



We are the flying birds

Max Kramer

MOBILITÄT UND ZEUGENSCHAFT

Unabhängige Dokumentarfilmpraktiken
und der Kaschmirkonflikt

[transcript] Film

Aus:

Max Kramer

Mobilität und Zeugenschaft
Unabhängige Dokumentarfilmpraktiken
und der Kaschmirkonflikt

Dezember 2018, 326 S., kart., zahlr. Abb.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4177-6

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4177-0

Ist unabhängiges Dokumentarfilmschaffen im Kaschmirkonflikt möglich? Über den Fokus auf Mobilität zeigt Max Kramer neue theoretische und methodische Zugänge zur Erforschung von filmischen Praktiken in Konfliktregionen auf. Er argumentiert, dass die Herstellung von Zeugenschaft zunehmend auf verschiedene Momente von Mobilität bezogen ist.

Die vorgeschlagene Forschungsperspektive nimmt nicht nur auf die umkämpften Repräsentationen und Narrationen von Konfliktregionen Bezug, sondern ebenso auf affektive und ästhetische Momente dokumentarfilmischer Praktiken.

Max Kramer, geb. 1983, forscht am Institut für Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität München zu Onlinopolitik und muslimischen Minderheiten in Indien (Forschungsprojekt ONLINERPOL). Er führte Co-Regie bei zwei Dokumentarfilmen, die sich mit mystischen Formen des Islam und Südasiens beschäftigen.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4177-6

Inhalt

Danksagung | 7

Einführung | 11

I

Filme und Konfliktregionen | 29

Vom Dritten Kino zur Politik der Repräsentation | 30

Konflikterzählungen in den Medien | 33

Cinemas of Conflict | 35

Die visuelle Kultur von Konfliktregionen | 38

Unabhängiger Dokumentarfilm | 39

Kritischer Transnationalismus | 45

Fazit | 46

Mobilität und Konversation | 51

Exkurs zur Feldforschung | 55

Die Mobilitätslinse in der empirischen Medienforschung | 66

Imaginative Mobilität und Reflexivität | 68

Die Mobilitätslinse zur Analyse von Dokumentarfilmpraktiken | 69

Mobile Methoden: Begleiten der Filmemacher_innen | 71

Interviews und Konversationen | 73

Analysen der Filmform als mobile Zeugenschaft | 80

Ein Filmkörper in Bewegung | 87

Tropen | 93

Nationalistische Filme und Agitprop | 94

Filme über die menschliche Seite des Konflikts | 97

Filme über das Exil kaschmirischer Pandits | 106

Filme über kaschmirische Kultur | 112

Filme über politische Kunst | 117

II

Tourismifizierung und Securitization | 123

Tourismifizierung: Kaschmir als Paradies | 127

Securitization: Der kaschmirische Muslim und nationaler Säkularismus | 136

Die Intifada und der Diskurs der Normalcy | 152

Immobilisierung unabhängiger Filmemacher_innen
durch die Militarisierung des Kaschmir-Tals | 157

Fazit | 161

Die Wiederaneignung des besetzten Paradieses | 165

(Im-)Mobilität und Gender im Kaschmir-Konflikt | 167

Iffat Fatima: Zeit und Widerstand | 172

Von »On a Trail of Vanished Blood« zu »Khoon Diy Baarav« | 177

Bootstouren und Träume | 185

Bewegungen und Begegnungen | 193

Alltag und Zeugenschaft: Haptische Form und Mobile Zeugenschaft | 198

Uzma Falak: Das indische Verlangen in sich verkehren | 210

»Till Then The Roads Carry Her...« | 214

Zwischen den Räumen | 219

Gerechtigkeit in messianischer Zeit | 223

Fazit | 227

Umstrittene Zeugnisse von Gewalt | 233

Ajay Raina: Die Grenzen des Persönlichen | 236

Der Public Service Broadcasting Trust | 242

Angst und situative Offenheit:

Nacherinnerungen und Cinema Vérité | 246

Verkörperte Erinnerung | 260

Sanjay Kak: Zwischen Märtyrern und Zeugen | 263

Archivmaterialien und Geschichte | 267

Bilder der Gewalt und kontextualisierte Verfremdung | 272

Ambivalente Mobilisierung im ethischen Raum | 278

Fazit | 283

Mobilität, Film-Form und Ethik | 287

Literatur | 293

Register | 321

Einführung

Was Aamir sagen wollte, hatte er auf einen Zettel geschrieben, um bei dem von ihm geplanten kurzen Wortbeitrag nichts Wichtiges auszulassen. Trotz der Bedeutung des Mitzuteilenden las er nicht vor. Beim Abendessen nach der Filmvorstellung holte er den kleinen, bereits zerknüllten Zettel heraus und trug mir auf Bitten seiner Freunde den Text vor. Aamir sprach davon, dass er Zeuge und Opfer des Konflikts sei, dass er viele seiner Schulfreunde in dem Konflikt verloren habe, dass der Film ihn zum Weinen gebracht habe; »the sadest part is that you have to document [with] a movie to let the people know that you are in pain«.

Nachdem er vorgelesen hatte, teilte er uns mit, dass er aus dem hochmilitarisierten ländlichen Pulwama-Distrikt des Kaschmirtals komme und bis heute dreizehn seiner Schulfreunde vom indischen Militär getötet worden seien. Er hatte den Redebeitrag aufgeschrieben, weil die Stimmung im Audimax 2 der Technischen Universität Hamburg-Harburg¹ bereits stark angespannt war und er eine schriftliche Stütze brauchte, um sich in dem Hin und Her der Argumente und Beiträge verständlich zu machen. Er entschied sich schließlich doch gegen den Redebeitrag und wollte seine Notiz den zwei Filmemacherinnen lieber nach dem Ende der Diskussion persönlich mitteilen. Vielleicht war es die Wichtigkeit seiner Botschaft, die keiner argumentativen Banalisierung ausgesetzt werden sollte. Sein Kommentar wurde durch die Zeugniskraft beider Filme angestoßen und brauchte – wie auch die Filme – eine eigene Form und Ruhe, um wirken zu können.

Im Kaschmirtal sind im Jahr 2016 über hundert Jugendliche bei Protesten vom indischen Militär getötet worden und Hunderte durch die Verwendung von Schrotluftgewehren erblindet. Der seit den späten 2000er Jahren vorwiegend im kulturellen Feld artikulierte Widerstand befindet sich für viele junge Menschen

1 Die Filmvorstellung fand am 07.08.2016 statt.

aus dem Kaschmirtal gegenwärtig in einem Leerlauf. Als ich im Dezember 2016 ein letztes Mal vor Abschluss dieses Buches in Delhi war, befürchteten einige meiner Gesprächspartner_innen, von denen viele zum Kaschmirkonflikt forschten, eine verstärkte Remilitarisierung der Jugend in den kommenden Jahren. Dies, so wurde befürchtet, könnte der Beginn eines neuen Zirkels militarisierter Gewalt werden – mitbedingt durch die ständige Wiederholung der immer gleichen Muster des Protestrepertoires von Streiks, Steinewerfen und öffentlichem Betruern. Die Soziologin Sarbani Sharma nannte dies kürzlich in einem persönlichen Gespräch eine »Automatisierung des Todes« im Kaschmirtal. Der Tod von überwiegend jungen Menschen – sowohl von kaschmirischen Steinewerfern als auch von indischen Soldaten – spiele dabei vor allem jenen Interessengruppen in die Hände, denen an der Aufrechterhaltung der derzeitigen Konfliktnarrationen gelegen ist.

Der Kaschmirkonflikt begann mit dem Ende der britischen Kolonialherrschaft in Südasien und der indischen Teilung (1947). Der geopolitische Konflikt bezieht sich seither auf das Territorium des vormaligen Staates des Maharadschas von Jammu und Kaschmir (J&K), bestehend aus den heutigen Regionen Azad Kashmir und Gilgit-Baltistan auf pakistanischer, sowie Jammu, Ladakh und dem Kaschmirtal auf indischer Seite. Sowohl in der akademischen Literatur² als auch in der populären Wahrnehmung wurde der Konflikt vorwiegend als bilaterales Problem zwischen den Atommächten Indien und Pakistan verstanden, die die Region als integralen Bestandteil ihrer jeweiligen nationalen Tropen »Säkularismus« (Indien) und »Islam« (Pakistan) auffassen. Bis heute wurden

2 Diese Einschätzung von Chitralkha Zutshi (2011) aus einem ausführlichen Bericht zum Stand der kaschmirbezogenen, vorwiegend englischsprachigen Forschung, ist in Betracht des gesamten Outputs der Kaschmir-Literatur noch immer (Stand 2017) zutreffend. Im Verlauf dieses Buches werde ich jedoch auf eine ganze Reihe von Publikationen zu sprechen kommen, die aus einer kulturwissenschaftlichen und ethnologischen Sicht das (realistisch) geopolitische Paradigma hinterfragen. Im deutschsprachigen Bereich gibt es mit Rothermunds (2002) kleinen Buch »Krisenherd Kaschmir« nur eine einzige, leicht erhältliche Einführung in den Konflikt, deren Veröffentlichung und geopolitische Fragestellung in einem Zusammenhang mit dem medialen Interesse an der atomaren Konfliktgefahr nach dem Kargil-Krieg 1999 steht. Für eine – wenn auch datierte – Einführung und Analyse des geopolitischen Aspekts aus politikwissenschaftlicher Perspektive in deutscher Sprache siehe Dietrich Reetz (2000). Für eine ethnologische Perspektive auf den Konflikt – unter Berücksichtigung der oft wenig thematisierten Region Gilgit-Balistan – siehe die Schriften von Martin Sökefeld (2005; 2015).

zwischen ihnen drei Kriege um die Region geführt, wobei die Waffenstillstandslinie des ersten pakistanisch-indischen Krieges 1947 bis 1949 als De-facto-Grenze mit dem Namen »Line of Control« quer durch den vorherigen Maharadscha-Staat Jammu und Kaschmir verläuft. Kaschmir ist ein besonderer Ort in der südasiatischen »Begehrensökonomie« (Kabir 2009), ein Ort, an dem sich die großen nationalen Mythen Indiens und Pakistans reiben (Gaur 2010). Gleichzeitig greifen dort wie in den meisten anderen Konfliktregionen der Erde Opferdiskurse aller partizipierenden Parteien ineinander. Es entsteht ein oft lähmender Zirkel der Erinnerung an Märtyrer, die in die politischen Erzählungen vieler Menschen einget, die im Kaschmirtal zu (über-)leben versuchen.

In der politikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem heutigen indischen Bundesstaat Jammu und Kaschmir wird in der Regel auf die ethnische, soziale und religiöse Pluralität seiner Bevölkerung sowie auf die sehr unterschiedlichen Identitätsartikulationen innerhalb der drei großen Regionen hingewiesen (Puri 1993; Chowdhary 2010). Während beispielsweise in Teilen von Jammu und in Ladakh vorwiegend pro-indische Positionen vorherrschen, kommt es im Tal, dem bevölkerungsreichsten Teil des Bundesstaates, seit 1947 immer wieder zu Protesten für eine politische Selbstbestimmung (*āzādī*), die sich entweder für einen Anschluss an Pakistan, für größere Autonomie oder für die Unabhängigkeit aussprechen. Als Reaktion auf Wahlfälschungen kam es im Jahr 1989 zu einem Volksaufstand, der bald in Gefechte verschiedener bewaffneter Guerillas mit dem indischen Staat überging. Dies führte in den frühen 1990er Jahren zu einem massiven Eingreifen indischer Sicherheitskräfte, die seither das Kaschmirtal in eine der am stärksten militarisierten Regionen der Welt verwandelt haben. Bis heute sind die Menschenrechtsvergehen des Militärs und der vom Staat instrumentalisierten übergelaufenen Guerillas aufgrund der für indische Soldaten gesetzlich garantierten Straffreiheit in keiner Weise aufgearbeitet. Die Region des Kaschmirtals befindet sich nunmehr seit über zwei Jahrzehnten in einem ständigen Ausnahmezustand: Eine junge, oft als »verloren« bezeichnete Generation von Kashmiris³ wuchs und wächst unter Bedingungen auf, die durch regel-

3 Wenn ich im Folgenden den Begriff »Kashmiris« verwende, dann tue ich dies in dem Verständnis einer politischen Selbstzuschreibung und nicht im Sinne einer der sprachlichen Performanz vorhergehenden kulturellen Einheit oder Essenz. Dabei ist hier zu meist eine Selbstzuschreibung der ehemaligen oder gegenwärtigen Bewohner_innen des *Kaschmirtals* gemeint, da viele Menschen der zwei anderen Regionen Ladakh und Jammu sich nicht als »Kashmiri« klassifizieren und diese Forschungsarbeit auch auf den Konflikt *im Kaschmirtal* fokussiert. Derselbe Zugang gilt auch für Begriffe wie »Kashmiri Pandits«, der nur für Menschen verwendet wird, die sich selbst auf diese

mäßige Ausgangssperren, Hausdurchsuchungen, Inhaftierungen, Folter und Zensur gekennzeichnet sind (Hoffman und Duschinski 2013).

Subjektivitäten und Form

Im Sommer 2016 begleitete ich zwei Filmemacherinnen, Iffat Fatima und Uzma Falak, durch Polen und Deutschland.⁴ Beide Filmemacherinnen wuchsen im Kaschmirtal auf und leben heute in Neu-Delhi. Falak beendete erst vor Kurzem ihr Studium an der Jamia Millia Islamia Universität in Neu-Delhi und realisierte mit dem Film »Till Then The Roads Carry Her...« (2015) ihr erstes außeruniversitäres Filmprojekt. Es ist ein poetischer Film, der durch Gedichte der Filmemacherin, Konflikterfahrungen der filmischen Protagonistinnen und einen kreativen Umgang mit der filmischen Form eine Kritik an dem *othering* kaschmirischer Frauen im Hindi-Film schafft. Die Filmemacherin Iffat Fatima beschäftigt sich schon seit Jahrzehnten mit Konfliktthemen, unter anderem in Hinblick auf Sri Lanka. Auf der Reise in Deutschland und Polen zeigte sie ihren Film »Khoodiy Baraav« (2015), der von den »Verschwundenen« des Kaschmirtals handelt. Nach einer Definition von Amnesty International spricht man von »Verschwindenlassen«, »wenn Menschen von Sicherheitskräften gefangen oder entführt werden, dieses aber nicht bestätigt wird und auch Informationen über den Verbleib des Opfers verweigert werden« (Amnesty International 2009).

Viele Sequenzen beider Filme zeigen Frauen – oft Familienangehörige von verschwundenen Menschen – in Bewegung. Dies ist im doppelten Sinn zu verstehen: Zum einen bewegen sie sich durch das Kaschmirtal und zeigen so den Alltag eines besetzten Territoriums auf. Zum anderen werden sie als aktive Teilnehmerinnen an einer politischen Bewegung dargestellt, in die sie sich durch ihre Worte und Handlungen einschreiben. Beide Filmemacherinnen beschäftigen sich jedoch nicht nur mit vormalig wenig repräsentierten Positionen zum Konflikt, sondern auch mit den Möglichkeiten, über die Form des Dokumentarfilms Öffnungen zwischen den verhärteten Konflikterzählungen zu schaffen. Die physische Bewegung mit ihren Filmen sowie die Schaffung eines audiovisuellen

Weise mir gegenüber, oder durch die von ihnen gewählten Subjektpositionen in Gesprächen mit anderen, positionieren.

- 4 Sie zeigten ihre Filme zuerst auf einer Konferenz der Südasienswissenschaften in Warschau in einem Panel über politische Ästhetik und Dokumentarfilm, später dann in Kinos in Berlin und Heidelberg, einem akademischen Veranstaltungsort in Hamburg und einer Kulturinstitution in Frankfurt.

Zeugnisses ist für sie ein zentraler Bestandteil ihrer unabhängigen dokumentarfilmischen Praxis.

Eine **unabhängige Filmpraxis** soll hier relational und graduell verstanden sein – also mehr oder weniger unabhängig in Bezug auf die erwartbaren Restriktionen des Feldes und im Verhältnis zu anderen medialen Formaten (bspw. zum kommerziellen Hindi-Film oder einem Dokumentarfilm, der für ein bestimmtes Produktionshaus realisiert wird). Die Unabhängigkeit von Dokumentarfilmpraktiken ist zudem eine Selbstzuschreibung aller hier besprochenen Filmemacher_innen. Sie weitet sich durch einen technologischen Wandel hin zum digitalen Film weiter aus: Seit den späten 1990er Jahren ermöglichen die günstigen und leicht bedienbaren Technologien des digitalen Films immer mehr Menschen, im Medium Film über Konfliktregionen, in denen sie leben oder lebten, relativ unabhängig zu berichten (Deprez und Pernin 2015; Ezra und Rowden 2006). Dies trägt mit dazu bei, neue Darstellungen von Regionen zu ermöglichen, die vormals nur von außen und dabei meist durch nationalistisch geprägte Erzählungen dominanter Filmkulturen beschrieben wurden (Matar und Harb 2013).

Aufgrund des bewaffneten Konflikts der 1990er Jahre konnten Filmemacher_innen die Region des Kaschmirtals praktisch nicht betreten, ohne sich in Lebensgefahr zu begeben. Der durch Videotechnologien ermöglichte leichtere Zugang zu Produktion und Distribution von Dokumentarfilmen (Battaglia 2013) war daher noch nicht der Beginn einer relativ unabhängigen Repräsentation des Kaschmirkonflikts. Vielmehr koinzidierte das Aufkommen digitaler Filmtechnologien in den späten 1990er Jahren und die Entstehung neuer Fördereinrichtungen in den frühen 2000er Jahren mit einer Beruhigung des bewaffneten Konflikts. Dieser Wandel jedoch sagt weder etwas über die Subjektivitäten aus, die nun artikulierbar wurden, noch über die spezifische Form, durch die sie artikuliert wurden. Ich verwende daher hier den Begriff **filmische Form** nicht nur im Sinne der audiovisuellen Präsentationsform des Artefakts Film, sondern vor allem als verschiedene (vor allem kommunikative) Praktiken, durch die Menschen ihre Handlungen auf diese Form *ausrichten* (Couldry 2004, 120). Diesem Verständnis folgend konzentriere ich mich hier zumeist auf Menschen, die Filme machen, sehen, debattieren, produzieren und so weiter. Mich beschäftigt dabei die Frage, wie Subjektivitäten in der Konfliktregion Kaschmir durch eine unabhängige, digitale dokumentarfilmische Praxis artikuliert werden. **Subjektivitäten** sind nicht auf eine Politik der sich gegenseitig ausschließenden Identitäten zu reduzieren (Ortner 2006, 115). Der Begriff deutet auch auf die Möglichkeit hin, neue Positionen zu entwickeln, zwischen bestehenden Narrativen zu vermitteln oder bisher wenig repräsentierte Positionen überhaupt erst sichtbar zu machen (Zima 2010). Ebenso spricht der Begriff Subjektivität nicht nur textuell o-

der sprachlich verstandenes Wissen an, sondern verweist in seiner Verwendung durch die Ethnologin Sherry Ortner (2006) darüber hinaus auf ein ganzes Ensemble von »Wahrnehmungen, Affekten und Ängsten, die ein handelndes Subjekt bewegen« (ebd. 107; Übersetzung M.K.). Aber wie versuchen die Filmemacher_innen nun diese »Wahrnehmungen, Affekte und Ängste« über die Form des Films zu vermitteln, um Zeugenschaft herzustellen? Ich werde diesen Prozess über die vier Begriffe Zeugenschaft, Performanz, Ästhetik und Mobilität konzeptuell fassen, die in den folgenden zwei Unterabschnitten ausgeführt werden.

Zeugenschaft, Performanz und Ästhetik

Bei der Veranstaltung in der Technischen Universität Hamburg-Harburg kam es zu einer besonders intensiven Auseinandersetzung der Zuschauer_innen mit den gezeigten Filmen. Auf die eineinhalbstündige Diskussion nach der Filmvorstellung zwischen Filmemacherinnen und dem Publikum möchte ich deshalb eingehen, weil diese Beschreibung es mir ermöglichen soll, verschiedene Momente anzusprechen, die für die Praxis der Filmemacher_innen, die ich in dieser Arbeit bespreche, wichtig sind. Dabei werde ich einige zentrale Begriffe einführen, die im Verlauf der Arbeit immer wieder anzutreffen sind.

Die meisten Zuschauer_innen in der Hamburger Veranstaltung waren Studierende der TU. Vor der Veranstaltung hatten sich zwei Studenten, die einer indischen Studentenverbindung angehörten, per E-Mail an die Universitätsverwaltung gewandt und darum gebeten, die Filmvorstellung wegen der gegenwärtigen »sensiblen Situation« zwischen Indien und Pakistan nicht durchzuführen. Tauseef, Student an der TU, war der Veranstalter des Abends. Er versicherte der Universitätsverwaltung, dass keine Gewalt zu erwarten wäre. Es würden nur zwei Filme gezeigt, die sich mit Menschenrechtsverletzungen im indischen Teil Kaschmirs auseinandersetzen. Die Universität stellte mit dem Audimax 2 einen großen Hörsaal zur Verfügung, der sich an einem Sonntagabend in den Semesterferien mit knapp fünfzig Zuschauer_innen füllte. Die indische Studentenverbindung der TU rief – nachdem die Vorstellung nicht gestoppt werden konnte – auf Facebook dazu auf, teilzunehmen, damit kein »schlechtes Bild unserer Nation in diesem Land [Deutschland]« vermittelt werde. Der Versuch der indischen Studentenverbindung, die Filmvorstellungen in Hamburg zu stoppen, beruhte auf folgendem Argument: Sollten die Filme gezeigt werden, könnte das Verhältnis von indischen und pakistanischen Studierenden der TU empfindlich gestört werden. Das postkoloniale Bild einer in Gruppen getrennten Öffentlichkeit, in der Menschen ihre Affekte nicht durch Vernunft kontrollieren können und sich des-

halb durch Filme zur Gewalt anstacheln lassen (Mazzarella 2013), wird hier – obgleich erfolglos – auf die Veranstaltung an der TU angewandt.

Während von Aamir die zwei Filmvorführungen als ermächtigendes Ereignis wahrgenommen wurden, fanden einige Zuschauer_innen den Zugang zu dem, was sie in den Filmen gesehen und gehört hatten, weitaus schwieriger. Eine junge Frau hatte Tränen in den Augen, als sie sagte, dass »normale Inder doch nichts davon gewusst haben«. Ihr Redebeitrag war paradox, da sie – durch den Film berührt – an die Gemeinsamkeit und eine Humanität jenseits nationalstaatlicher Identifikation appellierte und gleichzeitig ihre Hoffnungen auf stark national orientierte indische Politiker wie Narendra Modi richtete, dem gegenwärtigen hindu-nationalistischen Premierminister Indiens und einem Mitverantwortlichen an anti-muslimischen Ausschreitungen im Bundesstaat Gujarat im Jahr 2002. Die junge Frau suchte möglicherweise nach Wegen, ihre Voreinstellung zum Kaschmirkonflikt mit dem Zeugnis beider Dokumentarfilme zu versöhnen. Sie schilderte ihre Unsicherheit darüber, ob ihre Freunde und Kollegen ihre jetzige Position nach dem Film teilen würden oder nicht: Ihre Sicht hätte sich durch die Filme verändert. Dennoch ging sie davon aus, dass eine Armeepräsenz in Kaschmir nötig sei, da sich auch Terroristen im Land befänden. Die Armee müsste sich, so überlegte sie, nur korrekt verhalten und zur Rechenschaft gezogen werden können. Zwei junge Männer – vermutlich aus ihrem Freundeskreis – hatten eine ähnliche Sichtweise. In mehreren Redebeiträgen versuchten sie, die Gewalt des Konflikts zu relativieren, indem sie strategische Argumente für eine indische Armeepräsenz in Stellung brachten. Ein Student suchte akribisch nach logischen Fehlern und Schwachstellen in den zwei Filmen, um sie durch Interpretationen einzelner Aktualitätsaufnahmen und Voice-over-Kommentare als pro-kaschmirische Propaganda abzutun. Seiner Ansicht nach würden in den Filmen Menschen verteidigt, die Terroristen seien.

Fatima sagte mir, dass ihr Film, an dem sie über neun Jahre gearbeitet hat, eine Diskussion über Kaschmir schaffen soll, die das zumeist durch nationalistische Mediendiskurse geprägte Vorwissen der Zuschauer_innen durch eine dokumentarfilmische Form der **Zeugenschaft** des Alltags auf eine neue Grundlage stellt. In anderen Worten: durch das dokumentarfilmische Medium soll die Wahrnehmung des Konflikts verändert werden, indem sie – wie Aamirs einleitend erwähnter Wortbeitrag – ihre eigene Ruhe und Form bekommt, um Öffnungen zwischen den Konflikterzählungen hervorzubringen. Der Begriff Zeugenschaft deutet bereits darauf hin, dass Zeugnisse – zum Beispiel eine audiovisuelle Sequenz, die als dokumentarische Evidenz *etwas bezeugen soll* – in einem aktiven Konstruktionsprozess *geschaffen* werden müssen. Diese Vorstellung möchte ich noch erweitern, indem die zwei Begriffe des Titels »Mobilität und Zeu-

genschaft« zusammenkommen: Ein Zeugnis wird durch die von mir begleiteten Filmpraktiken *mobilisiert* – durch die Bewegungen der Filmemacher_innen mit dem Film, um Menschen mit ihrem Film zu erreichen, aber auch durch Arbeit mit den emotionalen Aspekten einer kommunikativen Form, die bspw. Empathie oder auch Wut hervorrufen kann.

Wie Fatima nach der Vorstellung in Hamburg sagte, ginge es darum, weder einzelne Akteure anzuklagen noch zu polarisieren, sondern alle, die sich an der Diskussion beteiligen, für »kaschmirische Perspektiven« zu sensibilisieren. Die Zuschauer_innen wurden von beiden Filmemacherinnen dazu ermutigt, ihre Imagination für neue Formen von Territorialität und Souveränität zu öffnen und, wie Falak sagte, für eine »menschenzentrierte« Perspektive des Konflikts »von unten«. In diesem Zusammenhang kam im Publikum wiederholt die Frage auf, ob die zwei Filme vor allem an »Menschen aus Indien« gerichtet seien. Fatima erwiderte darauf, dass ihr eine transnationale Dissemination des Films wichtig sei. Sie betonte aber, durch den Film gezielt auch Zuschauer_innen anzusprechen, die sich mit indisch-nationalistischen Narrativen identifizieren. Deshalb sei es, so Fatima, umso wichtiger, den Film »kontrolliert« zu zeigen, so dass er nicht von politischen Gruppen manipulativ eingesetzt werden könne. Daher möchte sie mit dem Film reisen und noch für einige Zeit die Kontrolle über seine Zirkulation behalten. Das besondere Geschick beider Filmemacherinnen besteht in dem vorsichtigen Umgang mit Emotionen vor dem Hintergrund legalistischer und nationalistischer Diskurse. Dass dies Fatima und Falak oft gelang, wird an hochemotionalen Rezeptionssituationen wie der oben geschilderten deutlich. Viele Menschen aus dem Publikum in Hamburg – aber wie noch zu zeigen sein wird, auch in Filmvorstellungen in Indien – sprachen mit Tränen in den Augen. Einige kamen zu der Erkenntnis, dass die Legitimation der strukturellen und militärischen Gewalt im Kaschmirtal ein Fehler sein könnte. Die oft längere Stille nach den Vorstellungen – insbesondere nach Vorstellungen von »Khoon Diy Baarav« – deutet auf eine emotionale Intensität und vielleicht auf eine dokumentarfilmische Sättigung an Evidenz hin. Jenseits des Vorwissens, das die Gegenwart der Besatzung überschreibt, führt der Film für viele Zuschauer_innen zu einer Begegnung mit einer kaschmirischen Erfahrung des Konflikts.

Wie Iffat Fatima und Uzma Falak während der Filmgesprächen immer wieder betonten, sind ihre Filme Auseinandersetzungen mit der Gewalt des Konflikts und damit, wie diese sich in einer Erinnerungspraxis niederschlägt. Ich beziehe mich in dieser Untersuchung allerdings nicht so sehr auf die erinnerungskulturellen Aspekte ihrer Praxis, sondern mehr auf die Versuche, durch die filmische Form Öffnungen zwischen Konfliktnarrationen zu erzeugen. Solche Öffnungen liegen nicht bereits abrufbar in den identitätspolitischen Diskursen der

Region vor, sondern erfordern oft eine intensive Auseinandersetzung mit der Form der Filme, um gemeinsam mit den Zuschauer_innenschaften imaginiert zu werden. Dies gilt auch und vielleicht besonders dann, wenn die politische Dringlichkeit, wie im Kaschmirkonflikt, direkte Fragen zur Form der Filme, wie in der Filmbesprechung in Hamburg, nur impliziert und nicht direkt anspricht. Falak und Fatima setzten sich neben ihrer Arbeit mit den filmischen Artefakten und den Repräsentationen Kaschmirs also intensiv mit der Wirkungsweise ihrer Filme auseinander, also mit der Art und Weise, wie sie rezipiert werden. Ich schlage vor, den zwischen bestehenden Narrationen öffnenden Moment dieser Wirkungsweise über den Begriff Ästhetik näher zu fassen.

Historisch bezieht sich **Ästhetik** zunächst nicht auf eine Theorie des Werturteils über Kunst oder Natur, sondern auf unsere sinnliche Wahrnehmung. Es hat also eine begriffliche Familienähnlichkeit mit dem, was ich oben mit Ortner ein Ensemble von »Wahrnehmungen, Affekten und Ängsten« nannte, obgleich Ängste natürlich das Gebiet der Ästhetik verlassen und sich auf den Bereich symbolisch und narrativ verarbeiteter Emotionen beziehen. Ich verwende den Begriff Ästhetik hier also in einem politischen und soziologischen Sinne: es geht um die Fragen, wie etwas erscheint, was für eine Bühne dafür bereit wird und wer an dem Erscheinen teilhaben kann, beziehungsweise wer dies nicht kann. Weiter hat es etwas damit zu tun, wer sich selbst als Teil von etwas Sichtbarem, Fühlbarem, Hörbarem empfindet und wer nicht. In diesem Verständnis ist unsere sinnliche Wahrnehmung ein mit der Interpretation von Zeichen und Erzählungen unlösbar verwickelter Prozess.

Sobald diese Frage nach den Modalitäten des Erscheinens auf die Praxis der Filmemacher_innen bezogen wird, geht es nicht *nur* darum zu sehen, wie sie alternative Geschichten und Erinnerungen inszenieren, beispielsweise »unsere Geschichte und deren Geschichte« oder »unsere Erinnerung und die Erinnerung der Anderen«. In einem zweiten Schritt – nämlich in der Analyse der Form der Filme – geht es vielmehr auch darum, wie eine Erfahrung des Konflikts und eine politische Position zu ihm kommuniziert wird, das heißt wie etwas, das für die Filmemacher_innen ein zentraler Aspekt ihres Verhältnisses zum Konflikt ist, anderen mitgeteilt werden kann, so dass dies auch für die Zuschauer_innen in einer von den Akteuren intendierten Art sichtbar, hörbar und fühlbar wird, oder inwiefern dies aufgrund von strukturellen Barrieren nicht geschieht. Ästhetik bezieht sich also sowohl auf die Präsenz der Filmaufführung als auch auf die in den Texturen des Films erkannten Repräsentationen. Sie kann als wesentlicher Aspekt der Performanz des Films angesehen werden – ein Aspekt, der das öffnende und schließende Potential in der filmischen Präsenz und den symbolischen Repräsentation näher ins Licht rückt.

Mit dem Begriff **Performanz** ist eine Kritik des früheren, in Dokumentarfilmstudien verbreiteten erkenntniskritischen Interesses an dem Verhältnis verbunden, das Dokumentarfilme zu einer – wie auch immer gedachten – »ursprünglichen Realität« unterhalten (Bruzzi 2006, 6-7). Die Filmwissenschaftlerin Stella Bruzzi versteht in Bezug auf die Theorie Judith Butlers die Performanz des Dokumentarfilms in dem Sinne, dass Dokumentarfilme zwar Repräsentationen der Wirklichkeit abbilden, Zuschauer_innen dieser Filme die Repräsentationen jedoch nicht in »Anführungsstrichen« begreifen, als ob das Erkenntnisproblem der Referenzialität die wesentliche Achse der dokumentarfilmischen Kommunikation darstellen würde. Vielmehr werden dokumentarfilmische Authentizitätsansprüche zwischen Bildern von möglichen Wirklichkeiten und möglichen Interpretationen dieser Wirklichkeiten ausgehandelt (ebd.).

Mit was für einer Linse lassen sich nun die hier angeführten, höchst heterogenen Momente bündeln, die sowohl soziologische Koordinaten einer filmischen Praxis über Konfliktregionen, die Politik der Repräsentation, als auch einen Blick auf die emotionalen und imaginativen Potentiale der filmischen Form beinhalten? Mein Vorschlag ist, eine Lücke zwischen drei Forschungsfeldern, nämlich den transnationalen Filmwissenschaften, den Konfliktfilmstudien und den Dokumentarfilmstudien, durch eine Mobilitätslinse anzugehen.

Mobilität

Obwohl relativ unabhängige und in finanzieller Hinsicht *kleine* Filmpraktiken schon früher von großer physischer Mobilität der Filmemacher_innen geprägt waren (Naficy 2001, 40-100) – deren Möglichkeiten sich durch die neue Proliferation von Vorstellungsräumen durch digitale Projektoren noch ausweitet –, erfüllt der Begriff **Mobilität** in meiner Untersuchung eine konzeptuelle Aufgabe. Wenn ich von Mobilität spreche, sind damit nicht nur physische Bewegungen der Filmemacher_innen oder der Protagonist_innen der Dokumentarfilme gemeint – obgleich dies ein wichtiger Aspekt ist. Ich fasse unter einer »Mobilitätslinse« (Schneider 2015) den Mobilitätsbegriff in einem weiten Sinne: als methodischen und theoretischen Zugang zu Fragen der Schaffung von Raum, der Artikulation von Subjektivität und der imaginativen, explorativen Herstellung einer dokumentarfilmischen Form der Zeugenschaft. Ein besonderer Aspekt dieses Ansatzes ist die Verbindung von *physischer Mobilität* (Reisen mit den Filmen), *Repräsentationen von Mobilität* (Bewegungen von Filmemacher_innen und Protagonist_innen in den Texturen der Filme) und *emotionaler Mobilisierung* (die Arbeit mit Emotionen durch die Form des Dokumentarfilms). Durch die Mobili-

tätslinse gesehen ist die Filmform etwas, das sich erst in der physischen und »imaginativen Mobilität« (Robins 2004, 125) der Praxis, also der Begleitung der Filme durch die Filmemacher_innen und ihrer kreativen Aushandlung des Films mit verschiedenen Publika ergibt. Eine Mobilitätslinse ist keine übergreifende Theorie, kein konzeptuelles *catch-all*. Durch dieses Instrument kann jedoch die ganze Bandbreite an zeitgenössischen Medialisierungsphänomenen – ästhetischer, sozialer und politischer Art – skalierbar beschrieben werden.

Es geht also um eine Perspektive auf die Filmemacher_innen als Akteure einer medialen Praxis, die sich durch verschiedene Formen von Mobilität und Immobilität auszeichnet. Zur Immobilität zählt neben den dominanten Repräsentationsregimen – die auf Prozesse der Verfestigung von Vorstellungen verweisen – auch die Frage der Regulation. Diese bezieht sich sowohl auf Bewegungen von Menschen in einem besetzten Territorium als auch auf Versuche, eine Filmvorstellung wie in Hamburg durch ein bestimmtes Bild der Öffentlichkeit zu unterbinden. Wenn ein Begriff wie Mobilität derart ausgeweitet wird, droht er natürlich analytische Präzision zu verlieren. Um diesem Problem vorzubeugen, werde ich in jeder Analyse den jeweiligen Kontext der Mobilität der filmischen Praxis herausarbeiten, um die erwähnten drei Ebenen – Repräsentationen, physische Mobilität, emotionale und politische Mobilisierung – in spezifischen medialen Praktiken zu beschreiben.

Ein zentrales Argument dieses Buches ist, dass die gemeinsamen Bewegungen der Filmemacher_innen mit ihren Filmen zu Prozessen der Schaffung und Infragestellung von territorialen und nationalen Subjektpositionen führen, die wiederum eng an das affektpolitische, mobilisierende Potential der Dokumentarfilmform gekoppelt sind. Durch diese Bewegungen – wie auch durch die Repräsentationen der politischen Gruppierungen des Kaschmirtals und die alltägliche (Im-)Mobilität ihrer Protagonist_innen in den Texturen der Filme – überschreiten und rekodieren sie Grenzen zwischen Territorialität und Souveränität, zwischen besetztem Territorium und physischer Mobilität, zwischen wissenschaftlicher Praxis und Filmpraxis, zwischen politischer Selbstbestimmung und (trans-)nationaler Anerkennung. Ich werde darlegen, wie die medialen Aushandlungsprozesse dieser hochmobilen Filmpraktiken eine kritisch-transnationale Perspektive (Higbee und Lim 2010) in der transnationalen Filmwissenschaft und insbesondere im aufkommenden Forschungsfeld eines »Cinemas of Conflict« (Smets 2015) erfordern. Eine solche Perspektive lässt den Nationalstaat nicht hinter sich, sondern beschäftigt sich kritisch mit seinem normativen Status durch mediale Repräsentationen sowie mit ihrer Anfechtung in den entstehenden Öffentlichkeiten einer unabhängigen digitalen Dokumentarfilmpraxis.

Die zwei Begriffe **Territorialisierung** und **Deterritorialisierung** spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Der Medienkulturforscher Andreas Hepp (2010, 100–102) bezieht den Begriff Territorialisierung auf den Prozess, »[...] in dem ein benennbares Territorium [...] als physisch verankerter Bezugsraum einer bestimmten (Medien-)Kultur bzw. einer auf diese verweisende Form von Vergemeinschaftung konstruiert wird« (ebd.). Dagegen stelle die Deterritorialisierung das »Aufweichen« dieser Beziehung »zwischen Kultur, Vergemeinschaftung und Territorialität« (ebd.) dar. Ich schließe jedoch noch an einen weiteren Kontext des Begriffspaars Territorialisierung und Deterritorialisierung durch die Arbeit von Gilles Deleuze und Félix Guattari an (Deleuze und Guattari 1972). Es ging den Autoren darum, das an bestimmten Orten verfestigte Begehren von diesen Besetzungen zu befreien und für neue Verbindungen zu öffnen bzw. anschlussfähig zu machen, ohne dass auf eine dritte Instanz als transzendentes Prinzip (bspw. Ödipus) verwiesen wird.⁵

Ich habe in den oben beschriebenen Filmdiskussionen von verschiedenen dieser stark affektiv besetzten Reaktionen auf den Film berichtet, die mit **Imaginationen** der Nation zusammenhingen – also rekurrierenden Vorstellungen, die durch bestimmte mediale Konfigurationen ermöglicht werden (beispielsweise Buchdruck, Presse, Kino, TV, etc.) und symbolische Territorialitäten wie »die Nation« hervorbringen (Anderson 1996). Dass sich diese symbolischen Territorialisierungen beispielsweise in der Form von Landkarten, Erzählungen einer »goldenen Vergangenheit« oder einer geopolitischen Strategie »zum Schutze nationaler Integrität« mit Emotionen überschneiden, müsste aus der obigen Beschreibung der Vorstellung in Hamburg klar geworden sein. Gleichzeitig sind diese Territorialisierungen niemals systematisch abgeschlossen, sondern werden ständig in spezifischen Filmvorstellungen von Zuschauer_innen und Filmemacher_innen neu evaluiert. Dies wird sich in allen Filmgesprächen dieses Buches zeigen.

5 Der entscheidende Punkt ist hier, dass keine Theorie des Menschen oder der Gesellschaft benötigt wird, sondern empirisch nach den Verbindungen gesucht werden kann, die bestimmte Formen des Begehrens hervorrufen. Die Orte (bspw. eine lustvolle, patriotisch-kodierte Erinnerung, die mit Wut oder Bitterkeit in einer Filmvorstellung realisiert wird) gibt es für Deleuze und Guattari also ohne *vorgefertigte* Landkarte (z.B. *die* Gesellschaft oder *die* Kultur), auf der ihr Platz durch eine im Voraus bestimmte Kategorie zugewiesen werden könnte (»Kastrationsängste«, etc.).

Das Feld und das Material

Als ich meine knapp elfmonatige Feldforschung im Jahr 2013 in Neu-Delhi antrat, hatte ich eine Liste von Filmen erstellt, die ich bei dem Public Service Broadcasting Trust⁶ (PSBT) und dem Vertrieb Magical Lanterns erwerben wollte. Mit dabei hatte ich auch eine Telefonnummer, die mir von einer Freundin aus Berlin mit der Bemerkung »jemand, der viele Leute kennt«, mitgegeben wurde. Suvaid Yaseen, um dessen Nummer es sich handelte, studierte zu dem Zeitpunkt an der Jawaharlal Nehru University (JNU). Er hatte in dem 2010 im Penguin India Verlag veröffentlichten Sammelband »Until our Freedom has come« des Dokumentarfilmemachers Sanjay Kak den Essay »I see Kashmir from New Delhi« beigetragen. In diesem schildert Suvaid eindringlich einen nächtlichen Sit-in-Protest am 7. August 2010 in Jantar Mantar, Neu-Delhi. Als ich ihn auf die Filmemacher_innen von meiner Liste ansprach, mit denen ich Kontakt aufnehmen wollte, hatte er zu meiner großen Überraschung für fast alle Namen, die ich nannte, eine Telefonnummer in seinem Mobiltelefon parat. Zu meinem Vorteil bei der Recherche lebten alle in Delhi, der indischen Metropole mit dem größten kaschmirstämmigen Bevölkerungsanteil, zumeist aus Bildungs- oder wirtschaftlichen Gründen.

Mit den ersten Kontaktaufnahmen bekam ich von fast allen Filmemacher_innen positive Rückmeldungen zu meinem Projekt. Insbesondere mein Interesse an der Filmform wurde begrüßt, da diese nach einhelliger Meinung in Besprechungen von Dokumentarfilmen aus Indien oft zu kurz komme. Die nächsten Monate dienten dazu, die Filmemacher_innen kennenzulernen. Wir trafen uns entweder bei ihnen zuhause oder in Kaffeehäusern in dem Mittelschichtwohngebieten Süd-Delhis: Green Park, New Friends Colony, Lajpat-Nagar. Jüngere Filmemacher_innen aus Kaschmir berichteten von den Schwierigkeiten, als Kashmiri in Delhi eine Wohnung zu bekommen und betonten, dass Lajpat Nagar mit seiner großen afghanischen Flüchtlingsbevölkerung eines der wenigen Viertel in Neu-Delhi sei, in dem Kashmiris noch willkommen seien.⁷

Von den etwa vierzig unabhängig produzierten Dokumentarfilmen über Kaschmir, die zu Beginn den Korpus meiner Arbeit bildeten, habe ich vier Filme

6 Der Public Service Broadcasting Trust ist eine Treuhandgesellschaft, die, obgleich sie weitestgehend durch staatliche Mittel finanziert wird, relativ unabhängig und für geringe Gagen Dokumentarfilmprojekte in Indien produziert und distribuiert (siehe meine detaillierte Beschreibung in 5.1.1).

7 Die beschwerliche Suche nach Vermietern, die Kashmiris aufnehmen, wird eindringlich von Syed Bismillah Geelani (2006) beschrieben.

ausgewählt. Diese sind »Khoon Diy Baraav« (2015, Iffat Fatima) »Till Then The Roads Carry Her... « (2015, Uzma Falak), »Jashn-e-Azadi« (2007, Sanjay Kak), und »Tell Them The Tree They Have Planted Has Now Grown« (2002, Ajay Raina).⁸ Diese Auswahl bevorzugte die Arbeiten jener Filmemacher_innen, die sich zum Zeitpunkt meiner Feldforschung intensiv mit dem Kaschmirkonflikt und der Form des Dokumentarfilms beschäftigten.

Nach den ersten Monaten des Kennenlernens wurde ich eingeladen, die Filmemacher_innen auf Filmvorstellungen und Festivals in Nordindien zu begleiten. Dort unterhielt ich mich mit den Mitgliedern von lokalen Filmclubs, mit den Organisator_innen von Filmfestivals und punktuell mit Menschen aus den diversen Zuschauer_innenschaften dieser Festivals. Ich besuchte zwei Konferenzen, auf denen unabhängige Filmemacher_innen sich mit Akteuren der mit dem dokumentarfilmischen Feld verbundenen Institutionen trafen und über die Zukunft einer unabhängigen Filmpraxis debattierten. Mit einigen Filmemacher_innen verbanden mich Routinen. Wir trafen uns einmal in der Woche und tranken Tee im Oxford Bookshop am zentralen Connaught Place oder aßen zusammen südindisches Essen in der New Friends Colony. Immer wenn unsere Gespräche auf etwas stießen, das für meine Forschung relevant schien, hatte ich die Aufnahme-funktion meines Mobiltelefons aktiviert.

Mitte 2014 kam ich nach Berlin zurück und begann mit der Auswertung des dabei entstandenen, äußerst heterogenen und umfangreichen Materials. Dieses bestand aus Filmen, Interviews, Konversationen, Beobachtungen während und nach den Vorführungen, Gesprächen mit Rezipient_innen, journalistischen Artikeln über die Filme, Gesprächen mit den Produzent_innen der Filme und schließlich Online-Konversationen, Chats und Diskussionen von Facebook-Gesprächsgruppen auf den Profilen der Filmemacher_innen. Die letzten Berichte über die filmische Reise Iffat Fatimas in Indien konnte ich während des Abschlusses meiner Schreibphase in Berlin nur über Skype sammeln. Fast jede Woche sprach ich mit Iffat Fatima und Uzma Falak, deren Filme ich in der Produktionsphase zum Teil begleitete, über die Reaktionen des Publikums, das politische Klima in Indien und mögliche Konferenzteilnahmen von ihnen in Europa. Kommunikation via Skype ermöglichte mir auch im Anschluss an meine physische Anwesenheit in Indien zwei weitere Jahre lang, mit den Filmemacher_innen und ihrer Praxis verbunden zu bleiben.

8 Während die Filmemacherinnen Fatima und Falak oben kurz vorgestellt werden, siehe für Kak und Raina Kapitel 6.

Kapitelstruktur

Im ersten Kapitel wird die Forschungsfrage zwischen dem neu aufgekommenen Forschungsfeld des »Cinema of Conflict« (Smets 2015), den Studien zu einer unabhängigen Dokumentarfilmpraxis und der transnationalen Filmwissenschaft verortet. Die Konfliktfilmforschung ist ein neues, von dem Konfliktforscher und Medienwissenschaftler Kevin Smets postuliertes Forschungsfeld, das sich an der Schnittstelle von Konflikt- und Friedensforschung und den medienanalytischen Cultural Studies befindet. Die transnationale Filmwissenschaft ist eine Unterdisziplin der Filmwissenschaft, in der bis vor Kurzem – mit einigen Ausnahmen – die meisten Filmpraktiken zu Konfliktregionen vorwiegend über Tropen des Exils, der Diaspora oder der kulturellen Erinnerung analysiert worden. Smets schlägt nun vor, den Fokus stattdessen auf die Partizipation der Filmemacher_innen in den Konfliktstrukturen zu legen. Er konzentriert sich dabei auf verschiedene Typen von Erzählungen und Erinnerungen. Beispielsweise können diese einander gegenübergestellt werden, nach dem Motto: Unsere Erinnerung gegen eure Erinnerung, unsere Geschichte gegen eure Geschichte, unsere Opfer gegen eure Opfer. Sie können aber auch über einen Menschenrechtsdiskurs vermittelt werden oder Schnittstellen zwischen Erzählungen sowie Leerstellen in ihnen aufgezeigt werden. Ich finde seinen Vorschlag, auf die Konfliktstrukturen zu schauen, hilfreich, suche hier aber konzeptuelle Wege, die Intention der vier Filmemacher_innen, diese verfahrenere Situation sich gegenseitig immobilisierender Erzählungen des Konflikts zu öffnen.

Dieses öffnende Potential hat für die Filmemacher_innen etwas mit der Frage nach Zeugenschaft zu tun: Sie alle wollten etwas bezeugen, das in Kaschmir vor sich geht oder ging. Zeugenschaft ist eine zentrale Kategorie im Verständnis von Dokumentarfilmpraktiken. Sie wurde in der filmbezogenen Forschung allerdings bislang kaum als ermächtigendes Potential auf die Vermittlungspraxis der Filmemacher_innen bezogen, sondern als etwas verstanden, das entweder in der mechanischen Aufzeichnung des Bildes ruht oder aus audiovisuellen Archiven bezogen wird. Die in diesem Kapitel dargestellten Ansätze werden von mir in zweifacher Hinsicht erweitert: zum einen über einen Blick auf die ästhetischen, emotionalen Potentiale der filmischen Form und zum anderen über eine Perspektive auf die kommunikative Vermittlung des Zeugnisses aus einer Akteursperspektive.

Von diesen Überlegungen und Desiderata ausgehend nutze ich im zweiten Kapitel Nadja-Christina Schneiders Begriff der »**Mobilitätslinse**« (Schneider 2015) zur Analyse konfliktbezogener Dokumentarfilmpraktiken. Damit ist – wie es in meiner obigen Schilderung von Iffat Fatimas und Uzma Falaks Reise deut-

lich wurde – die mobile Praxis der Filmemacher_innen gemeint, ihre Filme zu begleiten und Zuschauerschaften ethisch wie politisch zu mobilisieren. Dazu gehört vor allem die Schaffung von Zeugenschaft durch das dokumentarfilmische Medium. Diesen Prozess der Filmform, welche die Art und Weise einschließt, wie Filme öffentlich werden und Menschen affizieren, konzeptualisiere ich in diesem Kapitel durch den Begriff der **mobilen Zeugenschaft**.

Schließlich lege ich meine Forschungsmethode dar. Diese bestand darin, die Filmemacher_innen in ihrer Praxis zu begleiten, um zu verstehen, wie sie mit der Filmform arbeiten. Die meisten Daten sammelte ich folglich aus Konversationen mit den Filmemacher_innen und Beobachtungen während ihrer Teilnahme an Festivals, Film-Club-Vorstellungen und Konferenzen. Um den Ort meiner wissenschaftlichen Arbeit zu reflektieren, bespreche ich in diesem Kapitel auch die **Konversation** als Methode einer situierten Wissensproduktion im Verhältnis zu Diskussionen der dialogischen Anthropologie. In dieser Besprechung widme ich mich desgleichen den vielfältigen Überschneidungen von wissenschaftlicher und filmpraktischer Arbeit.

Im dritten Kapitel dieses Buches wird ein Körper von Dokumentarfilmen seit dem Jahr 2001 vorgestellt, in dem jeder unabhängig produzierte Film direkte Kaschmirreferenzen aufweist. Ich zeige dabei thematische Trends auf und bespreche einige der in der medialen Umgebung sichtbarsten Filme ausführlicher. Dabei werden auch die vier im Detail zu besprechenden Filme der Kapitel fünf und sechs im Kontext eines größeren Filmkörpers eingeführt und ihre Reflexivität gegenüber den beschriebenen Trends wird erläutert.

Das vierte Kapitel bespricht zwei Prozesse, die eine weitere mediale Sichtbarkeit des Kaschmirtals heute dominieren: die Tourismifizierung,⁹ d.h., die touristische Durchdringung und Kommodifizierung des Tals und die gleichzeitige »Securitization«,¹⁰ die sicherheitspolitische Rahmung des Konflikts. Während in nationalistischen Mediendiskursen die Repräsentationen der Konfliktregion Kaschmir an der Schnittstelle touristischer und terroristischer Mobilität in einer symbiotischen Beziehung zwischen der Hindi-Filmindustrie, der Tourismusindustrie, der Regionalverwaltung J&Ks und einem militärischen Wahrneh-

9 Ich übersetzte hier den von Noel Salazar (2009) geprägten englischen Neologismus »*tourismification*«. Eine Besprechung des Konzepts findet sich in Kapitel 4.

10 Für den von der Kopenhagener Schule der Konfliktstudien geprägten Begriff »Securitization« bietet sich keine deutsche Übersetzung an. »Versicherheitlichung« käme der englischen Bedeutung am nächsten, ist aber im Deutschen ein sehr unbequemer Neologismus.

mungsmanagement realisiert werden, ist die Arbeit unabhängiger Filmemacher_innen mit konfliktbedingten Formen der physischen Immobilität verknüpft.

Anschließend steht in den Analysekapiteln 5 und 6 die Medialisierung von Raum- und Zeiterfahrungen des Konflikts im Mittelpunkt. Die filmische Form wird im Sinne der Mobilitätslinse als Teil einer medialen Praxis aufgefasst, die auch die Arbeit der Filmemacher_innen mit verschiedenen Formen der Öffentlichkeit beinhaltet. Im fünften Kapitel zeige ich auf, wie die Filmemacherinnen Uzma Falak und Iffat Fatima durch ihre imaginative und physische Mobilität die Schnittstelle von Prozessen der Tourismifizierung und Securitization¹¹ des Tals sichtbar machen und den touristischen Blick (Urry 1990) auf das Kaschmirtal umkehren. Gleichzeitig schafft vor allem Fatima durch die Mobilität ihrer Praxis und durch die Begleitung ihrer Filme eine haptische Form (Marks 2000) der Zeugenschaft, deren berührende Nähe oft zu starken emotionalen Reaktionen des Publikums führt. Die haptische Form ermöglicht den Schutz der verletzlichen »Haut des Filmes« (ebd.) durch die rahmende Begleitung der Filmemacherin. So entsteht eine mobile Zeugenschaft, die gleichzeitig eine Kontrolle über das affektpolitische Potential – beispielsweise hinsichtlich des »Antinationalen« – an der »offenen Kante der Massenpublizität« (Mazzarella 2013) gewährleistet.

Im sechsten Kapitel erweitere ich die Frage nach Mobilität und Zeugenschaft im Sinne der Vermittlung eines »**ethischen Raums des Films**« (Sobchack 1998). Dieser ethische Raum konstituiert sich als kommunikativer Raum durch Gespräche zwischen Filmemacher_innen und Rezipient_innen über das im dokumentarfilmischen Medium aufgezeichnete Zeugnis (ebd.). Dieser Raum wird in Hinblick auf die Praxis des exilischen Filmemachers Ajay Raina anhand der Begegnung zwischen ihm und den Subjekten seines Films besprochen. Die Begegnungen werden vermittelt durch die Form des *cinema vérité* in der narrativen Reisestruktur einer Rückkehr aus dem Exil.

Die zweite Filmbesprechung des Kapitels beschäftigt sich mit Sanjay Kaks »Jashn-e-Azadi« (2007).¹² Politisch steht Kaks Position jener von Raina diametral entgegen und bietet deshalb interessante Vergleichsmomente in Bezug auf eine mobile Zeugenschaft. Ich fokussiere auf den ethischen Raum des Films in

11 Weil der Begriff in dieser Arbeit so oft verwendet wird, behandle ich ihn ab jetzt als eingedeutscht.

12 Wörtlich übersetzt ist es die »Feier der Freiheit« (*āzādī*) und ist im Filmtitel als Wortwitz auf die Feierlichkeiten zum indischen Unabhängigkeitstag bezogen, die im Kaschmirtal aufgrund einer populären Ablehnung des indischen Nationalfeiertags groteske Züge annehmen kann.

Hinblick auf die Bezeugung von Konfliktgewalt durch die Verwendung audiovisuellen Archivmaterials in der Form des Films.

In jedem Kapitel stelle ich mir also Fragen hinsichtlich der räumlichen Dimension von Filmpraxis, deren komplexes Verhältnis von struktureller Verfestigung und Öffnung ein zentrales Anliegen der transnationalen Filmwissenschaft und des emporkommenden Forschungsfeldes des Konfliktkinos darstellt. Diesen widme ich mich im Folgenden.