

Vorwort

In Sachen Publikation kann man von einem Glücksfall sprechen, wenn die Herausgeber durch die Beiträge ihrer Autoren und Autorinnen das Gefühl bekommen, dass sich etwas fügt, dass sich vage Verdachtsmomente in der Zusammenschau erhärten, dass sich aus einzelnen zusammengefügt Ecken eines Puzzles plötzlich ein Gesamtbild abzeichnet. Ein solcher Idealfall liegt mit dieser Publikation zu Takashi Miike für die Herausgeberin dieses Bandes aus mehreren Gründen vor.

Angesichts des Umfangs von Miikes Werk mag es verwundern, dass einige Filme im Rahmen dieser Publikation nicht bearbeitet wurden, andere Filme mehrfach Erwähnung finden, wieder andere durch doppelte Analyse Aufmerksamkeit erhalten. Dieser Umstand ist nicht zuletzt dem besonderen Reiz einiger ausgewählter Filme geschuldet, die sich einerseits durch ihre verstärkte Präsenz in der westlichen Filmlandschaft auszeichnen, andererseits gerade unter einer westlich geprägten Forschungsperspektive von besonderem Interesse sind. Bieten sie doch entsprechende Angriffsfläche für Fragen nach Geschlechterpolitik, interkulturellen Differenzen, Genre- und Autorenkino, Heldenreise und Dramaturgie, per se nach den Möglichkeiten eines globalen Kinos nach dem Ende der großen Erzählungen.

Obleich nur ein geringer Bruchteil des umfangreichen Werks Miikes genauer analysiert werden konnte, eröffnet sich vielleicht gerade durch die spezifisch westlich codierten Fragehaltungen die Andersartigkeit von Miikes Antworten im Gegensatz beispielsweise zu einem westlichen Kino nach der Postmoderne. Andersartigkeit dann nicht verstanden im Sinne eines Exotismus, wie ihn aufschlussreich Ivo Ritzer als eine »anti-orientalistische Dekonstruktion« in Miikes TV-Episode *MASTERS OF HORROR: IMPRINT* (2006) aufdeckt, sondern mehr im Sinne einer anderen Lösung für ähnliche Problemstellungen, denen sich etwa auch ein amerikanisches Kino nach der Postmoderne widmet. Andersartig also gerade, weil sich Miikes Kino aus der westlichen und der japanischen Tradition speist und beiden Traditionen gleichermaßen zwischen Affirmation und Subversion oszillierend verpflichtet ist.

Und obwohl es in einer abendländisch geprägten Wissenschaftstradition beinahe unmöglich scheint, sich von den großen Linien zu lösen – so zeichnet sich fast schon durchgehend durch alle Beiträge die Tendenz zu einer dualen Begrifflichkeit, etwa *auteur* / Genre, Serialität / Singularität,

Amedialität/Medialität, Tradition/Interkulturalität, Gewalt/Ästhetik, Transgression/Hermetisierung ab –, ermöglichen gerade diese großen Linien auch einen Blick aufs Detail. Und darin steckt bekanntlich der liebe Gott oder vielmehr die Handschrift des Autors. Mit Präzision spiegelt Miike die Makrostrukturen seiner Filme in den Mikrostrukturen von einzelnen Bildkompositionen, wie besonders die Beiträge von Alexander Schlicker und Tanja Prokić zu *YATTĀMAN* (*YATTERMAN*, 2009), *JŪSAN-NIN NO SHIKAKU* (*13 ASSASSINS*, 2010) und *46-OKUNEN NO KOI* (*BIG BANG LOVE, JUVENILE A*, 2006) darlegen. Den Blick für den übergreifenden Zusammenhang von Film und Geschichte schließlich garantiert Arno Meteling mit seinen Beobachtungen zu Miikes Samuraifilmen *JŪSAN-NIN NO SHIKAKU* (*13 ASSASSINS*, 2010), *ICHIMEI* (*HARA-KIRI: DEATH OF A SAMURAI*, 2011) und *Izō: KAOSU MATAHA FUJŌRI NO KIJIN* (*IZO: THE WORLD CAN NEVER BE CHANGED*, 2004). Die Obsession fürs Detail erschließt sich zusätzlich unter einer intertextuellen Perspektive im Kontext der japanischen (Sub-)Kultur, wie Kayo Adachi-Rabe am Beispiel von *KATAKURI-KE NO KŌFUKU* (*THE HAPPINESS OF THE KATAKURIS*, 2001) aufzeigt. Ein im westlichen Kino spannungsreich aufgeladenes Motiv wie die Familie findet hier im Kontext einer medial vermittelten Wirklichkeit eine vollkommen neue Dimension der filmischen Auseinandersetzung und offenbart gleichzeitig Miikes tiefe Verwurzelung in der japanischen Kultur. Dass der Begriff der Familie, ein beachtliches analytisches Instrumentarium bieten kann, um sich auch den widerständigsten Filmen Miikes zu widmen, offenbart schließlich Manuel Zahn am Beispiel von *BIJITĀ Q* (*VISITOR Q*, 2001). Wie fruchtbar die Genderperspektivierung zur Isolation von Modernisierungsprozessen sein kann, zeigen die unterschiedlichen Beiträge von Elisabeth Scherer und Marcus Stiglegger. Im Spannungsfeld von japanischer Gesellschaft und filmischer Inszenierung eröffnet gerade eine solche Perspektivierung zahlreiche Anschlusspunkte, die sich weitreichend durch Miikes Werk ziehen, in dem Frauenfiguren affirmativ eingesetzt, jedoch auch gezielt entgegen den Traditionen funktionalisiert werden.

Besonders für ein Genre, das in diesem Band leider kaum Erwähnung findet, den Yakuza-Movie, bietet sich eine von Gender und Queer Theory inspirierte Lektüre ebenso an wie die Dynamik zwischen Serialität, Transgression und Medialität im Zeichen familienartiger Verbände. Genauer zu untersuchen wäre vor allem unter dem Gesichtspunkt einer Absage an das Plot-Point-Schema und die Idealisierung von Heldenfiguren Miikes farbenfroher Genrehybrid aus Yakuza-Movie, Samuraifilm und Western in *SUKIYAKI UESTAN JANGO* (*SUKIYAKI WESTERN DJANGO*,

2007) mit einem prominenten Gastauftritt von Quentin Tarantino – der andersherum als einer der wichtigsten Vertreter des postmodernen Kinos gilt, der explizite Anleihen am japanischen Kino vornimmt und stetig um eine Anerkennung des asiatischen Kinos im globalen Kontext bemüht ist. Außerdem wäre unter dem Aspekt von Körper, Exzess, Gewalt, Individuum und Gesellschaft eine differenzielle Analyse vor dem Hintergrund des gegenwärtigen japanischen Kinos von Shin'ya Tsukamoto und Takeshi Kitano, beispielsweise in *KOROSHIYA 1* (*ICHI – THE KILLER 1*, 2001) oder *DEAD OR ALIVE* (1999–2000, 2002) sehr aufschlussreich. Auch ein ruhiger, fast schon zärtlicher Film wie *CHŪGOKU NO CHŌJIN* (*THE BIRD PEOPLE IN CHINA*, 1998) würde unter dem Gesichtspunkt einer postkolonialen Perspektive eine weitere Facette von Miikes Œuvre erschließen. Dabei wären bei einer zukünftigen Auseinandersetzung mit Miike Farbdramaturgie und Medienformate (Video-Produktion oder Kinoproduktion, serielle Anlage in Prequels und Sequels) von besonderem Interesse. Und schon sind wir wieder im Zentrum dessen, was den Reiz an Miikes Filmen ausmacht: die Lust auf mehr und die Verzweigung an der Masse.

Ich möchte neben meinen Autorinnen und Autoren, die mit Lust und Verzweigung mit und an Miike gearbeitet haben, auch den Reihenherausgebern Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende herzlich und aufrichtig danken, dass sie gewillt waren, mit Takashi Miike, dem *enfant terrible* und kaum zu bändigenden Taschenspieler der japanischen Filmlandschaft, ein Experiment einzugehen. Ein Experiment, das hoffentlich nicht nur Spaß macht, sondern ein Auftakt zu mehr ist.