

Matthias Christen / Kathrin Rothemund (Hg.)

**Cosmopolitan Cinema  
Kunst und Politik in der  
Zweiten Moderne**

**SCHÜREN**

# Inhalt

Matthias Christen, Kathrin Rothemund

## **Das kosmopolitische Kino**

Eine Einleitung

9

## Theoriekontexte und -traditionen: Problemgeschichten

Magdalena Nowicka

### **Kosmopolitische Transzendenz**

29

Susanne Lachenicht

### ***Cosmopolitanism Revisited***

Kosmopolitismus in historischer Perspektive

47

## Begriffe und Konzepte einer kosmopolitischen Filmästhetik und Filmtheorie

Matthias Christen, Kathrin Rothemund

### **Das kosmopolitische Kino**

Kunst und Politik in der Zweiten Moderne

61

Oliver Fahle

### **Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne**

137

5

## Cinescapes: Raum – Zeit – Figur

Ute Fendler

### **Afrikanisches Kino: Un-gebunden und kosmopolitisch**

Die «relationalen» Filme von Abderrahmane Sissako 155

Henriette Gunkel

### **Erinnerungen an die Zukunft**

Zur Frage von Zeit in einem kosmopolitischen Kino 173

Jacques de Villiers

### **Zeit der Bilder, Zeit der Worte**

Verschobene (Temp)Oralität und kosmopolitische Kollaborationen in Pedro Costas COLOSSAL YOUTH 185

Alena Strohmaier

### **Der iranische Diasporafilm**

Von einer «cultural difference» zu einer «cosmopolitan attitude» 207

Simon Frisch

### **Zentren und Peripherien der Filmtheorie**

IN THE MOOD FOR LOVE zwischen westlicher und ostasiatischer Ästhetik 223

Christoph Büttner

### **«Das gute Leben»**

Räume und Imaginationen prä-moderner Zukunftsentwürfe im deutschen Gegenwartskino 247

Janine Wahrendorf

**Kosmopolitische Terrortopien** 267

## **Genre-traditionen und Genreinnovationen im kosmopolitischen Kino**

Ivo Ritzer

### **Cosmopolitan Zulu**

Zur medienkulturellen Logik transnationaler Genre-Migration 285

Daniela Berghahn

**Das Mainstreaming des diasporischen europäischen Kinos**

Aus der ethnischen Nische zum populären Kino

305

**Kosmopolitische Spielräume und orbitale Weltbilder**

Jochen Koubek, Stefan Werning

**Weltspiele und Spielkulturen**

327

Kathrin Rothemund

**Orbitale Figurationen**

Welt-Imaginationen erster, zweiter und dritter Ordnung

347

Kurzbiografien

367

Abbildungsnachweis

373

Filmregister

374

Namensregister

379

Matthias Christen, Kathrin Rothemund

# Das kosmopolitische Kino

## Eine Einleitung

Kosmopolit\*innen, die sich in einer globalisierten Welt zwischen Nationen, Märkten und Identitäten wie selbstverständlich bewegen, sind in den vergangenen Jahren zu einer Schlüsseltröpe zeitgenössischer Identitätsbildung und Selbstverständigung avanciert, wovon unter anderem umfangreiche Sammelbände zur Theoriegeschichte des Kosmopolitismus, Einführungen und Überblicksdarstellungen zeugen.<sup>1</sup> Der Kosmopolitismus dient in diesem Zusammenhang als Inbegriff einer bestimmten Haltung zur Welt, zu internationalen Verflechtungen sowie Geld- und Menschenströmen, die Kontinente und Nationen Grenzen überschreitend miteinander verbinden. Gegenüber den Nationalstaaten, die mit ihren exklusiven bürgerschaftlichen Zugehörigkeiten und ihren starren territorialen Grenzziehungen lange die politisch und historisch bestimmenden Größen waren, rücken vermehrt einzelne Akteur\*innen, die moralisch und politisch der Idee einer Weltbürgerschaft verpflichtet sind und im Bewusstsein der notwendigen Akzeptanz Anderer agieren, ins Zentrum einer kulturpolitischen Debatte.<sup>2</sup> In der Vorstellung einer weltumspannenden, solidarischen Gemeinschaft, die sich aus gleichberechtigten und selbstbestimmten Bürgerinnen und Bürgern unterschiedlichster Herkunft zusammensetzt,

1 Vgl. Maria Rovisco, Magdalena Nowicka (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. Farnham 2011; Garrett W. Brown, David Held (Hrsg.): *The Cosmopolitanism Reader*. Cambridge 2010; Zlatko Skrbis, Ian Woodward: *Cosmopolitanism. Uses of the Idea*. Los Angeles 2013; Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha, Dipesh Chakrabarty (Hrsg.): *Cosmopolitanism*. Durham, London 2002.

2 Vgl. als Einführung zum Kosmopolitismus Brown/Held 2010, S. 1 ff.

schwingt eine utopische Hoffnung mit, die sich historisch von der Aufklärung her schreibt. Das kosmopolitische Ideal einer dauerhaft befriedeten Weltgesellschaft, wie es Immanuel Kant im ausgehenden 18. Jahrhundert formuliert, ist genealogisch untrennbar mit dem Projekt einer europäisch dominierten und in ihrem Anspruch globalen Moderne verbunden und insofern immer Krisenbewältigungsstrategie und Teil des Problems in einem. Der moderne Kosmopolitismus steht – anders als der antike – im Zeichen einer gewaltsam vorangetriebenen Expansionsbewegung der europäischen Staaten und ihrer Machtinteressen. Mit Blick auf die neuartigen Beziehungen und die zunehmende räumliche Konnektivität, die sich als Folge der von Europa ausgehenden kolonialen Unternehmungen zwangsweise einstellen, versucht Kant mit der Idee einer weltbürgerlichen Gesellschaft für einen Bereich verbindliche Regeln zu etablieren, für den die am Modell einer nationalstaatlichen Zugehörigkeit orientierten Bestimmungen nicht greifen. Kant beruft sich dafür auf scheinbar universell gültige Prinzipien: die Vernunftnatur des Menschen, eine transnationale Rechtsordnung und die Idee eines planmäßigen historischen Fortschritts, der auf die eine baut und die andere durchsetzt.

Die enge historische Verbindung mit den europäischen Expansionsbestrebungen, dem Kolonialismus und dem Rassismus, der ihnen zugrunde liegt, hat dem modernen Kosmopolitismus jedoch den Verdacht eingetragen, dass er als Projekt der europäischen Aufklärung deren machtpolitischer Kehrseite verhaftet bleibt und dass es sich bei ihm und seinen normativen Ansprüchen in letzter Konsequenz nur um «one more imperialistic particularism dressed up in seductive universal garb»<sup>3</sup> handelt. Vor allem im Kontext des Postkolonialismus ist der Vorwurf einer heimlichen Komplizenschaft wiederholt vorgebracht worden, und die Kritik hat sich in dem Maß zugespitzt, wie sich in jüngerer Zeit westliche Staaten erneut auf universell gültige Rechtsbestände berufen haben, um ihre je eigene Agenda und die Vorstellung einer Weltregierung im Sinne eines «armored cosmopolitanism» gewaltsam durchzusetzen.<sup>4</sup>

Der Kosmopolitismus präsentiert sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts mithin als hochgradig umstrittenes und theoriegeschichtlich ambivalentes Konzept. Wenn er positiv besetzt erscheint, dann im Kontext dessen, was der Soziologe Ulrich Beck als Zweite Moderne bezeichnet, eine Moderne, die sich selbstreflexiv und kritisch den Herausforderungen stellt, die sich aus ihren eigenen Verfehlungen ergeben und die sich nicht länger als exklusives Fortschrittsprojekt eines Westens begreift, der sich technisch und zivilisatorisch überlegen wähnt.<sup>5</sup>

3 Paul Gilroy: *Postcolonial Melancholia*. New York 2005, S. 4. Vgl. dort auch das Kapitel «Cosmopolitanism Contested».

4 Vgl. ebd., S. 63.

5 Vgl. Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M. 1986; Ulrich Beck: *World Risk Society*. Cambridge 1999; Ulrich Beck: *The Cosmopolitan Perspective. Sociology in the Second Age of Modernity*. In: *British Journal of Sociology* 51:1, 2000, S. 79–105;

Wenn im vorliegenden Band vom Projekt eines kosmopolitischen Kinos die Rede ist, bezieht sich dieses, analog zur Zweiten Moderne, auf einen historisch revidierten, selbstreflexiven und post-universalistischen Kosmopolitismus. Als solcher markiert er in einer Zeit, in der der fortschreitenden Internationalisierung und Globalisierung in Form aggressiver Nationalismen ein Widerpart entsteht, ein doppeltes Gegenangebot, das sich gegen die vorherrschenden hegemonialen Strukturen der Realpolitik genauso richtet wie gegen protektionistische Abschottungsstrategien. Wo Globalisierung wahlweise den rückhaltlosen Abbau von Handelshemmnissen, einen diffusen Zusammenhang von allem mit allem und den Verlust lokaler Bindungen und Besonderheiten meint und wo Nationalisten im Gegenzug auf Abschottung setzen und von einer Rückkehr in eine imaginäre vormoderne Welt träumen, greift das kosmopolitische Kino – so die zentrale These des vorliegenden Bandes – das utopische Moment auf, das dem Kosmopolitismus eigen ist, indem es versuchsweise Welt- und Gesellschaftsmodelle entwirft und daran erprobt, was es heißt, in der Zweiten Moderne gemeinschaftlich eine Welt zu teilen. Das Kino wird auf diese Weise im globalen Netz von Bewegungs- und Entwicklungsströmen der Zweiten Moderne selbst zu einem kosmopolitischen Akteur. Die Vorstellung einer Zweiten Moderne, wie sie in den Geistes- und Sozialwissenschaften gleichermaßen verhandelt wird,<sup>6</sup> erlaubt dabei, den Kosmopolitismus als Ausdruck zeitgenössischer globaler Entwicklungen über seine Theoriegeschichte an gesellschaftliche und künstlerische Bewegungen zurückzubinden und im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik aktuelle Fragen in einer historischen Perspektive zu diskutieren.

## 1 Forschungslage

Die Öffnung der Grenzen 1989, das Ende des Kalten Krieges und der Ausbruch neuer Konflikte haben ebenso wie der Aufstieg des Kapitalismus zur global weitgehend konkurrenzlosen Wirtschaftsform maßgeblich dazu beigetragen, dass mit der gesteigerten grenzüberschreitenden Mobilität von Menschen, Gütern und Ideen, die sich – ob gewollt oder erzwungenermaßen – als Folge einstellt, ab den 1990er-Jahren auch der Kosmopolitismus als ein von Haus aus transnationales Konzept an Bedeutung gewinnt und entsprechend intensiv diskutiert wird. Die

Ulrich Beck: *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt a.M. 2004; Ulrich Beck, Edgar Grande (Hrsg.): *Das kosmopolitische Europa. Gesellschaft und Politik in der Zweiten Moderne*. Frankfurt a.M. 2004; Ulrich Beck, Edgar Grande: Varieties of Second Modernity. The Cosmopolitan Turn in Social and Political Theory and Research. In: *The British Journal of Sociology* 61:3, 2010, S. 409–443.

6 Vgl. Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996 und Oliver Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar 2005.

einschlägigen Auseinandersetzungen wurden lange Zeit vorrangig in den Rechts-, Politik- und Sozialwissenschaften geführt. Mit Kwame Anthony Appiahs *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers* (2006), Ulrich Becks Arbeiten zur Risikogesellschaft und Globalisierung – nachzulesen unter anderem in *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (1986), *World Risk Society* (1999), *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden* (2004) und *Das kosmopolitische Europa. Gesellschaft und Politik in der Zweiten Moderne* (2004, mit Edgar Grande) – und Seyla Benhabibs rechtsphilosophischem Traktat *Another Cosmopolitanism* (2006) liegen Texte vor, die sich paradigmatisch mit der Frage nach der (Re-)Organisation von Gesellschaften angesichts der Globalisierung beschäftigen.<sup>7</sup> Sie sparen jedoch ebenso wie Zlatko Skrbiš und Ian Woodward's einführende Überblicksdarstellung (2013) und die umfangreichen Sammelbände von Rovisco/Nowicka (2011) und Brown/Held (2010) ästhetische und kulturelle Fragen weitgehend aus. So sehen Garret W. Brown und David Held zwar neben den politischen, rechtlichen und sozialen Spielformen auch einen «cultural cosmopolitanism» vor; die Kultur und die Kunst sind als Teilbereiche in diesem Zusammenhang jedoch nur insofern von Belang, als sie entweder eine Weltgesellschaft auf den Weg bringen helfen, deren Bestand durch internationales Recht als übergeordnete Regelinstanz sichergestellt wird, oder aber im ungünstigeren Fall als Inbegriff lokaler Verwurzelung die Entwicklung auf eine solche weltumspannende soziale Organisationsform hin behindern. In beiden Fällen werden Kunst und Kultur – anders als Politik, Recht und Moral – nicht als eigenständige Sphären der Produktion anerkannt.

Unabhängig davon ist der Kosmopolitismus in den laufenden Debatten allerdings auch von Seiten der Geistes- und Kulturwissenschaften als Theorie- und Forschungskonzept verhalten und wenn, dann vorab im Kontext der Postcolonial Studies und in enger Anbindung an die Politische Theorie aufgegriffen worden. Jessica Berman deutet in *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community* von 2001 literarische Texte der Klassischen Moderne als Versuche einer «narrative construction of community» angesichts historischer Verlusterfahrungen.<sup>8</sup> Vor dem Hintergrund der einschneidenden Erfahrung des Ersten Weltkriegs lassen sich, so Berman, Gemeinschaften in der Moderne nicht länger als geschlossene, raumzeitlich überschaubare Einheit («knowable community») denken, sondern schließen unweigerlich Andere und Anderes ein, Menschen anderer Herkunft ebenso wie Lebenswelten jenseits des eigenen Erfahrungshorizonts. Indem sie die angesichts der unhintergehbaren Alterität erforderlichen Übersetzungsleistungen («translation») erbringen und neue, nicht an exklusive Formen von Zugehö-

7 Siehe ebenso Susan Buck-Morss: *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh 2009 (dt. Frankfurt a. M. 2011).

8 Jessica Berman: *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. Cambridge 2001, S. 5.

rigkeit gebundene Modelle von Gemeinschaft entwerfen, sind die besagten Texte der modernen Literatur nicht nur kosmopolitisch, sondern treten zwangsläufig in Opposition zu den historisch-politischen Bestrebungen einer nationalen oder ethnischen Retotalisierung.

Berthold Schoene schreibt Bermans literaturwissenschaftlichen Ansatz in *The Cosmopolitan Novel* 2011 in die Gegenwart hinein weiter. Auch hier fungiert die Literatur als kosmopolitische Sachwalterin einer lebensweltlich nicht mehr hintergehbaren «Vielheit» («humanity's multitudinousness»)<sup>9</sup> und ist in dieser Eigenschaft zentral mit der Frage beschäftigt, was angesichts einer globalisierten Gegenwart Gemeinschaft heißen kann. Entscheidend für die gemeinschaftsbildende Funktion der Literatur ist nach Schoene, dass sie in Form ästhetischer Artefakte einen «alternative imaginative space» eröffnet,<sup>10</sup> der den realpolitischen Machstrategien und Exklusionslogiken nicht unterliegt:

Cosmopolitanism encourages us quite literally to dis-close ourselves and to abstain for good from globalisation's agglomerative practices of segregation, partitioning and self-enclosure. What is needed to accomplish this feat is first and foremost an act of imagination, informed by an understanding of how literature, critical theory and politics might coalitionally come to (re)create the world.<sup>11</sup>

Ähnlich rückt Nikos Papastergiadis den Begriff der Imagination für die Kunst ins Zentrum seiner Überlegungen zu einem ästhetischen Kosmopolitismus. Sofern Kunstwerke modellhaft Welt-Bilder entwerfen («through the perpetual function of the imaginative world-picture making»), ist Kunst Papastergiadis zufolge in ihrem Anspruch von Haus aus kosmopolitisch und vertritt einen «new mode[] of cosmopolitan agency»<sup>12</sup>.

9 Berthold Schoene: *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh 2009, S. 181.

10 Ebd., S. 186.

11 Ebd., S. 181. Für die literaturwissenschaftlichen Diskussionszusammenhänge siehe weiter Patrick O'Donovan, Laura Rascaroli (Hrsg.): *The Cause of Cosmopolitanism. Dispositions, Models, Transformations*. Oxford, Bern, Berlin 2010 und Robert Spencer: *Cosmopolitan Criticism and Colonial Literature*. Basingstoke 2011. Für die Cultural Studies vgl. u. a. Mica Nava: *Visceral Cosmopolitanism. Gender, Culture and the Normalisation of Difference*. Oxford 2007.

12 Nikos Papastergiadis: *Cosmopolitanism and Culture*. Cambridge 2012, hier: S. 90 und 10. Zur Imagination als Brückenkategorie zwischen den sozial- und geisteswissenschaftlichen Theoriediskursen zum Kosmopolitismus siehe ausführlich den Beitrag von Matthias Christen und Kathrin Rothermund in diesem Band sowie Matthias Christen, Kathrin Rothermund: «Give us a day and we'll show you the world!» Grenzüberschreitungen als Mittel der kosmopolitischen Theoriebildung im Kino. In: Delia González de Reufels, Winfried Pauleit, Angela Rabing (Hrsg.): *Grenzüberschreitendes Kino. Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung*. Berlin 2019, S. 10–26.

Obwohl Filme buchstäblich Welt ins Bild setzen, hat die Filmwissenschaft sich bislang erst am Rand mit der Theoriegeschichte des (ästhetischen) Kosmopolitismus und seinen «alternative imaginative spaces» beschäftigt. Der von Patrick O'Donovan und Laura Rascaroli herausgegebene Band *The Cause of Cosmopolitanism. Dispositions, Models, Transformations* enthält als eine der wenigen Publikationen Aufsätze, in denen neben literarischen auch einzelne filmische Spielformen des Kosmopolitismus untersucht werden.<sup>13</sup> Die 2013 abgehaltene *Screen*-Konferenz beschäftigte sich zwar explizit mit dem Thema «Cosmopolitan Screens», ein Großteil der dort präsentierten Vorträge kam jedoch ohne eine klare Konzeption von kinematografischem Kosmopolitismus aus. Auch in den wenigen bisher erschienenen film- und medienwissenschaftlichen Publikationen, die den Begriff verwenden, geschieht dies meist ohne vertieften Bezug zur Theoriegeschichte des Kosmopolitismus und ohne, dass dieser film- und medientheoretisch ausgearbeitet würde.<sup>14</sup>

## 2 Zielsetzung und Fragestellung

Das Konzept des kosmopolitischen Kinos, das der vorliegende Band theoretisch begründet und ansatzweise materiell ausfaltet, begreift die anhaltende und mit zunehmender Intensität geführte Debatte um den Kosmopolitismus ausdrücklich als Herausforderung für die filmwissenschaftliche Theoriebildung. Was aber kann dazu eine Diskussion beitragen, die bislang vorrangig in der Philosophie, der Sozial- und Rechtswissenschaft geführt wurde? Und was bietet das Kino umgekehrt an möglichen Antworten auf Fragen, die im Zusammenhang einer Konzeptgeschichte des Kosmopolitismus kaum je als ästhetische gestellt wurden? Denn die Herausforderung – so die Überzeugung, von der dieser Band ausgeht – ist eine wechselseitige, genauso wie die Leistung, die der Kosmopolitismus und das Kino als kosmopolitische Kunst füreinander zu erbringen in der Lage sind. Wenn aber das Kino als kosmopolitisches sich Fragen stellt, die die einschlägige philosophische, sozial- und rechtswissenschaftliche Konzepttradition aufwirft, und diese umgekehrt Anlass zu einer Reformulierung des filmtheoretischen Begriffsinventars gibt, was macht den gemeinsamen Problembestand aus, an dem die Theoriegeschichte des Kosmopolitismus und ein kosmopolitisches Kino als ästhetische Praxis sich gleichermaßen abarbeiten? Das Doppelprojekt einer kosmopolitischen Wendung der Filmtheorie und filmwissenschaftlichen Weiterung der Kosmopolitismustradition setzt daher bei den ästhetischen Kategorien an, die die einschlägigen gesellschaftswissenschaft-

13 Vgl. dazu die von Laura Rascaroli mitherausgegebene Nummer «For a Cosmopolitan Cinema» der Online-Zeitschrift *Alphaville. Journal of Film and Screen Media* (<http://www.alphavillejournal.com/Issue14.html>; zuletzt: 7.6.2019).

14 Vgl. dazu im Detail Matthias Christen, Kathrin Rothemund: Für eine Theorie des kosmopolitischen Kinos. Literaturbericht und Forschungsprogramm. In: *Montage AV* 24:1, 2015, S. 94–97.

lichen komplementieren: beim – filmischen – Raum und seinen geopolitischen Skalierungen, beim filmischen Bild und seiner doppelten Zugehörigkeit zu einem vor- und einem innerfilmischen Kosmos, bei den Figuren und ihren – diegetischen – Sozialisationsmustern, bei der Erzählung als einer Form von ästhetischem Modellversuch und der ontologischen Verfasstheit der daraus resultierenden sozio-narrativen Artefakte, aber genauso bei der Filmrezeption als einer Form von Vergemeinschaftung, die die Grenzen der diegetischen Welt überschreitet.

Als diskursiver Zugang zu Filmen, ihren Produktions- und Rezeptionskontexten sowie zu filmtheoretischen Fragestellungen greift das hier vorgestellte Konzept eines kosmopolitischen Kinos auf bereits bestehende filmwissenschaftliche Diskurse zum *Third Cinema*<sup>15</sup>, *World Cinema*<sup>16</sup>, *Accented Cinema*<sup>17</sup>, *Postcolonial Cinema*<sup>18</sup>, *Transnational Cinema*<sup>19</sup> oder den unterschiedlichen Spielformen des Migrationskinos<sup>20</sup> zurück, um sich zugleich von diesen abzugrenzen.<sup>21</sup> Seit den 1980ern haben unter

- 15 Vgl. u. a. Fernando Solanas, Octavio Getino: Towards a Third Cinema. Notes and Experiences for a Cinema of Liberation in the Third World (orig. *Hacia un tercer cine*, 1969). In: Scott MacKenzie (Hrsg.): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles, London 2014, S. 230–250; Michael Chanan: The Changing Geography of Third Cinema. In: *Screen* 38:4, 1997, S. 372–388 und Lukas Foerster, Nikolaus Perneczky, Fabian Tietke, Cecilia Valenti (Hrsg.): *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld 2013.
- 16 Vgl. Ruby Cheung, D.H. Fleming (Hrsg.): *Cinemas, Identities and Beyond*. Newcastle 2009; Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (Hrsg.): *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London, New York 2006; Nataša Đurovičová, Kathleen Newman (Hrsg.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York, London 2010; Catherine Grant, Annette Kuhn: *Screening World Cinema: A Screen Reader*. London, New York 2006; Lúcia Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*. New York 2011 und Lúcia Nagib, Chris Perriam, Rajinder Dudrah (Hrsg.): *Theorizing World Cinema*. London, New York 2012.
- 17 Hamid Naficy: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton 2001.
- 18 Vgl. u. a. Guido Rings (Hrsg.): *European Cinema. Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*. Heidelberg 2003; Roy Armes: *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington 2005; David Murphy, Patrick Williams: *Postcolonial African Cinema. Ten directors*. Manchester, New York 2007; Ute Fendler, Monika Wehrheim (Hrsg.): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Afrikas und Lateinamerikas*. München 2007 und Deniz Göktürk: Postcolonial Amnesia? Taboo Memories and Kanaks with Cameras. In: Volker M. Langbehn (Hrsg.): *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*. New York, London 2010, S. 278–301.
- 19 Vgl. u. a. Rob Burns: Turkish-German Cinema. From Cultural Resistance to Transnational Cinema? In: David Clarke (Hrsg.): *German Cinema Since Unification*. London 2006, S. 127–149; Ricarda Strobel, Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München 2009 und Guido Rings: Questions of Identity: Cultural Encounters in Gurinder Chadha's *BEND IT LIKE BECKHAM*. In: *Journal of Popular Film and Television* 39:3, 2011, S. 114–123.
- 20 Vgl. u. a. Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (Hrsg.): *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Basingstoke 2010 und Deniz Göktürk: Migration und Kino. Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Carmine Chiellino (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 329–347.
- 21 Für eine detaillierte Diskussion der einzelnen Ansätze siehe Christen/Rothermund 2015, S. 84–90.

den genannten Begriffen kritische Fragen nach der Fokussierung der westlichen Filmwissenschaft auf Hollywood und das europäische Arthouse-Kino verstärkt an Bedeutung gewonnen. Nicht zuletzt infolge der (film)politisch-motivierten Kategorisierung von Erstem (Hollywood), Zweitem (Europäisches Kunst kino) und Drittem Kino (politisch-revolutionäres Kino in Ländern der Dritten Welt) durch Solanas und Getino<sup>22</sup> wurden Begriffe wie Weltkino, Migrationskino oder Postkoloniales Kino in der Filmwissenschaft ebenso wie im Rahmen von Kulturstudien zu bestimmten Regionen, Nationen oder Kontinenten diskutiert.

Seit den 2000er-Jahren erlebt die Forschung in diesem Bereich einen erneuten Aufschwung, was sich in einer Vielzahl von Publikationen zum Thema niederschlägt. Die Bände *Traditions in World Cinema* (2005, hrsg. Linda Badley u. a.)<sup>23</sup>, *World Cinemas, Transnational Perspectives* (2009, hrsg. Nataša Đurovičová und Kathleen E. Newman)<sup>24</sup>, *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film* (2005, hrsg. Stephanie Dennison und Song Hwee Lim), *The Geography of Cinema – A Cinematic World* (2008, hrsg. Chris Lukinbeal und Stefan Zimmermann) und *Screening World Cinema. A Screen Reader* (2006, hrsg. Catherine Grant und Annette Kuhn)<sup>25</sup> dokumentieren mit ihren vielfältigen Aufsätzen zu verschiedenen nationalen Kinematografien, filmhistorischen Entwicklungen, einzelnen Autor\*innen und stilistischen Ansätzen exemplarisch die Breite der zeitgenössischen filmwissenschaftlichen Forschungen zu Kinokulturen, die im Verhältnis zu Hollywood als hegemonialem Zentrum lange zu Unrecht als «peripher» wahrgenommen wurden. Beispielhaft für die Neuausrichtung der Forschung zum Weltkino in der im Vergleich zur angelsächsischen – noch – deutlich schmalere deutschsprachigen Literatur stehen der von Ricarda Strobel und Andreas Jahn-Sudmann herausgegebene Band *Film transnational und transkulturell*

22 Vgl. Solanas/Getino.

23 *Traditions in World Cinema* zeigt als Sammelband exemplarisch, wie in einem Band durch die Ansammlung von Aufsätzen zu verschiedenen nationalen Kinematografien, filmischen Stilen oder historischen Perioden die Diversität filmischen Schaffens abgebildet werden kann. Zugleich fehlt dem Sammelband jedoch eine klare Konzeption von Weltkino als etwas, das über nationale Vielfalt hinausgeht.

24 Dieser Band bietet einige der wichtigsten Aufsätze zum Weltkino, da sowohl die Arbeiten von Kathleen Newman («Notes on Transnational Film Theory. Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism»), Mette Hjort («On the Plurality of Cinematic Transnationalism») und Dudley Andrew («Times Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema») als auch von Fredric Jameson («Globalization and Hybridization») und Jonathan Rosenbaum («From Playtime to the World. The Expansion and Depletion of Space within Global Economies») sich nicht auf Einzelanalysen beschränken, sondern theoretische Konzepte entwickeln, wie sich ein globales Kino denken lässt.

25 Insbesondere die Einleitung «Screening World Cinema» der beiden Herausgeberinnen ist ein wichtiger Beitrag zur Bedeutung des Begriffs Weltkino für die filmwissenschaftliche Forschung, da sie die Vorstellung vom Weltkino als normativer historischer Auslese mustergültiger Werke (im Sinne von Weltliteratur) ebenso hinter sich lässt wie die Gleichsetzung des Weltkinos mit den Kinematografien der Zweiten und Dritten Welt (im Sinne von Weltmusik) und die Begriffsbestimmung, wonach Weltkino schlicht die Summe aller weltweit produzierten Filme meint.

(2009)<sup>26</sup> sowie der Band *Spuren eines Dritten Kinos. Zur Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema* (2013, hrsg. Lukas Foerster u. a.), letzterer mit einem Fokus auf die Kinematografien von China, Nollywood, den Philippinen und Brasilien.

Die genannten Arbeiten betreffen jeweils Teilaspekte des kosmopolitischen Kinos, nehmen aber keine klare Differenzierung zwischen kosmopolitischem, globalem, transnationalem und interkulturellem Kino vor. Häufig wird der Kosmopolitismus schlicht als Unterform der Globalisierung verbucht. Der vorliegende Sammelband plädiert in dieser Hinsicht für eine dezidierte Neuausrichtung der Argumentation. Die hier versammelten Beiträge gehen zum einen stärker auf die theoretischen Grundlagen des Kosmopolitismus ein und befragen zum anderen die Filme vertieft auf ihre filmphilosophische Bedeutung hin. In den angeführten Sammelbänden verbleiben konkrete Analysen dagegen häufiger auf der Ebene regionaler oder nationaler Zuschreibungen oder debattieren mit einem in der Filmwissenschaft mittlerweile als überholt geltenden Begriff von Autorschaft die kulturelle Identität von Filmemacher\*innen und Schauspieler\*innen. Übergangen wird dabei oft das ästhetische Potenzial der Filme ebenso wie ihre filmphilosophische Positionierung zu und Kommentierung von realweltlichen Vorgängen. Anstelle eines soziologisch-ethnografischen Blicks auf Filme,<sup>27</sup> der diese als Bestandsaufnahme außerfilmischer Problemkonstellationen betrachtet, tritt mit dem Konzept des kosmopolitischen Kinos ein Verständnis von Film als eigenständigem Reflexionsmedium. Das kosmopolitische Kino bietet demnach ästhetische Weltentwürfe und -narrative, mit denen über Politik und zugleich den Eigenwert des Ästhetischen nachgedacht werden kann. Das kosmopolitische Kino nimmt im Gefolge der philosophischen und politischen Konzeptgeschichte des Kosmopolitismus zudem einen utopischen Ausgriff über die bestehenden Verhältnisse hinaus in eine mögliche Zukunft vor. Es kann insofern Modellcharakter für künftige gesellschaftliche Entwicklungen übernehmen, woraus sich nicht weniger als die Frage nach einer kinematografischen Epistemologie ergibt. Kino ist in diesem Sinne als Medium der Wissens- und Erkenntnisproduktion zu verstehen, das eine eigene Haltung zur Welt einnimmt und ein eigenes Philosophieren über diese ermöglicht.<sup>28</sup>

26 Neben dem Beitrag «Film und Transnationalität – Forschungsperspektiven» von Andreas Jahn-Sudmann, der einen guten Überblick über bisherige Forschungsarbeiten und mögliche Fragestellungen gibt, muss hierbei vor allem der Text «Transnationales Kino in Europa: Jenseits der Identitätspolitik» von Thomas Elsaesser hervorgehoben werden, da dieser – aufbauend auf weiteren Arbeiten des Autors zum zeitgenössischen Kino – grundlegende Herausforderungen für die Beschäftigung mit Kino in Zeiten der Globalisierung beschreibt. Der Band weist jedoch eine klare Perspektivierung auf Europa und Hollywood auf und bleibt so streckenweise hinter dem eigenen Anspruch zurück.

27 Vgl. dazu beispielsweise Fatimah Tobing Rony: *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham 1996 sowie stellenweise auch Naficy 2001.

28 Diese Argumentationslinie basiert auf filmphilosophischen Ansätzen, die vor allem auf Gilles Deleuzes Kino-Bücher zurückführen sind.

Über den Kosmopolitismus als Konzept ist das des kosmopolitischen Kinos in eine fachlich und historisch weit ausgreifende Theoriebildung eingebunden. Gerade weil es als Konzept ebenso geschichtsträchtig wie kontrovers ist, lässt es sich filmwissenschaftlich in vielfacher Hinsicht produktiv machen. Es erlaubt nicht nur, die Filmgeschichte hinsichtlich ihres Entwurfscharakters neu zu evaluieren, die Theorie des Films weiterzudenken und das Kino in einer Geschichte der Moderne(n) zu verorten. Es macht auch die historischen Problemkontinuitäten sichtbar und hilft die Brücke zu anderen Disziplinen zu schlagen, die sich daran gemeinsam abarbeiten. Entsprechend vielfältig sind die Funktionen, die das kosmopolitische Kino im Folgenden übernimmt: Es ist gleichermaßen ein filmtheoretischer Ansatz, eine Form des analytisch-methodologischen Zugangs zu Filmen, ein Korpus, eine Form des philosophischen Nachdenkens darüber, was es heißt, – mit Anderen – in der Welt zu sein, und es ist nicht zuletzt selbst ein kosmopolitischer Akteur.

### 3 Aufbau

Aus der Zielsetzung des Bandes ergeben sich eine Reihe spezifischer Fragen und thematischer Schwerpunkte, die Gegenstand unterschiedlicher Sektionen sind.

#### Theoriekontexte und -traditionen: Problemgeschichten

Um die Bedeutung der Kategorie des Kosmopolitischen für Kulturproduktionen im Allgemeinen und ihre Tragfähigkeit für das Kino im Besonderen zu klären, bedarf es vorab einer Auseinandersetzung mit zentralen Begrifflichkeiten wie *Kosmopolitismus*, *Globalisierung* oder der (*Zweiten*) *Moderne*.

Magdalena Nowickas Aufsatz «Kosmopolitische Transzendenz» fokussiert Prozesse des räumlichen wie auch symbolischen Überschreitens und Überwindens von Grenzen im Kontext von Mobilität und Kosmopolitismus. Nowicka fordert in ihrem Text, Kosmopolitismus als ein selbst-kritisches Projekt der Transzendenz zu verstehen, das in seinem sozio-historischen Kontext zu verorten ist. Nowicka gibt dafür in ihrem Text eine Übersicht über verschiedene historische Kosmopolitismus-Konzepte und die Kritik an diesen, indem sie sich immer wieder dem für die Moderne zentralen Spannungsverhältnis von Bewegung und Sesshaftigkeit, von Stabilität und Veränderung annimmt. Transzendenz sieht sie dabei sowohl als eine kosmopolitische Herausforderung als auch als eine weiter auszuarbeitende Methode, die es erlaubt, historische, politische und kulturelle Kontexte der kosmopolitischen Theoriebildung zu berücksichtigen und die eigenen Grenzen zu überwinden.

Susanne Lachenicht geht in ihrem Beitrag «*Cosmopolitanism Revisited. Kosmopolitismus in historischer Perspektive*» dem Verhältnis von nationalen Kulturen und kosmopolitischen Praktiken nach, indem sie historisch vor allem am Beispiel von Richard Wagner aufzeigt, wie kulturelle Artefakte durch Austausch, Aneignung

nungen, Anleihen und Transformationen des ‹Anderen› entstehen. Lachenicht legt ihren Fokus auf das 19. Jahrhundert, das durch einen kosmopolitischen Nationalismus geprägt ist, das sich durch die Ablehnung der positiv belegten Figur der Kosmopolit\*in auszeichnet und das zugleich durch kosmopolitische Praktiken insbesondere bei künstlerischen Berufsgruppen bestimmt ist – gelebtes Weltbürgertum und nationalistisch-antisemitische Ideologie stehen komplementär zueinander.

### **Begriffe und Konzepte einer kosmopolitischen Filmästhetik und Filmtheorie**

Im zweiten, explizit filmtheoretischen Abschnitt fokussiert sich die Diskussion auf das Verhältnis von Kosmopolitismus und Kino. In der Auseinandersetzung mit philosophischen Grundagentexten und zeitgenössischen Konzepten des Kosmopolitismus stellen **Matthias Christen** und **Kathrin Rothermund** in ihrem Beitrag ‹Das kosmopolitische Kino. Kunst und Politik in der Zweiten Moderne› die Frage nach der Nutzbarkeit philosophischer und gesellschaftswissenschaftlicher Ansätze für die Film- und Medienwissenschaft. Ihr Ziel ist es, eine zusammenhängende Theorie des kosmopolitischen Kinos zu entwickeln, die sich an den fachübergreifenden Leitbegriffen Imagination, Raum, Bewegung, Zugehörigkeit, Narration und Utopie orientiert. Christen und Rothermund verstehen dabei das kosmopolitische Kino als utopischen Versuch einer fortgesetzten Gemeinschaftsbildung, die die Grenzen des Films zur vor- und nachfilmischen Realität hin überschreitet und mit den filmästhetischen Fragen immer zugleich politische aufwirft.

**Oliver Fahle** wählt in seinem Text ‹Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne› einen anderen Zugang als die Herausgeber\*innen, da er das kosmopolitische Kino vorrangig im Kontext der filmischen Moderne verortet und es einerseits vom globalen Kino der Postmoderne und dem affektiven Kino der epistemischen Moderne abgrenzt. Dabei dient ihm der Begriff des ‹Außen› als zentrale Kategorie, um das Verhältnis von Film und Welt beschreiben zu können. Er plädiert in Bezug auf die epistemische Moderne für eine Einbeziehung des Anderen durch einen affektiven Zusammenhalt des Ganzen, was er vor allem am Film *LIFE IN A DAY* verdeutlicht, der sowohl durch Universalisierung als auch durch Singularisierung geprägt ist.

### **Cinescapes: Raum – Zeit – Figur**

Nachdem Raum, Zeit und Figur zuvor als filmtheoretische Kategorien profiliert wurden, erproben die unter dem Oberbegriff ‹Cinescapes› versammelten Beiträge im folgenden Abschnitt entsprechende analytische Zugänge zu einzelnen Filmbeständen. Es geht dabei weniger um ein Verständnis von Kino, das bestimmte historische oder stilistische Ausprägungen favorisiert, als um eine Zuwendung zu den vermeintlichen Rändern der Filmwissenschaft. Das Augenmerk liegt vorrangig auf den afrikanischen, asiatischen, arabischen und süd/lateinamerikanischen Kinetografien ebenso wie auf dem europäischen Migrations-Kino.

**Ute Fendlers** Beitrag «Afrikanisches Kino: Un-gebunden und kosmopolitisch. Die ‹relationalen› Filme von Abderrahmane Sissako» problematisiert den Begriff des ‹afrikanischen Kinos›, das sich als zu divers und widerständig erweist, als dass es unter solch einer Oberkategorie subsumiert werden könnte. Anstelle von Nation, Region oder Kontinent sieht Fendler vielmehr das ‹In-der-Welt-Sein› als Grundverständnis der Zugehörigkeit und diskutiert in diesem Zusammenhang das Verhältnis von transnationalem und kosmopolitischem Kino. Sie beschreibt Filme als Medien der Imagination, die Welt erlebbar machen und ein Zusammenleben über verschiedenste Grenzen hinweg heraufbeschwören. In diesem Zug fordert sie einen stärkeren Fokus auf die Ästhetik der Filme, die bisher im Kontext einer Theoriebildung des Transnationalen vorrangig politisch, räumlich oder zeitlich interpretiert wurden. Exemplarisch anhand der Filme Abderrahmane Sissakos plädiert sie für ein un-gebundenes Kino, das sich von den bisher dominanten Kategorien der Zuschreibung löst und ästhetische Situationen der Konvivialität schafft.

**Henriette Gunkel** diskutiert in «Erinnerungen an die Zukunft. Zur Frage von Zeit in einem kosmopolitischen Kino» ausgehend von den gegenwärtig so medial aktuellen Erfahrungen von Flucht eine Dekolonisierung des Kosmopolitismus-Konzepts, die einerseits den Blick zurück nach Europa lenkt und andererseits die chronopolitische Dimension des Kosmopolitischen hinterfragt. Sie legt ihren Fokus dabei auf afrikanische spekulative Interventionen, um eine temporale Doppelbewegung zwischen Vergangenheit und Zukunft und eine Verstörung eines linearen Zeitverständnisses sichtbar zu machen, was sie vor allem in der dekolonialisierenden Zeitreise des Afrofuturismus verortet. Sie plädiert dafür, historische Distanzen anzuerkennen, um dem Spezifischen im heutigen Moment näherzukommen und ein relationales ‹In-der-Welt-Sein› des Kosmopolitischen, das bei Gunkel nicht ausschließlich, aber vorrangig zeitlich gedacht ist, zu diskutieren.

**Jacques de Villiers** deutet in «Zeit der Bilder, Zeit der Worte: Verschobene (Temp)Oralität und kosmopolitische Kollaborationen in Pedro Costas COLOSSAL YOUTH» das Werk des portugiesischen Filmemachers als ein in doppelter, produktionstechnischer wie filmästhetischer Hinsicht kosmopolitisches Kino. Costa arbeitete für den Film über Monate hinweg mit Angehörigen der kapverdischen Diaspora in Lissabon zusammen; auf diese Weise entstand, was de Villiers mit Maria Rovisco als «cosmopolitan dialogue» bezeichnet, in dem die Grenze zwischen Team und Darsteller\*innen ebenso durchlässig wird wie die zwischen der filmischen und der vorfilmischen Welt. Parallel setzt Costa in COLOSSAL YOUTH verstärkt auf die Mündlichkeit als Ausdrucksform, die den filmischen Raum zeitlich auf die Migrationsbiografien der Figuren hin öffnet und das Bild deterritorialisiert. Costas Film ist hier zugleich Gegenstand und Triebfeder einer Denkbewegung, die Ansätze der europäischen Filmtheorie und des afrikanischen Postkolonialismus auf eine Theorie des kosmopolitischen Kinos hin weiterentwickelt.

In «Der iranische Diasporafilm. Von einer «cultural difference» zu einer «cosmopolitan attitude»» beschäftigt sich **Alena Strohmaier** mit einer Reihe von Filmen, die, obwohl größtenteils im Westen entstanden, kulturell und topografisch an mehreren Orten gleichzeitig zu Hause sind. Als mediales Produkt der Diaspora beziehen sie sich auf die zurückgelassene, aber in der Erinnerung weiter gegenwärtige alte Heimat ebenso wie auf die kosmopolitischen Zentren des globalen Nordens, in denen die Figuren wie die Filmschaffenden ein neues Leben finden. Während der der Diaspora zugrundeliegende geografische Bezug von alter und neuer Heimat traditionell als problematisches Spannungsverhältnis gedacht wird, macht Strohmaier die Nähe zum Konzept des Kosmopolitismus stark und deutet die Filme der iranischen Diaspora als in die Zukunft gerichtete Entwürfe einer offenen, kosmopolitischen Gemeinschaft, in der mehrfache Zugehörigkeiten nicht länger einseitig Ausweis einer belastenden Vergangenheit sind.

**Simon Frisch** nimmt in «Zentrum und Peripherie» Wong Kar-Wais *IN THE MOOD FOR LOVE* (HK/F/TH 2000) zum Anlass, zentrale Bestände der Filmtheorie einer kritischen Relektüre zu unterziehen. An den europäischen und US-amerikanischen Kinematografien entwickelt, erhebt sie diese unbefragt zur universell gültigen Norm. Entgegen der historisch weit verbreiteten Vorstellung vom Film als Universalsprache, die weltweit den gleichen filmästhetischen Prinzipien folgt, tritt Frisch am Beispiel des asiatischen Kinos für eine kosmopolitische Filmtheorie ein, die vielfältige, differenzierte und widersprüchliche Redeweisen über den Film und das Kino zulässt.

In seinem Text «Das gute Leben». Räume und Imaginationen prä-moderner Zukunftsentwürfe im deutschen Gegenwartskino» greift **Christoph Büttner** das Konzept «Heimat» auf, das häufig als Gegenentwurf zu und in kosmopolitischen Diskursen verhandelt wird. Ausgehend vom deutschen Gegenwartskino, in dem er einen zum kosmopolitischen Kino komplementär verlaufenden Diskurs verortet, der Globalisierungs- und Modernisierungstendenzen kritisch begleitet, beschäftigt er sich mit filmischen Modernisierungsalternativen, die vor allem in der Natur und in gemeinschaftlichen Lebensformen zu finden sind. Dabei zeigt er im zweiten Teil seines Textes, dass Heimat und Kosmopolitismus beide in ähnlicher Weise mit territorialer Bindung und zugleich Überschreitung operieren und beiden Konzepten Multiplizität und eine semantische Offenheit inhärent ist, weshalb eine Zirkulation zwischen beiden möglich ist.

Anhand von Spielfilmen, die sich mit dem Terrorismus der 1970er-Jahre beschäftigen – Olivier Assayas' *CARLOS* (F/D 2010) und Uli Edels *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (D 2008) – untersucht **Janine Wahrendorf** im Beitrag «Kosmopolitische Terrotopien» die, wie sich zeigt, nur scheinbar paradoxe Figur der kosmopolitischen Terrorist\*in. Das Ideal einer befriedeten Weltgesellschaft und der Terrorismus als disruptives Element sind, so die Leitthese des Beitrags, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eng aufeinander bezogen. Indem sie den Terrorismus

sichtbar machen, der ansonsten weitgehend im Verborgenen agiert, entwerfen die untersuchten Beispiele Wahrenndorf zufolge eigene, genuin filmische Gegenräume, sogenannte Terrortopien, in denen sich die utopische Hoffnung auf eine andere, von Imperialismus und Kapitalismus befreite Weltordnung materialisiert, die aber die terroristischen Akteur\*innen zugleich von einer solchen ausschließt.

### Genretraditionen und Genreinnovationen im kosmopolitischen Kino

Ivo Ritzers Beitrag «Cosmopolitan ZULU. Zur medienkulturellen Logik transnationaler Genre-Migration» beleuchtet die Rolle der Migration von Genres im transkulturellen Kontext sowie die transnationale Dimension adaptiver Prozesse, was Ritzer beides anhand der kosmopolitischen Filmproduktion ZULU aufzeigt. Das kosmopolitische Genre-Kino zeichnet sich nach Ritzer durch die Hybridisierung verschiedener Genre-Traditionen aus und situiert eine globale Zirkulation von Bildern, Tönen und Narrativen in einem lokalen Kontext. In ZULU lässt sich das vor allem auf der Ebene der Aufarbeitung der neueren Geschichte Südafrikas finden, da die zentralen Figuren für unterschiedliche Haltungen in der südafrikanischen Gesellschaft stehen. Erzählt wird diese Geschichtsauseinandersetzung durch die Verknüpfung des (Post)Apartheid-Dramas mit der *Série Noire* und dem *Buddy-Cop-Movie*. Durch dieses globale Flottieren und lokale Assimilieren medialer generischer Ressourcen wird nach Ritzer die Partizipation an der globalen Gemeinschaft ermöglicht.

Daniela Berghahn zeigt in «Das Mainstreaming des diasporischen europäischen Kinos. Aus der ethnischen Nische zum populären Kino» die historische Entwicklung der dominanten diasporischen Filmkulturen Europas zum populären Mainstream-Kino auf. Von den frühen *race relationship films* über das *cinema of duty* des Black British Cinema und avantgardistische Ansätze verschiedener schwarzer Filmkollektive ausgehend, die eher essayistisch oder installativ arbeiten, legt Berghahn dar, wie vor allem seit den 1980ern das diasporische Kino an Kontur gewinnt und sich zugleich zunehmend aus dem Nischen-Dasein bewegt. In den 2000ern entwickelt es sich schließlich zu einem Genre-Kino weiter, bei dem in Komödien vor allem die (Groß)familie als universelle Erfahrung fokussiert wird, durch die für interkulturelles Verständnis geworben wird, und das Action- und Kriegsfilm hervorsticht, welche – wie sie an den Filmen von Boucharebs zeigt – politischen Druck zur gesellschaftlichen Anerkennung ethnischer Minderheiten ausüben können. Berghahn geht angesichts dieser Entwicklung davon aus, dass mittlerweile eine Phase des europäischen diasporischen Kinos angebrochen ist, in der sich die Darstellung von Ethnizität normalisiert hat.

### Kosmopolitische Spielräume und orbitale Weltbilder

Nachdem die ersten Beiträge das Kino vorab fächerübergreifend an die weitverbreitete Theoriegeschichte des Kosmopolitismus angebunden haben, öffnet der Beitrag «Weltspiele und Spielkulturen» von Jochen Koubek und Stefan Werning zum

Computerspiel als globalem Medium den Blick über die Grenzen des Films hinaus. Koubek und Werning gehen der Frage nach, wie Computerspiele als Produkt einer Industrie, die von einigen wenigen, vorwiegend amerikanischen und japanischen Hardwareherstellern dominiert wird und durch zumeist weltweit einheitliche Distributionskanäle wie App Stores inhärent eine globale Zielgruppe anspricht, gleichwohl auf einer nationalen und lokalen Ebene kulturelle Eigenheiten ausbilden können. Der Beitrag verbindet mit einer paradigmatischen Analyse von Spielen und Vertriebsstrukturen die für die Game Studies insgesamt bedeutsame methodologische Frage, wie sich die kulturelle Spezifik von Computerspielen systematisch beschreiben lässt als ein Medium, das über lokale Besonderheiten kulturell und demografisch heterogene Gemeinschaften von Spieler\*innen adressiert und damit seinerseits eine Form von kosmopolitischer Gemeinschaftsbildung betreibt.

Der abschließende Beitrag «Orbitale Figurationen – Welt-Imaginationen erster, zweiter und dritter Ordnung» von **Kathrin Rothermund** weitet schließlich noch einmal den planetaren Blick auf Welt, indem sie drei orbitale Bild-Figurationen medienhistorisch und epistemologisch rahmt, in denen aus dem Weltall auf die Erde geblickt und dabei das Verhältnis von Betrachter\*innen, medialer Technik und Welt als unterschiedliche Formen der Wissensproduktion verhandelt wird. Sie argumentiert, dass sich die Bilder dritter Ordnung als kosmopolitisches Moment beschreiben lassen, das durch seine kritische Selbstreflexion und die Möglichkeit der Gegeninvestigation sowohl das Außen als auch das Andere als unhintergehbare Kippbild versteht und visuell greifbar werden lässt.

Die in diesem Sammelband vertretenen Aufsätze basieren größtenteils auf Beiträgen der internationalen Konferenz «Cosmopolitan Cinema. Arts and Politics in the Second Modernity», die vom 3.–5. April 2014 an der Universität Bayreuth stattfand. Die Herausgeber\*innen bedanken sich an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich für die großzügige Unterstützung, die die Universität Bayreuth, die Oberfrankenstiftung und die Deutsche Forschungsgemeinschaft für die Ausrichtung der Tagung gewährt haben. Zudem danken wir Lea-Maria Kneisel und Johannes Pittroff für ihre Unterstützung beim Lektorat des Sammelbandes.

## Literatur

- Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996.
- KwameAnthonyAppiah: *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York 2006.
- Roy Armes: *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington 2005.
- Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M. 1986.
- Ulrich Beck: *World Risk Society*. Cambridge 1999.
- Ulrich Beck: *The Cosmopolitan Perspec-*