

# HATSUKOI JIGOKU-HEN

DIE HÖLLE DER ERSTEN LIEBE / DAS MÄDCHEN NANAMI  
THE INFERNO OF FIRST LOVE / NANAMI

**HANI SUSUMU**

Japan 1968

**Produktion** Hani Production, Art Theatre Guild of Japan

**Produzent** Fujii Tomoyuki

**Drehbuch** Terayama Shūji, Hani Susumu

**Kamera** Okumura Yūji

**Schnitt** Hani Susumu

**Ton** Kubota Yukio

**Licht** Kamata Tsutomu

**Musik** Takemitsu Tōru, Yashiro Akio

**Ausstattung** Kaneko Kuniyoshi

**Darsteller** Ishii Kuniko (Nanami), Takahashi Akio (Shun = Shunichi), Mitsui Kōji (Herr Otagaki, Shuns Stiefvater), Fukuda Kazuko (Frau Otagaki, Shuns Stiefmutter), Miyato Misako (Shuns leibliche Mutter), Yuasa Minoru (Ankokuji, der Bärtige), Nukamura Kimiko (seine Frau), Shinatora (Ein-äugiger), Kimura Ichirō (Hypnotiseur), Asami Haruo (Algebra), Anzai Aiko (Catcherin), Anen Mutsuko (Catcherin), Ueshima Chizuko (Nacktmödel), Matsushima Fujiko (Nacktmödel), Shimada Yukiko (Nacktmödel), Shimada Kozue (Nacktmödel), Miyahara Noriyuki (Shun als Kind), Hani Mio (Momi)

**Kinostart** 25. 5. 1968

**35mm/1:1,33/Schwarzweiß**

**108 Minuten**



Die junge Nanami hat sich trotz harter Arbeit als Nacktmödel ihre unbeschwertere Art bewahren können. Eines Tages verliebt sie sich in den stillen Shun. Doch das erste Treffen des jungen Liebespaars in einem Stundenhotel ist überschattet von den traumatischen Erinnerungen des Jungen, der als Kleinkind von seiner Mutter verlassen und später von seinem Pflegevater missbraucht wurde. Momentan unterzieht er sich einer demütigenden psychotherapeutischen Behandlung. Als die beiden dann doch noch zueinander finden, gefährdet ein tragisches Verhängnis das bevorstehende Liebesglück.

Als Student an der Polytechnischen Universität Tōkyō war ich von Hani Susumus Filmen, vor allem von *E o kaku kodomotachi* (Children Who Draw, 1956) so fasziniert, dass ich mich nach dem Studium 1957 bei Iwanami Productions bewarb und in der Aufnahmeabteilung anging. Bei Iwanami arbeiteten damals Kuroki Kazuo und Tsuchimoto Noriaki, die vier Jahre zuvor eingestellt worden waren, sowie Higashi Yōichi, der ein Jahr nach mir kam. Auch Ogawa Shinsuke drehte freiberuflich eine Reihe von Filmen für Iwanami.

Nach zwei Jahren als Assistent in der Aufnahmeabteilung wurde ich 1959 zum Kameramann befördert und drehte zunächst die vom Stahlhersteller Yawata gesponserte Fernsehreihe *Tanosbū kagaku* (Enjoyable Science). Da die Teams bei Iwanami, ganz anders als bei Spielfilmen, sehr klein waren – bei 16mm-Filmen stand ein Assistent zur Verfügung, bei 35mm-Filmen zwei –, war die Arbeit sehr intensiv, und man konnte die Technik in relativ kurzer Zeit erlernen. Als ich Iwanami verließ, erkannte ich erst, wie schwierig die Technik bei einem Spielfilm ist.

Ich machte mich 1964 selbstständig, weil ich Spielfilme drehen und «fiktionale Dokumentationen» erproben wollte. Wichtig für diese Entscheidung war auch, dass Iwanami vor der Tōkyō-Olympiade immer mehr PR-Filme drehte und kaum noch freie Dokumentationen. Beginnend mit Kuroki, verließen damals viele Iwanami. Kuroki drehte 1966 seinen ersten Spielfilm *Tobenai chinmoku* (Silence Has No Wings), bei dem ich als zweiter Kameramann mitwirkte und die dokumentarischen Szenen drehte. Erster Regieassistent war Higashi Yōichi, und viele andere im Team kamen ebenfalls von Iwanami. 1965 war ich Kameramann bei Ogawa Shinsukes erstem Film, *Seinen no umi* (Sea of Youth), über vier Fernstudierenden, die Ogawa aus der Zeit kannte, als er als Regieassistent an einem PR-Film über die Hōsei-Universität mitgearbeitet hatte. Der Film begründete seine Karriere als einer der bemerkenswertesten unabhängigen Filmemacher.

Der wohl bekannteste Kameramann, der von Iwanami zum Spielfilm wechselte, war Suzuki Tatsuo. Grundlage eines Spiel-

films is  
die dar  
nicht,  
technil  
gen. Ic  
men m  
Vorder  
Regi  
sich ve  
einen c  
war 19  
Obwol  
wollte,  
Amate  
seinen  
am me  
beim  
eines I  
gibt es  
da legt  
bespra  
lungen  
den Sc  
In F  
rung e  
Hani a  
Set zu  
(Okur  
wa nar  
sha 19'

Hani S  
ing ho  
produc  
market  
of the  
of the  
with tl  
likes c  
Ogawa  
this fil  
All of  
cinema  
for ind  
ably ne  
cinema  
It w  
with h  
rooms  
Boys, 1  
kare (S  
films z  
strong  
Furyō:  
ible sh  
Jigoku  
in a yo  
whom  
frank e  
Frar  
sex sce  
when i  
provid

films ist das Drehbuch, und die Aufgabe des Kameramanns ist, die darin beschriebene Welt visuell umzusetzen. Es genügt dabei nicht, die Realität einfach nur abzufilmen, sondern die Kamera-technik muss selbstverständlich dem Thema des Drehbuchs folgen. Ich glaube, dass sich die Kamera beim Spielfilm zurücknehmen muss. Sie darf nicht zu sehr auffallen. Wenn sie sich in den Vordergrund drängt, verstellt sie die Sicht auf die Geschichte.

Regisseure wie Hani Susumu oder Yoshida Kijū wünschten sich von mir eine dokumentarische Färbung, um ihren Filmen einen dokumentarischen Touch zu geben. Mein erster Spielfilm war 1967 *Honoo to onna* (Flame and Woman) von Yoshida Kijū. Obwohl Yoshida meinen bisherigen Dokumentarstil anwenden wollte, war ich im Spielfilm dennoch mehr oder weniger ein Amateur. Ich lernte sehr viel von Yoshida, der sehr konsequent seinen eigenen Stil verfolgte. Was mich beim Spielfilm zunächst am meisten verwirrte, war die *imaginary line*, die Augenlinie, die beim Spielfilm bestimmten Gesetzen gehorcht. Beim Drehen eines Dokumentarfilms spielt das keine Rolle, bei Spielfilmen gibt es aber bestimmte Regeln, die ich erst lernen musste. Yoshida legte immer am Vorabend des Drehtags die Schnitte fest und besprach sie mit mir in der Früh vor Drehbeginn. Die Einstellungen ergaben sich dann ganz natürlich, während Yoshida mit den Schauspielern die Szenen erarbeitete.

In *Hatsukoi Jigoku-ben* konnte ich all meine bisherige Erfahrung einsetzen. Ich denke, dass mir das ganz gut gelungen ist. Hani arbeitete sehr spontan und versuchte stets, die Situation am Set zu nützen. Bei der Kamera verließ er sich dabei ganz auf mich. (Okumura Yūji, in: Yamaguchi Takeshi (Hg.): «Eiga satsuei to wa nani ka. Kyameraman yonjunin no shōgen», Tōkyō: Heibonsha 1997, S. 275–277)

Hani Susumu started his filmmaking career at the major publishing house Iwanami. The publisher created its own film unit for producing documentaries in order to exploit the burgeoning market for PR and education films. Curiously enough, the leader of the unit was remarkably open to experimentation, and many of the young filmmakers jumped on the opportunity to tamper with the conventions of the documentary. These included the likes of Higashi Yōichi, Kuroki Kazuo, Tsuchimoto Noriaki, Ogawa Shūsuke, Suzuki Tatsuo, Okumura Yūji (cameraman for this film), Tamura Masaki, Haneda Sumiko and Hani Susumu. All of them and most of the other innovative directors and cinematographers at the company, including Hani, left Iwanami for independent documentary and feature production. It is probably no exaggeration to say that their impact on 1960's Japanese cinema has yet to be adequately accounted for.

It was probably Hani that made the first large splash, starting with his two *vérité*-like films on children interacting in classrooms and continuing with feature films like *Furyō shōnen* (Bad Boys, 1960), *Mitasareta seikatsu* (A Full Life, 1962), and *Kūnojo to kare* (She and He, 1963). One of the most striking aspects of these films are their documentary qualities. Indeed, if there is one strong contribution of the Iwanami crowd it is this. Starting with *Furyō shōnen*, Hani used non-professional actors, and loose, flexible shooting scripts to powerful ends. The two leads in *Hatsukoi Jigoku-ben* are both amateurs, selected through a call published in a youth magazine. Hani chose them from 600 entries, most of whom (according to Hani) were more interested in the film's frank exploration of sexuality and not the possibility of fame.

Frank it certainly is. The film teases audiences with an early sex scene, but immediately stresses the seriousness of his project when it becomes evident that Shun is hopelessly impotent. He provides an aural hook that swings us into the source of Shun's



frustration: the sound of tapping from his foster father's metal shop. This hurls us into a complicated series of flashbacks. We discover that Shun was abandoned by his parents, and this trauma was followed by his adoption by callous foster parents. It seems likely the new father has taken on this responsibility only to procure Shun's free labor, and later Hani reveals sexual advances as well. These traumas emotionally cripple Shun, and he eventually finds his first solace in a human relationship when he meets Momi. The problem is that Momi is only five or six years old, and Shun brings both paternalism and sexuality into their relationship. Interestingly enough, Hani collaborated on the script with Terayama Shūji, who would, several years later, make *Tomato ketchappu kōtei* (Emperor Tomato Ketchup, 1970) which envisions a revolution of children who attack, bind, and rape adults.

However, while Terayama would approach this treatment of child sexuality in a thoroughly surreal manner, Hani's treatment is far more complex. He includes a number of remarkable experimental sequences – with Takemitsu Tōru's music borrowed from his previous films – but he remains ever grounded in the codes of documentary. Much of the camerawork is hand-held, an evocative of the *vérité* documentaries that were breaking new ground at the time. At the same time, Hani frequently switches to fascinating montages of still photographs. And these strongly documentary sequences are embedded in experimental touches, such as extreme canted angles, overexposure, and other camera effects. For example, when Shun is caught in a compromising situation with Momi and chased down the street, Hani cuts between extreme close-ups of the furious men that catch him and a long shot from above with the objective feeling of a surveillance camera. Scenes of hypnosis and strip joints for photographers provide Hani other opportunities to move from his documentary aesthetic into the kind of crazy filmmaking that was possible in 1968.

This heterogeneity of styles never detracts from the psych-sexual exploration of the characters, despite its complexity. The film is a mesh of flashbacks, fantasies, dreams, memories, documentary exploring the sexual universe – S&M, voyeurism and exhibitionism, pedophilia and incest, puppy love and child abuse – but Hani never lets us lose our way. He prepares us for this elaborate narrative with its rather shocking core story of pedophilia and incest by making his characters remarkably believable and nurturing our empathic identification with a pitiful family situation. What makes the sequences with Momi all the more powerful is that Hani treats them in a curiously straightforward, non-judgmental manner. This is not to say that he condones Shun's behavior, but that Hani's interests lie elsewhere. In 1968, Hani said, «We are now living between two worlds of morality: the old



traditional one, which is crumbling, and the new one, which is burgeoning. Living between both, we are confronted by both. In consequence, we live in frustration, afraid now to leap into the depths of ourselves, content to see our outer image merely, as tough in a mirror. In this film, I wanted to look straightly, even fearlessly, into its depth, into that part of a human being which is most personally his.» (Mark Nornes)

#### HANI SUSUMU

Geboren am 10. 10. 1928 in Tōkyō. Sohn des engagierten linken Historikers Hani Gorō und seiner Frau Setsuko, einer liberalen Pädagogin. Seine Großmutter Hani Motoko war Gründerin der Jiyū Gakuen (Schule der Freiheit), von der Anfang des 20. Jahrhunderts die Bewegung für eine liberale Erziehung ausging. Hani Susumu besucht diese Schule bis 1947 und wird dann Journalist bei der Nachrichtenagentur Kyōdō.

Nach einem Jahr wechselt er zur neu gegründeten Filmabteilung des Verlagshauses Iwanami und dreht Dokumentar- und PR-Filme. Mit dem im Auftrag des Kultusministeriums entstandenen Dokumentarfilm *Kyōshitsu no kodomotachi* (Children in the Classroom) erlangt Hani 1954 große Aufmerksamkeit. Zwei Jahre später wird sein Dokumentarfilm *E o kaku kodomotachi* (Children Who Draw) von Nikkatsu verliehen und kommt landesweit ins Kino. 1958 heiratet Hani die Schauspielerin Hidari Sachiko. 1960 entsteht sein erster Spielfilm, *Furyō shōnen* (Bad Boys), bei dem er mit Jugendlichen aus einer Erziehungsanstalt zusammenarbeitet. Hani wechselt von Iwanami zur Literatur- und Kulturfilmproduktion Ninjin Club und realisiert dort seinen zweiten Spielfilm *Mitsasareta seikatsu* (A Full Life, 1962).

Nach dem von ATG verliehenen Alltagsdrama *Kanojo to kare* (She and He, 1963) geht Hani ins Ausland und dreht in Afrika

*Buwana Toshi no uta* (The Song of Bwana Toshi, 1965) und in Südamerika *Andesu no banayome* (Bride of the Andes, 1966). 1968 entsteht nach einem Drehbuch von Terayama Shūji eines seiner Hauptwerke, *Hatsukoi jigoku-ben*. Mit *Gozenchū no jikanwari* (Morning Schedule) entsteht 1972 ein weiterer Film für ATG. 1980 kehrt er für *Afurika monogatari* (A Tale of Africa) nach Afrika zurück, wo er seither immer wieder Tierdokumentationen für das Fernsehen dreht.