Distanzverhältnis zur vorherigen Totale eröffnet. Falls Gesicht ist in einem lustvollen Stöhnen verzerrt, sie hat gerade Sex mit October.

Dass erotische Szenen als Farbfilmpassagen gedreht werden, stellt ein etabliertes Stilmittel der *Pink Filme* dar. Aufgrund der geringen Budgets waren die Filmschaffenden bis in die 1970er-Jahre oftmals gezwungen, auf schwarz-weiß Material zu drehen, doch in den Sexpassagen wurden Farbfilme eingefügt, die zu regelrechten Farbexplosionen führten, wie Jasper Sharp ausführt:

Die geringen Budgets sorgten für eine der ersten stilistischen Besonderheiten der Pinku-Eiga-Filme: Zunächst in Schwarz-Weiß gedreht, entstanden nach fünf Jahren Filme mit Farbfilmpassagen. Auf diese Weise ereigneten sich auf den Leinwänden während der aufregendsten Szenen regelrechte Farbexplosionen. (Sharp 2018)

Öffentlicher und privater Raum, *Film Noir* und Farbfilm-Ästhetik, Totale und Nahaufnahme, stilisierte Kostüme und Nacktheit: Die zwei Szenen könnten sich in ihrer Kontrastierung kaum stärker gegenüberstehen. Doch neben den offenkundigen Gegensätzen finden sich vor allem auf der sprachlichen Ebene Elemente wieder, die bereits in der Anfangsszene aufgerufen wurden. Frontal aus der Aufsicht aufgenommen und direkt in die Kamera blickend, eröffnet Fall mit dem Satz »I can see it. The fire!«, den Dialog mit October (Abb. 5). Die Symbolik des Feuers zieht sich dabei als verbindendes Element zwischen Revolution und Sexualität durch den gesamten Film: Feuergefechte mit der Poli-

zei, das Explodieren von Bomben und In-Brand-Setzen der Straßen finden sinnbildliche Entsprechungen in der explosiven Hitze des Sexes. Während des Aktes diskutieren Fall und October über ihre jeweiligen Rollen: »Even in bed, I am October and you are Fall«, wirft October ein und als Fall ihn auffordert, sie in den Arm zu nehmen, fragt er sie, ob dies ein Befehl von ihr oder einer des Jahres sei.

Während – wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt – das sexuelle Begehren der einzelnen Figuren in KLEINHOFF HOTEL von politischen Begehrensstrukturen geprägt ist, macht die erste erotische Szene in ECSTASY OF THE ANGELS deutlich, dass es hier überhaupt keine Ebene der Persönlichkeiten oder ihrer Sexualitäten mehr gibt, die sich außerhalb des Politischen abspielen könnte. Die Charaktere gehen vollends in ihren politischen Rollen auf; selbst in Momenten der intimen Zweisamkeit treten sie nicht aus ihnen hervor. Ebenso wie die *Four Seasons Society* symbolisch durch die quasi-natürliche, unhintergehbare Totalität der vier Jahreszeiten kein (zeitliches) Außerhalb der politischen Struktur kennt, sind auch die innerlichsten Momente, Emotionen und Imaginationssphären der einzelnen Mitglieder umfassend von der politischen Makrostruktur vereinnahmt. Sexualität ist ebenso Teil des politischen Kampfes der Figuren wie Erotik Teil der politischen Ästhetik von ECSTASY OF THE ANGELS ist.

Die während des Sexes zwischen Fall und October ablaufende Diskussion über das Ineinanderfallen von (vermeintlich individueller) sexueller Lust mit internalisierten Rollen einer politischen Makrostruktur bringt dabei beispielhaft die gesellschaftliche Diskussionen über (sexuelle) Subjektivität und (institutionelle) Kollektivität zur Anschauung, die im Japan der Nachkriegszeit intensiv geführt und nicht zuletzt in Filmen der Zeit ausgehandelt wurden. Im Hinblick auf diese Diskussionen und ihre filmischen Ausdrucksformen lassen sich verschiedene Schritte nachzeichnen, die es zu verstehen gilt, um die zuvor beschriebene Szene im (film-)historischen Kontext einordnen zu können.

Wie Isolde Standish in ihrer Monographie *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* (2011) darlegt, war die Nachkriegsgeneration Japans von einer starken Hinwendung zu Paradigmen der Subjektivität gekennzeichnet. Diese Tendenz schlug sich sowohl in philosophischen und politischen Debatten, als auch der »literature of the flesh« (nikutai bungaku), und insbesondere der *sun-tribe* Jugendsubkultur (taiyōzoku) mit Filmen wie *SEASON OF THE SUN* (*Taiyō no kisetsu*, Furukawa Takumi, JPN 1956) oder *CRAZED FRUIT* (*Kurutta kajitsu*, Nakahira Kō, JPN 1956) nieder. Als »nihilistische Jugend« wandte sich die *sun-tribe* Kultur gegen Pflicht- und Moralverständnisse der Elterngeneration. Vorerst als Begriff für die junge Nachkriegsgeneration reserviert, bezeichnete *sun-tribe* in den späten 1950er-Jahren zunehmend ein eigenes Filmgenre, das durch die Fokussierung auf körperliche Exzesse, Rhythmus und trendige Stilelemente auffiel:

[R]ich, bored, and vicious characters [...] embodied all that Japan's postwar disillusioned youth desired, and that Japan's new conservative government feared: absent parents and an excess of money, leisure, and sex. (Raine 2005)

Die Fokussierung auf Subjektivität und Individualität resultierte dabei erstens aus der Frustration über tradierte gesellschaftliche Modelle der sozialen und politischen Kontrolle und zweitens aus der Notwendigkeit, Schuldfragen an Paradigmen der subjektivi-

ven Entscheidungsgewalt rückzubinden, um die Verbrechen des Krieges thematisieren und aufarbeiten zu können. Der japanische Imperialismus basierte auf der, bis zur Aufopferung reichenden, Auflösung des Individuums im Kollektiv – zugespitzt in der Logik der *kamikaze* Truppen – und forderte entsprechend die Negation jeglicher Individualität und Autonomie. Das System der vollständigen Integration des Individuums in das Gesellschaftskollektiv war mit der Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg gescheitert. Dem daraus resultierenden Gefühl der Desillusionierung begegnete die junge Generation Ende der 1950er-Jahre mit der Suche nach Werten der individuellen Autonomie (*shutaiseiron*) und der subjektiven Freiheit.⁸ Diese Werte wurden als neue Wahrheiten im Körper gesucht und eng mit dem Ausdruck sexuellen Begehrens verwoben (vgl. Standish 2011, 16).

Standish sieht den Begriff der Subjektivität der japanischen Nachkriegsgeneration dabei stark vom französischen Existenzialismus, und explizit von Sartre, beeinflusst. So hielt das französische Modell der Subjektivität eine willkommene Alternative zum Modell des Individualismus der als Besatzer_innen empfundenen US-Amerikaner_innen bereit. Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir besuchten zudem 1966 Japan, Sartres *La Nausée* stand 1946 auf den Top-Ten Bestseller Listen des Landes. Regisseure der sich in der Nachkriegszeit etablierenden Avantgarde, wie Yoshida Yoshishige, nannten seine Werke explizit als philosophische Referenztexte (vgl. Standish 2011, 20).⁹

In ihrem Aufsatz *Pink Film, Red Politics* (2015) greift Sarah Hamblin die historische Einbettung Isolde Standishs auf und führt sie mit Bezug auf den Nachkriegsfilm der *sun-tribe* Kultur weiter aus:

The traditional valuation of spirit (*seishin*) over body (*nikutai*) was thus reversed, prioritizing bodily instinct and physical desire to counter both the wartime logic of sacrifice and the regulation of bodies as a means of ideological indoctrination. In place of obedient, disciplined bodies regulated through fealty to the nationalist body politic, Japanese cinema substituted increasingly autonomous, rebellious bodies driven by individual desire. (ebd, 124)

Das Fokussieren individueller, körperlicher Bedürfnisse führte, wie Hamblin weitergehend beschreibt, in den 1960er-Jahren zu der Idee einer *radikalen Subjektivität*, die als Ausgangspunkt jeder Revolution angesehen wurde:

-
- 8 Wie Julian Victor Koschman in seiner Studie *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan* (1996) beschreibt, führte die Ablehnung sozialer und politischer Makrostrukturen auf diese Weise zu einem »negative concept of individuality« (Koschman 1996, 137). Die Negativität dieses Individualismuskonzepts beruht, nach Koschman, auf einer antisozialen Ablehnungshaltung, die sich unter anderem in der Illusion von individueller Undurchlässigkeit und Freiheit niederschlug.
 - 9 Erste internationale Abhandlungen des japanischen Nachkriegskinos, für welche vor allem David Dessers Monographie *Eros plus Massacre* (1988) tongebend war, befassten sich in diesem Sinne umfassend mit dem Verhältnis des japanischen Avantgarde Kinos zum französischen Existenzialismus. Diese Tendenz wurde wiederum von späteren Autor_innen als westlicher Blick kritisiert und (internationale) Filmanalysen orientierten sich vermehrt an japanischen Theorien und konkreten politischen Ereignissen.

[T]he overarching goal was ›self-revolution‹, an objective to be achieved through the twin process of self-liberation (freeing the self from systems of social control) and of self-reflection (critiquing the self for complicity with privilege). [...] [R]evolution began with the individual (ebd.).

Ausgangspunkt der Selbst-Revolutionierung war wiederum die sexuelle Lust. Als vermeintlich »spontaneous and unbounded expression of subjective experience« (ebd., 125) versprach die sexuelle Lust den Ankerpunkt für den Bruch mit sozialer Regulierung und politischer Normbildung zu konstituieren: »Sex was symbolically imagined as the ultimate expression of subjective desire and the most manifest defiance of social regulation and state control« (ebd.).

Dass ein solches Verständnis von Sexualität als Ausdruck von Spontanität, Autonomie und liberaler Individualität zwangsläufig zum Scheitern verurteilt ist und dass ein bedingtes Maß an Subjektivität nur über den Prozess der Anerkennung multipler Prägungen und Einflüsse auf das eigene Begehren erreicht werden kann, ließe sich an dieser Stelle wie in Kapitel 6.4 unter Rückbezug auf René Girards Konzept des mimetischen bzw. triangulären Begehrens argumentieren (vgl. Girard 2012 [1961]). Der Rückgriff ist an dieser Stelle jedoch nicht notwendig, da die japanische Filmgeschichte selbst den gleichen Schluss nahelegt. Wie Hamblin weiter vor dem Hintergrund von Standishs Lektüre argumentiert, kann der *Pink Film* auch und gerade als Pervertierung des Nachkriegsideals der sexuellen Selbst-Revolutionierung angesehen werden, schlachtete er dieses doch, unter teils grausamen Vorzeichen, für den männlichen Lustgewinn aus. Die Idealisierung des spontanen Begehrens führte – so ließe sich folgern – in die offenkundig patriarchale Pervertierung.

Wie nun verhält sich ECSTASY OF THE ANGELS zu dem komplexen Diskurs der sexuellen Selbst-Revolutionierung als Ausgangspunkt für die linke Gesellschaftsrevolution? Anhand der zuvor aufgerufenen erotischen Szene lässt sich der Film seinerseits als Kritik, oder zumindest als eigenständiges Infragestellen, der sexuellen Selbst-Revolution und des durch Begehren ausgedrückten Individualismus lesen. Wenn es wie in dieser Szene kein Selbst gibt, das zur Existenz außerhalb von politischen Strukturen fähig wäre, wenn die Charaktere selbst in der intimen Zweisamkeit ihre Code-Namen nicht ablegen können, um ein vermeintlich *wahres Ich* in einer von gesellschaftlichen Strukturen befreiten Subjektivität zum Ausdruck zu bringen, dann gibt es auch kein Selbst, das durch die Hinwendung zur Leiblichkeit revolutioniert werden könnte.

Diese erste Feststellung erscheint paradox, schließt doch unweigerlich die Frage an, warum Wakamatsu sich so intensiv der erotischen Filmsprache bedient und diese an seine eigenen Ideale der politischen Revolution rückbindet, wenn seine Filme gleichzeitig die Möglichkeit der politischen Revolution durch die Revolutionierung des sexuellen Ichs verneinen. Wakamatsu selbst kommentiert sein Interesse an filmischer Erotik aus einer grundlegenden Neugierde zum Verbotenen und Tabuisierten heraus: »Tatsächlich erscheint Nacktheit in meinen Filmen, weil man sie prinzipiell nicht zeigen soll. Aus diesem Gefühl heraus entsteht der Reiz« (2020 [1973], 71).¹⁰

10 Original: »En fait, la nudité apparaît parce qu'en général il ne faut justement pas la filmer. C'est de ce sentiment que vient l'excitation.«

Entsprechend dieser, mehr am Spiel mit Tabus, denn an utopischer Hoffnung interessierten Filmerotik zeigt sich in der ersten Sexszene deutlich, dass mit der Erotik ein ambivalentes Affektregister verbunden wird, das einer politischen Idealisierung entgegensteht – eine Tendenz, die bei Wakamatsu oftmals in dezidierte Negativität umschlägt, wie Hamblin betont:

Given the atmosphere of sexual liberation and the titillating dictates of soft-core pornography, one might expect Wakamatsu's films to be a heady celebration of the revolutionary pleasures of sex. In fact. They're quite the opposite: boredom, impotence, sadism and rape predominate, as does a sense of powerlessness, frustration, and desperation. (Hamblin 2015, 125)¹¹

Unabhängig von diesem potenziellen Paradox und dem hinterfragbaren Wahrheitsgehalt der Selbstbeschreibung Wakamatsus lässt sich vorerst festhalten, dass ein eindeutiges Bejahen der sexuellen Selbstrevolutionierung im Sinne der *sun-tribe* Jugendkultur hier nicht stattfindet und dass auch politische Machtstrukturen nicht eindimensional auf der Seite des Staates, der Polizei und der US-amerikanischen in Japan stationierten Truppen, sondern ebenso in der hierarchischen Strukturierung linksradikaler Organisationen verortet werden. Eine simplifizierte Gleichung, welche die positiv konnotierte sexuelle Freiheit des Individuums als Gegenmodell zum negativ konnotierten politischen Überbau in Stellung bringt, geht hier nicht auf.

7.2 Der persönliche Kampf als Selbstbefriedigung

Die in Farbe und vor allem in (Medium) Close-ups gedrehte erotische Szene (Abb. 5) endet abermals in einem starken Kontrast. Das anschließende Bild ist durchzogen von einem Stacheldrahtzaun, der vom linken Bildrand eine Kerbe in den Raum schlägt. Aus dem Hintergrund fahren Autos dem umzäunten Bereich entgegen (Abb. 6). Die Einstellung ist erneut in Schwarz-Weiß gedreht und weist durch die Aufsicht aus der Totalen zusätzliche Parallelen zur letzten Einstellung aus der Bar auf (Abb. 2). Die Parallele entspricht einer ortsspezifischen Verschiebung: Während in der Bar-Szene das Besingen der *silent battle front* noch mit der leeren Tanzfläche als Ort bourgeois Vergnügungen

11 Dass die wiederholte Darstellung von (Gruppen-)Vergewaltigungen bei Wakamatsu als essentieller Bestandteil eines solch negativ gefassten Bildes von Erotik fungiert, führt in der Besprechung seiner Filme zu dem erwartungsgemäßen und überzeugenden Vorwurf der Misogynie. In *ECSTASY OF THE ANGELS* ist eine Vergewaltigung zu sehen, auf die ich später zu sprechen komme, welche gleichzeitig mit der Folter von Männern einhergeht und somit um die Attestierung einer grundlegend gewaltvollen Ästhetik ergänzt werden muss. In anderen Filmen richtet sich die Gewalt hingegen dezidiert gegen Frauen (was einer Norm des *Pink Film* entspricht) und muss dementsprechend als durchaus problematisch benannt werden, wie unter anderem Sarah Hamblin und Isolde Standish betonen (vgl. Standish 2011, 104ff. und Hamblin 2015, 125). In Bezug auf den *Pink Film* in einem breiteren Kontext argumentiert zudem James Alexander, dass die exzessive Gewalt gegen Frauen teilweise als Kompensation für den ausbleibenden sexuellen Exzess fungierte: Wo expliziter Sex tabuisiert ist, müsse explizite Gewalt die affektive Entladung gewährleisten (vgl. Alexander 2003, 157).

und dem Tisch der Revolutionär_innen als politischem Schachfeld verbunden wurde, erweist sich, vermittelt durch die visuelle Analogie, die mit Stachelzaun eingegrenzte, menschenfeindliche Umgebung als Schlachtfeld im eigentlichen Sinne.

Abb. 5: *I can see it. The fire!*

Abb. 6: *Der Überfall auf das Waffenlager.*



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Bei dem umzäunten Gelände handelt es sich um einen US-amerikanischen Militärstützpunkt. October und seine Revolutionäre steigen bewaffnet aus den Autos und schleichen um den Zaun, Friday (als einzige Frau) bleibt im Auto sitzen. Da die Kamera nun die Perspektive gewechselt hat und vom Inneren des umzäunten Raums zu den Männern hinausfilmt, wirkt es, als seien diese vom Zaun ein- und nicht ausgeschlossen. Die Gruppe ist gekommen, um Sprengstoff zu stehlen. Vorerst läuft dabei alles nach Plan, doch auf dem Rückweg zu den Autos werden sie von Wachmännern überrascht und es kommt zum Gefecht. Einige von Octobers Männern sterben, October selbst wird an den Augen verwundet und ist fortan blind; ihm gelingt es jedoch, mit Friday, Saturday, Monday und den Waffen zu fliehen.

Im weiteren Verlauf des Films bricht ein interner Machtkampf um die Sprengsätze aus. Während October und seine Gruppe diese für sich reklamieren und argumentieren, dass ihre Freunde für diese Waffen gestorben sind, wirft ihnen die Revolutionsgruppe des rivalisierenden Winters vor, den Kampf zu privatisieren und dadurch dem Opportunismus zu verfallen. Dieser Konflikt wird insbesondere in einer gewaltvollen Szene ausgetragen, die an den Diebstahl im Waffenlager anschließt. Die Szene beginnt mit euphorischer Erotik; Friday und Monday wälzen sich auf einem Bett, lachen exzessiv, und während sie zum Sex übergehen, schreit Friday: »Smash, smash, smash! Smash it! Destroy everything! A park bench! A stripper's poster! Everything in sight!«. Die freudige Erregung schlägt, ganz im Sinne des von Hamblin konstatierten negativen Affektregisters der Erotik bei Wakamatsu, abrupt um, als Winters Revolutionsgruppe unter der Leitung von February das Apartment stürmt. February fordert die Auslieferung der Waffen und als Monday und Friday diese nicht preisgeben wollen, lässt February sie foltern. Im Ver-

lauf der Folter wird Friday vor den Augen Mondays vergewaltigt, bis dieser das Versteck schlussendlich verrät.¹²

In Anbetracht dieses Vorfalls und der Aufforderung des Jahres, sich in die Winter-Armee einzugliedern, beschließen October und seine Gruppe, sich dem Befehl zu widersetzen, abzuspalten und fortan autonom zu agieren. Fall, die ihre Gruppe verraten hat und ein sexuelles Verhältnis mit Winter eingegangen ist, versucht zu intrigieren, kann jedoch gegen den mittlerweile blinden und dadurch fast mystisch visionären Revolutionsführer October nichts ausrichten. Nahaufnahmen von Zeitungsartikeln über Bombenanschläge, kunstvoll arrangierte Sexszenen zwischen den verschiedenen Mitgliedern und Diskussionen über das Verhältnis von kollektivem und autonomem Handeln wechseln sich nunmehr ohne narrative Stringenz ab, werden ineinander montiert und verschalten politische Diskurse mit sexuellen Exzessen.

Im letzten Teil des Films fordert Fall October auf, zu einem erneuten Treffen in der Bar zu erscheinen, die Mise-en-Scène des Anfangs wiederholt sich und schließt somit den Kreis. Die Szene ist ein filmisches Reenactment, das jedoch gezielte Variationen aufweist: October erscheint nicht zu diesem Treffen. Fall ist diesmal in Weiß gekleidet, was in Japan traditionell mit Trauer und nicht, wie in Europa, mit Unschuld assoziiert wird. Die Stimmung ist gedrückt. Anstatt Straßenschlachten zu besingen, erklingen, in der gleichen Melodie wie zu Beginn, nun Zeilen über eine verflossene Liebe. Lediglich das Betonen der »silent battle front« wiederholt sich analog der Eröffnungsszene:

This is a silent battle front. Ask me why? Because my grave's not here. Because my peace's not here. Because my love's not here. That's why it's a silent battle front. The traces of your crimson blood are gone. Your bluish corpse is gone. Your white soul is gone. (Auszug aus der Wiederholung des Eröffnungsliedes zum Ende von *Ecstasy of the Angels*)

Das Lied wird zwar wieder von Friday gesungen, doch im Gegensatz zur Anfangsszene findet eine subjektivierende Fokussierung auf Fall statt. Nahaufnahmen ihres Gesichts nehmen einen Großteil der Szene ein und verknüpfen den Verlust der Liebe im Lied mit Falls Verlust von October: Der Platz, an dem er zu Beginn des Films saß, ist leer.

12 Isolde Standish problematisiert unter anderem, dass die Gewalt gegen Frauen in Filmen Wakamatus meist als Reaktion auf männliche Demütigung zutage tritt. In *VIOLATED ANGELS* werden psychologische Rechtfertigungen für den Gewaltausbruch des männlichen Protagonisten gegenüber Frauen angegeben, welche die Schuld auf der Seite der Frauen und der Gesellschaft als Ganzem, nicht jedoch im männlichen Subjekt verorten (vgl. Standish 2011, 113). Eine solch drastische Täter-Opfer Umkehr findet in *ECSTASY OF THE ANGELS* nicht statt, doch auch hier gibt es keinen Moment der individuellen Schuldzuweisung gegenüber February (der den Vergewaltigungsbefehl erteilt) oder seines Soldaten (der ihn ausführt), sondern die Schuld am Gewaltexzess wird an die übergeordnete Organisationsstruktur der *Four Seasons Society* ausgelagert. Grundsätzlich lässt sich jedoch konstatieren, dass die Misogynie in anderen Filmen Wakamatus wesentlich stärker ausgeprägt ist und dass die männliche Gewalt in *ECSTASY OF THE ANGELS* um selbstbewusst agierende Frauenfiguren (Fall und February) ergänzt wird.

Abb. 7–10: Die Wiederholung der Anfangseinstellungen.

Abb. 11 Der emotionale Ausbruch Falls.

Abb. 12: Falls Manifest.



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Zu den Liedzeilen »The infinite instant of yours and mine. The instant we bet everything. Everything stopped at that moment« bricht Fall in Tränen aus. In einer Nahaufnahme sehen wir, wie sie sich zitternd auf die Finger beißt (Abb. 11), während sich die zwei Männer zu ihrer Linken und Rechten gelangweilt erheben und abwenden. Aufgebracht steht sie auf, die Kamera wechselt zurück in die Halbtotale, und, gerahmt von den zwei stumm auf den Boden blickenden Männern, beginnt Fall das Handeln Octobers zu verteidigen, wobei sie direkt in die Kamera blickt: »The problem is, we shouldn't have dictated standards. It was meaningless to talk about equalizing power. [...] They're people who can fight alone with their own bodies. October can truly fight a personal war personally!«. Als die Kamera zurück in die Nahaufnahme wechselt, endet Fall ihr Manifest

mit dem Fingerzeig zum Publikum: »The people will always be the people! The masses will always be the masses! An independent vanguard will shape the world!« (Abb. 12).

Im Verlauf dieser Rede wird ihre Mimik immer exzessiver. Die bis dahin unter der Fassade kühler Berechnungen kontrollierten Emotionen, die sie selbst in den Sexszenen stets unter der Oberfläche verborgen hielt, brechen nun in einem affektiven Exzess zwischen Weinen, Lachen und Schreien aus ihr heraus. Dass dieser Ausbruch mit dem sprachlichen Bekunden einer persönlichen Schuld (durch den Verrat an ihrer Gruppe) und mit dem Bekenntnis zum »personal war« einhergeht, macht die Szene zu einem Umkehrmoment im Verhältnis zum zuvor filmisch verworfenen Potenzial des Subjektiven. Noch in einer kurz zuvor geführten Diskussion bezeichnete Saturday den »personal struggle« als »mere self-satisfaction«. Diese Verwerfung scheint nun dem Glauben an einen vom individuellen Körper ausgehenden Kampf zu weichen. Der Umkehrmoment geht des Weiteren mit einer ästhetischen Zentralisierung Falls einher: Die extremen Nahaufnahmen, die Positionierung im Bildmittelpunkt, der direkte Blick in die Kamera und die exzessive Mimik subjektivieren sie erstmals und stellen sie den Zuschauer_innen als anonymer Masse gegenüber.

Die Wiedereinführung des Individuellen, Spontanen und Emotionalen geht auf der Tonebene mit dem plötzlichen Einsetzen von dynamischer Jazzmusik einher. Entsprechend der Idee von individuellen und gleichermaßen aufeinander abgestimmten Improvisationen werden die Jazzmusiker in einer schnellen Montagesequenz gezeigt. Die Musik steht hierbei in einem starken Kontrast zu dem vorherigen, melancholischen Lied Fridays. Zum Rhythmus des Jazz wechselt die Szene abermals in Farbe. Vor einem tiefblauen Himmel fliegt Fall förmlich auf die Kamera zu, wird dann jedoch von einem Mann angegriffen und erstochen. Nur Sekundenbruchteile andauernde Einstellungen lösen sich nun gegenseitig ab, rotes Blut spritzt wie beim Aktion-Painting vor dem Blau eines abstrakten Himmels in die Luft. Portraitaufnahmen von Falls Revolutionsmitgliedern werden zwischen Einstellungen ihres schmerzverzerrten Gesichts montiert. Ihre vormaligen Soldat_innen scheinen durch die Montage mitleidig von oben auf sie hinabzublicken, obgleich eine räumliche Kohärenz zwischen den Figuren nicht gegeben ist.

Es folgen abermals schwarz-weiß Bilder, die immer schneller montiert werden, immer stärker verschwimmen und in wackelnden Handkameraperspektiven Fragmente Tokios zeigen. Friday im schwarzen Abendkleid, Monday und Saturday laufen durch die von Menschen bevölkerten Straßen und platzieren an wahllos wirkenden Orten (in Hinterhöfen, neben Mülleimern) Bomben. Explosionen zerreißen visuell die bereits unscharfen Bilder und akustisch die auf der Audiospur nach wie vor hektisch spielende Jazzmusik.

Plötzlich ist es still, und die Kamera filmt Friday, wie sie mit blutverschmiertem Kopf in einem Auto fährt. Seit dem Einsetzen der Jazzmusik in der Bar sind 3,30 Minuten und über 90 Einstellungen vergangen, was durchschnittlich etwa 2 Sekunden pro Einstellung gleichkommt. Nach einem Moment der Stille beginnt ein Voiceover Fridays: »I've got to go far away from here... gotta go... gotta go to the battle front«. Einstellungen, in denen sie eine unbefestigte Straße auf einem Feld entlangfährt, werden mit städtischen Aufnahmen parallel montiert. Die Kombination dieser zwei räumlichen Kontexte erreicht ihren Höhepunkt, als durch die Frontscheibe das Parlamentsgebäude auftaucht (Abb. 13).

Friday entzündet eine auf dem Beifahrersitz liegende Bombe: Die Bombe jedoch explodiert – abermals in Farbe – vor dem Mount Fuji (Abb. 14).

Abb. 13: Fridays Fahrt in Richtung Parlamentsgebäude.

Abb. 14: Die Explosion vor dem Mount Fuji.



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Die zwei national symbolträchtigen Orte werden dergestalt bildlich miteinander verschaltet. Ob Friday auf das Zentrum Tokios oder durchs japanische Hinterland fährt, ob oder wo die Bombe detoniert, bleibt unbestimmt. Das brennende Auto vor dem schneebedeckten Vulkan scheint unterdessen die den Film durchziehenden, sinnbildlichen wie sprachlichen Verweise auf Feuer zusammenzuführen und in der Explosion zu bündeln. Während in der ersten Szene des Films noch eine kleine Flamme auf dem Tisch der Revolutionär_innen loderte, die von der passiven Friday im Hintergrund besungen wurde, ist es nun Friday, welche die entscheidende Bombe in den symbolischen Bildwelten Japans platziert.

Das Anvisieren des Parlamentsgebäudes steht hierbei nicht nur symbolisch für den Angriff gegen den Staat und seine Regierung ein, sondern ruft ebenso Bilder von Massenprotesten auf, die vor dem Gebäude erst 1960 und abermals 1970 kulminierten, um die Verlängerung des Anpo-Sicherheitsabkommens zwischen Japan und den USA zu verhindern (Anpo tōsō). Das Scheitern dieser Proteste und das Verlängern des Sicherheitsabkommens gilt als Ausgangspunkt für die Desillusionierung von Student_innen und Aktivist_innen in den 1970er-Jahren und kann somit als entscheidender Faktor im Prozess der Radikalisierung ebenso wie der Atomisierung der breiten Revolutionsbewegung in terroristische Gruppierungen angesehen werden. Die Menschenmassen während der Proteste werden in ECSTASY OF THE ANGELS durch eine autonom agierende Terroristin im Auto ersetzt, wodurch der Prozess der Radikalisierung und der Isolierung bildlich in Szene gesetzt wird. Das symbolische Aufrufen des Parlamentsgebäudes reaktiviert gleichermaßen unwillkürlich das kollektive Gedächtnis an die vergangenen Massenproteste.

7.3 Körperlicher Exzess und ateleologische Revolution

In ihrer Analyse des Films fokussiert Sarah Hamblin insbesondere auf den Einsatz der Jazzmusik in der vorangegangenen Sequenz und beschreibt ihn als Hinweis auf die Ab-

wendung vom Autoritarismus der *Four Seasons Society* hin zur autonomen Aktion der einzelnen Figuren. Wie im Free Jazz stehe in der ästhetischen und narrativen Gestaltung der letzten Szenen die Improvisation, die Präsenz der physischen Körper und die spontane Koordination im Vordergrund. Als Organisationsprinzip verbinde der Free Jazz künstlerischen Ausdruck mit revolutionärer Aktion in »analogue modes of anti-institutional collective spontaneity« (ebd., 133).

Obgleich entsprechend dem Prinzip des Free Jazz in den letzten Szenen das autonome, physische Agieren als Modus der Kritik an institutionalisierter Macht in Stellung gebracht wird, verhindert die ästhetische Ausgestaltung der Szenen die Identifikation mit einer individuierten Held_innenfigur. Die Figuren werden vielmehr filmisch aufgelöst, verschwimmen in wackelnden Handkameraaufnahmen und sind beinahe austauschbar. Wenn also das autonome, politische Handeln im Sinne des Free Jazz an eine ästhetische Dividuation¹³ gekoppelt ist, ließe sich dann schlussfolgern, dass hier unter anderen Vorzeichen die Kamikazelogik des Krieges zurückkehrt? Die individuelle Aufopferungsbereitschaft und suizidale Einstellung der Figuren legen dies nahe, und auch Hamblin befasst sich in ihrem Artikel mit dieser Frage:

The emphasis on the power of the body to act finds its ultimate expression in the suicide bombings that proliferate in these films [ECSTASY OF THE ANGELS and SEX JACK; H.P.]. However, this kamikaze logic is no longer tied to the *bushido* ethos of honor where the individual body is sacrificed in the name of a larger body politic. In these films, suicide bombings operate outside the domain of party logic and cannot be squared with a revolutionary narrative that would claim these deaths in a larger cause. (ebd., 132)

Für Hamblin liegt hier die Besonderheit von ECSTASY OF THE ANGELS ebenso wie die von Wakamatus Film SEX JACK (*Seizoku*, Wakamatsu Kōji, 1970 JPN) begründet: Obwohl in beiden Filmen Fragen nach Terrorismus und Revolution im Japan der 1970er-Jahre deziidiert verhandelt werden, negieren die Filme jede Form von übergeordneter Zielsetzung, torpedieren die Vereinnahmung durch Funktionalismen und legen so eine anarchische Ästhetik an den Tag. In diesem Sinne lässt sich das Verhältnis zwischen individueller Autonomie und kollektivem Handeln als doppelte Durchstreichung bezeichnen: Die Negation essentieller Subjektivitäten, die durch das Ausleben von Sexualität vermeintlich hervorgebracht werden könnten, verhindert einerseits eine Eingliederung von ECSTASY OF THE ANGELS in die Tradition der *sun-tribe* Kultur; die Negation eines übergeordneten politischen Ziels verhindert andererseits die Eingliederung in ideologische Dogmatismen, wie sie gleichsam die imperialistische Politik Japans im zweiten Weltkrieg und die

13 Den Begriff der Dividuation entlehne ich *Dividuationen. Theorien der Teilhabe* (2015) Michaela Ottis, die sich wiederum in der Unterscheidung zwischen Individuation und Dividuation auf eine Theorietradition Gilles Deleuzes, Félix Guattaris und Gilbert Simondon's bezieht. Im Gegensatz zum einheitlich-handelnden Individuum rückt der Begriff der Dividuation (als Prozess) die Wandelbarkeit und die Unabgeschlossenheit der »Einzelexistenz« ebenso wie die miteinander verschränkten »Teilhabeprozesse« ins Zentrum der Betrachtung (ebd., 21). Im hier angeführten Kontext meint die ästhetische Dividuation, dass den einzelnen Figuren aus ECSTASY OF THE ANGELS in der besprochenen Filmszene kaum individualisierte Merkmale mehr zugesprochen bekommen. Stattdessen gehen sie in rhythmischen und formal-abstrakten Bewegungen auf.

terroristische Politik der URA bestimmten. Stattdessen sind die Anschläge in ECSTASY OF THE ANGELS zum Schluss ebenso unsystematisch wie die vorherigen sexuellen Begegnungen. Es ist kein Ziel erkennbar, kein Sinn, keine Ordnung.

Hamblin beschreibt dieses Ausbleiben von Zielorientierung als einen »non-teleological sense of revolution« (ebd., 134). Die Neue Linke in Japan (Shin-Sayoku) habe sich in ihrer Radikalisierung auf eine zukunftsorientierte Ausrichtung versteift, eine Ausrichtung, die auf dem Dogmatismus der Selbst-Kritik beruhe, der wiederum in dem Glauben bestehe, dass »die korrekte Form des revolutionären Prozesses eintreten und sich die soziale Transformation materialisieren würde, wenn Ideologie und Revolutionär_innen nur rein genug seien« (ebd., 133).¹⁴ Das Problem einer solch linearen, reinen und zukunftsorientierten Revolutionsidee sei unterdessen, dass sie jede Form der Unterdrückung und der Gewalt in der Gegenwart rechtfertige:

Within this logic, revolutionaries put their faith in the future as the teleologically determined outcome of the present and [...] passively consent to the current conditions as the necessary precursor to transformation. The spontaneity of the October group's embodied politics denies this teleological orientation towards the future and, therefore, the present abuses that it works to excuse. (ebd., 134)

Hamblin folgend, lässt sich ECSTASY OF THE ANGELS, im Gegensatz zu einer solchen Revolutionsidee, als Fundamentalkritik an jeder Form des teleologischen Autoritarismus verstehen. Nicht nur wendet sich der Film dann (wie die Verbotsdebatte bei seinem Erscheinen nahelegt) gegen den Staat als Organisations- und Unterdrückungssystem, sondern ebenso gegen ein im teleologischen Zukunftsglauben legitimierte Organisations- und Unterdrückungssystem linker Gruppierungen wie der URA. Anstatt den Film im realpolitischen Rückbezug einseitig als Kampfansage an Polizei und Regierung anzusehen, muss er ebenso als Kritik am internen Autoritarismus und Gewalteinsatz der URA (wie in der Tötung der 15 URA-Mitglieder vor dem *Asama* Vorfall) angesehen werden. Die Affirmation des Scheiterns (die Komplikationen bei dem Waffenraub), der körperlichen Versehrtheit (Octobers Blindheit) und der Zirkularität (das Wiederholen erotischer Szenen ebenso wie der Bar-Szene und politischer Parolen) wenden sich gegen herkömmliche Revolutionsideale, bekunden jedoch darin keine Absage an Revolutionsideen generell, sondern bringen vielmehr ein auf Kritik und Negativität beruhendes Revolutionsverständnis in Stellung:

The absence of faith in the future means that revolution becomes fundamentally negative in both its refusal to affirm a correct revolutionary praxis and its affective register. Relinquishing the security of a pre-determined revolutionary victory imagined as the compensation for struggle in the present opens up a slew of negative feelings bound to the possibilities of failure [...]. Understood this way, the aura of failure and disenchantment in these films isn't necessarily a sign of revolutionary breakdown. Rather, it becomes a different way of thinking revolution, one that takes account of past failures

14 Im Original: »[T]he processes of self-critique similarly implied that if both ideology and revolutionaries could be purified enough, the correct form of revolutionary process would announce itself and social transformation would thus materialize.«

to imagine the processes of social transformation as more spontaneous, more adaptable and, thus, more unpredictable. (ebd., 134–135)

Die Terrorist_innen sind dann (anders als im Rückgriff auf Thoret anfangs angenommen) gerade nicht als engelsgleiche Vorreiter_innen utopischer Gesellschaftsideale zu verstehen, sondern als unperfekte, vom Scheitern gezeichnete und primär körperlich exzessive Figuren der Negativität. Ohne positive Weltvorstellung kreisen ihre Gespräche um abstrakte Konzepte der Revolution. Wie diese Revolution aussehen soll, was danach kommen kann oder wie eine bessere Gesellschaft zu konzipieren wäre, bleibt unbeantwortet. Der Versuch, eine körperliche oder kinetische Energie in politische Ideen zu verwandeln, kann und soll von vornherein nicht gelingen. Die energetischen Exzesse sowohl der erotischen Szenen als auch der politisch angezettelten Bomben-Explosionen stehen für sich selbst. Im Gegensatz zu einem dialektischen Prinzip folgt aus dem Zusammenstoß von politischer und sexueller Energie keine übergeordnete Idee. Die überschüssige Exzessivität erscheint vielmehr als destruktiver Selbstzweck, der sich gegen alles Bestehende richtet, hieraus jedoch keine Idee einer besseren Welt hervorgehen lässt.

Diese Lesart des »non-teleological sense of revolution« (ebd., 134) richtet sich gezielt gegen die Äußerungen und Positionierungen Wakamatsus. Während er terroristische Anschläge linker Gruppierungen (den Asama Vorfall, das Massaker am Flughafen Lod in Tel Aviv, das Münchner Olympia-Attentat – alle 1972) in *Le vice de l'imagination dans la pornographie et les incidents internationaux* (2020 [1973]) für notwendig erachtet, um auf internationale Missstände, insbesondere den Vietnamkrieg und die Situation in Palästina aufmerksam zu machen (ebd., 73), wird ebendiese Argumentation auf der Ebene seiner Filme selbst kritisch.

Hamblin zufolge ermöglicht ECSTASY OF THE ANGELS folglich zwei Lesarten: Einerseits eine historisch situierte und an den Aussagen des Regisseurs orientierte Lesart, die der Agitation und dem Aufruf zum tatsächlichen Handeln das Wort redet und andererseits eine Lesart, die ausgehend von der filmischen Ästhetik und Logik, eine grundsätzliche Kritik an hierarchischen Ordnungssystemen ins Zentrum rückt. Diese zweite Lesart von Wakamatsus *Oeuvre* im Allgemeinen und ECSTASY OF THE ANGELS im Speziellen entspricht dem Blickwinkel einer anarchistisch bis nihilistischen Ästhetik und eines (politisch ambivalenten) Anti-Autoritarismus.

7.4 Von Nietzsche zu Nishitani, von nihilistischer zu leerer Erotik

Aus der vorangegangenen Analyse des Films, die auf die kinetischen Energien des Films scharf stellte und eine Übertragung dieser Energien auf eine wie auch immer geartete sinnhafte Perspektive für nicht gegeben hält, ergibt sich die Frage, welche Rolle speziell das Erotische in diesem Zusammenhang spielt. Geht die erotische Affizierung in KLEINHOFF HOTEL mit den Operationslogiken des Verschiebens, Übertragens und Transferierens einher (von der materiellen Separierung der Körper und Räume in ihre sinnliche Relationierung, von einem Moment der unmöglichen Berührung zum nächsten, von einem Hotelzimmer in das andere, von den Mittler_innen des Begehrens auf begehrenswerte Objekte/Subjekte usw.), die je melancholisch um etwas Verlorengegangenes oder

nie Erreichbares kreisen, so steht die Analyse des (affektiven) Operationsgeschehens der Filmerotik in ECSTASY OF THE ANGELS noch aus: In welchem Verhältnis steht also das Erotische hier zum Motiv der ateleologischen Revolution, die ihr eigenes Scheitern immer schon integriert und die jede Zweckmäßigkeit unterläuft?

Im Gegensatz zu KLEINHOFF HOTEL folgt die Erotik in ECSTASY OF THE ANGELS keiner Intensivierungskurve und keinem Spannungsaufbau. In KLEINHOFF HOTEL leisten die vielfachen Andeutungen, Verunmöglichungen, Verschiebungen und Verzögerungen von sexuellen Begegnungen zwischen Pascale und Karl, gerade jenen erotischen Spannungsaufbau, der dann in einen kurzzeitigen, sexuellen Exzess und letztendlich in den Tod mündet. Entgegen dieser klaren Affizierungskurve lässt sich das Begehren in ECSTASY OF THE ANGELS als eine affektiv zwar wiederholt kurzzeitig ausschlagende, doch insgesamt emotional stagnierende Wellenform beschreiben. Zwar gibt es ephemere, exzessiv körperliche Kulminationspunkte, doch diese werden in keine ganzheitliche, Begehren auf- oder abbauende Filmerfahrung überführt. Die zahlreichen sexuellen Exzesse, die oftmals kunstvoll choreographiert und in Szene gesetzt werden, weisen kaum Empfindungsintensivierung oder -abflachung auf, folgen keiner Dramaturgie des Aufbaus von (sinnlichen) Erwartungen und darauf bezogenen Enttäuschungen. Stattdessen erweist sich die Erotik als ebenso spontan abgestimmt wie das Musizieren im Free Jazz, gleichzeitig aber auch als ebenso willkürlich und ziellos, wie etwa die Platzierung der Bomben in der Schlusszene des Films. Festzuhalten ist hier, dass ECSTASY OF THE ANGELS alle *Sinnhaftigkeit des Sexuellen* – sowohl auf der Ebene der Bedeutungszuschreibung, als auch auf der somatischen Ebene der Zuschauer_innen-Affizierung – aussetzt.

Diese ebenso sinnverneinende wie antiaffizierende Filmerotik ist dennoch keine Form der Anti-Erotik, sondern adressiert vielmehr aus sich heraus die Möglichkeitsbedingungen der eigenen Anwesenheit. Hierin läuft die Belanglosigkeit und die Willkür des Erotischen in ECSTASY OF THE ANGELS auf einen Grenzbereich des Nihilismus zu, der die Fragen aufwirft, ob es eine *Erotik-annihilierende Erotik* geben kann und wenn ja, wie diese in Erscheinung zu treten vermag.

Dass die Analyse von ECSTASY OF THE ANGELS zum Konzept des Nihilismus führt und daraus wiederum eine neue Spielart des Erotischen zu beziehen versteht, ist in der Sache sowohl der Machart des Films, als auch seinem historischen Kontext geschuldet. Nihilistische Theorien standen in der Nachkriegszeit in Japan stark im Fokus der philosophischen Beschäftigung und avancierten zu einem der Grundpfeiler der sich herausbildenden Kyōto-Schule. Deren Vertreter_innen wandten sich dem europäischen Nihilismus der Moderne zu, um eine eigene philosophische Tradition der *absoluten Leere* auszuarbeiten. Dieses Programm, in dem der europäische Nihilismus mit Zen-buddhistischen Lehren in einen Dialog gebracht wurde, stellte dabei nicht zuletzt den Versuch einer Gegenwartsdiagnose des sowohl ideologisch als auch infrastrukturell durch Zerstörung gekennzeichneten Landes dar:

The Kyoto School philosophy of absolute nothingness is a modern venture of Japanese thinkers who confronted the devastation of World War II defeat – the horror of the atomic void visited upon Nagasaki and Hiroshima and the wasteland of many other great cities reduced to flat nothingness stretching in every direction. [...] In the context of a nation that had fallen apart, the Kyoto thinkers reached back into their Buddhist

traditions. [...] When one's world has fallen apart, one is drawn to meditate upon the evanescent nothingness of all things. When the world before one's eyes is a void, one's mind turns to emptiness. (Keenan 2012, 342–343)

Als wichtigster Vertreter dieser Konjunktur nihilistischer Philosophien gilt dabei Nishitani Keiji. In *The Self-Overcoming of Nihilism* (Nishitani 1990 [1949]) und dem späteren Werk *Religion and Nothingness* (Nishitani 1982 [1961]) schuf er die Basis für eine anhaltende Diskussion über Parallelen und gleichzeitige Differenzen zwischen dem Nihilismus Nietzsches und einer am Mahāyāna und speziell am Zen-Buddhismus orientierten, japanischen Tradition nihilistischen Denkens.¹⁵ In Anlehnung an Karl Löwiths Studie *Der europäische Nihilismus* (1983–1986 [1948])¹⁶ beruhen Nishitanis Überlegungen auf der These, dass Japan in seiner kulturellen und wirtschaftlichen Öffnung während der Meiji-Restoration begonnen habe, sich von seinen eigenen spirituellen und kulturellen Wurzeln zu lösen. Die hieraus entstandene Leere sei mit europäischen Werten aufgefüllt worden, die indes ihrerseits bereits im Verfall begriffen waren. Der in Europa stattfindende Werteverfall wurde demnach von Japan unbewusst als vermeintlich vorbildhaftes Wertesystem adaptiert. Der europäische Nihilismus wanderte auf diese Weise als unbemerktes Charakteristikum der Moderne in die japanische Gesellschaft ein.

[W]hen Japan began to make contact with Europe, it took European ›progress‹ with admirable energy and zealous speed. European culture, however, while it had advanced on the surface, had itself actually decayed internally. [...] And what the leading figures of Europe from Baudelaire to Nietzsche saw through and sensed a crisis in, the Japanese at the beginning adopted *tout court*, naively and uncritically. (Löwith 1948 zitiert in: Nishitani 1982, 176)

Der Ruf nach nationaler Stärke und die Fixierung auf die patriotischen Werte des Imperialismus im zweiten Weltkrieg sind laut Nishitani Symptome des unbewusst internalisierten Nihilismus Japans (Nishitani 1982, 177). Nishitani und mit ihm eine Vielzahl von Vertreter_innen der Kyōto-Schule wandten sich in der Nachkriegszeit dieser adaptierten, nihilistischen Tradition in ihrer Kultur und Gesellschaft zu, um deren Problematik aufzudecken und ihr mit einer *Selbstüberwindung des Nihilismus durch den Nihilismus* zu begegnen.

Als einer der wichtigsten Rezipient_innen dieser japanischen Hinwendung zum Nihilismus auf internationaler Ebene gilt Bret W. Davis, der mit seiner Studie *Zen after Zarah*

15 Mahāyāna (der große Weg) bezeichnet eine der Hauptrichtungen des Buddhismus, die sich vom Theravada- (Schule der Ältesten) bzw. Hinayana-Buddhismus (kleiner Weg) abgrenzt. Dem Mahāyāna Buddhismus werden verschiedene Unterströmungen zugeordnet, so u.a. der in Japan weit verbreitete Zen-Buddhismus. Die beiden Traditionen unterscheiden sich sowohl in ihrer historischen Entstehung als auch in der geographischen Ausrichtung und der inhaltlichen Schwerpunktsetzung. Die Differenzen werden je nach Perspektive unterschiedlich bewertet und sind dementsprechend sehr komplex. Eine detaillierte Ausführung würde an dieser Stelle zu weit führen.

16 Die japanische Übersetzung des Aufsatzes erschien bereits 1948 unter dem Titel *Yōroppa no nihirizumu* (Tokyo: Chikuma Shobō), wohingegen das deutsche Original erst in Karl Löwith, *Sämtliche Schriften*, Band 2 1983–1986 publiziert wurde.

thustra: The Problem of the Will in the Confrontation between Nietzsche and Buddhism (2004) den Vergleich zwischen den Philosophien Nishitanis und Nietzsches in den internationalen Diskurs überführte. Nachfolgend sollen einige Grundargumente dieser Debatte anhand von Davis' auf *Zen After Zarathustra* (Davis 2004) beruhendem Artikel *Nishitani after Nietzsche: From the Death of God to the Great Death of the Will* (Davis 2011) unter Berücksichtigung von Nishitanis ursprünglicher Studie *The Self-Overcoming of Nihilism* (1990 [1949]) skizziert werden, um zu zeigen, wie sich die Erotik in ECSTASY OF THE ANGELS als spezifische Manifestation des japanischen Nihilismus der Nachkriegszeit verstehen lässt und welche Neujustierungen im Verständnis von filmischer Erotik es genauer sind, die eine nihilistische Ausprägung des Erotischen mit sich bringen.

Unter Rückbezug auf Heidegger und Nishitani argumentiert Davis, dass Nietzsches Nihilismus sich mit der Ausrufung des Todes Gottes zwar vom göttlichen Wertesystem abgewandt und dem Weltlichen und Menschlichen zugewandt, die Verwerfung von übergeordneten Wertesystemen jedoch nicht radikal genug vollzogen habe. Stattdessen habe er lediglich den göttlichen Willen durch den menschlichen Willen zur Macht ersetzt: »Does the death of the ›Will of God‹ leave us with the untrammelled will of man? Does it leave us with the goal of the ›overman‹ understood as a figure of maximum will to power?« (Davis 2011, 83).

In seiner Abwendung von Gott vollziehe Nietzsche eine Gleichsetzung des Lebens mit Paradigmen des Willens zur Macht. Jede Abwendung vom Willensprinzip (etwa in der christlichen Religion) komme bei Nietzsche unweigerlich einer scheinheiligen Verschleierung des Lebens gleich. Während Nietzsche in der Entschleierung des Willens zur Macht eine Möglichkeit sieht, den Nihilismus zu überwinden, attestiert ihm die an Heidegger angelehnte Kritik Nishitanis, dass nihilistisches Denken in dieser tunnelhaften Gleichsetzung gerade bestätigt werde. Wer keine Möglichkeit der Existenz abseits des alles umfassenden Willens zur Macht sehe, sei dem Nihilismus gänzlich verfallen (vgl. ebd., 86).

Während bei Nietzsche die Notwendigkeit einer Affirmation des Willens zur Macht als Bejahung des Lebens im Zentrum steht, versucht Nishitani den Willen zur Macht zu entkräften und einen dritten Weg aufzuzeigen, der weder ein regressives Eingeständnis an den göttlichen, noch eine reaktive Affirmation des menschlichen Selbst-Willens ist: »[A] way that passes through a radical negation to a radical reaffirmation of life beyond both deference and assertion of will« (ebd., 97, Hervorhebung H.P.). Nishitani stellt damit die Frage, ob es einen Ausweg aus dem Dualismus zwischen göttlichem und menschlichem Willen geben kann, einen Ausweg, der den Willen nicht vollends negiert und dadurch verleugnet, sondern der einen Schwellenbereich zwischen Wollen und Nicht-Wollen, Handeln und Nicht-Handeln erschließt. Um einen solchen Bereich auszuloten, bezieht sich Nishitani in seinen philosophischen Theorien zurück auf die Lehren des Zen-Buddhismus und entwirft ein *aktives Nicht-Wollen* als menschliche Existenzweise:

In Mahāyāna Buddhism, and Zen in particular, it is clear that the great negation of the will leads not to an annihilation of life, but rather to a great affirmation of a non-ego-centered life of non-attachment, that is, to an *active yet ›non-willing‹ way of being-in-this-world*. (ebd., 92; Hervorhebung H.P.)

Der Zen-Buddhismus habe die bei Nietzsche als Wille zur Macht betitelte Kraft bereits vor Jahrhunderten erkannt und als *karmic craving* (*bhava-tanhā*) bezeichnet (ebd., 88). Das als Daseins-Verlangen, Daseins-Begehren, Daseins-Willen oder Daseins-Durst bezeichnete *bhava-tanhā* beschreibt den Willen zur Existenz, zur Re-Existenz, den Drang mehr und mehr zu werden, mehr und mehr anzuhäufen, schlicht: »the will to expand the ego« (Iwanami Bukkyōjiten [Iwanami dictionary of Buddhism] 1989, 53, zitiert in Davis 2011, 88).¹⁷ Wenn der Wille zur Macht bei Nietzsche die gleiche Kraft bezeichnet wie das buddhistische *bhava-tanhā*, so lässt sich gleichzeitig im Buddhismus ein anderer Umgang mit dieser Kraft ausmachen, als Nietzsche ihn in seinen Nihilismus-Theorien anvisiert.

Während der Tod Gottes bei Nietzsche den Menschen zwar die Möglichkeit des eigenständig willentlichen Handelns zurückgebe, habe er sie doch gleichzeitig an die subjektzentrierte Autonomie des egoistischen Willens gebunden und so erneut an eine unhinterfragbare Kraft gefesselt: »[E]very function of life, as something that is autotelic and therefore aimless, is given over to the unrestricted pursuit of itself. It is here that the infinite drive, or what may be termed ›self-will‹, is to be seen« (Nishitani 1982 [1961], 236). Es handle sich bei Nietzsches Ermächtigung des Menschen nur um eine vermeintliche, da dieser erneut einer Kraft unterworfen werde, die nunmehr lediglich irdisch statt religiös konzipiert ist. Wie der Zen-Buddhismus schon lange proklamiere, müsse stattdessen dem karmischen Verlangen nach der Expansion des Egos mit »absoluter Leere« (*śūnyatā*), mit einer »radikalen Subjektivität des nicht-Egoistischen« (*anātman*) (Davis 2011, 94) und mit der von Nietzsche eigens angeführten *Amor fati*, also der »Liebe des Selbst als Bestandteil des Schicksals« (Flavel 2015, 16) begegnet werden. Der Freiheit des Willens bei Nietzsche folgt bei Nishitani eine Freiheit vom Willen. Der über das Prinzip der absoluten Leere und der Subjektivität des nicht-Egoistischen erreichte Zustand nach dem »Tod des Selbst-Willens« sei dann von »radikaler Spontanität« gezeichnet (Davis 2011, 92).

Wie in der vorangegangenen Analyse von *ECSTASY OF THE ANGELS* herausgearbeitet, bildet auch dort eine radikale Spontanität den Grundpfeiler für politisches wie für sexuelles Handeln. Die Spontanität der Handlungen findet ihre Doppelung in einer *Ästhetik des Spontanen*, die im Free Jazz der Abschlusszene ihren deutlichsten Ausdruck findet, doch ebenso in der Unvorhersehbarkeit der Entwicklung von Szenen und Einstellungen zu finden ist. Das Verwehren einer narrativen, sinnstiftenden oder somatisch schlüssig aufbauenden Logik einzelner Szenen und Szenenelemente trägt zu einer solchen Ästhetik bei. Insbesondere das Filmerotische zeigt sich dabei als wahlloses Moment, das unerwartet und vermeintlich spontan ist.¹⁸ Plötzlich liegen die Protagonist_innen aufeinander, stöhnen und berühren sich, plötzlich wird ein Zeitungsartikel zwischengeschnitten und plötzlich stehen sie wieder angezogen im Raum, ein weiterer Schnitt folgt und eine

17 Die buddhistische Philosophie unterscheidet zwischen dem *kleinen Ich/Ego* und dem *großen Ich/Ego*. Das kleine Ich repräsentiert dabei das persönliche Selbst und damit auch alles Irdische und Sinnliche, während das große Ich für Buddha bzw. das Universum steht. Das kleine Ich, welches sich stets versucht auszudehnen, muss dann verneint werden, um die Öffnung zum großen Ich zu ermöglichen.

18 Aufgrund der kurzen Produktionszeitfenster wurden die Sexszenen in Wakamatsus Filmen tatsächlich größtenteils improvisiert.

andere Personenkonstellation befindet sich ebenso plötzlich wieder in sexueller Interaktion.

In einer solchen Szene spontan aufbrechender Erotik zieht October erstmals seine Augenbinde ab und realisiert, dass er blind ist (Abb. 15). Ohne dass diese Tatsache weiter thematisiert wird, beginnt er mit Friday zu schlafen und bereits in der anschließenden Einstellung liegt sie nackt auf ihm (Abb. 16). Die Sexpositionen gehen zunehmend über in Masturbationspraktiken (Abb. 17–19); die Bilder wechseln dabei von Schwarz-Weiß zu Farbe.

Abb. 15–23: Spontane Erotik zwischen Friday, October und Monday.



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Nachdem Octobers lauter werdende Stöhngeräusche Rückschlüsse auf seinen Orgasmus zulassen, liegt er wie bewusstlos unter der weiterhin masturbierenden Friday (Abb. 19). Die Türklingel läutet und nach einer Weile folgt ein Schnitt. October (weiterhin halbnackt) öffnet die Tür und Monday tritt ein (Abb. 20). Ist die erotische Szene damit beendet? Masturbiert Friday weiterhin im Off? Oder handelt es sich bei der Türklingel (wie im anschließend zu besprechenden Film *E AGORA JOSÉ?*) um eine Art filmische Unterbrechung von Sexualität, ein zwangvolles Abreißen von Anziehung?

Anstelle einer harten Unterbrechung der Affizierungsintensität läuft die Szene einfach weiter. Friday und October steigen in einen Ofuro (Abb. 21), sie diskutieren mit Monday über die Zersplitterung der *Four Seasons Society*, steigen aus dem Ofuro

wieder aus, laufen, weiterhin nackt, durch die Wohnung, diskutieren dabei unentwegt (Abb. 22) und beschließen schlussendlich die Wohnung mithilfe einer in ihrem Fernsehgerät platzierten Bombe in die Luft zu sprengen (Abb. 23).

Auf der narrativen Ebene ließe sich die Szene als mystischer Kern von Octobers und Fridays Aufstieg zu den revolutionären Kämpfer_innen der Schlusszene deuten. Die sexuelle Begegnung revolutioniere sie und überführe Octobers Blindheit in eine quasi-religiöse Klarsicht über Zustand, Ziel und Handlungsdevisen der Gruppe. Die Explosion der Wohnung würde dann als Erweckungsmoment im Kampf gegen Bürgerlichkeit und linke Dogmatismen gleichermaßen lesbar.

Die Szene weist unterdessen auf der Ebene der erotischen Rhythmik die gleiche Belanglosigkeit auf, wie die vorhergehenden und nachfolgenden sexuellen Begegnungen der Figuren. Unvermittelt reiht die Montage divergierende Einstellungen aneinander, hat weder Anfang noch Ende, keine Steigerungs- und keine Abflachungsdynamik. Wir erinnern uns, dass Erotik, wie in Kapitel 5.2 argumentiert wurde, als ein Versprechen anzusehen ist, das aus der Uneinlösbarkeit sein potenzielles Begehren zieht: »[Eroticism] is promise not performance. It is fantasy, not action« (Bach 2020, 10). Die beschriebene Szene ist hingegen vollkommen frei von Versprechungen und entsprechender Neugierde, ebenso wie von Enttäuschungen und Frustrationen. Die künstlerische Choreographie der Masturbationspraktiken entbehrt des Spiels mit Lust und Unlust. Trotz des angeschlagenen Pathos in den geführten Dialogen und der intensiven Stöhngeräusche, entfallen sinnliche Anziehung und Abstoßung. Die Figuren gehen zwar sexuelle Beziehungen miteinander ein, aber im Grunde macht es keinen Unterschied, ob sie dies tun oder nicht. Die Sexualität hat weder innerfilmisch noch als Relation zwischen Film und Zuschauer_in Zweck, Logik oder Konsequenz. Stattdessen geht sie in Wahllosigkeit auf. Sie kennt weder Ordnung noch Kohärenz, weder Dringlichkeit noch Vermeidungsgrund. Sie ist da. Sie existiert im Film und zwischen Film und Zuschauer_in, tut dies aber ohne ein Affizierungspotential zu entfalten. Erotik wird zwar performiert, bleibt jedoch absolut leer; ein Gefäß, das seines Inhalts beraubt wurde und doch in seiner performierten Leere weiterhin noch einen Raum ausfüllt.

[C]onstant doing is constant non-doing. Constant coming to be and passing away is constant non-coming to be and non-passing away. [...] In other words, all being-at-doing (samskrta) [...] takes the shape of a non-doing [...]. (Nishitani 1982 [1961], 252–253, Hervorhebung H.P.)

Ähnlich wie Nishitani es in Bezug auf den buddhistisch erweiterten Nihilismus beschreibt, wird Erotik in *ECSTASY OF THE ANGELS* konstant *gemacht* und gleichzeitig *nicht-gemacht*. Das Machen von Sexualität (sowohl auf diegetischer als auch auf Rezeptionsästhetischer Ebene) nimmt die Form des Nicht-Machens von Erotik an. Als radikale Affirmation des Lebendigen okkupiert die Erotik einen Bereich zwischen Wollen und Nicht-Wollen, der indes nicht in die Passivität, sondern in das aktive Bejahen somatischer wie intelligibler Leere führt. Anstatt die Selbstausdehnung des Egos zu potenzieren – was dem Ideal der Selbstrevolutionierung durch die Revolutionierung des eigenen Begehrens in der *sun-tribe* Kultur entsprechen würde – negiert *ECSTASY OF THE ANGELS* das Erotische im Gestus des Erotischen und überführt es in eine Sinn(lichkeit)-

annihilierende Sphäre, die das sich stetig erneuernde Verlangen der Zuschauer_innen nach mehr Empfindungen, mehr Erregung, mehr körperlicher Präsenzerfahrung umwendet.

Das buddhistische *Craving* und Nietzsches *Wille zur Macht* lassen sich auf diese Weise auf die Zuschauer_innen-Erfahrung im Filmerotischen beziehen. Letztere bezeichnet einen unstillbaren Durst, eine Sehnsucht nach Existenz in immer wiederkehrenden Momenten der Erregung, die allesamt keinen Abschluss finden. Eine annihilierende Erotik wäre eine Erotik, die *keine* radikale Abwendung von Erregungen im Sinne von Schock-, Ekel- oder Abschreckmomenten kennt. Stattdessen bezeichnet annihilierende Erotik eine Filmerotik, die sich selbst entleert hat, die die eigene Existenz zwar bejaht, doch nicht in ewige Sehnsuchtszyklen überführt. Eine solche Filmerotik könnte dann als Bedingung der Möglichkeit dafür angesehen werden, kein Ende der erotischen Aktivität herbeizuführen, sondern den Weg für eine radikal andere Art und Weise zu bereiten, Erotik als »*action of non-action* (mu-i no i)«, als »*non-willing* reaffirmation of life« (Davis 2011, 86) zu verstehen.

Die Erotik in der Nähe zu Nietzsches Willen zur Macht zu verorten und als weltlichen Wunsch zur Selbstpotenzierung und Ausdehnung zu begreifen, führt gleichzeitig zurück zu den Grundpfeilern westlicher, philosophischer Konzepte von Erotik, Erkenntnis und Subjektivität, wie bereits hinsichtlich der Eros-Konzeption nach Platon in Kapitel 5.6 eingeführt. Dass das Verständnis von Erotik als lebensbejahende und sich selbstreproduzierende Kraft (als exemplarischer Wille zur Macht bzw. karmisches *Craving*) stark an das Erotikverständnis von Platon erinnert, ist kein Zufall. In *Eros und Thanatos in der Moderne* (1992) hebt Ulrich Irion hervor, dass Nietzsches Abneigung gegenüber dem Lust und Leben verneinenden Christentum paradoxerweise zu einer Annäherung an die platonische Interpretation des Eros, verstanden als »Lust der Erkenntnis« (Irion 1992, 74), führte. Wie in Kapitel 5.6 dargelegt, zeichnet sich der Eros nach Platon (in der ästhetischen Weiterentwicklung von Christiane Voss [2008; 2013]) durch seine, aus der eigenen Unvollkommenheit resultierende, ewige und kreislaufartige Reproduktion und -potenzierung von Schönem aus. Er ist nicht Gefühl, sondern »Form eines bestimmten Strebens, einer Handlungsenergie« (Voss 2008, 186) und entspricht darin dem, ebenso zyklisch sich selbst antreibenden, Streben des Willens zur Macht bei Nietzsche. Die aus der japanischen Zusammenführung von Nihilismus-Theorien mit Lehren des Zen-Buddhismus abgeleitete annihilierende Erotik begegnet diesem Zyklus des Strebens durch den Modus der Entleerung und reagiert damit nicht nur auf Nietzsche, sondern gleichwohl auch auf das Eros-Konzept Platons.

Dabei gibt es in Nishitanis Nihilismus-Theorie eine weitere Abweichung von Nietzsche zu verzeichnen, die für die Bestimmung des Erotischen im hiesigen Zusammenhang relevant ist. Diese Differenz besteht nicht in der von Davis betonten Abwendung vom Willensprinzip, sondern in einer anderen Konzeption von Zeitlichkeit. Inwiefern das nihilistische Zeitprinzip nach Nishitani die platonische Eros-Auffassung in Frage stellt, gilt es in einer abschließenden Referenz auf Sarah Flavels Aufsatz *Nishitani's Nietzsche. Will to Power and the Moment* (2015) näher zu bestimmen.

Direkt an Davis' *Nishitani after Nietzsche* (2011) anschließend argumentiert Flavel, dass sowohl Nishitani als auch Davis die Konzipierung des Willens zur Macht zu einseitig auslegten und die Ambivalenzen in Nietzsches Theorien ausklammerten: »[T]he criti-

cisms of Nietzsche's will to power offered by both Davis and Nishitani result from a lack of attention to the overcoming of the ego perspective as it appears in Nietzsche's writing« (Flavel 2015, 16). Anstatt den Willen zur Macht subjektzentrisch zu verkürzen, so Flavel, habe Nietzsche bereits über die *Amor fati* eine Harmonisierung zwischen Aktivität und Passivität, »will and will-lessness« (ebd., 17) erreicht. Ein Rückgriff auf den Zen-Buddhismus, um den Willen zur Macht abzuschaffen, sei folglich nicht mehr nötig.

Flavel betont des Weiteren, dass bei Nietzsche Zeit als »never-ending sameness« (ebd., 17) konzeptualisiert werde, während die Zen-buddhistische Philosophie Nishitanis ein Verständnis von Zeit habe, das sie als *amsāra-sive-nirvāna*, also als existentielle Aktualität ausweise. In der westlichen Philosophietradition bekomme der augenblickliche Moment seinen Realitätsstatus abgesprochen, da er zu vergänglich, nicht greifbar, nie vollends erfahrbar sei. Der Zen-Buddhismus hingegen konstatiere ein ebensolches Vergänglichkeitsprinzip, leite jedoch daraus keinen Realitätsverlust, sondern gerade umgekehrt, eine umfassende Realität ab:

Nishitani argues – perhaps unfairly – that even Nietzsche's thought is incapable of freeing itself from bondage to a traditional Western conception of time wherein the moment, because of its transient nature, is relegated to the status of something that never attains full reality. He therefore sees the Zen tradition as offering fresh insights into the problem of nihilism, where lived time – the moment itself – can be understood to be radically empty and at the same time completely real. (ebd., 20)

Aus einem solch divergierenden Zeitverständnis ergibt sich nun auch ein divergierendes Erotikverständnis. Wenn man die Zen-buddhistische Kritik auf die ewigen Wiederholungsschleifen des Erotischen überträgt und die Unterscheidung der Zeitverständnisse nach Flavel berücksichtigt, so lässt sich, im Anschluss an die Philosophietradition der Kyōto-Schule, die auf ewiger Wiederholung beruhende Erotik als Eingeständnis an den (seit Platon bestehenden) Nihilismus des Erotischen begreifen. Der nihilistischen Erotik der von Platon bis Nietzsche (und bis in die Gegenwart hinein) reichenden Philosophietradition stellt Nishitani eine auf vollkommener Leere und vollkommener Präsenz des Aktuellen beruhende Erotik entgegen. Die nihilistische Erotik der westlichen Philosophie wird über die *Annihilierung ihres zyklischen Begehrensprinzips* durch sich selbst überwunden und in die Bejahung des Moments als gleichsam absolut ephemeral und absolut real überführt. Eine annihilierende Erotik wäre dann die Überwindung der nihilistischen Erotik mithilfe des Nihilismus und, wie ergänzt werden muss, des Zen-Buddhismus.

Während *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR*, wie in Kapitel 5.6 gezeigt wurde, den bei Platon mitgeführten Grenzbereich des Ur-Schönen – mit Voss verstanden als »reine Immanenz [...] und geradezu abstrakte Erfüllung der Liebe« (Voss 2008, 189) – zwar in Frage stellt und ironisch karikiert, wird das zyklische Streben und die Selbstverstärkung des Begehrens, das Platon dem Eros zuschreibt, dort weiterhin mitgeführt und bestärkt. Im zuvor skizzierten Sinne ließe sich sowohl die in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* als auch in *KLEINHOFF HOTEL* zutage tretende Filmerotik neu perspektivieren und als eine dem Nihilismus verhaftete Erotik beschreiben. Dagegen entwirft *ECSTASY OF THE ANGELS* eine Erotik, welche die zyklische Selbstreproduktion als solche zu überwinden und

in die Leere des aktuellen Moments zu überführen versucht. Als annihilierende Erotik treibt sie sich dergestalt selbst an die Grenzen der Erfahrbarkeit, ermöglicht jedoch gerade dadurch das Hinterfragen grundlegender Bedingungen filmerotischer Existenz.

