

Für eine Theorie des kosmopolitischen Kinos

Literaturbericht und Forschungsprogramm

Matthias Christen und Kathrin Rothemund

«Give us one day and we will show you the world» – mit diesem unablässig wiederholten Slogan wirbt in Jia Zhangkes *THE WORLD* (CHN 2004) der gleichnamige Freizeitpark um seine Besucher. Der Film kondensiert eine Abfolge solcher Welt-Tage in 135 Minuten Spielzeit, in denen «die Welt» im Zentrum der filmästhetischen Auseinandersetzung steht. Nicht nur visuell durch die Fülle miniaturisierter, globaler Sehenswürdigkeiten, sondern auch thematisch über das Geflecht der Erzählstränge, die sich um die Tropen Reise, Migration, Zentrum/Peripherie, In- und Ausland gruppieren, wird in Jias Film das In-der-Welt-Sein im Zeichen einer gesteigerten Konnektivität von Räumen, Menschen und Kulturen verhandelt. Zugleich ist das Versprechen des Freizeitparks, seinen Besuchern in gedrängter Form die Welt zu bieten, eine Metapher dafür, was das Kino seit seinen Anfängen zu leisten imstande ist. Denn wie Jias Touristenattraktion gelingt es dem Film, weit auseinander liegende Räume und Zeiten auf der Leinwand zu verdichten, eigene Welten zu schaffen und zugleich eine Haltung zur Welt außerhalb des Kinosaals auszubilden.

Unter dem Einfluss der fortschreitenden Globalisierung und der als Folge der Digitalisierung veränderten Produktions- und Distributionsbedingungen lässt sich seit den 1990er Jahren eine Zunahme an Filmen beobachten, die das In-der-Welt-Sein im Zeichen wachsender Konnektivität mitsamt den ethischen und sozialpolitischen Problemen, die sich aus dem Verhältnis von Selbst und Anderen ergeben, zum zentralen Gegenstand haben. Sie verfolgen damit ein Projekt des

Über-die-Welt-Nachdenkens im Sinne eines kosmopolitischen Filmdiskurses, das in seiner Anlage ein philosophisch-utopisches ist.

Das hier vorgestellte Forschungsprogramm begreift die Karriere, die das ebenso geschichtsträchtige wie umstrittene Konzept des Kosmopolitismus als Antwort auf die zunehmende Konnektivität der Welt gemacht hat, als eine filmwissenschaftliche und -theoretische Herausforderung. Ausgehend von Immanuel Kants Schriften *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1983 [1784]) und *Zum ewigen Frieden* (2011 [1796]), den beiden Gründungsakten der modernen Begriffstradition des Kosmopolitismus, sind die einschlägigen Diskussionen vorrangig in der Politik-, Rechts- und Geschichtswissenschaft sowie in der Philosophie und der Soziologie geführt worden. Garrett Wallace Brown räumt in einer Überblicksdarstellung zur Theorietradition zwar ein, dass es sich beim «cultural cosmopolitanism» im Vergleich zu den juristischen, politischen und sozialen Spielarten um «die wohl älteste Form des Kosmopolitismus» handle (2013, 13).¹ Auch greifen Autorinnen und Autoren, wo es ihnen um Fragen des Rechts, der Moral oder der sozialen Organisation geht, oft auf Konzepte und Metaphern aus dem Feld der Ästhetik zurück. So betont Kwame Anthony Appiah, wenn er über nationale, ethnische und religiöse Grenzen hinweg den Kosmopolitismus als Leitfaden des ethischen Miteinanders einfordert, die Bereitschaft, sich auf den fremden Anderen einzulassen. Er spricht von einem «imaginative engagement» (2007, 85), einer behutsamen Herangehensweise, wie wir sie einem Roman oder einem Film gegenüber an den Tag legen. Der Umgang mit dem Kunstwerk, das «von einem anderen Ort» (ibid.) als dem gewohnten zum Rezipienten spricht, dient ihm als Modell eines ethisch verantwortlichen kosmopolitischen Fremdkontakts über Identitätsgrenzen hinweg.

Dennoch spielen ästhetische Fragen in den laufenden Debatten zum Kosmopolitismus – zumal im deutschsprachigen Forschungskontext – nach wie vor eine untergeordnete Rolle.² Kunst und Kultur

1 Alle nicht anders ausgewiesenen Übersetzungen stammen von den Autoren dieses Texts.

2 Siehe dazu stellvertretend die Sammelbände von Rovisco/Nowicka 2011a und Brown/Held 2010 sowie die Monografie von Skrbis/Woodward 2013, die einen ausgezeichneten Überblick über den aktuellen Stand der Debatten geben. Erste Ausnahmen, was ästhetische Fragen angeht, bilden O'Donovan/Rascaroli 2010, Walkowitz 2006, Nava 2007, Papastergiadis 2012 sowie Chan 2009, Rovisco 2013 und Mills 2014, auf die wir im Text zurückkommen werden. Weiterhin lässt sich das langsam wachsende Interesse am Kosmopolitismus in der Medien- und Filmwissenschaft

sind, wenn überhaupt, oft nur insofern von Belang, als sie eine juristisch und moralisch abgesicherte Weltgesellschaft auf den Weg bringen oder aber, im ungünstigeren Fall, als Inbegriff lokaler Verwurzelung die Entwicklung zu einer weltumspannenden sozialen Organisationsform behindern. In beiden Fällen werden Kunst und Kultur – anders als Politik, Recht und Moral – nicht als eigenständige Sphären der Produktion anerkannt. Wie die von der Philosophie und den Rechts- und Gesellschaftswissenschaften ausgehenden Debatten zu kurz greifen, wo es um den Stellenwert des Ästhetischen im allgemeinen und des Films im besonderen geht, erscheint auch die sich mit dem Film befassende Theoriebildung ergänzungswürdig. In dem Maße, wie das Kino im globalen Netz von Bewegungs- und Entwicklungsströmen der Zweiten Moderne an Bedeutung gewinnt und Filme als Produkte ebenso wie als narrative Weltentwürfe über die Grenzen von Nationen und Filmkulturen hinausgreifen, entziehen sie sich den bestehenden filmwissenschaftlichen Kategorien.

Der Versuch, das kosmopolitische Kino als neues filmtheoretisches Konzept zu etablieren, steht daher vor einer doppelten Aufgabe: Die Theorietradition des Kosmopolitismus ist mit Blick auf den Film und seinen ästhetischen Eigenwert genauso weiterzudenken wie umgekehrt die filmtheoretische Kategorienbildung angesichts der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse, die unter dem Oberbegriff des Kosmopolitismus in den Wissenschaften verhandelt werden. Dabei wird es zentral um folgende Fragen gehen: Was leistet ein *kosmopolitisches Kino* als ästhetisch verfasstes angesichts der Herausforderungen, welche die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umbrüche der Globalisierung mit sich bringen? Wie positioniert es sich mit seinen Welt- und Gesellschaftsentwürfen im Spannungsfeld von Kunst, Kultur und (Geo-)Politik? Worin besteht sein analytischer Mehrwert? Braucht es überhaupt einen neuen Begriff – zumal einen, der historisch so belastet ist wie der des Kosmopolitismus? Auf welche Aspekte von Film und Kino bezieht sich das Konzept? Inwieweit lassen sich für dessen Formulierung bestehende Filmtheorien neu lesen?

an Publikationen zu einer kosmopolitischen Medientheorie (vgl. u.a. Ong 2009; Tomlinson 2011) sowie an der Programmatik einiger größerer film- oder medienwissenschaftlicher Tagungen ablesen. So fand die Film-Philosophy-Konferenz 2014 unter dem Thema *A World of Cinemas* und die Screen-Konferenz 2013 zu *Cosmopolitan Screens* statt.

Verwandte filmwissenschaftliche Ansätze

Blickt man zunächst auf relevante Vorarbeiten, so wird schnell deutlich, dass bis auf wenige Ausnahmen wie die von Nadine Chan Su-Lin (2009), Maria Rovisco (2013) oder Jane Mills (2014) vorgelegten kosmopolitischen Ansätze, auf die später genauer eingegangen wird, das Thema in der Filmwissenschaft kaum aufgegriffen wurde. Allerdings fand in den letzten Jahren eine Ausdifferenzierung der Fragen von Nation, Migration, Transnationalität und Globalisierung sowohl im Rahmen filmhistorischer wie im Rahmen einer ästhetischen und theoretischen Beschäftigung mit Filmen statt. Die Etablierung eines *kosmopolitischen Kinos* als diskursiver Zugang zu Filmen, Produktionskontexten und wissenschaftlichen Fragestellungen bedient sich neben Ansätzen von Rovisco oder Mills daher bestehender filmwissenschaftlicher Diskurse zum *third cinema*, *world cinema*, *accented cinema*, *postkolonialen* sowie *transnationalen Kino* oder zu unterschiedlichen Spielformen des Migrationskinos, um sich zugleich davon abzugrenzen. Seit den 1980ern hat die Kritik an der Fokussierung der westlichen Filmwissenschaft auf Hollywood und das europäische (Arthouse-)Kino unter den genannten Begriffen zugenommen. Nicht zuletzt infolge der (film)politisch motivierten Kategorisierung von Erstem (Hollywood), Zweitem (europäisches Kunst kino) und Drittem Kino (politisch-revolutionäres Kino in der sogenannten Dritten Welt) – unter anderem durch Solanas und Getino (1969/1976) – wurden Begriffe wie Welt-, Migrations- oder postkoloniales Kino in der Filmwissenschaft ebenso wie im Rahmen von Kulturstudien zu bestimmten Regionen, Nationen oder Kontinenten diskutiert.

Im Folgenden soll exemplarisch anhand der positiven wie der negativen Definition des Begriffs ‚Weltkino‘ das Verhältnis zwischen Hollywood und Filmen jenseits davon aufgezeigt, das *third cinema* als politische Abkehr von einem hegemonialen Filmdiskurs dargelegt, *accented cinema* und Migrationskino als Ansätze eines filmischen Multikulturalismus vorgestellt und zuletzt transnationales Kino als Kinematographie der Bewegungsformen etabliert werden, um aus Sicht einer kosmopolitischen Filmtheorie Bezug darauf nehmen zu können.

World Cinema: Filmhistorischer Zugang, das Andere Kino und die globale Filmkultur

Der Begriff des Weltkinos ist mehrfach belegt und changiert zwischen Formen der Historisierung, der Aus- und Abgrenzung sowie der Vernetzung. Film lässt sich als Medium der Moderne zunächst als ein genuin kosmopolitisches Projekt bezeichnen, das seit seinen Anfängen transnational und kooperativ sowie diachron und disloziert war. Filmhistorische Konzeptionen eines Weltkinos, wie sie von Badley/Palmer/Schneider (2010) oder Geoffrey Nowell-Smith (erstmalig 1996) vorgelegt wurden, wollen in erster Linie einen möglichst umfassenden Blick auf verschiedene Regional- oder Nationalkinematographien werfen, ohne jedoch die konventionellen Kategorien nationaler Geschichtsschreibung zugunsten diskursiver Lesarten aufzubrechen. Quer dazu gibt es Versuche, weltumspannende Tendenzen herauszuarbeiten, die das Verhältnis von Welt, Kino und Theoriebildung ausloten wollen. Dudley Andrew (2010) beispielsweise interpretiert (Welt-)Filmgeschichte als Abfolge von fünf Phasen, die durch zeitgeschichtliche Einschnitte markiert sind und in wechselnder Form das Verhältnis von filmischem Selbst und Anderem, von Transnationalität und Mobilität beschreiben. Er spricht in diesem Zusammenhang auch von kosmopolitischem Kino, das für ihn allerdings die Kinokultur der modernen Großstädte wie Berlin und Paris bis 1918 als Zentren einer internationalen Filmkultur umfasst. Dagegen versteht er das Kino, das im hier vorgestellten Forschungskonzept im Mittelpunkt stehen soll, vorrangig als Phänomen, das maßgeblich durch neue (digitale) Technologien und globale Kommunikations- wie Distributionsformen bestimmt ist. Kino ist für ihn in der letzten, zeitgenössischen Phase als losgelöst von den bis dato vorherrschenden Verbreitungsstrukturen zu verstehen, wobei er insbesondere Filmfestivals eine entscheidende Funktion bei der Ausbildung einer globalen Filmkultur zuschreibt.³ Deutlich wird bei Andrew ebenso wie in der Einführung des Sammelbandes *Traditions in World Cinema* (Badley/Palmer 2010), dass filmhistorische Zuschreibungen gleichermaßen durch ästhetische

3 Andrew sieht diese erste Phase durch nationale Tendenzen bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs abgelöst. In der Nachkriegszeit wird Kino dann zunehmend föderal (vgl. Andrew 2010, 70). Die beginnende filmische Moderne, die Andrew hier umreißt und für die er eine deutliche künstlerische Dominanz europäischer (und in begrenzterem Maße auch japanischer) Filmkultur gegenüber Hollywoods betont, ist aber offensichtlich stark durch einen westlichen Blickwinkel geprägt (vgl. *ibid.* 73), wie er wiederum in anderen Ansätzen zum Weltkino vehement abgelehnt wird.

Neuerungen, technischen Wandel und Rezeptionspraktiken geprägt sind, häufig ›Kosmopolitismus‹ aber unter anderen Voraussetzungen thematisiert wird. Theoretisiert wird der Begriff dagegen kaum.

Das zweite, hier relevantere Verständnis von ›Weltkino‹ bezeichnet die Filmlandschaft jenseits Hollywoods und oft auch des europäischen Kinos – in einer besonderen Engführung auch nur die Filme der sogenannten Dritten Welt (vgl. Dennison/Song 2006b, 1). Das Einbeziehen diverser Regionen und Filmkulturen kann sich unterschiedlich in der Konzeption von ›Weltkino‹ niederschlagen. Es kann einerseits als dezidierte Abkehr vom hegemonialen Diskurs des westlichen Kinos verstanden werden. Filmwissenschaft wendet sich dabei ihren vermeintlichen Rändern zu (vgl. auch Foerster et al. 2013b, 13f). In diesem Sinne ist Weltkino als nicht-westliches Kino zu verstehen, das sich peripher zu Hollywood befindet, auch wenn die dazu forschenden FilmwissenschaftlerInnen häufig aus einer westlichen Perspektive auf die für sie neuen oder fremden filmischen Gegenstände blicken und meist das US-amerikanische Mainstreamkino als Kontrastfolie mitführen.

Nagib, Perriam und Dudrah argumentieren in einer dritten Lesart von ›Weltkino‹ sogar dafür, gänzlich von der Vorstellung eines ›Nicht-Hollywoodkino‹ abzuweichen, um Kinematographien nicht dadurch weiter zu viktimisieren, dass sie auf das US-amerikanische Mainstreamkino zurückgespiegelt werden. Sie plädieren stattdessen für eine positive Konzeption von Weltkino, das als polyzentrisches Phänomen in unterschiedlichen Zeiten und Orten unterschiedlich dominant existiert (vgl. Nagib/Perriam/Dudrah 2012, xxii) und somit als fluides Gebilde wechselnder Zentren, Phasen und Bezugnahmen zu verstehen ist.

Third Cinema

Einen anderen Stellenwert hat hingegen der Begriff des *third cinema*. Damit ist einerseits eine Selbstzuschreibung von FilmemacherInnen gemeint, die vor allem durch das Manifest *Towards a Third Cinema* (1969/1976) von Fernando Solanas und Octavio Getino internationale Bekanntheit erlangte, und andererseits ein filmwissenschaftliches Konzept politischen Kinos der filmischen Moderne. Im Kontext filmischer Erneuerungstendenzen und politischer und gesellschaftlicher Umwälzungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in Ländern der geopolitischen ›Dritten Welt‹ nicht zuletzt durch Post- und Neokolonialismus geprägt waren, sprachen sich vor allem afrikanische, südamerikanische und asiatische FilmemacherInnen, zum Teil auch aus

der Diaspora, für eine ästhetisch-politische Programmatik (staatlich) unabhängigen Filmemachens aus (vgl. Mercer 1986, 95). In bewusster Abkehr von den Produktionskontexten und narrativen Strukturen Hollywoods und den stilistischen Spielarten eines künstlerisch freieren Autorenkinos forderten Solanas/Getino ein politisches Kino, das mit ästhetischen Mitteln eine Dekolonisierung der Kultur ermöglichen sollte:

Third cinema is, in our opinion, the cinema that recognizes in [the anti-imperialist] struggle the most gigantic cultural, scientific, and artistic manifestation of our time, the great possibility of constructing a liberated personality with each people as the starting point – in a word, the *decolonization of culture* (Solanas/Getino 1976, 47; Herv.i.O.).

Ein zentraler Aspekt dieser Ästhetik ist durch Mangel geprägt, weshalb Glauber Rocha bereits 1965 in Bezug auf das brasilianische Cinema Novo von der «Ästhetik des Hungers» (Rocha 1995/1965, 69) und Julio García Espinosa 1969 vom «imperfekten Kino» (Espinosa 1979/1965) schreiben. Dies führt laut Bhaskar Sarkar dazu, dass das *third cinema* als «rooted cultural cosmopolitanism» (2008, 129) begriffen werden kann. Dieser Mangel ist dabei mehrschichtig ebenso als Mangel an eigenen Produktions- und Rezeptionskontexten zu verstehen wie als Mangel einer kritischen Repräsentation sozialer Strukturen. Durch Abkehr von hollywoodesken Vorgaben soll ein künstlerischer Umbruch in Form einer umfassenden Gegenkultur entstehen: «Das Dritte Kino ist also nicht nur Geschichte, sondern auch Utopie, Idee eines Kinos, das fehlt» (Foerster et al. 2013, 15).

Kino der Akzente und diasporische FilmemacherInnen

Während das *third cinema* ein utopisches Projekt darstellt, fokussieren sowohl das *accented cinema* (Naficy 2001) als auch das Migrationskino die Lebenswelt in der Diaspora, im Exil oder in der neuen Heimat. Im Gegensatz zum *third cinema*, das vorrangig jenseits von Nordamerika und Westeuropa angesiedelt wird, spielen Filme des Migrationskinos häufig in Europa und zeigen ein selbstgewähltes oder erzwungenes Leben in der Diaspora.⁴ Hamid Naficy spricht in diesem Zusammenhang von einer Bewegung aus dem globalen Süden in «nördliche

4 Im amerikanischen Kino findet sich als besondere Ausprägung des Migrationskinos das *chicano cinema*, das vor allem Migrationsnarrative im liminalen Raum zwi-

kosmopolitische Zentren» (2001, 10), wo sich die FilmemacherInnen im Spannungsverhältnis von Herkunft und gegenwärtigen Lebensumständen wiederfinden, was sich nicht zuletzt in einer Mehrsprachigkeit – einem Kino der Akzente – manifestiert. Daniela Berghahn zeigt in ähnlicher Weise auf, wie sich diasporisches Kino durch einen Blick auf die Heimat auszeichnet, wobei häufig Generationenfragen behandelt werden (vgl. Berghahn 2013; Berghahn/Sternberg 2010). Über einen biografischen Zugang der FilmemacherInnen, die in erster, zweiter oder dritter Generation mit unterschiedlichen Fragen der Migration und Integration konfrontiert sind, findet vielfach eine Auslotung von Selbst und Fremd im Rahmen einer regionalen Verortung statt (vgl. Rovisco 2013, 153). Das Migrationskino ist demnach weniger ein utopisch-politisches als vielmehr ein soziales Kino, das gesellschaftliche Formationen zwischen Selbst und Anderem mit kinematographischen Praktiken außerhalb des Mainstream-Kinos zusammenbringt und darüber eine Polysemie filmischer Darstellung schafft (Naficy 2001, 10 sowie 22–26).

Kino transnational: Vom Kino der Peripherie zum vernetzten Kino

Dieses Verständnis von Verbundenheit zwischen verschiedenen Artefakten, Filmkulturen und Akteuren steht zugleich paradigmatisch für die Literatur zum «transnationalen Kino». ⁵ Als neuer «umbrella term» (Jahn-Sudmann 2009, 22) dient der Begriff der geopolitischen Dezentrierung der Filmwissenschaft (vgl. Newman 2010, 4). ⁶ Häufig beziehen Arbeiten zum transnationalen Kino neben narrativen und

schen den USA und Mexiko sowie angrenzenden lateinamerikanischen Staaten beinhaltet.

- 5 Beispielhaft für die Neuausrichtung der Forschung hin zum transnationalen Kino in der im Vergleich zur angelsächsischen – noch – schmalere deutschsprachigen Literatur stehen der von Ricarda Strobel und Andreas Jahn-Sudmann herausgegebene Band *Film Transnational und Transkulturell* (2009) sowie *Spuren eines Dritten Kinos. Zur Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema* (Foerster et al. 2013a), letzterer mit einem Fokus auf die Kinematographien von China, Nigeria (Nollywood), Philippinen und Brasilien.
- 6 Dies kann die sich bereits beim Begriff des Weltkinos andeutende Beliebigkeit der Zuschreibung nach sich ziehen, wenn beispielsweise im von Ezra/Rowden herausgegebenen Sammelband *Transnational Cinema. The Film Reader* (2006) ein Beitrag zu den Hollywoodproduktionen LORD OF THE RINGS und STAR WARS zu finden ist (vgl. Shefrin 2006), ohne die Transnationalität solcher Projekte in ihrer Filmästhetik zu reflektieren.



1a–b Grenzüberschreitung als ästhetisches und ethisches Projekt in *LE HAVRE* (Aki Kaurismäki, FIN/F/G 2011) und *IN THIS WORLD* (Michael Winterbottom, GB 2002)

ästhetischen Aspekten auch die Produktion, Distribution und Rezeption transnationaler Medienangebote in die Analyse ein oder akzentuieren sie sogar (vgl. u.a. Lobato 2012, vor allem 9–20).

Zugleich wird die Grenzüberschreitung als ästhetisches und ethisches Projekt zum zentralen Gegenstand der Beschäftigung mit transnationalen Filmen wie *BABEL* (Alejandro González Iñárritu, USA/MEX/F 2006), *IN THIS WORLD* (Michael Winterbottom, GB 2002) oder auch *LE HAVRE* (Aki Kaurismäki, FIN/F/G 2011). Das Konzept von Nation wird dabei nicht obsolet, aber in seiner Pluralität thematisiert, was im besten Fall zu einem Polyzentrismus von Nationen und Kulturen in der filmischen Auseinandersetzung führt.

Die einschlägigen Arbeiten zu *world, third, accented, migrant, diasporic* oder *transnational cinema* sprechen jeweils nur Teilaspekte unseres Forschungsansatzes an, ohne eine klare Differenzierung zwischen kosmopolitischem, globalem und transnationalem Kino zu treffen. Häufig wird Kosmopolitismus als Unterform der Globalisierung verstanden. Hier wollen wir mit unserem Forschungsansatz für eine dezidierte

Umkehr der Argumentation plädieren und sowohl stärker auf die theoretischen Grundlagen des Kosmopolitismus eingehen als auch die Filme vertieft in ihrer filmphilosophischen Bedeutung beleuchten. Häufig verbleiben konkrete Analysen in den genannten Sammelbänden auf der Ebene von nationalen oder regionalen Zuschreibungen oder versuchen die kulturelle Identität von FilmemacherInnen und SchauspielerInnen mit einem überholten Autorenbegriff zu erfassen. Übergangen wird dabei häufig das ästhetische Potenzial solcher Filme und ebenso deren filmphilosophische Positionierung zu und Kommentierung von realweltlichen Vorgängen. Der ethnografische Blickwinkel soll daher durch ein Verständnis von Film als autonomem Reflexionsmedium ersetzt werden (vgl. Rony 1996 sowie stellenweise Naficy 2001).

Kosmopolitische Filme bieten Weltnarrative und ästhetische Weltentwürfe, mit denen über Politik und den Eigenwert des Ästhetischen nachgedacht werden kann. Dabei konzentriert sich das vorliegende Forschungsprojekt auf Filme, die im Kleinen wie im Großen das In-der-Welt-Sein zum Hauptthema der jeweiligen Erzählung machen und über physische Bewegungsformen der Reise, Migration oder Flucht ebenso wie über (mentale) Übersetzungsprozesse in Sprache, Kultur und Stil das Andere zum zentralen Verhandlungsgegenstand erheben.

Theorietraditionen des Kosmopolitismus

Um zu klären, welche Bedeutung der Kategorie des Kosmopolitischen für die kulturelle Produktion zukommt und wie tragfähig sie insbesondere für das Kino ist, bedarf es eines kurzen Blicks zurück in die Theoriegeschichte und einer Auseinandersetzung mit den einschlägigen Schlüsselbegriffen, vor allem jenen der Zweiten Moderne und des Utopismus. Bei der Relektüre philosophischer Grundlagentexte und der Beschäftigung mit zeitgenössischen Theorieansätzen steht die Frage im Zentrum, wie sich die Überlegungen aus den unterschiedlichen Fachrichtungen – der Philosophie, der Rechtswissenschaft oder der Soziologie – für die Filmwissenschaft nutzen lassen.

Nahezu alle modernen Verwendungsweisen des Begriffs gehen wenn nicht direkt, so doch mittelbar auf Kant zurück, in dessen Verständnis sich vier Bedeutungsvarianten überlagern. Kants Kosmopolitismus beruht auf einer anthropologischen Grundannahme, wonach alle Menschen gleich sind als Folge des Vernunftvermögens, das sie als Gattungswesen teilen. Kosmopolitismus meint darauf aufbauend

ein moralisches Ideal und normatives Konzept, sofern er verlangt, dass allen Menschen auf der Grundlage ihrer anthropologischen Ausstattung die gleichen Rechte zustehen. Der Begriff bezeichnet drittens das Programm, im Zuge dessen die allen Menschen zustehenden Rechte durchgesetzt werden sollen, sei es mit politischen oder juristischen Mitteln, und zwar vorzugsweise im Rahmen einer vernunftbasierten, republikanischen Weltregierung und transnationalen Rechtsordnung. Schließlich bezeichnet der Kosmopolitismus die utopische Phase der Weltgeschichte, in der jene rational organisierte «weltbürgerliche» Gesellschaft die widerstrebenden Bedürfnisse ihrer Mitglieder, gleichzeitig frei sein zu wollen und sich gesellschaftlich organisieren zu müssen, zu einem dauerhaften Ausgleich bringt.

Kants Überlegungen zum Kosmopolitismus als Utopie und rechtlich-moralisches Ordnungsideal sind – im Vorgriff auf die gegenwärtigen Globalisierungsdebatten – als Antwort auf die wachsende Konnektivität, die raumzeitliche Verdichtung grenzüberschreitender Beziehungen, zu verstehen. Kants Kosmopolitismus ist, um einen modernen Begriff zu verwenden, «geokritisch» motiviert, auf die räumliche Anlage der Welt bezogen: Die Menschheit müsse sich in einer allen nationalen, religiösen und kulturellen Grenzziehungen übergeordneten weltbürgerlichen Gemeinschaft organisieren (vgl. 2011 [1796], 30), weil die Kugelgestalt der Erde dem «großen Hang», sich im Streben nach ungehemmter Freiheit «zu vereinzeln» (1983 [1784], 38), topografisch Grenzen setzt. Wäre die Welt nicht genauso endlich wie ihre touristische Miniatur in Jia Zhangkes Film *THE WORLD*, bräuchte es keinen Kosmopolitismus als Antwort auf die Probleme, die sich aus der gesteigerten Beziehungsdichte ergeben.

Der Zusammenhang, den Kant als Vertreter der Aufklärung zwischen Recht, Raum und der Bildung grenzüberschreitender Gemeinschaften auf der einen und dem Kosmopolitismus als sozialer Utopie auf der anderen Seite schafft, bleibt wegweisend für die weitere Theoriegeschichte, auch wenn die moderne Rezeption verstärkt die Ambiguität und Kritikwürdigkeit des Konzepts herausstellt. Dies zumal mit Blick auf seinen universalistischen Anspruch, hinter dem die VertreterInnen postkolonialer und kapitalismuskritischer Ansätze die Vorherrschaft des Westens und seine Partikularinteressen kaschiert sehen.⁷

Für die filmwissenschaftliche Begriffsbildung von besonderem Interesse sind die Arbeiten des Soziologen Ulrich Beck, der die auf die Aufklärung zurückgehende Theorietradition vor dem Hintergrund

7 Vgl. stellvertretend für die Kritische Geographie Harvey 2009.

der Debatten um die Globalisierung und die Zweite Moderne fortschreibt. Der Begriff des Kosmopolitismus erfährt in seinen Schriften (1999, 2004 und 2006; Beck/Grande 2004) eine doppelte semantische Verschiebung. «Kosmopolitismus» meint nicht länger eine utopische, weltumspannende Gesellschaftsordnung, die in einer besseren Zukunft erwartet wird, sondern die bereits eingetretene Gegenwart, in der sich im Zeichen grenzüberschreitender Krisenerfahrungen zwangsläufig, ohne Zutun der Betroffenen, eine globale (Schicksals-)Gemeinschaft einstellt (vgl. 2004, 32f).

Risiken und Gefahren – Klimakatastrophen, Terrorismus, Finanzkrisen –, die eine Weltgesellschaft wider Willen entstehen lassen, ergeben sich als Folgelasten aus dem, was Beck die «Erste Moderne» nennt und durch die ideologische Doppelherrschaft von Kapitalismus und Nationalstaatlichkeit bestimmt sieht. Ungeachtet der negativen Besetzung gibt er jedoch weder den Begriff der Moderne noch den des Kosmopolitismus auf.⁸ Stattdessen fordert er eine «Zweite», selbstreflexive Moderne und einen – ihr entsprechend – kritisch überarbeiteten Kosmopolitismus. Hierfür nimmt er eine terminologische Differenzierung vor und unterscheidet zwischen «*Kosmopolitismus* und realexistierender *Kosmopolitisierung*» (2004, 32). Während «*Kosmopolitisierung*» auf die potenziell katastrophische, dystopische Gegenwart zielt, rettet das begriffliche Pendant «*Kosmopolitismus*» das ursprüngliche utopische Potenzial des Konzepts und den Entwurf einer modellhaften Gesellschaft, der bei Kant damit verbunden ist (vgl. *ibid.*, 34f).

Die Ambiguität und die kritische Wendung des Begriffs sind jedoch nicht die einzigen Merkmale, die Becks Version des Kosmopolitismus von jener Kants trennen: Die Unterschiede beziehen sich auch auf den Ansatz, die Verfasstheit der angestrebten Weltgesellschaft und die Mittel und Wege, die zu ihr hinführen. Während Kants weltbürgerliche Gesellschaft von rationalen Abwägungen und universellen Rechtsnormen getragen ist, setzt Beck – ähnlich wie Appiah (2007) – auf das (weniger zerebrale) Vermögen der Empathie und eine wechselseitige «Anerkennung der Andersheit der Anderen – jenseits des Missverständnisses von Territorialität und Homogenisierung» (Beck 2004, 48). Im Gegensatz zu Kants Vernunftvermögen als anthropologischem

⁸ Vgl. ebenso Harvey 2009, 282f. Oliver Fahle wiederum etabliert den Begriff der filmischen Zweiten Moderne unter Bezugnahme auf das Verhältnis der Deleuze'schen Zeit- und Bewegungsbilder, die sich nach der filmischen Postmoderne in einer neuen, selbstreflexiven Art und Weise miteinander verbinden (vgl. Fahle 2005). Der Begriff der Zweiten Moderne dient uns daher sowohl mit Blick auf die Kosmopolitismus-Debatten als auch die filmwissenschaftliche Zuschreibung als Referenz.

Gattungsbestand können Empathie und Respekt nicht umstandslos vorausgesetzt, sondern müssen in einem Prozess eingefordert und sichergestellt werden, den Beck als «Arbeit am Gespräch» (ibid., 49) bezeichnet. Ausdrücklich will er daher seinen Kosmopolitismus weniger als «normativ-politisches» denn als «analytisch-empirisches» Unterfangen verstanden wissen (ibid., 39).

Beck steht damit stellvertretend für eine Neuausrichtung, wie sie Rovisco/Nowicka (2011b) mit Blick auf die laufenden Debatten beobachten. Zum einen verlagert sich das Interesse vom Kosmopolitismus als Theoriekonzept stärker hin zu einem «focus on cosmopolitanism as a grounded category», einem «gelebten Kosmopolitismus» (ibid., 2). Zum anderen macht die Vorstellung vom Kosmopolitismus als universelles, normatives Ideal dem Interesse an partikularen «ordinary ways of thinking and acting» (ibid., 3) im Sinne von *Bottom-up*-Prozessen Platz. Und drittens kommt es in jüngster Zeit über die unterschiedlichen Fachkontexte hinweg zu einer fortschreitenden Ausdifferenzierung der Ansätze, so dass statt von einem in sich geschlossenen Konzept von einer Vielzahl unterschiedlicher Kosmopolitismen auszugehen ist (Glick-Schiller/Darieva/Gruner-Domic 2011, 399).

Die Abkehr von der «grand theory» hin zu gelebten Formen des Kosmopolitismus bereitet den Weg für den Übergang von den philosophischen, politischen und rechtlichen Diskursen hin zu ästhetischen Praktiken und insbesondere zum Film, da diese sich im Sinne von Rovisco/Nowicka als «ordinary ways of thinking and acting» (2011b, 3) verstehen lassen. Tatsächlich tauchen die ersten Ansätze, den Begriff des Kosmopolitismus so weiterzudenken, dass er Fragen der Ästhetik mit einbegreift, im Kontext eben jener von Rovisco/Nowicka beobachteten Neuausrichtung auf. Nikos Papastergiadis (2012) hat als einer der Ersten einen entsprechenden Versuch unternommen. Was das Kino und die Künste in diesem Zusammenhang interessant macht, ist die Art und Weise, wie sie mit den Ambiguitäten und Antinomien umgehen, welche die Theoriedebatte begleiten. Denn während soziale und politische Diskussionen sich oft gefangen finden zwischen dem Kosmopolitismus als «elusive ideal that may one day inform good governance» (ibid., 89) und politischen Graswurzelinitiativen, deutet Papastergiadis die Kunst als eine dazwischen liegende, auf einer mittleren Ebene angesiedelte kosmopolitische Praxis. Als solche ist sie zwar in der Gegenwart verankert, jedoch wesentlich auf die Zukunft ausgerichtet. Papastergiadis zufolge nimmt die Kunst als Form des gelebten Kosmopolitismus Gestalt an «in einer Reihe lokal gebundener, aber global ausgreifender Tendenzen – Denationalisierung, reflexive

Gastfreundschaft, kulturelle Übersetzungsleistungen, Diskursivität und die Bildung einer globalen Öffentlichkeit», die gemeinsam ausmachen, was er als das «kosmopolitische Imaginäre» bezeichnet (ibid., 9).

Was genau aber macht die Kunst zu einem «new mode of cosmopolitan agency» (ibid., 10)? Papastergiadis führt zwei Faktoren an: Kosmopolitische Kunst sei ein kollaborativer Prozess, und zwar in der Produktion wie in den Formen der Rezeption, auf die hin sie angelegt ist. Idealerweise überführt sie ihr Publikum in eine Mikrogemeinschaft von Akteuren, für die die Begegnung mit dem ästhetischen Artefakt den Ausgangspunkt für eine selbstreflexive Teilhabe bildet, die nationale und kulturelle Grenzen überschreitet. Kunst als Gegenstand und Anlass eines Dialogs lasse so – in einem vorausgreifenden, utopischen Akt – eine, wenngleich begrenzte, «global public sphere» entstehen (ibid., 114). Zum zweiten sei die Kunst als kosmopolitische ein Medium des «imaginative world-picture making» (ibid., 90). Kunstwerke entwerfen Welten, nicht vorhandene, sondern «imaginierte», modellhafte. Das mache die Kunst von Haus aus zu einem kosmopolitischen Akteur: «Through the perpetual function of the imaginative world-picture making, aesthetics is always cosmopolitan» (ibid., 90).

Ansätze für eine Theorie des kosmopolitischen Kinos in der Filmwissenschaft

Einer der wenigen, zumindest in Grundzügen ausgearbeiteten Ansätze zu einer Theorie des kosmopolitischen Kinos kommt mit Blick auf den bisherigen Gang der Debatte nicht von ungefähr aus dem Grenzbereich zur Soziologie. In ihrem Aufsatz «Towards a Cosmopolitan Cinema: Understanding the Connection Between Borders, Mobility and Cosmopolitanism in the Fiction Film» von 2013 vertritt Maria Rovisco, eine sozialwissenschaftliche Perspektive auf die durch die Filmvorführung entstehende Gemeinschaft, in der die Zuschauer an einem fernen Missstand teilhaben. Sie thematisiert die mangelnde Theoretisierung des Verhältnisses von Kosmopolitismus und Kino und möchte sich zudem von den enggefasst autorzentrierten und auf die Repräsentation migrantischer Akteure abzielenden Debatten des transnationalen Kinos abheben (Rovisco 2013, 149).

Rovisco versteht kosmopolitisches Kino als eine Produktionsweise mit sehr spezifischen ästhetischen und ethisch-politischen Voraussetzungen und Ansprüchen, die über audiovisuelle Artefakte stellvertretend eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit «distant others» (ibid.) ermöglicht und Zuschauern eine Teilhabe an deren Schicksal

erlaubt, wie sie die räumliche Distanz für gewöhnlich in der Realität nicht zulässt. Anhand der beiden Filme *IN THIS WORLD* (*IN THIS WORLD – AUFBRUCH INS UNGEWISSE*, Michael Winterbottom, GB 2002) und *SAFAR E GHANDEHAR* (*REISE NACH KANDAHAR*, Mohsen Makhmalbaf, IR/F 2001) rückt Rovisco die Erfahrung und Repräsentation von Grenzen und Mobilität ins Zentrum, um aufzuzeigen, inwieweit Grenzzonen als Räume intensiven und transkulturellen Austausches die kosmopolitische Imagination häufig überhaupt erst ermöglichen. Ihr geht es vor allem um ein Kino der Empathie, wenn sie schreibt: «Cosmopolitan cinema relies strongly on the power of visual images and visual style to help construct an imagined picture of suffering others» (ibid., 155). Roviscos Ansatz fokussiert allerdings entgegen ihrer Behauptung weniger eine ästhetische Beschäftigung mit Bewegtbildern; vielmehr sieht sie im Medium Film die Möglichkeit, bestimmte ethische Themen in eine gesellschaftliche Debatte einzubringen und Akteure emotional über die audiovisuelle Darstellung anzusprechen:

I want to argue that fiction film can be a springboard for the cosmopolitan imagination because it creates a discursive ethical space where a range of interlocutors – film audiences, filmmakers, creative personnel and critics – enter into conversation with each other about issues of human dignity and their violation and, ultimately, achieve a shared understanding of what constitutes a human being in the contemporary world (ibid., 153).

Rovisco ist demnach mehr an den beteiligten Akteuren und ihrer empathiegeleiteten Vergemeinschaftung und emotionalen Hinwendung zu ethischen Fragestellungen als an den medialen Bedingungen einer kosmopolitischen Ästhetik interessiert. Kino ist vorrangig Agenda-Setter und hat die Zuschauer emotional anzusprechen, um in einen Dialog um das Leid Anderer («suffering Others», ibid., 152) einsteigen zu können. Dabei wird der Dialog bei ihr immer nur zwischen Menschen, nicht aber zwischen Mensch und Medium gedacht. Die Analyse der beiden Filme macht deutlich, dass Rovisco stark auf Repräsentationsformen der außerfilmischen Welt abzielt, wenn sie dokumentarische und realistische Tendenzen herausarbeitet, die dazu dienen, möglichst glaubhafte Darstellungen einer Reise über Grenzen hinweg darzustellen (vgl. ibid., 160). Was bei Rovisco ausbleibt, ist eine Hinwendung zu den filmtheoretischen Implikationen ihres Konzepts, das sich auf Rezeptionsmodelle oder aber Ansätze eines politischen Kinos in Nachfolge eines Dritten Kinos beziehen ließe.

Im bislang jüngsten Beitrag zur Debatte, dem 2014 erschienenen Aufsatz *Sojourner Cinema: Seeking and Researching a New Cinematic Category*, zielt die Filmwissenschaftlerin Jane Mills – dem Titel folgend – zunächst nicht auf die (Re-)Formulierung einer Theorie des kosmopolitischen Kinos. Vielmehr geht es ihr darum, ein Phänomen zu fassen, das sich mit den Kategorien des *accented cinema*, des transnationalen oder migrantischen Films nicht angemessen begreifen lässt. Unter dem neu geschaffenen Begriff des *sojourner cinema*, den sie in kritischer Abgrenzung von den besagten Ansätzen entwickelt und analytisch an Akira Kurosawas *DERSU UZALA* (*USALA DER KIRGISE*, SU/JP 1975) erprobt, versammelt Mills all die Filme, welche auf die Erfahrungen von Filmemachenden zurückgehen, die – im Gegensatz etwa zu Flüchtlingen – freiwillig nationale Grenzen überqueren, um in einem anderen Land einen Film zu drehen (vgl. 2014, 152).

Ausgehend von einem klar umgrenzten Korpus greift Mills auf das Konzept des Kosmopolitismus als «critical framework» (2014, 160f) zurück. Denn er erlaubt in seiner modernen Fassung als «rooted cosmopolitanism» (Appiah 2006) eine multiple Zugehörigkeit und Verortung von Filmen jenseits des kategorialen Gegensatzes von Welt- und Nationalkino zu denken. Ähnlich wie bei Rovisco liegt das konstitutive Element der Korpusbildung zunächst außerhalb des filmischen Textes als ästhetischem Kernbestand. In diesem Fall ist es die Produktionsgeschichte, die vorfilmische Grenzüberschreitung eines als Autor verstandenen Filmemachers und seine oder ihre Anwesenheit in einem fremden Land, die über die Zugehörigkeit der Filme zu dieser Spielart des kosmopolitischen Kinos entscheiden. Mills denkt Appiahs «rooted cosmopolitanism» jedoch weiter, indem sie auf den literaturwissenschaftlichen Ansatz der Geokritik zurückgreift, den Bertrand Westphal als Verfahren versteht, über den Raum als verbindende Kategorie die fließenden Übergänge zwischen fiktionalen Texten und ihren realweltlichen Referenten zu erkunden («entre géographie du «réel» et géographie de l'«imaginaire»»; 2007, 275). Darauf aufbauend überführt Mills das Problem der Zugehörigkeit, das sich bei Appiah im Widerstreit zwischen universellen Normen und lokalen kulturellen Verbindlichkeiten stellt, in eine Frage nach Perspektiven und Stimmen. Als ästhetische Kategorie und «important aspects of sojourner cinema» (Mills 2014, 154) schlagen «multifocality» und «multivocality» die Brücke von Appiahs Kosmopolitismus als «ethics in a world of strangers» – so der Untertitel des englischen Originals – zum Film. Die Perspektive von Kurosawa als «Autor» ist demnach eine neben

anderen, die in *DERSU UZALA* als kosmopolitischem qua multifokalem und multivokalem Film zum Tragen kommen.

Kritisch anzumerken bleibt, dass das Verhältnis von vorfilmischer und filmischer Realität im Rahmen von Mills' Entwurf eines kosmopolitischen *sojourner cinema* nicht ausreichend geklärt wird. Auch wird mit dem Film als Medium der Reflexion dessen eigenständige Leistung zu wenig in den Blick genommen. Zudem beziehen sich Mills' Überlegungen vorrangig auf Appiahs Kosmopolitismuskonzept, während der weitere Kontext der Debatte kaum berücksichtigt wird. Der Utopismus bleibt daher als Kernbestand der Theorietradition außen vor.

Ein dritter Versuch, das kosmopolitische Kino als filmwissenschaftliche Kategorie zu etablieren, stammt von Nadine Chan Su-Lin.⁹ Wie Mills bezieht sich Chan auf ein klar umrissenes Korpus, das «post 9/11 hyperlink drama» (2009, 14), das anders als Mills' Bestand komplett im Bereich des Hollywoodkinos verortet ist. Für dessen Beschreibung seien die vorhandenen filmwissenschaftlichen Kategorien aber ebenso wenig ausreichend (*ibid.*, 31ff). Chans Analyse setzt stärker als jene von Rovisco und Mills bei ästhetischen Eigenschaften der verhandelten Filme an, nämlich den Figurenkonstellationen des Ensemblefilms und der narrativen Struktur des «hyperlink film». Auf deren Grundlage schreibt sie den Filmen einen eigenen «philosophical value» zu (*ibid.*, 13) und setzt sie zur Theoriebildung in ein Verhältnis wechselseitiger Supplementarität. Als Versuche, für die USA nach den Anschlägen vom 11. September die Spannungen zwischen einem humanistischen Universalismus und nationalen Bindungen auszuloten, tragen die Filme ebenso zur Debatte um den Kosmopolitismus bei, wie ihre Erzählanlage umgekehrt als Verkörperung einer kosmopolitischen Ethik lesbar wird (*ibid.*, 33). Allerdings leidet die Tragfähigkeit von Chans Konzept darunter, dass es mit nur vier Filmen – *CRASH* (Paul Haggis, USA/D 2004), *LETTERS FROM IWO JIMA* (Clint Eastwood, USA 2006), *SYRIANA* (Stephen Gaghan, USA 2005) und *BABEL* (Alejandro González Iñárritu (F/USA/MEX 2006) – einen sehr schmalen, auch geografisch beschränkten Bestand und mit der Fokussierung auf narratologische Fragen nur einen Teil des filmästhetischen Spektrums abdeckt.

9 Anders als die Texte von Rovisco und Mills ist dieser Text als akademische Abschlussarbeit entstanden. So ist er nicht in einem Fachjournal publiziert und nur online verfügbar, vgl. <http://scholarbank.nus.edu.sg/bitstream/handle/10635/16394/ChanSLN%20M.A.%20Final%20PDF.pdf?sequence=1> (letzter Zugriff 27. Februar 2015).

Kosmopolitisches Kino – Konzept und Forschungsprogramm

Auf Grundlage des vorliegenden Forschungsberichts – der sowohl die Theoriegeschichte des Kosmopolitismus wie die ersten Versuche berücksichtigt, das Konzept für die Filmwissenschaft nutzbar zu machen – lassen sich zum Abschluss thesenhaft die Perspektiven benennen, die sich für ein kosmopolitisches Kino als neues filmwissenschaftliches Forschungsfeld, für mögliche Fragestellungen und für das Korpus ergeben:

- Unabdingbare Voraussetzung für eine Theorie des kosmopolitischen Kinos ist eine Aufwertung der ästhetischen Ansätze, die in der Konzeptgeschichte bislang eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Im Gegensatz zu den stärker sozialwissenschaftlich-biografisch argumentierenden Versuchen positioniert sich die angestrebte Theorie in einem filmphilosophischen Kontext und versteht den Film als ästhetisches Artefakt und autonomes Reflexionsmedium.
- Das kosmopolitische Kino steht als filmwissenschaftliches Konzept in der Theorietradition des Kosmopolitismus und nimmt die einschlägigen Problembestände auf. Ungeachtet der Eigenständigkeit, die es als ästhetisches Artefakt und Reflexionsmedium beansprucht, verhandelt es ethische und politische Fragen, die sich aus der gesteigerten Dichte von Beziehungen ergeben, welche nationale, kulturelle und religiöse Grenzen überschreiten.
- Die Theorie des kosmopolitischen Kinos setzt die Ambiguität und Kritikwürdigkeit des Leitkonzepts voraus. Sie verabschiedet sich vom universalistisch-normativen Anspruch, der sich historisch damit verbindet, zugunsten eines *grounded cosmopolitanism* neuer Prägung.
- Sie hält jedoch am Utopismus als Kernbestand des – historischen – Kosmopolitismus fest – anders als Sean Cubitt, für den der kosmopolitische Film die dystopische Endphase einer globalisierten kapitalistischen Filmindustrie markiert, in der jeglicher Weltbezug in einem ort- und zeitlosen Spektakel aufgeht und das Publikum als ultimative Ware übrig bleibt (2004, 358f).
- Das kosmopolitische Kino realisiert seinen Utopismus im Modus der Erprobung von modellhaften sozialen Entwürfen und nicht, indem es Ideale auf Dauer vorgibt. Als versuchsweiser Ausgriff über das Bestehende hinaus situiert es sich zwischen den normativen Ansprüchen von ethischem Universalismus und positiven Rechtsnormen.

- Die filmische Verortung kosmopolitischer Gesellschaftsentwürfe findet bevorzugt in liminalen Räumen statt, deren Grenzen als mehrfach codierte topografische Markierungen zu verstehen sind. Räume, Topografien, Karten bilden daher zentrale Kategorien, und ebenso die sie verbindenden Bewegungen, ob als Mobilität filmischer Figuren oder als fluide Kamerabewegungen, wie sie im eingangs erwähnten Film *THE WORLD* buchstäblich ‚Welt als kinematographische Größe‘ hervorbringen.
- Das kosmopolitische Kino umfasst kein abgeschlossenes Korpus, es ist eher ein analytisches Konzept, das der Erschließung eines breiten Spektrums von Filmen dient. Sie lassen sich in mehrfacher Zugehörigkeit unterschiedlichen Genres und verwandten Ansätzen wie dem Kino der Akzente oder dem transnationalen Kino zuordnen.
- Als Programm zielt das kosmopolitische Kino darauf, die Aspekte der Produktion und Rezeption in eine Ästhetik zu integrieren, die den Film als utopische Erprobung gesellschaftlicher Modelle begreift.¹⁰

Die Autorin und der Autor danken den TeilnehmerInnen der von der DFG geförderten internationalen Tagung «Cosmopolitan Cinema: Arts and Politics in the Second Modernity», die sie im April 2014 an der Universität Bayreuth veranstaltet haben, und ebenso den KollegInnen, die uns im Rahmen des Jahrestreffens der GfM 2014 und der Screen-Tagungen 2013 und 2014 Gelegenheit boten, erste Überlegungen zum «cosmopolitan cinema» vorzustellen und zu diskutieren. Insbesondere haben wir Jane Mills zu danken, die uns ihren Text zum «Sojourner Cinema» zugänglich machte. Für die Literaturbeschaffung und die Durchsicht des Beitrags gilt ein herzlicher Dank Lea-Maria Kneisel und Johannes Pittroff.

¹⁰ Die Autorin und der Autor bereiten einen Sammelband und eine Monographie vor, in der sie das hier entwickelte Programm ausführen werden.

Literatur

- Andrew, Dudley (2006) An Atlas of World Cinema. In: Dennison/Song 2006, S.19–29.
- (2010) Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema. In: Ďurovičová/Newman 2010, S.59–89.
- Appiah, Kwame Anthony (2006) *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton.
- Badley, Linda/Palmer, R. Barton (2010) Introduction. In: Badley/Palmer/Schneider 2010, S.1–14.
- Badley, Linda/Palmer, R. Barton/Schneider, Steven Jay (Hg.) (2010) *Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Beck, Ulrich (1999) *World Risk Society*. Cambridge: Polity.
- (2004) *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2006) *The Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity.
- /Grande, Edgar (Hg.) (2004) *Das kosmopolitische Europa. Gesellschaft und Politik in der Zweiten Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Berghahn, Daniela (2013) *Far Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- /Sternberg, Claudia (2010) Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe. In: *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Hg. v. Daniela Berghahn & Claudia Sternberg. Edinburgh: Edinburgh University Press, S.12–49.
- Brown, Garrett Wallace/Held, David (2010) *The Cosmopolitan Reader*. New York: Wiley.
- Brown, Garrett Wallace (2013) *Grounding Cosmopolitanism: From Kant to the Idea of a Cosmopolitan Constitution*. Edinburgh: University Press.
- Chan, Su-Lin Nadine (2009) *Cosmopolitan Cinema. Towards a New Trajectory in Cosmopolitan Theory*. M.A. thesis National University of Singapore. Online: <http://scholarbank.nus.edu.sg/bitstream/handle/10635/16394/ChanSLN%20M.A.%20Final%20PDF.pdf?sequence=1> (letzter Zugriff 27. Februar 2015).
- Cubitt, Sean (2004) *The Cinema Effect*. Cambridge, Mass./London: MIT.
- Dennison, Stephanie/Song, Hwee-Lim (2006) Situating World Cinema as a Theoretical Problem. In: Dennison/Song 2006, S.1–18.
- Dennison, Stephanie/Song, Hwee-Lim (Hg.) (2006) *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London/New York: Wallflower.
- Ďurovičová, Nataša/Newman, Kathleen (Hg.) (2010) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York/London: Routledge.

- Espinosa, Julio García (1979) For an Imperfect Cinema [span. 1969]. In: *Jump Cut* 20, S.24ff.
- Ezra, Elisabeth/Rowden, Terry (Hg.) (2006) *Transnational Cinema: The Film Reader*. London/New York: Routledge.
- Fahle, Oliver (2005) *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar: VDG.
- Foerster, Lukas/Perneckzy, Nikolaus/Tietke, Fabian/Valenti, Cecilia (Hg.) (2013a) *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: Transcript.
- Foerster, Lukas/Perneckzy, Nikolaus/Tietke, Fabian/Valenti, Cecilia (2013b) Spuren eines Dritten Kinos. Einführung der Herausgeber. In: Foerster/Perneckzy/Tietke/Valenti 2013a, S.9–22.
- Glick-Schiller, Nina/Darieva, Tsypylma/Gruner-Domic, Sandra (2011) Defining Cosmopolitan Sociability in a Transnational Age. An Introduction. In: *Ethnic and Racial Studies* 34,3, S.399–418.
- Grant, Catherine/Kuhn, Annette (Hg.) (2006) *Screening World Cinema: A Screen Reader*. London/New York: Routledge.
- Harvey, David (2009) *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*. New York/Chichester: Columbia University Press.
- Jahn-Sudmann, Andreas (2009) Film und Transnationalität – Forschungsperspektiven. In: Strobel/Jahn-Sudmann 2009, S.15–26.
- Kant, Immanuel (1983) *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* [1784]. In: *Werke in sechs Bänden, Bd. 6*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.31–50.
- (2011) *Zum ewigen Frieden* [neue, vermehrte Aufl. 1796]. Kommentar v. Oliver Eberl und Peter Niesen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lobato, Ramon (2012) *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave Macmillan.
- Mercer, Kobena (1986) Third Cinema at Edinburgh. Reflections on a Pioneering Event. In: *Screen* 27,6, S.95–104.
- Mills, Jane (2014) Sojourner Cinema: Seeking and Researching a New Cinematic Category. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 55,1, S.140–164.
- Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nagib, Lúcia/Perriam, Chris/Dudrah, Rajinder (2012) Introduction. In: *Theorizing World Cinema*. Hg. v. Lúcia Nagib, Chris Perriam & Rajinder Dudrah. London/New York: I.B. Tauris, S. xvii–xxxiii.
- Nava, Mica (2007) *Visceral Cosmopolitanism. Gender, Culture and the Normalisation of Difference*. Oxford: Berg.

- Newman, Kathleen (2010) Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism. In: Āurovičová/Newman 2010, S.3–11.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (1996) *The Oxford History of World Cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- O'Donovan, Patrick/Rascaroli, Laura (Hg.) (2010) *The Cause of Cosmopolitanism. Dispositions, Models, Transformations*. Oxford etc.: Peter Lang.
- Ong, Jonathan Corpus (2009) The Cosmopolitan Continuum: Locating Cosmopolitanism in Media and Cultural Studies. In: *Media, Culture & Society* 31,3, S.449–466.
- Papastergiadis, Nikos (2012) *Cosmopolitanism and Culture*. Cambridge: Polity.
- Rocha, Glauber (1995) An Esthetic of Hunger [bras. 1965]. In: Johnson, Randal/Stam, Robert (Hg.) (1995) *Brazilian Cinema*. Exp. ed. New York: Columbia University Press, S.68–71.
- Rony, Fatimah Tobing (1996) *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Rovisco, Maria (2013): Towards a Cosmopolitan Cinema: Understanding the Connection Between Borders, Mobility and Cosmopolitanism in the Fiction Film. In: *Mobilities* 8,1, S.148–165.
- /Nowicka, Magdalena (Hg.) (2011a) *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. Farnham: Ashgate.
- /Nowicka, Magdalena (2011b) Introduction. In: Rovisco/Nowicka 2011a, S.1–16.
- Sarkar, Bhaskar (2008) Postcolonial and Transnational Perspectives. In: *The SAGE Handbook of Film Studies*. Hg. v. James Donald & Michael Renov. London etc.: Sage, S.123–145.
- Shefrin, Elana (2006) LORD OF THE RINGS, STAR WARS, and Participatory Fandom: Mapping New Congruencies Between the Internet and Media Entertainment Culture. In: Ezra/Rowden 2006, S.81–96.
- Skrbiš, Zlatko/Woodward, Ian (2013) *Cosmopolitanism. Uses of the Idea*. Los Angeles: Sage.
- Solanas, Fernando/Getino, Octavio (1976) Towards a Third Cinema [span. 1969]. In: *Movies and Methods*, Bd. 1. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, S.44–64.
- Strobel, Ricarda/Jahn-Sudmann, Andreas (Hg.) (2009) *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München: Fink.
- Tomlinson, John (2011) Beyond Connection: Cultural Cosmopolitan and Ubiquitous Media. In: *International Journal of Cultural Studies* 14,3, S.347–361.
- Walkowitz, Rebecca L. (2006) *Cosmopolitan Style. Modernism Beyond the Nation*. New York: Columbia University Press.
- Westphal, Bertrand (2007): *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.