

Feature I

Japans Filmanfänge: alles andere als fortschrittlich?

Sven Koerber-Abe

Neue japanische Filmproduktionen sind in aller Munde, die Topstars aus Nippon auch im entfernten Deutschland beliebt und bei internationalen Filmfestivals heimsen beinahe regelmäßig japanische Filme Preise ein. Ja, Filme aus Japan sind besonders in Europa und Amerika „in“ und werden beim Publikum wie auch bei den Kritikern in den höchsten Tönen gelobt. Aber es war beileibe nicht immer so, daß Filme aus Nippon derartig positiv aufgenommen wurden: als das Medium Film noch in seinen Anfängen war und Neuerung auf Neuerung folgte, galt das Filmbusiness Japans als ziemlich unfortschrittlich. Im In- und Ausland wurde stets bemängelt, daß die Entwicklung dieses neuen Mediums in Japan auf der Stelle trat und jahrzehntelang keinerlei Neuerungen aufgriff, die im ausländischen Film schon Gang und Gebe waren.

Was waren die Ursachen dieses innovationslosen Filmedrehens? Ein Blick auf die Leinwand – und vor allem hinter sie – zeigt einige mögliche Erklärungen. Und er zeigt auch, daß man nicht so einfach die „unfortschrittlichen“ Filme Japans mit dem westlichen Gegenüber vergleichen kann ... letztendlich sollte man im Bezug auf Japan vielmehr eine gänzlich andere Definition für das Medium Film suchen.

1. Die ersten Jahre des neuen Mediums

Eine neue Erfindung

Als der Film in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts nach Japan kam, war das neue Medium selbst erst wenige Jahre alt. Dabei kann man das Medium Film eigentlich nicht als einmalige Idee eines einzigen Erfinders sehen, sondern vielmehr als stetige Weiterentwicklung bereits bekannter Techniken. Nach unzähligen mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen von Technikern vor allem in Europa und Amerika, kann man die erste kommerzielle Vorführung der Gebrüder Lumière als Geburtsstunde des Films ansehen: diese projizierten im

Jahre 1895 in Paris mit ihrem *Cinematographen* bewegte Bilder auf eine Leinwand. In den Vereinigten Staaten läßt man hingegen lieber den amerikanischen Landsmann Edison mit seinem 1889 herausgebrachten *Kinetoscope* als ersten Meilenstein des neuen Mediums gelten – im Gegensatz zum französischen Projektor war dies jedoch ein Ein-Mann-Filmguckkasten.

Auch wenn man sich nun über den Geburtsvater des Films streiten mag, eines steht fest: der Entwicklungsprozeß jenes Mediums verlief gänzlich ohne japanisches Mitwirken, der Film kam sozusagen als fertiges, „westliches“ Produkt nach Japan. Bereits wenn es um die vermeintlich frühen Anfänge der japanischen Filmindustrie geht, werden häufig die ersten Filmvorführungen in Japan auch gleich als Startpunkt für eine sich sehr rasch entwickelnde Industrie hergenommen. Und auch hier gibt es zwei Möglichkeiten: zum einen das Jahr 1896, als Edisons *Kinetoscope* erstmals in Japan vorgeführt wurde, und andererseits das darauf folgende Jahr, als die Lumières ihr *Cinematoscope* ins Land brachten. Beachtet werden muß hierbei, daß sich Japan erst seit ca. 30 Jahren dem Ausland nach über zweieinhalb Jahrhunderten Abschottung öffnete und nun (scheinbar?) eine gewisse Begeisterung für alles Neuartige aus dem Ausland zeigte.

Satō sieht jedoch nicht jene von Europäern und Amerikanern in die Wege geleiteten ersten Vorführungen ausländischer Filme als Start des japanischen Filmbusiness, sondern stellt erst die Vorführung der ersten von Japanern aufgenommenen Filme im Land als Japans industriellen Filmanfang dar. Die ersten japanischen Aufnahmen waren – ähnlich den ersten Filmversuchen jeweils in Europa und Amerika 5 bzw. 10 Jahre zuvor – Abfilmungen von Straßenszenen, hier nun von Shibata Tsunekichi in Tokyo. Doch obwohl diese Anfänge bald Nachfolger in Japan fanden, darf eines nicht vergessen werden: auch wenn es nun wirklich einige „original japanische“ Filme gab, so waren die ersten Jahrzehnte des Filmmarktes fest in der Hand der europäischen und amerikanischen Filmindustrien, die ihre massenweise produzierten Filme in beinahe die gesamte Welt exportierten, so auch nach Japan.

Als erste Produktionsfirmen Japans gelten die Yoshizawa und die Yokota Company, die ihre ersten Bemühungen im Filmbusiness aber nicht darauf ausrichteten, eigene Filme zu produzieren. Vielmehr wurde anfangs das meiste daran gesetzt, ausländische Filme von in Japan noch nicht präsenten Filmgesellschaften, wie zum Beispiel Méliès, zu importieren und diese Filmsequenzen, die meist lediglich eine Länge von 2 bis 3 Minuten besaßen, dem Publikum mit möglichst kostengünstigen Mitteln möglichst interessant darzubieten.

Im Bannkreis der Theatertraditionen

Das Medium Film an sich wurde in Japan auch völlig anders als im Westen aufgenommen. Sah man insbesondere in Europa und Amerika den Film als logische Weiterentwicklung der Fotografie an, so erschien er den meisten Japanern als neuartige Form des Theaters. Zu einem Teil liegt dies darin begründet, daß der Film als Massen-Unterhaltungsmedium auf die Formen und Stilmittel der dem Publikum bereits bekannten Darbietungsformen zurückgreifen muß (anders als im Westen war ja in Japan die Fotografie etwas ebenso Neues wie der Film selbst). Das Publikum forderte in den ersten Jahren insbesondere von den Filminhalten und deren Erscheinungsbild einen nicht gerade geringen Wiedererkennungswert. Das wurde erreicht, indem eben möglichst viele bekannte Stücke aus dem traditionellen japanischen Theater herangezogen wurden, besonders aus dem Kabuki und dem *kōdan*¹.

Der große Einfluß des Theaters auf den Film in Japan hatte aber auch andere Gründe: die Theater waren nunmal diejenigen, die in ihren Sälen und Vorführräumen die ersten Filme zeigten und für längere Zeit auch das Vorführmonopol für Filme innehatten. Das erste „Kino“ im heutigen Sinne, also ein Vorführhaus, das ausschließlich Filme vorführte, wurde erst 1903 in Asakusa errichtet. Diesem *denki-kan* (電気館) genannten Etablissement folgten zwar bald mehrere Nachahmer, die sich auf den Film spezialisierten. Dennoch sollte nicht übersehen werden, daß es zumeist Leute aus dem Theaterbusiness waren, die nun in eine „neue Theaterform“ investierten, und somit auch das Bild des japanischen Films entscheidend prägen sollten. Man kann dies schon in der Besetzung der ersten Produktionsfirmen erkennen, denn das Filmpersonal hatte sich zu jener Zeit insbesondere aus Personen zusammengesetzt, welche ihre Berufserfahrung schon im Theater gesammelt hatten:

Die Ersten, die die japanische Filmindustrie formten, waren Kabuki-Schauspieler, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Kyoto historische Schauspiele [*jidaigeki*] herstellten. Und diejenigen, die in Tokyo zeitgenössische Filme drehten, waren *shinpa*²-Darsteller (Satō 1995, 1: 22).

Der erste große Regisseur und Produzent war Makino Shōzō, der ehemals Chef eines Kabuki-Theaters gewesen war. [...] Der Schauspieler Kinugasa Sadanosuke, der vom *shinpa*-Theater kam, war als Frauendarsteller [女形,

¹ Das *kōdan* (講談) ist eine Art der mündlichen Geschichtenerzählform, dessen Anfänge bis in die Muromachi-Periode (1333-1568) zurückreichen. Ursprünglich Lesungen literarischer und historischer Texte, besteht ein Großteil des *kōdan*-Repertoires aus Geschichten über Schwertkämpfe, die besonders in der Zeit nach der Landesöffnung Japans sowohl in mündlicher, als auch in schriftlicher Form große Popularität fanden.

² Das *shinpa* (新派) versuchte nach der Zeit der Meiji-Restauration, anfangs noch mit Amateurschauspielern, ein modernes Theater nach europäischem Muster zu schaffen. Dennoch wurde eine Vielzahl an Elementen der traditionellen japanischen Schauspielkunst ins *shinpa* übernommen.

oyama] der erste Star, und Mizoguchi Kenji stieg vom Assistenten zum Regisseur auf (Satō 1995, 1: 28-29).

Selbst bis in die späten 1930er Jahre hinein waren die beiden größten Filmgesellschaften Shōchiku und Tōhō lediglich Teile gigantischer Unterhaltungs-Komplexe, die sich sehr stark im Theaterbusiness engagierten und hierin den Großteil ihrer Einnahmen verbuchten.

Da das anfängliche Personal also im gesamten Filmproduktionsprozeß – vom Produzenten über den Regisseur bis zu den Schauspielern – aus jenen Theaterleuten bestand, waren Filme, die nicht im Stile der alten Theaterstücke Japans gedreht wurden, eigentlich kaum vorhanden und sehr schwer gegen die eingefahrenen Produktionsmethoden durchzusetzen.

Zusätzlich mußte dem Theater-gewohnten Publikum, dem das Medium Film etwas völlig Neues war, zwecks einer besseren Verständlichkeit auch noch ersichtlich sein, daß das Schauspiel sich auf einer Bühne abspielt. Bei den ersten Aufnahmen von Theaterstücken war dies schon zwangsweise der Fall, da man die Kamera einfach im Zuschauerraum aufstellte und der Eindruck entstand, man sitze als Zuschauer selbst vor jener Bühne. Als man aber nach den ersten Jahren der Arbeit in den Räumen der Schauspielhäuser dazu überging, auch Außenaufnahmen durchzuführen, war die Sicht auf freie Landschaften etwas sehr verwirrendes für einen Großteil der Japaner. War es bei den westlichen Filmemachern ein Anliegen, auch bei Abfilmungen von Bühnenstücken oder Filmarbeiten im Studio, einen möglichst realen Anschein zu erwecken, ging der japanische Film in die genau entgegengesetzte Richtung. Um nicht das einheimische Publikum allzu sehr zu verwirren (und somit weniger zahlendes Publikum in den Vorführsälen zu haben), hatten sich die Filmer nach den Rezeptionsgewohnheiten der breiten Publikumsmasse zu richten. Somit mußte selbst bei Außenaufnahmen der Eindruck einer Bühne entstehen, was manchmal mit erstaunlicher Konsequenz durchgeführt wurde:

The film frame was commonly considered the equivalent of the theatrical proscenium. Regarding his My Sin (onoga tsumi, aka One's Own Sin, 1909, n.s.), the first shimpa screen adaptation, cameraman-director Chiba Kichizo recalled that he erected poles on the beach and strung a curtain between them. The curtain could be raised to reveal the drama taking place. This dramaturgy 'indicated the direction early Japanese cinema took: it captured stage action as a picture, rather than as a moving image.' (Richie 2001: 23)

Diese künstlichen Bühnenaufbauten blieben nur ein Phänomen des ersten Jahrzehnts, der Einfluß des Theaters auf den Film aber sollte noch über viele Jahrzehnte bemerkbar bleiben. So sind z.B. in den Theaterstücken Japans

Schatten zum größten Teil etwas Unerwünschenswertes und sollten hier möglichst vermieden werden. War schon in den frühen Jahren des westlichen Films mit der gezielten Ausleuchtung und dem Setzen von Schatten für eine Verstärkung der filmdramatischen Effekte experimentiert worden – was vor allem im deutschen expressionistischen Film der frühen 20er Jahre vollends zur Entfaltung kam – so sah sich der japanische Film weiterhin in den Theatertraditionen gefangen. Da die Theaterbühnen besonders mit dem Aufkommen elektrischen Lichts voll ausgeleuchtet wurden, mußte auch beim Film auf eine möglichst starke, schattenlose Ausleuchtung geachtet werden. Diese Ausleuchtung resultierte in einem extrem flachen Erscheinungsbild der frühen japanischen Filmwerke, deren Auswirkungen bis heute in den modernen Filmen Japans erkennbar sind und bisweilen als besonderes Stilmittel gelten.

Auch in der Auswahl der zu spielenden Geschichten und deren Umsetzung spiegelten sich die traditionellen darstellenden Künste wieder: da das Kabuki-Theater sich dermaßen großer Beliebtheit erfreute, versuchten die meisten Filmhersteller, jene bekannten Aufführungen auf Zelluloid zu bannen. Sogar die Frauenrollen, die in den vielen importierten Filmen aus dem Westen von Frauen dargestellt wurden, was auch dem Großteil des japanischen Publikums bald als völlig natürlich erschien, hatten in japanischen Filmen von männlichen Schauspielern, den sogenannten *onnagata*, verkörpert zu werden.



Abb.: 1 Typisch für Japans frühe Filme: Bühnenabfilmungen des Kabuki

Die ersten Filmschauspieler orientierten sich auch in ihrer Darstellungsart an den Stilen der Kabuki-Vorbilder und folglich konnte man in den Filmen klar die typischen Heldenrollen in der Art der führenden Theaterhelden, der *tateyaku* (立

役) erkennen. Diese *tateyaku*, die als die typischen heldenhaften Samurai ihre Abenteuer und Schwertkämpfe – gleichfalls im stilisierten Posenkampf des Kabuki – erlebten, sollten in den Geschichten, die vor der Landesöffnung spielen (sogenannte 時代劇, *jidai-geki*), für lange Zeit als Standard gelten. Und jene Schauspieler dachten auch gar nicht daran, neue und dem Medium angepaßte Schauspielformen in den japanischen Film einführen:

[...] they would never abandon a pose or facial expression that had proven popular in the past, and even forced their own formulas on scriptwriters and directors. Therefore, the vast majority of period drama pictures did not vary greatly from Kabuki [...] (Satō 1982: 26).

Selbst bis heute ist jener *tateyaku*-Stil bei den japanischen Schauspielern klar erkennbar, von Onoe Matsunosuke über Hayakawa Sessue bis hin zu Mifune Toshiro und all jenen unzähligen Heldendarstellern in den Samurai-Fernsehserien oder Yakuza-Gangsterfilmen, auch wenn die Geschichten schon längst nichts mehr mit den althergebrachten Kabuki-Vorbildern gemeinsam haben.

Ein weiterer Heldentyp ist ebenfalls eine Übernahme von Schauspieltraditionen des japanischen Theaters: der männliche Teil des Publikums konnte sich zwar sehr an den Geschichten der harten *tateyaku*-Samurai erfreuen, bei den Japanerinnen war die Nachfrage nach diesen sich niemals verliebenden Kämpfern jedoch eher gering. Somit wurde bald ein „weicherer und schöner, wenn auch etwas hilfloser Männertyp“ (Satō 1982: 17) eingeführt, der die Frauenherzen weitaus mehr erfreuen konnte: der *nimaimé* (二枚目), vorerst im Kabuki, später dann auch in anderen Theaterspielen. Und was für das Theater galt, war natürlich beim Film ebenfalls der Fall: während der *tateyaku* das *jidai-geki*-Genre beinahe ganz für sich einnahm, war der *nimaimé* besonders in den *gendai-geki* zu sehen, also Filmen, die in der Zeit nach der Meiji-Restauration von 1868 spielen. Diese Filme waren nun gänzlich entfernt von den Samuraigeschichten des Kabuki, gründeten ihrerseits aber ebenso auf Theatertraditionen, diesmal dem *shinpa*. Wie auch bei seinem Gegenpart ist das Nachwirken der Stil- und Darstellungsmittel des *nimaimé* noch heute in japanischen Filmen zu erkennen, vor allem in den der weiblichen Zielgruppe angepaßten Seifenopern im TV.

Erste Zielgruppen

Nachdem im Westen der Film anfangs eine gewisse Begeisterung in allen Bevölkerungsschichten aufkommen ließ, flaute der Charme des Neuartigen besonders bei den reicheren und gebildeten Volksständen bald ab, die sich nun wieder den alteingesessenen Unterhaltungsformen widmeten. In den meisten

westlichen Ländern wurde dem Film nach kurzer Zeit der Beiname „Theater der Armen“ verliehen, da sich das Publikum besonders aus der ärmeren Bevölkerung zusammensetzte. Dementsprechend wurden auch die Eintrittspreise dieser Zielgruppe angepaßt, die sich die teuren Theater- und Opernkarten nicht leisten konnten. Auch die Filmthemen selber entsprachen dem Verlangen des Publikums nach einfacher, leicht begreifbarer Unterhaltung wie Komik-Szenen und Action.

Im Gegensatz zu dem allgemein niedrigeren Ansehen im westlichen Ausland, genoß der Film in Japan ein relativ hohes Ansehen. Selbst der damalige Kronprinz und spätere Taishō Tennō gab sich bei Filmvorführungen die Ehre, was für ein folglich hohes Image des Films gelten muß. Der wohlhabenderen Zusammensetzung des Publikums in Japan entsprechend lagen die Preise für Filmvorführungen verglichen mit ihren westlichen Gegenparts um ein Vielfaches höher. Doch man sollte diese Popularität bei den höheren Volksschichten nicht vorschnell als Zeichen für ein höheres Ansehen und somit einen allgemein höheren „Wert“ des Films in Japan sehen, insbesondere, da wie bereits erwähnt der japanische Filmmarkt ja extrem zweigeteilt war: eine Vielzahl an ausländischen Importen, denen eine ungleich kleinere Anzahl an einheimischen Filmen gegenüberstand.

Eine genauere Betrachtung des japanischen Publikums der ersten Jahrzehnte zeigt, daß man keineswegs pauschal von jener oftmals beschriebenen Popularität des Films in allen japanischen Volksschichten sprechen kann. Es ist eher der Fall, daß bis in die Mitte der 20er Jahre hinein die Reichen und Intellektuellen in Japan beinahe ausschließlich importierte Filme bevorzugten und die Qualität der heimischen Filme für ziemlich gering hielten. Das Publikum der in Japan gedrehten Filme setzte sich im Gegensatz zu den westlichen Importen vor allem aus Kindern und Vertretern der unteren Schichten zusammen, weshalb die Filmgesellschaften hoch entwickelte Filmtechniken wie bei den westlichen Filmen für jenes Publikum für zu teuer und unnötig hielten (Satō 1985: 33).

Diese Zusammensetzung der Zielgruppe des japanischen Films hatte direkte Auswirkungen darauf, welche Art von Filmen gedreht wurden. Makino Shōzō, der heute als „der Erste, der die Bezeichnung ‚Regisseur‘ im westlichen Sinne des Wortes verdiente“ gilt (Anderson/Richie 1982: 31), erkannte wohl als erster, welche Filmart am besten an jenes junge japanische Publikum verkauft werden konnte. Makino, der wie fast alle seiner Kollegen vom Theater kam und die ersten Jahre nichts anderes als Kabuki-Stücke mit seinem Star Onoe Matsunosuke gedreht hatte, erkannte, daß eine simple Abfilmung jener Bühnenaufführungen nicht hinreichend effektiv für die Zuschauer war. Für seine Samurairfilme mischte er das vorhandene ursprüngliche Theatermaterial

jedoch nicht mit moderneren Elementen, sondern bediente sich hierbei bei ebenso alten, simpleren *kōdan*-Stücken.

Das Theater hatte also zweifelsfrei einen starken Einfluß auf den Film, aber nicht den einzigen. Eine vielleicht eher unscheinbare Person, die bei den Aufführungen stets anwesend war, sollte sich schon bald als noch größerer Stolperstein beim Foranschreiten des Films erweisen.

2. Die *benshi* – Japans Film in der Sackgasse?

Ihre Anfänge

Als direkte Übersetzung für *benshi* (弁士) wird meist „Filmerklärer“ oder auch „Filmkommentator“ angegeben, was auch schon seine Arbeit genau beschreibt: als die Filme noch keinen eigenen Ton hatten, übernahmen sie die Aufgabe der Sprechrollen und des Kommentars. Die beiden manchmal getrennt voneinander genutzten Begriffe *benshi* und *katsuben* (活弁) sind beides Ableitungen der vollständigen Berufsbezeichnung *katsudōbenshi* (活動弁士), und somit völlig gleichwertig. Im Folgenden wird einfachshalber die Bezeichnung *benshi* verwendet.

Die Arbeit eines Filmerklärers war beileibe kein rein japanisches Phänomen: weltweit wurden in den ersten Jahrzehnten Filme aufgeführt, bei denen Kommentatoren ihre Stimme beilieferten und in den Anfangsjahren des Films, als dieses Medium noch den Charakter einer unbekanntenen Neuheit hatte, Voraus-Erklärungen hinzusteuernten. Dennoch gibt es einige, bisweilen größere Unterschiede zwischen dem japanischen *benshi* und dem westlichen Filmerklärer: der westliche Filmkommentator arbeitete möglichst vom Publikum ungesehen im Hintergrund der Bühne, um eine möglichst realistische Illusion der im Film „sprechenden“ Schauspieler zu bieten.

Ganz im Gegensatz dazu arbeiteten die *benshi* vom gesamten Publikum gut zu erkennen neben der Filmleinwand, meist an einem kleinen, beleuchteten Pult oder in luxuriöseren Vorführsälen auch von einer kleinen Kanzel herab. Diese offene Darstellung ihrer Performance kann man als Weiterführung der japanischen Theatertradition sehen: im Kabuki wie auch im Bunraku verrichteten Kommentatoren schon seit langem ihre Arbeit neben der Bühne. Ebenso wie im alten Theater wurden auch die *benshi* im laufenden Stück ausgewechselt, was meist in den größeren Filmtheatern der Fall war, wo mehrere von ihnen gleichzeitig beschäftigt waren. Und auch die Erklärungen dieser Kommentatoren gingen (besonders in den Anfangsjahren) weit über das reine Filmkommentieren hinaus: man erklärte z.B. die Technik des Projektors und vieles dergleichen mehr.



Abb.: 2 Ein benshi (oben links) präsentiert einen Film vor Publikum

Anders als im Kabuki und Bunraku, wo die Kommentatoren ein Art Gesang vorführen, sprachen die *benshi* in einem – anfangs etwas gehobenen – normalen Sprechstil. Folglich sind die Ursprünge der *benshi* laut Anderson (1992: 269) eher in Bereichen des Rakugo zu sehen, wo die Sprecher wie auch die *benshi* die Story des Stückes vorstellen, Besonderheiten davon erwähnen und ihre Scherze am Publikum testen.

Abgesehen von den Einflüssen der Theatertraditionen gibt es jedoch noch einen weiteren, überaus wichtigen Ursprung der *benshi*: da die ersten Filme in Japan Importe aus dem Ausland waren, benötigte das japanische Publikum Erklärungen in zweierlei Hinsicht. Zum einen darf nicht vergessen werden, daß aufgrund der über Jahrhunderte andauernden Absperrung des Landes auch 30 Jahre nach Japans Öffnung beim überwiegenden Großteil des Volkes immer noch sehr wenig über die Technik, die Gepflogenheiten, kurz gesagt über das Ausland allgemein bekannt war. Es war für ein grundlegendes Verständnis der ersten Filme also jemand notwendig, der diese Dinge erläuterte. Jene Erläuterungen gingen manchmal aber auch soweit, daß das allen Offensichtliche erklärt wurde, z.B. daß man in der gerade gezeigten Filmszene nun einen wolkenlosen Himmel über einer Wiese sehen kann.

Die bald schon riesige Popularität der *benshi* läßt sich aber allein aus der Notwendigkeit der Filmerklärung nicht begründen – dies vor allem, da die frühen japanischen Filmwerke allesamt auf heimischen Theaterstücken aufbauten, die dem japanischen Publikum bereits hinlänglich bekannt waren und keinerlei Erklärungen für ein besseres Verständnis benötigt hätten. Sawato Midori, eine der gegenwärtig letzten *benshi*, sieht die Beliebtheit ihres Berufes in den Anfängen des japanischen Films darin begründet, daß Theater-

unterhaltung für Japaner ihren Reiz zu einem großen Teil aus der sprachlichen Vorführung heraus bezieht:

The audiences also wanted to enjoy the performance, not just understand it, and so they wanted someone who could explain the stories in an interesting, funny way. Viewers could understand the pictures, but the issue isn't simply about intellectually understanding what was going on but also about enjoying the entertainment, with a narrator in a live performance. (Sawato, zitiert in: Arnold/Sharp 2002)

Diese „Liebe für das schöne, gesprochene Wort“ sieht sie im japanischen Film wie auch im Theater als weit ausgeprägter als z.B. im Westen. Somit ist dies für sie auch einer der Gründe, warum in den westlichen Ländern die Filmerklärer nie dermaßen zahlreich waren wie in Japan (es sollen zu Höchstzeiten fast 7000 in Japan gewesen sein) und im Westen um das Jahr 1910 herum so gut wie aus den Kinos verschwunden waren.

Ein weiterer Grund für die Beliebtheit der *benshi* kann auch in der direkten Nähe zum Publikum gesehen werden, die im Gegensatz zum Westen offensichtlich war. Zu jener Zeit waren die japanischen Schauspieler, ähnlich ihren Pendants im Theater, sehr weit entfernt vom „normalen“ Publikum und hatten kaum etwas mit dem Lebensstil jener Zielgruppe gemein. Die *benshi* jedoch waren in direktem Kontakt mit den Zuschauern und nicht lediglich ein Bild auf der Leinwand, reagierten zuweilen auf Zurufe und Anfeuerungen aus dem Publikum und es sollte nicht allzu lange dauern, bis die Topstars der japanischen Filmkommentatoren den Schauspielern in Beliebtheit nicht nachstanden oder diese sogar übertrafen. Dieser Umstand machte sich auch in der Höhe der Bezahlung der *benshi* bemerkbar, die in vielen Fällen in den preislichen Regionen der Gehälter von Top-Schauspielern lag.

Wirtschaftliche Ursprünge

Schon bei den ersten Aufführungen ausländischer Filme in Japan waren von Anfang an also auch jene Filmerklärer anwesend; mit dem Beginn der ersten regulären Filmvorführungen erkannten die Filmtheaterbesitzer jedoch auch schnell den ungemein großen wirtschaftlichen Nutzen der *benshi*. Übersetzungen der ausländischen Filmtitel und die Herstellung von Filmkopien mit japanischen Zwischentiteln wären besonders in den ersten Jahren des Kinos eine extrem hohe Belastung für die Produzenten und Theaterbesitzer gewesen. Da die *benshi* jedoch die Aufgabe des (mündlichen) Übersetzens übernahmen, konnten diese Kosten eingespart werden, denn auch in den Glanzzeiten der *benshi* waren selbst die hohen Gehälter für diese weitaus günstiger als die Fertigung von übersetzten Filmkopien.

Man darf auch nicht vergessen, daß mit den Reden der *benshi* de facto auch Filmmaterial eingespart werden konnte: insbesondere in den Anfangsjahren waren die Filme sehr kurz und bestanden eigentlich nur aus wenigen abgefilmten Szenen. Die Vorführung allein dieser Filmschnipsel wäre zu einem äußerst kurzen Vergnügen geworden, wenn nicht die *benshi* durch lange Einführungsreden, Zwischenkommentare und sonstiges Unterhaltungsgerede die Zeit der Vorführshow in die Länge gezogen hätten. Die Filmtheaterbesitzer konnten hierdurch mit einer relativ geringen Menge an Filmmaterial mit Hilfe der *benshi* relativ lange Shows zu geringen eigenen Kosten bieten. Die verschiedenen wirtschaftlichen Aspekte der *benshi* erklären somit auch anschaulich, warum die japanische Filmindustrie dermaßen eine massenhafte Verwendung von Filmerklärern unterstützte und forcierte.

Der Einfluß der *benshi* auf die Filmtechnik

Oftmals wird übersehen, daß dank dieser Kommentatoren in Japan auch schon bei der Herstellung eines Films Kosten eingespart werden konnten: da die *benshi* durch ihre Kommentare Übergänge von Szene zu Szene schufen, war es in Japan nicht notwendig, die einzelnen Abfolgen der Szenen zu planen und zusammenzufügen. Ebenso war die Entwicklung neuer Filmtechniken, um den Eindruck einer zusammenhängenden Geschichte darzustellen, eher unwichtig. Während im Westen in diesen Bereichen eine rasche Entwicklung forciert wurde, zum Beispiel durch D.W. Griffith in Amerika mit Techniken wie Nahaufnahmen, Flash-backs („Rückblicke“) etc., oder Sergeij Eisenstein in Rußland mit seinen Montagetechniken von eigentlich unabhängigen Szenen zu einem stimmigen Ganzen, gab es in dieser Hinsicht in Japan keinerlei Voranschreiten. Wie schon in den Anfangsjahren des Films, als unzusammenhängende Filmszenen aneinandergereiht wurden, verliefen die weiteren Jahre des japanischen Films ohne nennenswerte filmtechnische Neuerungen, welche ja immer auch eine geldliche Belastung für die Produzenten dargestellt hätten.

Der wirtschaftliche Vorteil der *benshi* war sogar in Bereichen vorhanden, die durch die oben genannten westlichen Techniken gänzlich ein Ding der Unmöglichkeit waren. Nachdem ein bereits gezeigter und somit dem Publikum schon hinlänglich bekannter Film im Westen in der Regel nicht mehr zu gebrauchen war, konnten die japanischen Filmproduzenten ihre ausgedienten Filme mehrmals in Umlauf bringen. Man schnitt einfach Szenen aus jenen alten Filmen zu einem „neuen“ Film zusammen – die Übergänge zwischen diesen jeweils eigentlich gar nicht zusammenpassenden Szenen konnten ohne großen Aufwand durch die *benshi* und ihre Erzählungen geschaffen werden. Während sich somit in der westlichen Filmwelt mehr und mehr eine Art „Filmsprache“

entwickelte, ein „semiotischen Code, der allein durch die Bilder des Films übertragen wird“ (Gerow 2001: 22), trat der japanische Film in dieser Hinsicht auf der Stelle, da die Produzenten keine Notwendigkeit jener Weiterentwicklung sahen: die *benshi* erfüllten den selben Zweck, und das bei weitem billiger.

Einfluß auf die Vorführung

Auch bei der Filmvorführung blieb der *benshi* der bestimmende Faktor. Durch unterschiedliche Erzählleistung wurde z.B. das gesamte Erscheinungsbild des jeweiligen zu zeigenden Films geändert. So konnte aus ein und demselben Film allein durch das Verhalten des jeweiligen *benshi* eine Komödie, Tragödie, oder der Eindruck einer anderen Art von Film(genre) erzeugt werden. Dies war beileibe nicht nur auf japanische Produkte beschränkt: auch bei ausländischen Filmimporten blieb stets die Vorführkunst des *benshi* das dominierende Ereignis (Komatsu 1992: 241). Was in den jeweiligen Vorführungen nun „aus dem vorhandenen Film gemacht wurde“, richtete sich zum einen nach den Vorlieben und Möglichkeiten des gerade praktizierenden *benshi*. Dabei war es andererseits auch von Wichtigkeit, aus welcher Art von Personen sich das Publikum zusammensetzte (Hausfrauen z.B. schienen schon immer Melodramen zu bevorzugen). Aber auch die geographische Lage des Kinos in der Stadt, bzw. in Japan spielte eine Rolle: in der von vergleichsweise höher angesehenen Gesellschaftsschichten bewohnten Gegenden wie Asakusa tendierten die *benshi* ihre Erzählungen in traditionellem Gedichtstil abzuhalten, während in Orten Tokyos mit vorwiegender Arbeiterbevölkerung eher ein Stil in Umgangssprache gepflegt wurde; mit den Filmthemen verhielt es sich dementsprechend (Anderson 1992: 283-285).

Auch die in Europa und Amerika bekannten Probleme mit den Zensurbehörden konnten in Japan mit geschicktem *benshi*-Einsatz umgangen werden. Filme, die schon von ihrem Inhalt her die Zensurbehörden auf den Plan gerufen hätten (was natürlich immer mit hohen Kostenausfällen für die Filmgesellschaften oder Kinos verbunden gewesen wäre), konnten durch entsprechende Kommentarleistung „entschärft“ und somit ohne Komplikationen mit den Behörden gezeigt werden:

1908 wurde der Importfilm *Die letzten Tage von Louis dem 16. in der französischen Revolution* vom Polizeihauptquartier verboten. Bis zur Niederlage des Zweiten Weltkrieges 1945 waren Themen, die den Aufstand des Volkes gegen den Herrscher zum Thema hatten, in jeglicher Art von Medien von der Polizeibehörde strikt zensiert worden. Doch die Produktionsfirma Yokota änderte den Namen dieses von ihnen importierten Films um in *Hokubei kidan gankutsuō* (北米奇談巖窟王, *A crazy North-American story: The Caveking*) und

zeigte ihn im Tokyoter Nishikikan-Filmtheater. Der *benshi* änderte das Königspaar Louis des 16. um in ein amerikanisches Gangsterpaar, und das Volk, das eine Revolution führt, änderte er um in ein Volk, das vor der Gangsterbande gewarnt, nun zusammen vereint diese bekämpft (Satō 1995, 1: 101).

Die *benshi* nahmen bisweilen auch aktiven Einfluß auf den technischen Vorführprozeß. Je nach Vorlieben und jeweiliger Art der Erzählung bestimmten viele *benshi* die Geschwindigkeit, mit der der Projektor die Bilder auf die Leinwand projizierte. Durch einen einfachen elektrischen Summer (*buzzer*) mit dem Projektionsraum verbunden, konnten sie so mit diesem *kokyū awase* (呼吸合わせ) genannten Verfahren aktiv die Vorführung des Films selbst beeinflussen. Für die Theaterbesitzer brachte dies ebenso Vorteile: an besonders publikumsreichen Tagen konnten durch eine schnellere Filmvorführung jeweils kürzere Vorführzeiten erreicht werden und somit mehr Vorführungen an diesem Tag abgehalten werden (Anderson 1992: 275f).

Einfluß auf die Produktion

Anders als im Ausland, wo dem Regisseur und dem Drehbuchschreiber (abgesehen vom Produzenten) die bestimmenden Rollen im Bezug auf das Aussehen des jeweiligen Films zukamen, wurde in Japan dem *benshi* und seinen Forderungen an den Film großes Gewicht zugeteilt. Die *benshi* hatten natürlich ihre Vorlieben für eine bestimmte Art von Filmen. Dies waren besonders einfach gestrickte Filme, die möglichst wenig durch ihre Bilder vermittelten, ebenso wurden Szenenübergänge und dem Filmverständnis dienende andere Filmtechniken als unerwünscht betrachtet. Kurz gesagt waren dies Filme, die den *benshi* möglichst viel interpretativen Spielraum ließen und lediglich Hilfsmittel für ihre Performance waren. Eine direkte Folge davon war, daß der japanische Film an sich jegliche Linearität, bzw. Kontinuität vermissen ließ. Eben jene Beschreibungen, die durch neue Filmtechniken wie Nahaufnahmen und dergleichen erreicht werden konnten, sollten in Japan von den *benshi* selbst vorgenommen werden. Es wurde z.B. als viel besser für die Reden der *benshi* erachtet, die Kamera mit Long-shots (also möglichst langen Szenen ohne Manipulation des Films durch Schnitte, Überblendungen oder ähnliche Techniken) ohne jegliche Bewegung laufen zu lassen. Diese Long-shots werden heute gerne als „typisch japanische Filmtechnik“ angesehen und als kunstvolles Stilmittel gelobt. Ohne eine Wertung ob des kunstvollen Gehalts dieser Long-shots vornehmen zu wollen, gehen die Ursprünge von diesen aber zum größten Teil auf die Forderungen der *benshi* zurück. Der japanische Schauspieler und spätere Filmregisseur Kinugasa Teinosuke erinnerte sich in einem Interview:

Between 1917 and 1919 I performed in about 90 films for Nikkatsu, always following the same ways, since the benshi demanded that shots last at least five minutes. I wanted to modify these rules but [director] Oguchi, man of the theatre, took no notice of my wishes... (Freiberg 2000)

Es ist nicht unwichtig zu erwähnen, daß damals diese Art der Verwendung von Long-shots im Vergleich mit den modernen westlichen Filmen und -techniken als extrem rückständig galt. Im Gegensatz dazu jammern heutzutage die Filmkritiker über die MTV-ähnlichen, vielen kurzen Schnitte in Filmen und halten möglichst lange, schnittlose Szenen für den Gipfel der Filmkunst.

Auch die sich immer weiter häufenden Versuche im Filmbusiness, populäre Starschauspieler zu „erschaffen“, hatte in Japan nicht unbedingt die selben Ursprünge wie zum Beispiel in Frankreich und Amerika, wo mit berühmten Filmstars noch mehr Publikum in die Kinos gelockt werden sollte. Richie (2001: 23-25) zufolge ging das japanische Starsystem auf die Forderungen der *benshi* zurück, die sich vor große Probleme gestellt sahen, beim gleichzeitigen Auftritt mehrerer Schauspieler auf der Leinwand den Zuschauern klar zu machen, wessen Stimme die jeweiligen *benshi* nun imitierten. Ein alle anderen Schauspieler überragender Star konnte jedoch die Konzentration des Publikums auf sich ziehen und es war somit weitaus einfacher möglich, die Stimme des *benshi* bestimmten Personen zuzuordnen.

Neben den Forderungen nach gewissen Filmelementen wie möglichst zahlreichen Long-shots gab es auch Forderungen, was in japanischen Filmen unbedingt vermieden werden sollte. Szenen mit schneller Schnittfolge waren für ausschweifende Kommentare von Nachteil, was zu einem Tabu für diese Art von Filmtechnik in Japan führte. Zum Beispiel verlangten insbesondere komische Filme mit Verfolgungsjagden nach schnell aufeinander folgenden Szenen. Obwohl sich solche Verfolgungsjagd-Filme im Ausland extremer Beliebtheit erfreuten und die Importe von diesen auch in Japan große Erfolge beim Publikum hatten, war hier anfangs das Wort der *benshi* in der japanischen Produktion gewichtiger als die Aussicht auf schnellen finanziellen Erfolg; es kamen de facto bis 1908 keinerlei Verfolgungsszenen in japanischen Filmen vor. Auch nachdem die japanischen Produzenten nach den überragenden Erfolgen derartiger ausländischer Filme, wie z.B. dem französischen *Zigomar* im Jahre 1912, die Herstellung von Verfolgungsjagden forcieren wollten, blieb ihre Anzahl auf relativ wenige Filme von *shinpa*-Truppen beschränkt.

Auch die Entwicklung des Drehbuchs in Japan musste unter den *benshi* leiden. Da im westlichen Ausland nach den anfänglichen kurzen Filmschnipseln immer mehr dazu übergegangen wurde, längere (in sich zusammenhängende) Filme zu drehen, kam dem Drehbuch immer mehr eine tragende Bedeutung zu. Insbesondere in den Jahren nach 1910 war durch die Länge der Filme, die stetig

anwuchs, die Vorrausplanung des Films zu einem Ding der Unumgänglichkeit geworden und das Drehbuch das einzige Mittel dazu. In Japan wuchs die Länge der Filme dem ausländischen Vorbild zwar entsprechend an, doch kam der Vorrausplanung der Filmstory und somit dem Drehbuch bei weitem nicht die selbe Bedeutung zu. Da die *benshi* ja durch ihre Kommentar- und Erklärleistung jedes Filmmaterial zusammenfügen konnten, mußte auch nicht derartig akribisch eine Kohärenz der Szenen im Voraus geplant werden. Drehbücher an sich gab es zwar auch in Japan, diese waren aber bis in die 1920er Jahre hinein eher als Stütze für die *benshi* und ihre Vorführung gedacht, als daß sie dem Regisseur und der Filmcrew als Vorgabe dienten. Für die Regisseure galt, daß diese nicht als Experten angesehen wurden, wenn sie nicht die für die Performance der *benshi* nötigen Zwischenpausen einbauen konnten, in welchen jene Kommentatoren gerne die Ausarbeitung der Filmcharaktere vorzunehmen pflegten.

Versuche zur Abschaffung der *benshi*

Bei den japanischen Filmproduzenten konnten sich die *benshi* die ganze Zeit über äußerster Beliebtheit erfreuen, nicht zuletzt aufgrund ihrer oben beschriebenen wirtschaftlichen Vorteile. Einige Regisseure, Filmkritiker und auch Fans ausländischer Filme jedoch sahen die Institution jener Filmkommentatoren als Hemmnis an, in Japan hochwertige Filme drehen und vorführen zu können – Filme also, die keinerlei Erklärung bedurften, sondern durch eine ihnen immanente Filmsprache eine Eigenständigkeit besaßen.

Ein Name, der unmittelbar mit diesen Versuchen der „Neuerschaffung des japanischen Films“ verbunden ist, lautet Kaeriyama Norimasa. Eigentlich mehr Filmtechniker denn Regisseur, ist er schon im Jahre 1913 eine der treibenden Kräfte hinter der Gründung des Filmmagazins *film record* gewesen, welches als eines der ersten in Japan die künstlerischen Möglichkeiten des Medium Film nach ausländischem Vorbild behandelte und vom einheimischen Film forderte. Als er 1917 bei der Filmproduktionsfirma Tenkatsu als Regisseur unter Vertrag genommen wurde, nahm er diese Gelegenheit sogleich wahr, das Gesicht des gesamten japanischen Films zu ändern. Durch seinen Einsatz von modernen Filmtechniken wie zum Beispiel Nahaufnahmen, der großen Gewichtung eines ausführlichen Drehbuches und dem Einsatz von Zwischentiteln verfolgte er sein Ziel, diejenige Institution zu verdrängen, die damals den japanischen Film unangefochten dominierten: die *benshi*. Als Zeichen für diesen Bruch in der japanischen Filmgeschichte prägte er den noch heute für „Film“ gebräuchlichen Begriff *eiga* (映画), was als „reproduziertes Bild“ oder auch „interessantes Bild“ übersetzt werden kann. Diesen neuen Begriff setzte er bewußt in Gegensatz zu dem bis dato gebräuchlichen Wort für Film *katsudō shashin* (活動写真), das soviel wie „bewegte Fotografien“ bedeutet.

Er stellte sich mit seinen neuen Techniken nicht nur gegen die mächtige Organisation der *benshi*, sondern auch gegen die vorherrschende Meinung im japanischen Publikum, daß jene modernen Techniken in den ausländischen Filmen zwar interessant seien, jedoch nichts in japanischen Produkten zu suchen hätten. Die Produzenten selbst konnte Kaeriyama damit überzeugen, dennoch in seine für Japan exotischen Filme zu investieren, daß durch diese neuartigen Filme auch neue Publikumsgruppen erschlossen werden könnten. Daraus folgte das Phänomen, daß Kaeriyamas Filme als „films in the American style“ beworben und eben als Filme für Ausländer auf den Markt gebracht wurden.

Doch allein durch die von der Einzelperson Kaeriyama in Aussicht gestellte Gewinnung neuen Publikums hätten die Produzenten wohl kaum für seine Filme überzeugt werden können. Ihm kam aber zugute, daß in Japan zu jener Zeit eine Art Gruppierung, oder besser gesagt, eine bestimmte These an Kraft gewann, die das Anheben des niedrigen Niveaus des japanischen Films forderte. Diese „Bewegung“ wurde unter der Bezeichnung *jun'eigageki undō* (純映画劇運動) bekannt, was meist als „pure film movement“ übersetzt wird. Diskussionen und Abhandlungen, um den Film weg vom Status einer Jahrmarktsattraktion, hin zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel zu führen, wurden in den Vereinigten Staaten und in Europa schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geführt. Diese waren auch in Japan nicht ungehört geblieben: in den Jahren 1914 bis 1923 wurden ebenfalls ähnliche Debatten unter dem Terminus des *jun'eigageki undō* geführt. Man kann diese ersten Diskussionen in Japan aber nicht auch schon als Zeichen eines Umschwenkens in der japanischen Filmindustrie ansehen. Zumindest bis zum Jahre 1918, als der erste japanische Film nach den Grundlagen des *jun'eigageki undō* gedreht wurde, blieb diese Bewegung im Grunde genommen lediglich auf Diskussionen einzelner Filmkritiker und -fans beschränkt. Diese ersten Diskussionen hatten die Loslösung des japanischen Films von den Theatertraditionen und den damit einhergehenden Formen und Stilen zum zentralen Thema .

Den japanischen Produzenten war nicht entgangen, daß derartige Filme aus dem Ausland besonders beim (vergleichsweise zahlungskräftigen) intellektuellen Publikum beliebt waren, allen voran die sogenannten *Bluebirds* der Universal-Studios. Dies waren Filme über das reale und gegenwärtige Leben, etwas also, das die japanischen Filme oftmals vermissen ließen. Angesichts der stärker werdenden Beliebtheit des Gedankenguts des *jun'eigageki undō* gab das noch junge Filmstudio Tenkatsu schließlich Kaeriyama (der ja einer der Köpfe dieser Bewegung war) grünes Licht, derartige Filme zu drehen. Im Jahre 1918 läuteten seine Filme *Sei no kagayaki* (生の輝き, The Glow of Life, bzw. The Glory of Life) und *Miyama no otome* (深山の乙女, Maid of the Deep Mountains) den Beginn zeitgenössischer japanischer Filme mit modernen westlichen Filmtechniken ein.



Abb.: 3 Sei no kagayaki – Der erste Film westlicher Machart

Doch obwohl viele Kritiker jener Zeit als auch moderne Autoren dies als Anbeginn einer „Verwestlichung“ der Filmwelt Japans sehen, und argumentieren, der japanische Film sei erst ab diesem Zeitpunkt einer genaueren Betrachtung wert, sollten hier – wie so oft – keine voreiligen Schlüsse gezogen werden. Dafür gibt es mehrere Gründe: zum einen waren jene „puren“ Filme bei weitem nicht so erfolgreich, wie meist angegeben. Die Zeitungskritiken zu jener Zeit können nicht als unabhängige Quellen herangezogen werden, da insbesondere die (intellektuelleren) Journalisten Kaeriyamas angestrebte Reform der japanischen Filmwelt enthusiastisch feierten und unterstützen wollten, wie es der Filmhistoriker Tanaka Jun'ichirō beschreibt:

According to Tanaka, journalism played a significant role in this process: journalists [...] were enthusiastic about Kaeriyama's principles of reform, and they continued to support him far more than the businessmen who actually ran the industry. (Bernardi 2001: 150)

Vor allem waren auch die Angaben der ersten Besucherzahlen dieser Filme leicht verfälscht: laut dem Kameramann von Kaeriyama bestand der überragende Großteil jener Besucher aus eingeladenen Gästen, da den Produzenten bereits klar war, daß diese Filme keine große kommerzielle Attraktivität besaßen. Nichtsdestotrotz gelten diese beiden Filme als Anbeginn von „wirklichen“ Filmen in Japan, *Sei no kagayaki* wurde laut dem späteren Regisseur Yamamoto Kajiro in den Werbeplakaten explizit als „the first filmlike film made in Japan“ beworben. Die japanische Filmindustrie sah damit den (vermeintlichen) Anbeginn neuer filmwirtschaftlicher Möglichkeiten – was auch die Tatsache belegt, daß schon im folgenden Jahr die großen Produktionsfirmen Shōchiku und Taikatsu gegründet wurden, die ausdrücklich in ihren Statuten die

Herstellung moderner japanischer Filme ankündigten. Inwiefern diese großen Ankündigungen jedoch lediglich eine Ausnutzung des zu jener Zeit populären Gedankens der *jun'eigageki undō* waren, läßt die weitere Betrachtung des Werdegangs dieser Filme erahnen.

Ähnlich wie in Amerika, wo gerade infolge der Bestrebungen, den Film zur Kunstform zu erheben, ein regelrechter Script-Boom stattfand, in dessen Fahrtwasser berühmte Schriftsteller wie George Hobart als Drehbuchschreiber verpflichtet wurden, ging die japanische Filmindustrie ebenfalls entsprechende Wege: Taikatsu nahm den Schriftsteller Tanizaki Jun'ichiro als Drehbuchlieferant unter Vertrag, und Shōchiku tat dasselbe mit Osanai Kaoru. Allerdings sprechen nicht gerade wenige Indizien dafür, daß lediglich die berühmten Namen dieser anerkannten japanischen Schriftsteller für eine Reputation der noch jungen Studios sorgen sollten: Tanizakis Vertrag z.B. lautete, daß er sich lediglich einmal pro Monat (!) im Studio sehen lassen sollte.



*Abb.: 4 Kooperation von Film und Literatur:
Kurihara und Kotanis Filmteam von Amachua kurabu*

Das erste Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Literatur- und Filmwelt war der Film *amachua kurabu* (アマチュアクラブ, Amateur Club) aus dem Jahre 1920, bei dem Kurihara Thomas Regie führte, der zusammen mit dem Kameramann Kotani Henry nach langjähriger Arbeit in Hollywood westliche Erfahrung in den neuen japanischen Film einbringen sollte. Nachdem die neuen Produktionsfirmen mit diesen neuartigen japanischen Filmen auf den Markt drängten, wollte auch das große, alteingesessene Nikkatsu nicht hintanstellen und produzierte mit Tanaka Eizō's *Kyōya eriten* (京屋襟店, *Kyōya Collar Shop*) ebenfalls einen Film den Forderungen der *jun'eigageki undō* entsprechend. Doch so enthusiastisch die japanische Filmindustrie auch ihre Reform ankündigte, so

schnell war diese wieder vorbei, als klar wurde, daß jene Filme keine allzu großen Publikumserfolge waren. Letztendlich blieben diese Filme im Grunde genommen nur Versuche, das amerikanische Vorbild zu kopieren, was beim Publikum mehr schlecht als recht ankam: wenn man schon Filme im westlichen Stil anschauen wollte, sah man sich eben die hochwertigeren ausländischen Originale an, anstatt minderwertigere japanische Kopien zu sehen. Für die Filmindustrie bedeuteten diese Filme jedenfalls keinen *wirtschaftlichen* Gewinn, da die Produktion von diesen weit mehr an Kapital und Zeit benötigte, als die bisherigen Filme nach *shinpa*-Muster:

To make matters worse, it was becoming increasingly clear that Kurihara and Tanizaki's production methods were too expensive, particularly in view of the limited number of viewers interested in pure films. [...] In October 1921, the company decided to begin sponsoring the production of shinpa films, which were guaranteed to bring in revenue from the provincial theaters where Kurihara's pure films had failed to create an audience. Taikatsu's import section also decided to concentrate on pictures that would appeal to the general public, and it invested in a large number of American serials. (Bernardi 2001: 230)

Projekte wie Kinugasa Teinosuke's *Kurutta ippeiji* (狂った一頁, *A Crazy Page*, 1929), bei dem die gesamte Crew aus Enthusiasten bestand, die ohne Bezahlung einen Meilenstein des japanischen Films erschaffen wollten, blieben einzelne, krasse Ausnahmen. Auch die erwähnten, anfangs so euphorischen Regisseure erkannten ihre Erfolglosigkeit bei der Reform des japanischen Films und gingen dazu über, daß wenn die *benshi* schon nicht abgeschafft werden konnten, wenigstens gut ausgebildete *benshi* bei den Vorführungen ihrer Filme die Kommentare übernehmen sollten.



Abb.: 5 *Kurutta ippeiji*: enthusiastisch gedreht und hoch gelobt, aber leider erfolglos.

Nach nur wenigen Jahren wurde die Bewegung des puren Films also aufgrund mangelndem finanziellen Erfolges auch schon wieder für beendet erklärt, was zeigt, daß die japanische Filmindustrie, wie die Filmindustrien in so vielen anderen Ländern auch, keineswegs wie angekündigt ihr Augenmerk primär auf die Produktion von hochwertigen Filmen legte. Vielmehr liegt auch hier der wirtschaftliche Gewinn an erster Stelle, die „puren“ Filme waren seitens der Studios eher ein Versuch, die damalige Popularität der *jun'eigageki undō* in bare Münze umzusetzen. Und wenn die erwähnten Filme wie *Kurutta ippeiji* oder *Amachua kurabu* schon als eine Art „Beweismittel für die Klasse der Films in Japan“ herangezogen werden, sollte nicht vergessen werden, daß diese verglichen mit den Jahresproduktionszahlen an japanischen Filmen ziemlich seltene Einzelfälle waren, die eher auf das Werk einzelner talentierter Personen zurückzuführen sind, als daß sie als Zeichen für die gesamte Filmindustrie gelten könnten.

Das relativ kurze Aufblühen der *jun'eigageki undō* blieb jedoch nicht ganz ohne Folgen auf den Werdegang der gesamten japanischen Filmindustrie. Auch wenn die *benshi* nach wie vor die dominierende Instanz in der Filmindustrie bleiben sollten, so wurde doch ein anderes restriktives Überbleibsel der japanischen Theatertraditionen aus der Filmwelt verbannt. Der Einsatz von „wirklichen“ weiblichen Schauspielern anstelle der *onnagata* erwies sich als dermaßen populär beim japanischen Publikum, daß jene männlichen Frauendarsteller innerhalb weniger Jahre – nach anfänglichen Protesten und Streiks von diesen – durch ihre weiblichen Gegenparts ersetzt wurden und spätestens ab Mitte der 20er Jahre aus dem japanischen Film verschwunden waren. Dies ist wohl das Wesen jeglicher auf kommerziellen Erfolg ausgelegten Filmindustrie: das, was Geld in die Kinokassen einfließen läßt, wird gefördert, während unpopuläre oder gar verlustreiche Dinge schnellstmöglich unterlassen werden – worin sich die japanische Filmindustrie keineswegs von der amerikanischen und den meisten europäischen Filmindustrien unterscheidet.

Der Tonfilm: das (nicht allzu schnelle) Ende der *benshi*

Letztendlich schlugen alle Versuche innerhalb der japanischen Filmindustrie fehl, die *benshi* mit den Mitteln der bis dato verfügbaren Filmtechniken zu verdrängen. Aber auch den *benshi* selbst war klar, daß es eigentlich nur eine Frage der Zeit sei, bis ein halbwegs hochwertiges und in der Produktion billiges Tonsystem passend zum Film entwickelt werden und eine Filmkommentartätigkeit überflüssig machen würde. Somit wurde seitens der *benshi* alles daran gesetzt, auch die Einführung jener technischen Innovationen, die die Existenz der *benshi* gefährdeten, zu verhindern. Schon um das Jahr 1910 versuchte die

noch junge japanische Filmproduktionsfirma M.Pathe³ (エム・パテー商会), mit der Einführung von Filmen mit eigenem Tonsystem auf den japanischen Markt zu drängen. Dies scheiterte – jedoch nicht aufgrund mangelnder Besucherzahlen, sondern aufgrund des massiven Widerstandes und Gegenwirken der allzu mächtigen *benshi*:

Umeya [Firmenchef von M.Pathe] ran into difficulties when he attempted some experiments in speech synchronization on records. The militantly entrenched benshi proved too powerful for him; and, later, when his company tried to make subtitled films that eliminated the need for benshi narration, these too failed. (Anderson/Richie 1982: 29)

Bis zum Jahr 1927 gab es auch im Westen keine kommerziell erfolgreichen Filme, die mit eigenem Ton in den Kinos aufgeführt worden, bis schließlich die noch junge Filmgesellschaft der Warner Brothers mit „The Jazz Singer“ den Schritt hin zum Tonfilm wagte. Was jedoch nicht heißen soll, daß erst im Jahre 1927 der Filmtone erfunden wurde: eigentlich gab es schon kurz nach den ersten Filmaufführungen Edisons ein Verfahren, welche ein halbwegs synchrones und klar verständliches Abspielen von Film und dazu gehörigem Ton erlaubte.

Bereits 1889, also kurz nach der Erfindung von Edisons *Kinetoscope* fand auch die erste erfolgreiche Vorführung von laufenden Bildern mit synchronem Ton statt. Diesem Vorbild sollten im Laufe der Jahre noch mehrere, in technischer Hinsicht gänzlich verschiedene Tonfilmverfahren auf der ganzen Welt folgen. Daß diese nicht auch von der Filmindustrie übernommen wurden, hatte in erster Linie wirtschaftliche Gründe: die Produktionskosten von Filmen mit Tonaufnahmen waren weit höher als „stumme“ Filme, und die Kinos hätten ebenfalls mit Equipment zur Tonwiedergabe ausgerüstet werden müssen. Da aber das Publikum ebenso zahlreich Filme mit Live-Klaviersmusik besuchte, war aus Investorensicht keinerlei Grund gegeben, dermaßen Kapital in den Ton zu stecken: die etablierten Filmgesellschaften waren zufrieden mit ihren hohen Gewinnen, die sie mit relativ geringen Investitionen aus den Stummfilmen bezogen und hatten keinerlei Veranlassung, das Risiko hoher Verluste mit Tonfilmen einzugehen. Somit ist es nicht verwunderlich, sondern eher die Konsequenz aus den eben genannten Gründen, daß eine relativ junge Filmgesellschaft den Schritt in Richtung Tonfilm machte, um mit einer technischen Neuheit (und einer nicht geringen Menge an Risikobereitschaft) das Monopol der großen amerikanischen Filmgesellschaften zu brechen. Da wider Erwarten jener „erste“ Tonfilm ein riesiger kommerzieller Erfolg wurde, mußten

³Die japanische Firma M.Pathe sollte nicht mit der großen französischen Produktionsgesellschaft Pathé verwechselt werden. Da der Europäische Konzern zu jener Zeit auch in Japan sehr berühmt war, „borgte“ sich der Firmenchef Umeya Shokichi 1905 im Grunde genommen illegal den bekannten Namen, um seiner jungen Filmgesellschaft schon von Anfang an etwas Reputation zu verleihen. Die zwei Firmen standen jedoch in keinerlei geschäftlichem oder privatem Zusammenhang.

die alteingesessenen Filmproduktionsfirmen schnell mit eigenen Tonfilmen nachziehen, um nicht noch mehr Marktanteile in diesem neuen Filmsegment an die Warner Brothers zu verlieren.

In Japan blieben die Erfolge der Tonfilme natürlich nicht ungehört und schon wenige Jahre nach der Uraufführung des *Jazz Singers* investierten auch einige japanische Kinos in Tonequipment, um diese westlichen Filmimporte angemessen zeigen zu können. Da dies aber eine große, wenn nicht sogar die erste ernste Bedrohung für die Existenz der *benshi* bedeutete, ließen ihre Proteste und Gegenmaßnahmen nicht lange auf sich warten. Doch angesichts der Beliebtheit der neuen Tonfilme beim Publikum verloren die *benshi* schnell ihre Vormachtstellung in der japanischen Filmindustrie und die Filmgesellschaften investierten nach anfänglichem Zögern mehr und mehr in jene Technik. Anfängliche Versuche der *benshi*, mit lauter Stimme dagegen anzureden, oder den Ton einfach auszuschalten, brachten ebenso wenig wie mehrere Streiks der Filmkommentatoren: der Tonfilm setzte auch in Japan seinen Siegeszug fort.

Allerdings bedeutete dies nicht das schnelle und gänzliche Ende der *benshi*. Es darf nicht vergessen werden, daß eine Investition in Tonequipment für die Filmgesellschaften eine große finanzielle Belastung war, die sich nur diejenigen mit starker geldlicher Rückendeckung, sprich: eigentlich nur die größten japanischen Filmgesellschaften leisten konnten; für die Produktion von Tonfilmen galt natürlich dasselbe. Aus diesem Grund dauerte der halbwegs flächendeckende Wechsel von Stumm- zu Tonfilmen in Japan weitaus länger als im Westen. Auch die großen Filmgesellschaften investierten nun nicht ausschließlich in Tonfilme, sondern fuhren die Produktion zweigleisig mit teureren Ton- und günstigeren Stummfilmen.

Durch den Tonfilm war die Nachfrage nach Filmkommentatoren in Japan und ihre Macht in der Filmindustrie zwar geschwächt worden, nach wie vor blieben sie ein entscheidender Faktor im japanischen Film. Dies belegen auch die Zahlen, daß im Jahre 1935, also über 5 Jahre nach Einführung des Tons, noch 3695 offiziell gemeldete *benshi* ihre Arbeit verrichteten. Dies bedeutete immer noch mehr als die Hälfte der Höchstzahl an *benshi*, die im Jahre 1927 mit 6816 erreicht wurde (Anderson 1982: 292). Und letztendlich war die hohe Beliebtheit, die die *benshi* bis zum Beginn der Tonfilme hatten, nicht auf einen Schlag verflogen, vielmehr konnten die japanischen Filmkommentatoren noch viele Jahre auf ihre Popularität bauen.

Auch nachdem heute, über 100 Jahre nach der „Erfindung“ der bewegten Bilder, die *benshi* schon lange aus der Medienwelt so gut wie verschwunden sind, bzw. keine gewichtige Rolle mehr spielen, wirkt ihre einst dominierende Stellung durch die Jahrzehnte bis zum heutigen Tage nach. „Typisch japanische Filmtechniken“ wie zum Beispiel der Einsatz von Long-shots, gehen zum

größten Teil auf die *benshi* zurück. Ebenso die Einblendung der Namen der Schauspieler bei in Japan aufgeführten Filmen – bei einheimischen Produktionen genau so wie bei ausländischen Importen – lassen noch den Einfluß jener Filmkommentatoren erkennen. Wie Anderson (1992: 294) beschreibt, ist der besondere „Erklärstil“ im japanischen TV, besonders bei den täglichen Seifenopern, zumindest teilweise noch auf den Einfluß der *benshi* zurückzuführen.

Heute gibt es zwar noch vereinzelt *benshi*-Vorführungen insbesondere in Tokyo und Osaka, diese sind jedoch sehr selten und längst kein Faktor mehr im japanischen Filmbusiness. Vielmehr sind sie als nostalgische Rückblicke und Vorführung einer beinahe verschwundenen Vorführkunst zu sehen. Insbesondere die 1952 gegründete Gesellschaft „Matsuda Film Productions“ kümmert sich mit regelmäßigen Aufführungen um das Bestehen dieser alten japanischen Filmtradition.

3. Schlußwort

Das Medium Film schlug in Japan also in den Anfangsjahren eine gänzlich andere Entwicklungsrichtung ein, als es im westlichen Ausland der Fall war. Dies liegt zum einen an der starken Gewichtung, die das traditionelle japanische Theater schon im Produktionsprozeß hatte, aber auch in der Rezeptionsgewohnheit des Publikums.

Ein anderer, sehr wichtiger Faktor muß in der Institution der *benshi* gesehen werden, welche auf den Fortschritt der Filmtechnik und des Medium Films allgemein einen starken Einfluß ausübten, ja eigentlich einer der bestimmenden Faktoren schlechthin waren. Diese Filmerklärer prägten den Stummfilm derartig, daß eine Betrachtung der Filmgeschichte Japans ohne sie lediglich ein verfälschtes Bild liefert. Man sollte deshalb nicht den Fehler der frühen ausländischen Filmkritiker machen, sich rein auf die bildliche Darstellung der japanischen Filme zu konzentrieren, ohne dabei die Begleitung eines *benshi* zu haben. Der *benshi* hatte die tragende Rolle bei jeder Filmvorführung inne; die Leute kamen weniger um einen Film auf der Leinwand zu sehen, als vielmehr den Filmerklärer einen Film präsentieren zu sehen. Ohne ihn und seine Erklärungen, die erst den Übergang von Filmszene zu Filmszene schaffen, „funktionierte“ ein japanischer Film aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts gar nicht.

Deshalb muß man den frühen Film Japans getrennt vom Film des Westens sehen, ja eine gänzlich andere Definition des Mediums heranziehen: gilt der Film im westlichen Ausland als „Medium der bewegten Bilder“, so muß man in Japan von einer Präsentationskunst (performing art) der Filmerklärer sprechen,

die eher zu Unterhaltungskünsten wie dem *Rakugo* oder dem *Kamishibai*⁴ zählen. Das Ende dieser Präsentationskunst nahte mit dem Tonfilm, und die Entwicklung des japanischen Films nahm – zumindest bis zur Militarisierung des 2. Weltkriegs – einen dem Westen ähnlichen Verlauf an.

4. Literaturliste

- ◆ Anderson, Joseph L. und Richie, Donald, *The Japanese Film – Art and Industry (Expanded Edition)*, Princeton University Press, 1982
- ◆ Anderson, Joseph L., *Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts*, in: Desser, David und Nolletti, Athur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992
- ◆ Armes, Roy, *Film and Reality – An Historical Survey*, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1974
- ◆ Arnold, Michael und Sharp, Jasper, *Forgotten Fragments – An Introduction to Japanese Silent Cinema*, 2002
http://www.midnighteye.com/features/silentfilm_pt2.html
- ◆ Bernardi, Joanne, *Writing in Light – The silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit: Wayne State University Press, 2001
- ◆ Gerow, Aaron, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, in: Cavanaugh, Carole und Washburn, Dennis (Hrsg.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge University Press, 2001
- ◆ Hazumi Tsuneo (筈見恒夫), *Eiga gojūnen shi* 映画五十年史, Tokyo: Masu Shobō 鱒書房, 1943
- ◆ Iwamoto Kenji, *Sound in the Early Japanese Talkies*, in: Desser, David und Nolletti, Athur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992

⁴ Geschichtenerzählen zu einer Reihe von Bildtafeln. (Anm. d. Red.)

- ◆ Komatsu Hiroshi, *Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I*, in: Desser, David und Nolletti, Athur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992
- ◆ Matsuda Film Productions, *The Benshi*, 2002
http://www.infoasia.co.jp/subdir/matsuda/c_pages/c_c_1e.html
- ◆ Monaco, James, *Film Verstehen – Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt, 2000
- ◆ Richie, Donald, *A Hundred Years of Japanese Film – A Concise History*, Tokyo: Kodansha International Ltd, 2001
- ◆ Richie, Donald, *The Influence of Traditional Aesthetics on the Japanese Film*, in: Desser, David und Ehrlich, Linda C., *Cinematic Landscapes – Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Texas University Press, 1994
- ◆ Satō Tadao (佐藤忠男), *Nihon eigashi 1*, Tokyo: Iwanami shoten, 1995
- ◆ Satō Tadao, *Nihon eigashi 2*, Tokyo: Iwanami shoten, 1995
- ◆ Satō Tadao, *Currents in Japanese Cinema – Essays by Tadao Satō*, Tokyo: Kodansha International Ltd., 1982
- ◆ Satō Tadao, *Nihon eiga no tanjō*, 日本映画の誕生, Iwanami Shoten, 1985