

# Zum Verhältnis von Schlager und Film am Beispiel „Gion kouta“ Zur Filmgattung der *kouta eiga*

Roland Domenig (Universität Wien)

Dieser Artikel untersucht das Verhältnis von Schlager und Film in Japan während der eigentlich fälschlicherweise als Stummfilm-Ära bezeichneten Periode. Nach einem kurzen geschichtlichen Abriss des Verhältnisses von Musik und Film in Japan vor Einführung des Tonfilms soll auf die Entwicklung des Filmgenres der *kouta eiga* eingegangen und als konkretes Beispiel das *Gion kouta* näher betrachtet werden.

## 1. Musik und Film

Seit den Anfängen von Film in Japan nahm Musik eine wichtige Rolle ein, die bisher jedoch erst in Ansätzen erforscht ist. Das beginnt bereits mit den allerersten Filmprojektionen in Tōkyō, für deren Bewerbung und Begleitung die *chindonya*-Musiktruppe der Werbeagentur Hiromeya engagiert wurde. Die erste Filmvorführung, bei der nachweislich Lieder eingesetzt wurden, war im August 1900 im Kabukiza der im Jahr davor von Shibata Tsunekichi aufgenommene Film *Ninin dōjōji* mit den Kabuki-Schauspielern Ichimura Kakitsu und Onoe Eizaburō, zu dem *nagauta* gesungen wurden.<sup>1</sup> Musik- und Liedbegleitungen zählten, ebenso wie der obligatorische Film Erzähler (*benshi*), schon bald zum selbstverständlichen akustischen Bestandteil des filmischen Erlebnisses. Bis zur Etablierung eigener Lichtspieltheater wurden Filme meist als Teil gemischter Varieté-Programme zusammen mit musikalischen Darbietungen wie *nagauta*, *naniwa-*

*bushi* (*rōkyoku*), *gidayū-bushi* (insbesondere der sich damals höchster Beliebtheit erfreuenden, von jungen Frauen vorgetragenen Variante der *musume gidayū*) oder anderen Formen des Balladengesangs aufgeführt. Der von vielen *benshi* aus dem Kabuki übernommene Vortragsstil des *kowairo*, einer Art Sprechgesang, bediente sich ebenfalls musikalischer Mittel.

Die Musikbegleitung war in der Regel live, es gab daneben aber auch Experimente mit Schallplatten zur musikalischen Begleitung. Von Mune Hirokichi, dem ältesten Sohn des Meiji-Politikers Mutsu Munemitsu, ist überliefert, dass im Jänner 1908 im Denkikan in Asakusa zum Film *Sanjamatsuri no tekomai* Musik aus einem hinter der Leinwand platzierten „Sprechenden Apparat“ (*monoiu kikai*), d.h. einem Phonographen, gespielt wurde.<sup>2</sup> Für den Film *Toyotake Rojō no gidayū*, welchen Yoshizawa Shōkai, eine der frühen Produktionsfirmen von Filmen, im September 1909 im Operakan in Asakusa herausbrachte, ließ Yoshizawa Shōkai von der Plattenfirma Sankōdō eine Aufnahme der beliebten *gidayū*-Sängerin Toyotake Rojō herstellen, die zu dem abgefilmten Rezitationsvortrag der Sängerin abgefilmt wurde.<sup>3</sup>

Schallplatten waren jedoch kein echter Ersatz für die live vorgetragene Begleitung der Balladensängerinnen, die mitunter große Strapazen erleiden mussten, wie das von Yoshiyama Kyokkō überlieferte Beispiel einer *gidayū*-Sängerin zeigt,

die bei einer Aufführung des Films *Sendaihagi*, der am Geburtstag des Meiji-Tennō am 3.11.1910 im Taishōkan in Asakusa gegeben wurde, nach 18 hintereinander gespielten Vorstellungen Blut spuckte und zusammenbrach.<sup>4</sup> Dennoch gab es immer wieder Versuche, Film- und Tonaufzeichnung miteinander zu verbinden. Einen dieser Versuche stellte die im September 1913 gegründete Yamato On'ei AG dar. Sie produzierte Filme mit Yoshida Naramaru (II.), dem neben Tōchūken Kumoemon berühmtesten *naniwabushi*-Balladensänger seiner Zeit, zu denen seine Schallplatten den Ton lieferten. Yamato On'ei war jedoch nur ein kurzes Leben beschieden. Im Mai 1914 fusionierte sie mit der in Ōsaka angesiedelten und auf *rensageki*, eine Hybridform aus Theater und Film, spezialisierten Firma Shikishima Shōkai. Am Ende des Jahres änderte das Unternehmen seinen Namen in Teikoku katsudō shashin (Teikatsu) und stellte die Schallplattenproduktion zur Gänze ein.<sup>5</sup> 1921 wurde Teikatsu von Shōchiku übernommen, die im Jahr davor in die Filmproduktion eingestiegen war und schon bald mit „Musikfilmen“ große Erfolge feiern sollte.

Im Dezember 1913, wenige Monate nach Yamato On'ei, wurde die Nihon Kinetofon AG gegründet, die sich die Exklusivrechte an Edisons Kinetophone-System gesichert hatte. Edison hatte bereits bei der Entwicklung des Kinetoskops versucht, den Bildaufnahmeapparat mit seiner früheren Erfindung, dem Phonograph, zu verbinden, doch stellte sich das Unterfangen als zu schwierig heraus. Fast zwei Jahrzehnte arbeitete Edison weiter an der Synchronisierung von Bild und Ton und stellte 1913 das verbesserte Kinetophone-System vor, bei dem der Filmapparat und ein Tonaufnahmezylinder mittels eines Riemens synchronisiert wurden. Gegründet wurde Nihon Kinetofon vom Entrepreneur und Politiker Koizuka Ryū<sup>6</sup>, der sich die japanischen Rechte für Edisons Verfahren sicherte und als technischen Direktor Okabe Yoshirō engagierte, welcher sechs Jahre lang mit Edison als dessen einziger japanischer Mitarbeiter im Edison-Labor in Menlo-Park zusammengearbeitet hatte. Die erste Aufführung von (importierten) Kinetophone-Filmen fand im Dezember 1913 im Teikoku-Theater statt. Dabei kamen neben der Overture zu *Carmen* und einem komischen Quartett auch ein Cakewalk-Tanz sowie die deutsche Hymne zur Aufführung – letztere laut Tanaka Jun'ichirō angereichert mit Geräuschen von anstoßenden Bierkrügen.<sup>7</sup> Nihon Kinetofon erwarb das Fukuwakan, ein Kino in Asakusa, nannte es in Nihonza um und eröffnete es als einziges japanisches Kinetophone-Spezialkino. Die ersten in Japan her-

gestellten Kinetophone-Filme wurden im Juli 1914 zunächst im Yūrokuza, danach im Nihonza gezeigt. Insgesamt kamen sieben Filme zur Aufführung, darunter der *nagauta*-Film *Wakamidori suehirogari*, der *gidayū kyōgen*-Film *Honchō nijūshi-kō* (mit Takemoto Asajū) sowie die Farce *Sumiyoshi odori*.<sup>8</sup> Seinen größten Erfolg erlangte Nihon Kinetofon mit dem Film *Kachūsha no uta*. Das gleichnamige Lied wurde von Nakayama Shinpei nach einem Text von Shimamura Hōgetsu für dessen Bearbeitung von Tolstois *Auferstehung* für die Theatertruppe Geijutsuza komponiert und vom Star der Truppe, der Schauspielerin Matsui Sumako, gesungen. Das Stück war nicht zuletzt wegen des Liedes ein Riesenerfolg und machte nicht nur Matsui Sumako zum Schauspielstar, sondern war auch Ausgangspunkt von Nakayamas steiler Karriere als einer der erfolgreichsten Schlagerkomponisten Japans. Von der Schallplatte von *Kachūsha no uta*, die im April 1914 während der Tournee der Theatertruppe in Kyōto von der Plattenfirma Orient Record (Tōyō chikuonki) aufgenommen wurde, wurden über 20.000 Stück verkauft, und sie gilt als erster großer japanischer Schallplatten-Hit.<sup>9</sup> Der Film zum Schlager wurde nach der Rückkehr der Geijutsuza-Truppe nach Tōkyō vom oben erwähnten Okabe Yoshirō aufgenommen und am 1. August 1914 im Nihonza uraufgeführt. Trotz des großen Erfolges von *Kachūsha no uta* blieben weitere Erfolge aus, und Nihon Kinetofon musste im Frühjahr 1917 Konkurs anmelden.

Ein ebenfalls nur kurzes Leben war auch dem Animatophone beschieden, einem aus England importierten Verfahren zur Synchronisierung von Ton und Bild. Die als *hassei katsudō ōshashin* angekündigten Animatophone-„Tonfilme“, bei denen anders als beim Kinetophone ein Voraufnahmeverfahren angewandt wurde, erlebten im Jänner 1914 im Mikuniza ihre japanische Premiere, doch konnten auch sie sich nicht durchsetzen.<sup>10</sup>

Mehrere Gründe lassen sich neben der geminderten Tonqualität der akustischen Tonaufnahmeverfahren anführen, warum den Synchronisierungsversuchen von Film und Schallplatte zu Beginn der Taishō-Zeit kein bleibender Erfolg beschieden war. Zum einen war der ursprüngliche Reiz des Neuen, den die ersten Versuche, Film und Schallplatte miteinander zu verbinden, darstellten, schnell verflogen, zum anderen waren die Versuche wirtschaftlich wenig lukrativ, da nur wenige Kinos über die notwendige technische Ausstattung verfügten. Auch stand die beschränkte Spieldauer der Tonaufnahmen der zunehmenden Länge der Filme entgegen.

Entscheidend waren vor allem aber die Änderungen, die sich mit der zunehmenden Popularität von Filmen in den Lichtspieltheatern ergaben. Die Zahl der Kinos stieg, sie wurden tendenziell immer größer und weiteten ihr Angebot auch in Bezug auf die musikalische Begleitung aus. Ende der 1910er Jahre zählten *gidayū*, *naniwabushi*, *biwa*-Rezitationen und andere so genannte *degatari* (musikalische Bühnenrezitationen) zum selbstverständlichen Repertoire in den Kinos und waren fixer Bestandteil der musikalischen Begleitung von japanischen Filmen (*hōga*). Die musikalische Untermalung von westlichen Filmen (*yōga*) lieferten Orchester, die von den Kinos exklusiv angestellt wurden und das Publikum auch in den Pausen zwischen den Filmen mit musikalischen Einlagen unterhielten.<sup>11</sup> Die in den Filmzeitschriften der Taishō-Zeit immer wieder anzutreffende Kritik an den Orchestermusikern, von denen die wenigsten eine solide Musikausbildung erhalten hatten, verdeutlicht zum einen die gestiegenen Erwartungen und Anforderungen des Publikums an die Musiker, zum anderen aber auch, dass Musik als unverzichtbarer Bestandteil von Filmvorführungen verstanden wurde. Wie die *benshi* wurden auch die Orchester und *degatari*-Sänger zum Maßstab für die Qualität der Kinos.

Die Diversifizierung der musikalischen Begleitung in den Kinos erfolgte parallel zur Entwicklung neuer musikalischer Formen wie der so genannten Asakusa-Oper (die der Operette oder dem Singspiel wesentlich näher stand als der Oper), der Revue<sup>12</sup>, oder den *kayōkyoku*. Mit der Einführung des elektrischen Tonaufnahmeverfahrens Mitte der 1920er Jahre vollzog sich auch innerhalb der Schallplattenindustrie ein weitreichender Wandel. Da die technisch inferioren akustischen Aufnahmen nur mehr schwer an den Mann zu bringen waren, verschwanden sie rasch aus den Katalogen der Schallplattenfirmen und mussten durch neue Aufnahmen ersetzt werden. Hatten die Schallplattenfirmen bisher in erster Linie auf bereits existierende Stücke zurückgegriffen, übernahmen sie nun eine aktivere Rolle bei der Planung und Schaffung neuer Inhalte. An die Stelle der in der Regel live aufgeführten *hayariuta* (populäre Lieder) der Meiji- und Taishō-Zeit traten in der Shōwa-Zeit die in erster Linie über Schallplatten (und das Radio) verbreiteten *ryūkōka* (Schlager).

Neben Schallplatte und Radio spielten in der Übergangszeit auch Notenblätter oder Song-sheets eine wichtige Rolle für die Verbreitung der Schlager. Shigure Otowa, der Textdichter von Schlagern wie *Kimi koishi* (1928) oder *Naniwa kouta* (1929), berichtet etwa, dass es Mitte der 1920er Jahre noch mehrere

Monate dauerte, bis ein Lied in ganz Japan bekannt war. Parallel zur Schallplattenveröffentlichung wurden auch die Notenblätter der Schlager herausgegeben, meist in zwei Ausführungen, einer Version für Harmonika und einer für Klavier. Erstere kostete Shigure zufolge 10 Sen, letztere 20 Sen. Verglichen mit dem Preis für eine Schallplatte (zwischen 1 Yen und 1 Yen 20 Sen) waren die Notenblätter verhältnismäßig billig und fanden entsprechend weite Verbreitung. Von populären Schlagern wurden mehrere 10.000 Notenblätter verkauft.<sup>13</sup>

Zwei Arten von Schlagern erfreuten sich besonderer Beliebtheit, nämlich Filmschlager (*eiga shu-daika*) und Lieder mit regionalem Bezug (*chihō kouta*<sup>14</sup>). In der von Fukuda und Katō zusammengestellten Liste der vor 1945 in Japan erschienenen Schlager sind in den Jahren 1929 und 1930 rund die Hälfte entweder Filmschlager oder *chihō kouta*.<sup>15</sup> Der erste große Schlager, der speziell für einen Film geschrieben wurde, war *Tōkyō kōshinkyoku* (Text Saijō Yaso, Musik Nakayama Shinpei), welcher für Mizoguchi Kenjis Verfilmung von Kikuchi Kans in der Zeitschrift *Kingu* erschienenem Fortsetzungsroman im Mai 1929 entstand. Schlagerfilme (*kouta eiga*) gab es jedoch bereits lange vor *Tōkyō kōshinkyoku*.

Mitte der Taishō-Zeit bildeten viele *shinpa*- und *shingeki*-Stücke die Grundlage für Verfilmungen. Das oben erwähnte Erfolgsstück *Auferstehung* beispielsweise wurde im Herbst 1914 in den Mukōjima-Studios von Nikkatsu von Hosoyama Kiyomatsu unter dem Titel *Kachūsha* verfilmt. Die Rolle der titelgebenden Katjuscha wurde, wie im japanischen Kino damals üblich, von einem Frauendarsteller (*oyama*) gespielt, und zwar von Tachibana Teijirō, dem führenden *oyama* seiner Zeit. Auf Filmschauspielerinnen musste das japanische Publikum noch einige Jahre warten. Das von Matsui Sumako populär gemachte Lied der Katjuscha durfte im Film natürlich nicht fehlen und wurde in den Kinos von den jeweils verfügbaren (meist weiblichen) Kräften gesungen.

Aus der engen Verbindung von Schlager und Film, die man bereits bei *Kachūsha* erkennen kann, ging das Genre der so genannten *kouta eiga* hervor, d. h. Filme basierend auf (kommerziellen) Liedern bzw. Schlagern, um die herum eine filmische Rahmenhandlung geschaffen wurde. Den Prototyp des *kouta eiga* stellt der 1923 von Shōchiku produzierte Film *Sendō kouta* dar, der erste Film, der zur Gänze rund um ein Lied konzipiert war. Den Ausgangspunkt bildete das von Noguchi Ujō geschriebene *minyō* (Volkslied) *Karesusuki*, das von

Nakayama Shinpei, dem Komponisten von *Kachūsha no uta* und *Tōkyō kōshinkyoku*, vertont wurde.

Film- und Schallplattenindustrie gingen eine symbiotische Beziehung ein, von der beide profitierten. Auf der einen Seite stellten die Schallplattenfirmen für PR-Zwecke spezielle Platten mit den Filmtiteln und dem Inhalt der Filmschlager her, die in den Kinos vor oder zwischen den Filmen gespielt wurden und die Schallplatten bewarben. Auf der anderen Seite belieferten die Filmstudios die Schallplattenfirmen mit Filmpostern, welche diese an die Schallplattengeschäfte weitergaben, die nicht nur für die Platten, sondern auch für die Filme warben. Die Plattenfirmen stellten den Kinos kostenlos die Schallplatten mit den Filmschlagern zur Verfügung, die in den Pausen zwischen den Filmen in den Kinos oder als Art Ankündigung für den kommenden Film für die Passanten vor den Kinos gespielt wurden, während die Kinos die Plattenläden mit ermäßigten Kinokarten oder Freikarten versorgten. Wer die Platte kaufte, konnte sich auch den Film ermäßigt ansehen, und wer den Film sah, konnte in den Pausen die Schallplatten der Filmschlager anhören.

Diese enge Verflechtung von Schlager-Filmen und Film-Schlagern entstand wie gesagt während der so genannten Stummfilmzeit. Der Tonfilm konnte sich in Japan im Vergleich zu Europa und den Vereinigten Staaten erst relativ spät durchsetzen. Neben dem Widerstand der *benshi*, der oft als Grund dafür angeführt wird, spielte sicher auch der Umstand eine Rolle, dass musikalische Live-Begleitung bereits vor dem Tonfilm integraler Bestandteil japanischer Filmvorführungen war. Die *kouta eiga* stellten jedenfalls bereits vor dem Aufkommen des Tonfilms eines der beliebtesten Filmgenres dar.

## 2. Gion kouta

Im Folgenden soll das Verhältnis von Schlager und Film anhand eines konkreten Beispiels noch etwas genauer betrachtet werden, nämlich am Beispiel des *Gion kouta*, das ursprünglich für den Film *Gion kouta Ehigasa daiichiwa mai no sode* von Kanamori Banshō geschrieben wurde.

### 2.1. Der Film

Der Film basiert auf einer 1919 erschienenen Romanvorlage, dem aus fünf Bänden bestehenden *Ehigasa* von Nagata Mikihiko. Der Film wurde von der Produktionsfirma Makino Production hergestellt und war ursprünglich von Makino Shōzō, dem Gründer von Makino Production und Pionier des japanischen Films, zu Beginn des Jahres 1929

geplant worden, um die finanziell schwer angeschlagene Produktionsfirma vor dem Ruin zu bewahren. Im März 1928 war wenige Tage vor dem geplanten Kinostart von *Jitsuroku Chūshingura*, an dem Makino mehrere Jahre gearbeitet hatte und der sein *opus magnum* werden sollen, im Lager von Makino Production ein Feuer ausgebrochen, bei dem ein beträchtlicher Teil des Films zerstört wurde. Die das Feuer überlebenden Teile wurden zwar zu einem Film zusammen geschnitten und veröffentlicht, da die Kinos jedoch vorab die Aufführungsrechte für den vollständigen Film bezahlt hatten, blieb Makino auf einem Berg von Schulden sitzen. Die Verfilmung von *Ehigasa* sollte helfen, diesen abzutragen. Das Projekt war von Iida Shinzaburō, dem Geschäftsführer des Takashimaya-Kaufhauses in Kyōto, an Makino herangetragen worden, Makino konnte es jedoch nicht mehr verwirklichen, da er bereits schwer krank war und im Juli 1930 starb. Die Feier am 50. Tag nach Makino Shōzōs Tod wurde dazu genutzt, um medienwirksam eine Neustrukturierung der angeschlagenen Filmgesellschaft vorzustellen. Als Berater konnten u. a. hochrangige Repräsentanten der Stadt Kyōto wie Naiki Seibei, Entrepreneur und ältester Sohn des ersten Bürgermeisters von Kyōto, und Iida Shinzaburō gewonnen werden, was die Bedeutung von Makino Production für die Stadt Kyōto verdeutlichte. Diese geht auch aus den Kommentaren in der Presse hervor, in denen die Honoratoren angaben, das Amt aus Dank um die Verdienste von Makino Shōzō zu übernehmen, der Kyōto zu einer Art japanisches Hollywood gemacht habe.<sup>16</sup> Die lokale Presse berichtete in der Folge ausführlich über das Filmprojekt, etwa dass Iida Shinzaburō die Filmrechte an Nagatas Roman erworben hatte, er seinen langjährigen Freund Nagata dazu bewegen konnte, den Text für das Titellied zu verfassen, und dass auf starkes Drängen von Nagata der Film nicht im Studio, sondern größtenteils *on location* in Gion mit echten Geishas gedreht wurde.<sup>17</sup>

Das Filmprojekt war in gewisser Weise typisch für die Zeit seiner Entstehung. Die schlechte Wirtschaftslage, die mit der im März 1927 einsetzenden japanischen Finanzkrise begann und durch die vom amerikanischen Börsenzusammenbruch ausgelöste Weltwirtschaftskrise im Herbst 1929 zusätzlich verschärft wurde, traf vor allem die Regionen und Kommunen schwer, die die Ausfälle in der lokalen Wirtschaftsleistung durch Ankurbelung des Fremdenverkehrs auszugleichen versuchten. Filme und Schlager spielten dabei eine wichtige Rolle als Werbeträger. Zahlreiche *kouta eiga* entstanden als Regionalförderungsmaßnahmen mit dem

Zweck, das Interesse des Publikums für bestimmte Regionen zu wecken. Das Verkehrsministerium beteiligte sich ebenfalls an der Finanzierung spezieller Tourismusfilme.<sup>18</sup>

Die Betrauung von Kanamori Banshō mit der Regie der Verfilmung von Nagatas *Ehigasa* war eine naheliegende Entscheidung. Kanamori hatte nämlich bereits eine Reihe von Filmen in und über Kyōtos Freudenviertel Gion gedreht, wie *Gion jōwa – Tsubomi no mama* (1923), *Gion no haru – Chiryūyuku hana* (1924) und *Gion jōwa – Harusame sōshi* (1926).

Worum geht es in dem Film? Der Film erzählt von der unerfüllten tragischen Liebe der Geisha Chigayū aus Kyōto und dem aus Tōkyō stammenden Dichter Ishii. Die beiden lieben sich innig, doch hat auch der Schiffsmagnat Tōbei ein Auge auf Chigayū geworfen und bietet viel Geld, um ihr Patron zu werden. Chigayū verachtet Tōbei und weist seine Avancen zurück, um jedoch die bevorstehende Tanzaufführung, die für ihre Karriere als Geisha von großer Bedeutung ist und die Tōbei zu finanzieren versprochen hat, nicht zu gefährden, lässt sie sich von der Chefin des Geisha-Hauses widerwillig überreden, Tōbeis Angebot anzunehmen. Schweren Herzens trennt sie sich von Ishii und stürzt sich in die Vorbereitungen der Tanzaufführung. Während der Aufführung bricht Chigayū, physisch wie psychisch ausgezehrt, zusammen. Der eilig verständigte Ishii, nach dem Chigayū in ihrer Agonie gerufen hat, stürzt ans Krankenbett der Geliebten, doch kommt es zu keinem Wiedersehen der Liebenden mehr, denn Chigayū stirbt ehe Ishii eintrifft.

Die Verfilmung unterscheidet sich in mehreren Punkten von der Romanvorlage. Zum einen konzentriert sich der Film auf Kyōto als alleinigen Handlungsschauplatz, während der Roman nicht ausschließlich in Kyōto spielt. Darin spiegelt sich nicht zuletzt das Engagement der Geschäftswelt von Kyōto wider, mit dem Film in erster Linie die Stadt Kyōto bewerben zu wollen. Weiters wertet der Film die Figur des aus Tōkyō stammenden Ishii auf, um durch den Kontrast mit der die alte Hauptstadt repräsentierenden Geisha die Vorzüge des traditionellen Kyōtos stärker hervorstreichen zu können. Und schließlich konstruiert der Film eine Differenz, in der die Geisha stets als das „Andere“ dargestellt und wahrgenommen wird.<sup>19</sup>

Der Film kam im Februar 1930 in die Kinos und wurde ein großer Erfolg. Es folgten in kurzem Abstand zwei weitere Verfilmungen aus Nagatas Romansammlung – *Gion kouta Ehigasa dainiwa Tanuki daijin* (1930) und *Gion kouta Ehigasa dai-*

*sanwa Kusamakura* (1930) – ebenfalls von Kanamori Banshō. Dieser Erfolg war nicht zuletzt dem für den Film komponierten Schlager *Gion kouta* zu verdanken, auf den im verbleibenden Teil eingegangen werden soll.

## 2.2. Das Lied

Die Schallplatte von *Gion kouta* wurde im Jänner 1930, knapp einen Monat vor Kinostart des Films, von Nihon Victor (Victor 51037) herausgebracht. Dass die Platte bei Victor erschien, lag auf der Hand, arbeitete doch Nagata Mikihiko, der Autor der Romanvorlage des Films und Textdichter des Liedes, als künstlerischer Berater für die Schallplattenfirma. Regisseur Kanamori bat Iida Shinzaburō, bei Nagata um den Text für das Titellied des Films anzufragen. Dieser sagte sofort zu: „Den Liedtext hatte ich in weniger als zwei Stunden fertig. Ich brachte ihn zu Victor, für die ich damals exklusiv arbeitete, und er wurde umgehend an Sassa weitergeleitet. Sassa sagte, der Text würde sich gut zum Komponieren eignen. Er setzte sich gleich ans Klavier und begann das Lied zu spielen. Ich war vollkommen verblüfft, weil ich damit nicht gerechnet hatte.“<sup>20</sup>

Nagata, ein vielseitig begabter Schriftsteller, hat nicht nur eine Reihe von Werken über Gion und die Welt der Geishas verfasst, sondern auch eine große Zahl von Liedtexten geschrieben. Der Zusatzband seiner 1936 im Verlag Hibankaku erschienenen Gesammelten Werke listet insgesamt 196 Liedtexte auf.<sup>21</sup>

Der Komponist Sassa Kōka begann seine Karriere zunächst als Designer für die Plattenfirma Nipponophone (Nihon chikuonki shōkai, die spätere Nihon Columbia). 1913 wechselte er zur neu gegründeten Plattenfirma Tokyo Records (Tōkyō chikuonki), wo er künstlerischer Leiter wurde und eine Reihe von Kinderoperen schrieb. Sassa nahm nicht nur innerhalb der japanischen Schallplattenindustrie eine wichtige Stellung ein, er spielte auch eine zentrale Rolle bei der Etablierung der Asakusa Oper – als Komponist ebenso wie als Produzent und Regisseur. Viele von Sassas Schlagern wie *Kimi koishi* (1929), *Modan-bushi* (1929) oder *Naniwa kouta* (1930) sind bis heute beliebte Evergreens.

Die Interpretin der Schallplattenaufnahme des *Gion kouta*, Fujimoto Fumikichi, war eine ehemalige Geisha und war vor allem auf neue Volkslieder (*shinminyō*) und Tanzlieder (*buyō kouta*) spezialisiert. Sie machte aber auch mehrere Schlager unsterblich wie das *Naniwa kouta*, das *Tōjin Okichi kouta* (1930) oder eben das *Gion kouta*. Interessanterweise stammten sowohl Textdichter, als

auch Komponist und Interpretin des *Gion kouta*, das bis heute so eng mit Kyōto verbunden ist, alle aus Tōkyō, wie auch die Schallplattenfirma Victor ihren Sitz in Tōkyō hatte.

Das *Gion kouta* besteht aus 4 Strophen, von denen jede einer Jahreszeit gewidmet ist. Im Aufbau ähnelt das Lied dem berühmten *hauta* (mit Shamisen begleitetes Volkslied) *Kyō no shiki*, das 1895 entstanden ist und in zahlreichen Variationen gesungen wurde.

Der Mond steht verhangen über dem Higashiyama.  
Am Wachfeuer in der trüben Nacht.

Die Träume kreisen um die scharlachroten  
Kirschblüten.

Sehnsüchtige Erinnerung, die langen Ärmel des  
Kimonos.

Geliebtes Gion, baumelnder Obi.

Im Sommer die abendliche Kühle entlang des  
Kiesufers (des Kamogawa).

Die weiße Nackenlinie im Schein der Stehleuchte.  
Heimliche Tränen umspielen die roten Lippen.

Das sich verzehrende Feuer des Daimonji.

Geliebtes Gion, baumelnder Obi.

Im Kiesbett des Kamogawa schwindet das Wasser.  
Das schluchzende Strömen des Flusses, der Klang  
der Tempelglocke.

Die welken Weiden im Herbstwind.

Auch heute Nacht wieder Weinen, bis zum Morgen.

Geliebtes Gion, baumelnder Obi.

Der Schnee fällt sanft auf das runde Fenster.

Die Liebenden beim heimlichen Stelldichein.

Der kalte Schein der Laterne beim Anbruch des  
Morgens.

Das gemeinsame Kopfkissen, Regenpfeifer am Fluss.

Geliebtes Gion, baumelnder Obi.

Im Film, dessen Handlung sich ebenfalls über einen Zeitraum von einem Jahr erstreckt, erklingt das Lied an mehreren zentralen Stellen. Nach der Titelsequenz eröffnet der Film mit der Frühlingsstrophe, zu der dem Text entsprechend ein Wachfeuer zu sehen ist. Unmittelbar anschließend folgt die Sommerstrophe, zu der man Geishas im Kiesbatt des Kamogawa sitzen sieht. Am Ende des ersten Drittels des Films übt die Geisha Chigayū einen Tanz zum *Gion kouta*. Die Herbststrophe erklingt unmittelbar bevor Chigayū sich von Ishii trennt. Der Film klingt schließlich mit einer Reprise der Herbststrophe und der Winterstrophe aus. Der Film übernimmt dabei wieder dem Liedtext entsprechend das Motiv des runden Fensters, durch das man es draußen schneien sieht. Von der Geisha Omasa, einer Vertrauten von Chigayū, erhält Ishii als Memento eine *rozashi-*

Stickerei, die Chigayū an ihrem Krankenbett anfertigte. Die letzte Einstellung des Films zeigt die Rückenansicht einer Geisha mit einem herunterbaumelnden Obi wie er im Liedrefrain besungen wird. In einer Szene, in der die siechende Chigayū früher im Film die *rozashi*-Stickerei anfertigt, taucht das *Gion kouta* ebenfalls auf: ein Zwischenschnitt zeigt Kinder der Umgebung, wie sie der Schallplatte des Liedes lauschen; die dabei erklingende Frühlingsstrophe ist eine Reminiszenz an glücklichere Tage und unterstreicht Chigayūs Sehnsucht nach dem Geliebten.

Diese Szene ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie unmittelbar auf die Schallplatte des *Gion kouta* verweist. Die von Nihon Victor veröffentlichte 10-Zoll-Schellackplatte enthält auf der A-Seite die ersten beiden Strophen, auf der B-Seite die restlichen beiden Strophen. Jede Strophe (jeweils 24 Takte) beginnt mit einem zehntaktigen Prelude, zusätzlich gibt es auf jeder Seite zwischen den Strophen ein ebenfalls 24 Takte langes instrumentales Zwischenspiel. Die musikalische Begleitung der A- und B-Seite unterscheidet sich. Während die Begleitung der A-Seite sich aus Shamisen, Piano, Flöte und kleiner japanischer Trommel sowie *Gion-bayashi* zusammensetzt und insgesamt sehr „japanisch“ klingt, besteht die Begleitung der B-Seite aus einem „westlichen“ Streichorchester. Zwar gab es bereits vor dem *Gion kouta* Schallplatten mit demselben Lied auf der A- und B-Seite, die unterschiedliche Instrumentierung für dasselbe Lied – auf der A-Seite Shamisenbegleitung in der Art einer traditionellen Tanzbegleitung, und auf der B-Seite Orchesterbegleitung in Schlager-Manier – war hingegen neu.

Wahrscheinlich trug diese Novität zum Erfolg der Schallplatte bei. Das *Gion kouta* wurde jedenfalls zum Gassenhauer, wie aus einem Bericht der *Ōsaka Asahi Shinbun* hervorgeht: „Die Nadel des Plattenspielers lässt die Melodie des *Gion kouta* erklingen [...] In allen Cafés und vor allen Radiogeschäften ertönt das Lied, jeder Lehrjunge pfeift die Melodie vor sich hin, wohin immer man in Kyōto auch geht, bewegen sich die Menschen zum Rhythmus des Liedes.“<sup>22</sup> Der Erfolg des Schlagers lässt sich auch an der großen Zahl weiterer Schallplatten mit derselben Melodie, demselben Text oder einem ähnlichen Titel ablesen, die in der Folge entstanden sind. Der größte Konkurrent von Nihon Victor, die japanische Columbia, brachte im April 1930, nur wenige Wochen nach dem Kinostart des Films, ebenfalls eine Schallplatte mit dem Titel *Gion kouta* (Columbia 25803) heraus. Die Musik

stammte von Sugiyama Haseo, Interpretin des Liedes war interessanterweise ebenfalls Fujimoto Fumikichi. Fumikichi sang auch beide Versionen des *Shin Gion kouta*. Die erste entstand für Victor (Victor 52349) nach dem originalen *Gion kouta*-Text von Nagata mit neuer Musik von Machida Kashō<sup>23</sup>, die andere für Columbia (Columbia 27824) mit der originalen Musik von Sassa, aber neuem Text von Haebara Tomonari. Eine Coverversion des *Gion kouta* brachte Victor 1933 unter dem Titel *Gion koishi ya* (Victor 52696) heraus, interpretiert von der überaus populären Geisha-Sängerin Ichimaru. Unter demselben Titel veröffentlichte die Plattenfirma King (King 20080) im Jahr 1938 eine Coverversion von dem von Sugiyama Haseo komponierten *Gion kouta* (Interpretin Mikado Junko). Eine weitere Coverversion von Sassa *Gion kouta* veröffentlichte die Columbia 1941 unter dem Titel *Gionkai* (Columbia 100292), gesungen von der Originalinterpretin Fujimoto Fumikichi sowie den Sängerinnen Kikuchi Akiko und Tsukamoto Mitsuyo. Neben diesen Coverversionen erschienen zahlreiche weitere vom *Gion kouta* inspirierte Gion-Lieder, wie das *Shinsaku Gion kouta* (Shōwa 878), das *Gion shinkouta* (Taihei 2050), oder das *Gion nagashi* (Columbia 26130; Musik Sassa Kōka). Nach dem Krieg nahmen zahlreiche namhafte Interpretinnen das *Gion kouta* auf, darunter Shimakura Chiyoko, Asaoka Yukiji, The Peanuts, Misora Hibari und Baishō Chieko.

Von noch größerer Bedeutung für das Fortleben des *Gion kouta* als der Schallplatten-Erfolg des Liedes war die Anerkennung, die das Lied in der besungenen Welt der Geishas von Gion erfahren hat. Inoue Yachiyo, die spätere vierte *iemoto* der Inoue-ryū, einer Hauptströmung des *miyako odori*, nahm sich nach Erscheinen des Films des Stückes an und schuf eine Tanzchoreografie, die bis heute zum Standardrepertoire von Geishas zählt. In dieser Form wurde das *Gion kouta* zu einem Aushängeschild nicht nur von Gion, sondern von ganz Kyōto, und es zählt heute zum unverzichtbaren Bestandteil touristischer Programme. Seit 2001 veranstaltet die vom Tourismusverband Kyōto und der Kyōto Hanamichi Association ins Leben gerufene Kyōto Stiftung für traditionelle Musikkunst „Ookini Zaidan“ jedes Jahr am 23. November im Maruyama-Park in Kyōto das *Gion kouta matsuri*, ein Fest, bei dem Maikos und Geishas vor einem Steindenkmal, in das die Anfangszeilen des *Gion kouta* eingraviert sind, das Lied anstimmen, das zu einer Hymne Kyōtos geworden ist. Eine weitere Tafel erinnert die heute meist unwissenden

Besucher daran, dass das Lied ursprünglich für einen Film komponiert wurde.

## Anmerkungen

- 1 Miyako Shinbun 4.8.1900.
- 2 Sasagawa 2003: 177.
- 3 Tanaka 1975: 107.
- 4 Yoshiyama 1940: 131.
- 5 *Kinema Rekōdo* 10.3.1915: 17.
- 6 Koizuka entstammte der *Jiyū minken*-Bewegung aktiv und war u. a. Gouverneur von Tōkyō und stellvertretender Präsident des japanischen Unterhauses.
- 7 Tanaka 1975: 211–212.
- 8 Tanaka 1975: 212.
- 9 Morimoto 1980: 8.
- 10 *Kinema Rekōdo* 1.3.1914: 9.
- 11 Auf der Homepage [http://www.sound78rpm.jp/page01\\_01.html](http://www.sound78rpm.jp/page01_01.html) finden sich mehrere Tonbeispiele solcher Kinoaorchester.
- 12 Eine der Frühformen der japanischen Revue entstand in einem Kino (vgl. Masanobu 1987).
- 13 Kiyojima 1982: 291–292.
- 14 Die Lieder wurden häufig auch als „neue Volkslieder“ (*shin-minyō*) bezeichnet (vgl. Hughes 2008).
- 15 vgl. Fukuda und Katō 1994.
- 16 *Kyōto Hinode Shinbun* 10.9.1929.
- 17 vgl. *Kyōto Hinode Shinbun* 22.10.1929; *Kyōto Nichinichi Shinbun* 28.12.1929; *Kyōto Hinode Shinbun* 15.1.1930.
- 18 vgl. Tomita 2002.
- 19 Einen Vergleich zwischen Film und Roman stellt Tomita (2002: 168–171) an.
- 20 Ōnishi 2003: 159.
- 21 vgl. Nagata 1936.
- 22 *Ōsaka Asahi Shinbun* 19.3.1930.
- 23 Das Lied entstand für den gleichnamigen Film des Studios Shinkō Kinema. Regisseur Sone Junzō arbeitete davor für Makino Production.

## Literatur

- Fukuda Junji und Katō Masayoshi (Hg.) (1994): *Shōwa ryūkōka sōran senzen/senchū-hen*. Tōkyō: Tsuge shobō.
- Hughes, David W. (2008): *Traditional Folk Song in Modern Japan. Sources, sentiment and society*. Folkestone: Global Oriental.
- Kiyoshima Toshisuke (1982): *Nihon myūjīkaru kotohajime. Sassa Kōka to Asakusa operetta*. Tōkyō: Kankōsha.
- Masanobu Tetsushi (1987): *Naraku to hanamichi. Purodyūsā Azuma Gorō no hansei*. Tōkyō: Sanichi shobō.
- Morimoto Toshikatsu (1975): *Rekōdo hayariuta-shi. Uta to eiga to rekōdo to*. Tōkyō: Shirakawa shoin.
- Nagata Mikihiko (1936): *Nagata Mikihiko zenshū bessatsu*. Tōkyō: Hibankaku.
- Ōnishi Hidenori (2003): „Eiga shudaika Gion kouta-kō“, *Art Research* 3, 157–164.
- Sasagawa Keiko (2003): „Kouta eiga ni kansuru kiso chōsa. Meiji makki kara Shōwa shoki o chūshin ni“, *Waseda daigaku 21-seiki COE puroguramu Engeki sentā kenkyū kiyō* 1/1, 175–196.
- Tanaka Jun'ichirō (1975): *Nihon eiga hattatsushi I*. Tōkyō: Chūō kōronsha.
- Tomita Mika (2002): „Ba' e no kaiki – Misasa kouta to iu sōchi“, *Art Research* 2, 105–113.
- (2003): „Toshi o mitsumeru ryōgiteki shisen“, *Art Research* 3, 165–178.
- Yoshiyama Kyokkō (1940): *Nihon eigashi nenpyō*. Tōkyō: Eiga hōkokusha.