

Andreas Hudelist

Armee ohne Nation – Nation ohne Land. Das nomadische Subjekt im iranischen Kino am Beispiel von Rafi Pitts

2024

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22020>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hudelist, Andreas: Armee ohne Nation – Nation ohne Land. Das nomadische Subjekt im iranischen Kino am Beispiel von Rafi Pitts. In: *ffk Journal*, Jg. 8 (2024), Nr. 9, S. 67–81. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22020>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Andreas Hudelist

Graz

Armee ohne Nation – Nation ohne Land

Das nomadische Subjekt im iranischen Kino am Beispiel von Rafi Pitts

Abstract: Der aus dem Iran stammende Filmemacher Rafi Pitts thematisiert in seinem Werk Identität, Zugehörigkeit und Heimat. Dabei schafft er es, niemals eindeutige Seiten zu beziehen, sondern stets Widersprüche aufzuzeigen, die einzelne Figuren begleiten. Seine ersten vier Spielfilme konnte er im Iran drehen, danach wurde er quasi selbst zum Protagonisten seiner Filme, als er in *The Hunter* die Hauptrolle übernahm und durch die regimekritischen Bilder in seinem Geburtsland verhaftet worden wäre. Der Beitrag versucht, mit dem Fokus auf Nomadologie nach dem Philosophen Gilles Deleuze und dem Psychoanalytiker Félix Guattari rhizomatische Verknüpfungen zu erschließen, die Kritik an hegemoniale Staatsapparate artikulieren sowie Fluchtlinien transparent machen. Ein besonderer Blick wird dabei auf Pitts jüngsten Film bis dato geworfen; *Soy Nero* aus dem Jahr 2016.

Andreas Hudelist (Dr.), senior scientist am Institut für Germanistik an der Universität Graz. Studium der Deutschen Philologie sowie Medien- und Kommunikationswissenschaften in Belgrad und Klagenfurt, wo er 2019 promovierte. Aktuelle Forschungs- und Lehrschwerpunkte: Ästhetisches Lernen, Film, Performativität sowie Literatur- und Mediendidaktik.

1. Iranisches Kino: Zensur und Kreativität

*Zu Hause fühle ich mich auf dem Boden meiner
Schuhehlen.* Rafi Pitts¹

Iranische Kinofilme sind in Europa und Nordamerika nicht unbekannt. Es gibt eine Vielzahl von Filmen, die auf internationalen Filmfestivals gezeigt werden und eine große Resonanz erfahren. Zu den bekanntesten der letzten zehn Jahre gehört Asghar Farhadi, der für *Nader und Simin – Eine Trennung* (2011) sowie *The Salesman* (2016) jeweils mit einem Oscar für den besten fremdsprachigen Film ausgezeichnet wurde. Bei den Filmfestspielen in Berlin, Cannes und Venedig werden Jahr für Jahr iranische Produktionen gezeigt. Die meisten dieser Filme können im Iran jedoch nicht öffentlich vertrieben oder aufgeführt werden, da sie dort der Zensur zum Opfer fallen. Einige Filmemacher_innen werden, wie beispielsweise Jafar Panahi oder Mohammad Rasoulof, zudem zu Haftstrafen verurteilt, die sie zwar nicht immer sofort antreten müssen, mit denen aber ein Ausreise- sowie Berufsverbot einhergeht. Trotz eines solchen Verbots gehen Regisseur_innen ihrer Arbeit nach. Über Panahi wurde 2010 ein Berufsverbot verhängt, das ihn dazu brachte, Filme in einer kreativeren Art und Weise zu realisieren.² Er entwickelt eine Filmstrategie, die im Westen mit Preisen gewürdigt wird. Wer allerdings bei diesen Preisverleihungen und Screenings fehlt, ist Panahi selbst. Sein Regie-Kollege Rafi Pitts solidarisiert sich mit ihm und vertritt seinen Freund im Ausland.³ Auch Pitts kritisiert die politische Lage und den Umgang mit der Kunst, die sich im Iran immer zwischen Zensur und Kreativität bewegen muss. Pitts lebt in Paris, ist aber mehrheimisch,⁴ da er im Iran aufgewachsen ist und durch seine Eltern – der Vater ist Brite, die Mutter Iranerin – auch in Großbritannien sowie Frankreich lebte. Am 11. Februar 2011 rief Pitts zum internationalen Solidaritätsstreik in der Filmbranche auf, dem Tag der iranischen Revolution. Als Exil-Iraner hat er andere Möglichkeiten auf die Missstände in seinem Geburtsland hinzuweisen. Zum Beispiel wirkte er als Berater und Mitglied des Filmteams von *Argo* (2012) mit und schaffte es mit diesem Film, trotz einer klischeehaften Darstellung von iranischen Bürgerinnen und Bürgern sowie einer fehlenden Aufarbeitung der Rolle Amerikas im Aufbau einer iranischen Diktatur, gesellschaftspolitische Probleme im Iran einem weltweiten Publikum filmisch zugänglich zu machen.⁵ Seit seinem ersten Kurzfilm spielen Fragen der Nationalität,

¹ Nicodemus 2010.

² Dadurch entstanden Filme, die viele Szenen in Innenräumen sowie in der Peripherie aufweisen, da sich so die Filmvorbereitungen dem öffentlichen Kontrollauge etwas entziehen konnten. Gemeinsam mit Mojtaba Mirtahmasb führt Panahi bei *Dies ist kein Film* (2011) Regie und thematisiert die Produktionsbedingungen von Filmschaffenden im Iran. Er kam auf die Shortlist für einen Oscar in der Kategorie Dokumentarfilm. Mit *Taxi Teheran* (2015) erhielt Panahi 2015 den Goldenen Bären, den großen Preis bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin. Hier zeigt er sich als Taxifahrer, der mit seinen Kundinnen und Kunden Gespräche über die Regierung und iranische Gesellschaft führt. Die Kamera ist dafür am Armaturenbrett und an anderen Stellen im Auto angebracht.

³ Vgl. Kappert/Pitts 2011.

⁴ Vgl. Yildiz/Meixner 2021.

⁵ Vgl. Cole 2013.

Identität und Zugehörigkeit eine besondere Rolle. In *In Exile* (1991) thematisiert Pitts fiktional das ambivalente Gefühl, im französischen Exil zu leben und gleichzeitig vom Herkunftsland weiterhin angezogen zu sein. Seinen vierten Spielfilm *The Hunter* (2010) konnte Pitts noch im Iran drehen. Er erzählt von Unruhen auf Demonstrationen, die durch nationale Wahlen ausgelöst werden. Da eine Frau und ihre Tochter bei einem Polizei-Eingriff erschossen werden, beschließt der Ehemann und Vater, sich zu rächen und auf ein Polizeiauto zu schießen. Es verwundert wohl kaum, dass dieser Film das iranische Kultusministerium nicht erfreute. Dadurch dass Pitts aufgrund der Unzuverlässlichkeit des Hauptdarstellers selbst in die Rolle schlüpfte, sei der Film nach eigenen Angaben noch persönlicher geworden: „Das bin ich, der Filmemacher, dem manchmal die Hände gebunden sind. Oder man sieht mich mit einem Gewehr. Auch das bin ich, der Filmemacher, der Bilder schießt und dabei etwas riskiert“⁶. In *The Hunter* bekämpft der Held das iranische Regime, im Vorgängerfilm *It's Winter* (2006) sieht man dem Helden beim Scheitern zu.⁷ Durch den Wunsch nach einem besseren Leben angetrieben, verlässt der Protagonist Teheran, um mehr Geld zu verdienen. In seinem Film *Soy Nero* (2016), der hier als Grundlage für die weitere Diskussion herangezogen wird, geht es um Identität und Zugehörigkeit. Wer entscheidet darüber und wie kann man einer Gruppe angehören, wenn diese einen ausschließt? Weiters muss die Frage gestellt werden, was das Herkunftsland eigentlich ist und in welcher Beziehung der Mensch dazu stehen kann. Mit Hilfe von Überlegungen über die Nomadologie und das Rhizom nach Gilles Deleuze und Félix Guattari sollen Möglichkeiten nachgespürt werden, die aus dichotomen Einteilungen wie ‚wir‘ und die ‚anderen‘ ausbrechen. Trotz Zensur und staatlicher Kontrolle ist der Film ein Medium, das kreativen Widerstand in der audiovisuellen Sprache praktiziert.

2. *Soy Nero* (2016), Nomadologie und das Rhizom

Im Diskurs der Post-Migration werden Mehrfachzugehörigkeiten nicht als Ausnahme, sondern als zentrale Ausgangslage von Gesellschaften betrachtet. Yildiz betont, „[d]ass (migrantische) Gruppen vermehrt mit multiplen Loyalitäten und Mehrfachzugehörigkeiten an unterschiedlichen Orten leben, was bedeutet, dass der Raum neu definiert werden muss“.⁸ Mit den Vorzeichen der Post-Migration muss also überprüft werden, ob die Eigenschaften eines Staates gegenwärtig noch haltbar sind. Der Raum, in dem sich Mehrheimische bewegen, ist demnach keiner Nation zugeordnet. Bei Nomad_innen kommt hinzu, dass Eigentum eine untergeordnete bis gar keine Rolle spielt. Nomadentum steht schlechthin für Deterritorialisierung. Das Verhältnis zum Umfeld (zu den Menschen aber auch zum Ort) muss laufend ausgehandelt werden.⁹

⁶ Peitz/Pitts 2010.

⁷ Vgl. Peitz/Pitts 2013.

⁸ Yildiz 2010: 322.

⁹ Vgl. Deleuze/Guattari 1997: 523.

Als Rafi Pitts für einen Film über die mexikanisch-amerikanische Grenze recherchierte, lernte er Greencard-Soldaten kennen. In den Vereinigten Staaten von Amerika gibt es für Minderjährige, die in Amerika illegal leben, die Möglichkeit, sich freiwillig für das Militär zu melden. Nach zwei Dienstjahren können sie einen Antrag auf die amerikanische Staatsbürgerschaft stellen. Dieses Versprechen, durch den Militärdienst an einen Pass zu kommen, existiert seit dem Vietnamkrieg.¹⁰ Pitts wurde stutzig, da er einige Greencard-Soldaten kennenlernte, die den Auslandseinsatz überlebten, nach ihren zwei Dienstjahren die Staatsbürgerschaft jedoch trotzdem nicht erhielten. Einige waren dabei, die des Landes verwiesen wurden. Die Migrationsbewegungen zwischen Amerika und Mexiko interessierte Pitts vor allem deshalb, weil Amerika selbst zum größten Teil aus Einwander_innen besteht und Pitts die Frage stellt, wer warum in diesem Land leben darf. Während beispielsweise Latinos aus Kalifornien aufgrund des Patriot Acts abgeschoben wurden, erhielten sie gleichzeitig die Möglichkeit, unter Bezugnahme auf den DREAM Act¹¹ zur Armee zu gehen und ihre Aufenthaltsgenehmigung zu erhalten. Der DREAM Act, der 2001 eingeführt wurde, steht für *Development, Relief, and Education for Alien Minors Act*. Dieses Gesetz ist im Kongress nur für Kalifornien verabschiedet worden. Es verspricht minderjährigen illegalen Einwander_innen zunächst einen befristeten, bedingten Aufenthalt mit dem Recht auf Arbeit. Später, wenn bestimmte Voraussetzungen erfüllt sind, kann eine dauerhafte Aufenthaltsgenehmigung erteilt werden. Greencard-Soldaten kommen, wie ursprünglich die Vorfahren der Amerikanerinnen und Amerikaner, aus der ganzen Welt. Rafi Pitts erklärt sein Interesse an der Sache:

Eine meiner Obsessionen ist schon immer das Niemandsland gewesen. Und die USA sind für mich ein Niemandsland, weil sie zu keiner Nation gehören, keine Nationalität besitzen. Es ist eine vergleichsweise junge Nation, die aber doch Einwanderern große Probleme macht. Das Land des mittleren Ostens, in dem Nero sich am Ende als Soldat befindet, habe ich nicht näher lokalisiert, denn es ging mir dabei eher um einen geistigen Zustand.¹²

Für die Filmanalyse sollen Überlegungen hinsichtlich des Rhizoms sowie des Nomadentums von Gilles Deleuze und Félix Guattari herangezogen werden. Eine rhizomatische Eigenschaft, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden sollte, ist die geographische Komponente des Rhizoms. Ein Rhizom ist eine Karte: „Die Karte ist offen, sie kann in allen ihren Dimensionen verbunden, demontiert und umgekehrt werden, sie ist ständig modifizierbar.“¹³ Der Protagonist im Film entwickelt eine solche Karte und demnach rhizomatische Eigenschaften. In den Ausführungen von Deleuze und Guattari spielt der amerikanische Raum eine besondere Rolle im Kontext des Rhizoms:

Man müsste Amerika einen besonderen Platz einräumen. Gewiß, es ist nicht frei von der Herrschaft der Bäume und der Suche nach Wurzeln. Das merkt man sogar

¹⁰ Vgl. Roddy 2016.

¹¹ Vgl. American Immigration Council 2021.

¹² Arnold/Pitts 2016.

¹³ Deleuze/Guattari 1977: 21.

in der Literatur, an der Suche nach einer nationalen Identität und sogar nach einer europäischen Abstammung und Genealogie (Kerouac auf der Suche nach seinen Vorfahren). Trotzdem geschieht alles, was wichtig war und ist, durch das amerikanische Rhizom: Beatnik, Underground, Banden und Gangs, aufeinanderfolgende Seitentriebe, die unmittelbar mit einem Außen verbunden sind. [...] der Westen ist rhizomatisch, mit seinen Indianern ohne Abstammungslinie, seinen immer fliehenden Horizont, seinen beweglichen und verschiebbaren Grenzen.¹⁴

Während auf der Oberfläche Genealogien und lineare Erklärmuster konstruiert werden, geht es beim Rhizom um die losen nicht linearen Verbindungen. Olaf Sanders hat an den Filmen Jim Jarmuschs ein amerikanisches Rhizom nachgezeichnet und gezeigt, wie die Überlegungen über das Rhizom filmisch angewandt werden können. In seiner Diskussion über Jarmuschs Filme macht er lose Verbindungen transparent und knüpft am Amerika-Rhizom, das Jarmusch audiovisuell laufend herstellt, mit.¹⁵ Während Sanders rhizomatische Verknüpfungen bei mehreren Filmen transparent macht, soll hier anhand eines Films diese sowohl nomadischen als auch rhizomatischen Verbindungen herausgearbeitet werden. Pitts Gesamtwerk kann dennoch für ein solches Rhizom gesehen werden, das stark mit dem Regisseur selbst verbunden ist. Der Dokumentarfilm von Gaele Vidalie *No Return: Rafi Pitts* (2016), der während den Dreharbeiten von *Soy Nero* entstand, unterstreicht dies, indem visuelle Verknüpfungen zu anderen Filmen hergestellt werden.¹⁶

2.1 Auf der Flucht

Der Protagonist des Films, Nero Maldonado, ist von Beginn an ein Getriebener. Wir sehen ihn abseits der Zivilisation auf der Flucht vor Polizisten. Die steinige Umgebung ist ein Unort, der visuell die Thematik vorwegnimmt, da hier der Raum Ähnlichkeiten zu einem Nicht-Ort aufweist, der nicht zum Verweilen einlädt.¹⁷ In der nächsten Szene sitzt der Protagonist vor Grenzbeamten und soll sich ausweisen. Er hat jedoch keinen Ausweis bei sich und wird mehrmals nach seiner Herkunft gefragt. Wiederholt beteuert er, dass er aus South Central Los Angeles stammt und 17 Jahre alt ist. Die Beamten glauben ihm nicht. Es handelt sich um einen Dialog, der bereits vor dem ersten gesprochenen Wort etabliert ist. Es spielt keine Rolle, was Nero antwortet, und es spielt keine Rolle, was die Grenzbeamten fragen. Die Identitäten sind hier sowohl geordnet als auch durch Raum und Kleidung hegemonial festgelegt. Zu allem semiotischen Überfluss trägt Nero ein T-Shirt mit der Aufschrift *Enemy*. Außerdem soll sein Name Nero seine untergeordnete Position und gleichzeitige Gefährlichkeit unterstreichen, er hat keinen Einfluss auf seine Umwelt. Neben ‚schwarz‘ (italienisch) bedeutet der Name ‚Wasser‘ (griechisch). Er

¹⁴ Deleuze/Guattari 1997: 33.

¹⁵ Vgl. Sanders 2015.

¹⁶ *No Return: Rafi Pitts* entstand für die Fernsehreihe *Cinéma, de notre temps* (seit 1989), für die Rafi Pitts bereits die Dokumentation *Abel Ferrara: Not Guilty* (2003) realisierte. Vidalie war damals Pitts Regieassistentin.

¹⁷ Vgl. Augé 2019.

spricht aus einer minoritären Situation heraus, die ihm zwar ein Sprechen ermöglicht, das aber nicht gehört wird bzw. nicht gehört werden will. Er sitzt vor den Beamten als Feind und wird als solcher auch abgeschoben. Während Nero sich im Werden befindet, versuchen die anderen ihn zuzuordnen und damit festzumachen.¹⁸ „Ein Werden ist keine Entsprechung von Beziehungen. Aber ebenso wenig ist es eine Ähnlichkeit, eine Imitation oder gar eine Identifikation.“¹⁹ In der folgenden Szene erleben wir den Versuch einer Territorialisierung durch den Staat. Aufgrund seines Migrationsvordergrunds wird er dem Staat Mexiko zugeordnet. Die Abschiebung Neros ist ein Versuch, ihn (wieder) in sein Territorium unterzubringen. Auf der mexikanischen Seite besucht er eine Beerdigung eines Greencard-Soldaten. Hier hören wir, dass er auch fließend Spanisch spricht. Danach versucht er erneut, die Grenze illegal zu überqueren. Die bilinguale Sprachbeherrschung deutet auf eine mehrheimische Identität hin, die je nach Situation nach außen gekehrt werden kann.²⁰ Nach Yildiz beschreibt dies die Fähigkeit, mit kulturellen sowie sprachlichen Klischees und Erwartungen spielerisch umgehen zu können. So entstehen dynamische Identitäten, die laufend hergestellt werden.²¹ Im Schutz der Dunkelheit schafft es Nero, die Grenze zu Fuß zu überqueren.²² Er steht nun vor einer neuen Herausforderung, die darin besteht, in Amerika anzukommen und auch bleiben zu können.

2.2 Auf einem Roadtrip

Als Nero per Anhalter nach Los Angeles kommen möchte, nimmt ihn ein älterer Mann mit seiner kleinen Tochter am Rücksitz mit.²³ Er befindet sich nun im Westen Amerikas, das Deleuze und Guattari als besonders rhizomatisch beschreiben. Nero existiert in einem bestimmten Gebiet, wobei dieses nicht genau eingegrenzt werden kann. Deleuze und Guattari kennzeichnen so das Nomadische: „Der Nomade verteilt sich in einem glatten Raum, er besetzt, bewohnt und hält diesen Raum, und darin besteht sein territoriales Prinzip.“²⁴ Das Nomadentum ist nicht vordergründig durch Bewegung, wie in der Migration gekennzeichnet, sondern dadurch, dass der Nomade *derjenige ist, der sich nicht bewegt*. Während der Migrant ein Milieu verläßt, das amorph oder feindlich geworden ist, ist der Nomade derjenige, der nicht fortgeht, der nicht fortgehen will, der sich an diesen glatten Raum klammert.“²⁵ Nero erzählt, dass er seinen Bruder besuchen möchte. Vielleicht motiviert dies den Fahrer, Nero herauszufordern. Nero soll die Waffe im Handschuhfach schneller als er in die Hand bekommen. Nero verharret am Beifahrersitz und geht auf dieses Spiel nicht ein. Der fahrende Veteran greift sich die Waffe und erklärt, dass er sie nicht habe, um Gewalt auszuüben, sondern um Frieden zu schaffen. Das gelinge nur durch das

¹⁸ *Soy Nero*: 00:04:01–00:05:50.

¹⁹ Deleuze/Guattari 1997: 324.

²⁰ *Soy Nero*: 00:06:25–00:07:35.

²¹ Vgl. Yildiz 2013: 164–165.

²² *Soy Nero*: 00:13:28–00:16:01.

²³ *Soy Nero*: 00:16:54–00:17:05.

²⁴ Deleuze/Guattari 1997: 524.

²⁵ Deleuze/Guattari 1997: 524.

Setzen von Grenzen. Als die Tochter „Good Morning Mr. Zip-Zip-Zip!“ zu singen beginnt und ihr Vater mit einstimmt, nimmt Nero eine weitere Grenze wahr, da er das Lied nicht kennt und somit beim gemeinsamen Singen ausgeschlossen bleibt.²⁶ In der erstarrten Bewegung als Mitfahrer erlebt er die Notwendigkeit, woanders hinzukommen, ohne dass er dorthin möchte. Er hat langfristig kein geografisches Ziel. Während der Veteran mit seiner Tochter ein Wochenende verbringt und auf gewohnten Pfaden unterwegs ist, bewegt sich Nero in einem undefinierten Raum. Nero läuft davon und gelangt zur Autowerkstätte, in der sein Halbbruder einmal gearbeitet hat. Dort bekommt Nero seine Adresse und schafft es nach Beverly Hills. Nero muss sich in diesem Raum erst zurechtfinden. Diesmal hilft ihm die Polizei zur Adresse zu gelangen. Es scheint sich ein Raum zu öffnen, der Neros Identität nicht vorschreibt. Hier ist sogar die Polizei hilfsbereit, wenn auch im ersten Moment skeptisch. Doch als Nero beim Haus willkommen geheißen wird, scheint alles gut zu sein.²⁷

2.3 In einer Utopie

Bei seinem Halbbruder Jesús erlebt Nero ein paar Tage des Luxus. Das Anwesen in Beverly Hills ist eine Fluchtlinie, die zumindest vorübergehend „die Territorialisierung und Schichtung auflösen. Die auf diesen Linien zunehmenden Fließgeschwindigkeiten führen zu Phänomenen einer relativen Verlangsamung, zu einer Zähigkeit oder aber auch zu Phänomenen der Überstürzung oder Unterbrechung.“²⁸ Und tatsächlich scheint sich die Zeit in Beverly Hills zu verlangsamen. Nero lernt die scheinbare Erfüllung des amerikanischen Traums kennen. Die Besetzung der Villa sowie der Konsum von Alkohol und Drogen geben der Szene eine eigene Geschwindigkeit, die auch Neros Staatsbürgerschafts-Absichten in den Hintergrund rücken. So wie diese Utopie aufgetaucht ist, verschwindet sie wieder, indem der Besitzer der Villa zurückkehrt und sein Halbbruder sich als dessen Fahrer erkennbar macht.²⁹ Zygmunt Bauman beschreibt eine solche kurzlebige Lüge als eine Atempause im Chaos der Räume und Identitäten, die die Macht der Handlung strukturieren. Er knüpft an die Gedanken von Ulrich Beck an und betont, dass eine Person individuelle biographische Lösungen finden muss, die immer wieder Widersprüche zum System produzieren. „Risiken und Widersprüche werden weiterhin gesellschaftlich produziert, nur die Pflicht und die Notwendigkeit, mit ihnen umzugehen, werden individualisiert. Kurzum: Es entsteht eine Kluft zwischen Individualität als Schicksal und Individualität als praktische und realistische Fähigkeit zur Selbstbehauptung“.³⁰ Bauman beschreibt damit ein Paradox, das fluide Gesellschaften kennzeichnet. Er betont, dass alle Menschen auf der Suche nach einer (eigenen) Individualität sind. Diese Suche ist Teil ihrer biographischen Handlung. Im Film ist dies anhand mehrerer Figuren nachzuvollziehen, v. a. am Verhalten des Halbbruders. Als sein

²⁶ *Soy Nero*: 00:18:05–00:20:40.

²⁷ *Soy Nero*: 00:36:25–00:40:25.

²⁸ Deleuze/Guattari 1997: 12.

²⁹ *Soy Nero*: 00:55:30–01:00:27.

³⁰ Bauman 2000: 34.

Halbbruder die Angestellten-Rolle wieder annimmt, verlässt Nero das Anwesen, denn für ihn gibt es hier keine Rolle mehr, die er ausfüllen kann. Für den weiteren Weg bekommt er Jesús' Ausweis und nimmt dessen Identität an. Er tritt der Armee unter dem DREAM Act bei und wird damit zum *dream kid*.

2.4 Als Jesus in der Armee

Mit dem neuen Ausweis und Namen ringt Nero um eine neue Identität. Der vierte und letzte Abschnitt des Films spielt in einer nicht näher bestimmten Region im Osten. Der Stützpunkt der Soldaten scheint im Nirgendwo zu sein, sodass unklar ist, wer hier überhaupt kontrolliert und was bewacht werden soll. Die Grenze bleibt unbestimmt und löst sich in den weitläufigen Landschaftsaufnahmen, der Wüste und den Bergen auf.³¹ Die Landschaft entspricht dem Raum einer Nomadin bzw. eines Nomaden, da in ihr die Stadt oder der Wald vor Wüste und Steppe zurückweicht. „Für den Nomaden wird die Beziehung zur Erde [...] durch die Deterritorialisierung konstituiert, auch wenn er sich bei der Deterritorialisierung reterritorialisiert.“³² So wird auch die Identität Neros immer weniger greifbar. Mit seinem Ausweis hat er den Namen Jesús übernommen, möchte aber von nun an mit (dem englischen Namen) Jesus angesprochen werden. Darüber hinaus erzählt er seinen Soldaten-Kollegen Compton und Bronx, dass er Amerikaner sei und versucht das mit folgenden Worten zu unterstreichen: „Soy Negro. I am another Nigger with a trigger“.³³ Das ruft jedoch nur Unverständnis hervor. Compton und Bronx sind nicht nur durch ihre Namen in ihren Territorien festgeschrieben, sondern auch in ihrer Geschichte. Aus ihrer Sicht haben sie keine Gemeinsamkeiten mit Jesus. Die Geschichte von Jesus ist eine andere als die von Compton sowie Bronx, wenn auch Jesus auf die minoritäre Gemeinschaft und auf Ausgrenzung aus der Mehrheitsgesellschaft hinweist. In den Augen des amerikanischen Staates existiert Jesus aber noch nicht. Er ist weder Nero noch Jesus, sondern eine Nummer im Armee-System.

Als der Grenzposten angegriffen wird und alle von diesem Posten flüchten müssen,³⁴ verliert sich die Truppe und Jesus trifft auf einen Armee-Jeep, dessen Insassen ihn filzen und verhaften. Er beharrt darauf, von der Einheit „Animal 2/2“ zu sein, aber die beiden Soldaten sind nicht überzeugt, da er sich weder mit einem Ausweis identifizieren noch an seine persönliche Identifikationsnummer erinnern kann. Es scheint so, als wolle er sich den Zuschreibungen des Militärs entziehen und damit einer nomadischen Identität näher kommen. In der letzten Szene wird er nach seinem Namen gefragt. Er nennt lediglich seinen Nachnamen Maldonado.³⁵ Die Erwähnung des Nachnamens kann nun als Versuch gedeutet werden, dass er sich von seinem Umfeld distanzieren und nicht als Individuum benannt werden möchte oder sogar mit dem Umfeld verschmilzt. Die letzte Filmsequenz zeigt ihn, wie er

³¹ *Soy Nero*: 01:03:50–01:04:35.

³² Deleuze/Guattari 1997: 525.

³³ *Soy Nero*: 01:05:45–01:05:50.

³⁴ *Soy Nero*: 01:25:45–01:30:20.

³⁵ *Soy Nero*: 01:50:00–01:51:15.

allein in der steinigen Landschaft umherirrt. In diesem letzten Kapitel des Films bedeutet Werden eine Transformation der Identität. Aber es ist eine Identität, die noch nicht gefunden ist, nicht gefunden werden kann. Es wird, wie eingangs über das Rhizom beschrieben, keine Kopie einer bestimmten Identität, sondern eine Karte erstellt, die eine Mehrzahl von Eingängen bereitstellt. Die verschiedenen Szenen machen deutlich, dass der Protagonist des Films nur von anderen identifiziert wird, d. h. er hat oder bekommt eine Identität nur in der Differenz zu anderen. Im Zusammenhang mit dem Rhizom ist der Verlust des Vornamens oder die Rückkehr zu Maldonado nicht uninteressant. Ein Rhizom hat die Fähigkeit, neue Wurzelsprossen zu bilden, indem es nach der Abtrennung einfach neu austreibt. Dies entspricht dem Konzept des Werdens bzw. einer Karte, das bzw. die nach Ansicht der Autoren bedeutet, eine Wurzel zu verlieren und eine Vielfalt zu gewinnen. Es geht um eine Initiationsreise, um eine effektive Wirklichkeit des Umherschweifens,

wo indessen das Wirkliche der Materie sich jeglicher Extension entledigt hat, wie die innere Reise jede Form und Qualität abgelegt hat, um nurmehr innen wie außen gepaarte, fast unerträgliche pure Intensitäten erstrahlen zu lassen, die ein nomadisches Subjekt durchläuft.³⁶

Nero Maldonado hat im Laufe des Films laufend neue Namen angenommen und sich verwandelt. Die Zuschreibungen von außen gingen mit diesen Deterritorialisierungen Neros verloren. Während er in Amerika nach der Möglichkeit suchte, Amerikaner zu werden und letztendlich unter dem DREAM Act zur Armee ging, hat er jegliche Wurzeln hinter sich gelassen. Ob er nun Mexikaner oder Amerikaner ist, bleibt ohne Bedeutung, da er mehrheitlich einem Werden folgt und keinem Sein. Dies ist nicht nur positiv zu sehen, da er damit auch seine ohnehin bereits prekäre Existenz aufs Spiel setzt. Es ist eine

Erfahrung intensiver Quantitäten in ihrem reinen Zustand, bis zu einem Punkt, der fast unerträglich ist – ein zölibatäres Elend und eine in vollem Umfang erlebte Herrlichkeit, wie ein Schrei, der zwischen Leben und Tod schwebt, ein intensives Gefühl des Übergangs, Zustände reiner, nackter Intensität, die aller Form und Gestalt entkleidet sind.³⁷

Die Figur am Ende des Films, die sich zu Beginn noch Nero Maldonado nannte, hat keinen Namen mehr – auch die Nummer des Militärs ist verschwunden. Wir sehen jemanden durch die karge Landschaft laufen. Diesmal ist es aber nicht mehr dieses Rennen, wie am Anfang des Filmes, als Nero von den Grenzbeamten festgenommen wird, sondern jemand, der zügig durch das Land schreitet. Es bleibt unklar, was das Ziel ist. Es könnte gar keines vorhanden sein und die Bewegungen einem nomadischen Weg gleichen, der kein Ziel kennt, da es keinen Anfang und kein Ende gibt.

³⁶ Deleuze/Guattari 1977: 109.

³⁷ Ebd.: 26.

3. Nomadische Subjekte

Deleuze und Guattari betonen, dass durch das Nomadische staatliche Ordnungen in Frage gestellt werden.³⁸ Außerhalb oder an den Rändern erfährt die Ordnung Kritik und Widerstand. Neros Position ist im ganzen Film von einer chaotischen Bewegung durchzogen, die kein Ziel kennt und letztendlich ihre nomadische Position in der Wüstenlandschaft deutlich macht. Damit entzieht er sich dem Rassismus, dem er in allen Abschnitten ausgesetzt ist. Die Möglichkeit, Amerikaner zu werden, bleibt für ihn unerreichbar. Letztendlich ist dies jedoch auch nicht sein Ziel. Auch wenn er stets eine marginalisierte Rolle am Rand der Gesellschaft einnehmen muss, ist es diese Position, aus der er das Konstrukt Amerika in Frage stellen und kritisieren kann. Seine verschiedenen Namensidentitäten, die mehrheimischen Zugehörigkeiten zwischen Mexiko und Amerika sowie die mehrsprachige Auseinandersetzung mit seiner Umwelt zeigen eine Mannigfaltigkeit auf, die das Werden stärken und eine heterotope Denkweise ermöglichen. Damit entsteht ein nomadisches Subjekt, das Rosi Braidotti auf der Basis von Deleuze und Guattari entwickelt:

The project on nomadic subjects emerges from feminist philosophies, post-colonial philosophies and anti-racist philosophies, critical theory, social theory. And then it develops into an analytical tool to look at three classes of problems. First of all, the cultural mutations, which I call ‚the cultural cartography‘: what is happening to bodies, identities, belongings, in a world that is technologically mediated, ethnically mixed and changing very fast in all sort of ways. Secondly, there is a clearly political project: can we think other ways of being globalized, of becoming planetary, or are we stuck with this neoliberal model? Is there another way in which we can rethink at our interconnections? And then, finally, the ethical issue: what are the values of subjects who are not unitary but are split, complex, nomadic?³⁹

76

Ohne dieses Ziel genau zu verfolgen, bewegt sich Nero zwischen der neoliberalen Anrufung des Staates (Identität seiner Person, die durch einen Ausweis nachvollzogen werden kann) und einem nomadischen Subjekt, das sich nicht festschreiben lässt. Die rassistischen Erfahrungen resultieren allesamt aus dem Versuch, ihn in seiner Identität zu bestimmen. Dabei erlebt er unterschiedliche Machtpositionen, die eine kulturelle Kartographie Amerikas transparent machen. Zu Beginn des Films muss er sich ausweisen, im letzten Filmabschnitt kontrolliert er Reisepässe. Die Bedeutung seiner nomadischen Bewegungen am Filmende nimmt die Frage von Braidotti stärker auf, als sie sie beantwortet. Für sie ist das nomadische Subjekt post-identitär, multikulturell und steht für einen Prozess, der es Subjekten erlaubt, nicht einheitlich und *einheimisch* zu sein.⁴⁰ Damit gehen Praktiken einher, die unterschiedliche Bräuche, Traditionen, Sprachen, Erinnerungen und

³⁸ Vgl. ebd. 1997: 483.

³⁹ Braidotti 2018. Der Text ist eine Transkription eines mündlichen Gesprächs. Grammatikalische Fehler und mündlicher Duktus wurden beibehalten.

⁴⁰ Vgl. Braidotti 1994: 1, 2018.

Erfahrungen nicht nur kombinieren, sondern auch kultivieren.⁴¹ Dies gilt für den sozialen Austausch, aber auch für den Umgang mit dem unmittelbaren natürlichen Umfeld. „Die Sandwüste hat nicht nur Oasen, die so etwas wie Fixpunkte sind, sondern auch eine rhizomatische Vegetation, die vorübergehend ist und ihren Standort den örtlichen Regenfällen entsprechend wechselt und damit zu Veränderungen der Wegstrecke führt.“⁴² Dass dieser Wechsel nicht nur nomadisch, sondern auch im Nationalstaat eingeschrieben ist, zeigt das Beispiel der Grenze zwischen Mexiko und Kalifornien. Im 19. Jahrhundert war Kalifornien noch ein Teil Mexikos. Trotzdem gibt es für den Nationalstaat eine Politik der Identitäten, die auf Festschreibung ausgerichtet ist, sowie für nomadische Bewegungen keinen Platz. Das erfahren außerhalb der Erzählung von *Soy Nero* auch die Filmschaffenden aus dem oder im Iran. Als Pitts mit seinem Team den Film drehte, durfte er nicht mehr in den Iran einreisen, da er sonst verhaftet worden wäre. Grund dafür sind seine Unterstützungserklärung und sein, wie eingangs beschrieben, Solidaritätsaufruf für den inhaftierten Regisseur Jafar Panahi, die er während seiner europäischen Promotiontour für seinen regimekritischen Film *The Hunter* (2010) verbreitete.⁴³ Dies und weitere Begebenheiten⁴⁴ machen nachvollziehbar, wie wichtig nomadische Positionen sind, da sie den Staatsapparat in Frage stellen und Problembereiche aufzeigen. Die Frage nach dem Wert von uneinheitlichen, mehrheimischen und komplexen Subjekten kann so beantwortet werden, dass sie nicht nur auf alternative Möglichkeiten hinweisen, sondern auch problematische staatliche Dimensionen transparent machen und damit zu einer demokratischeren Gesellschaft beitragen. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, als Nomad_in auf die Gesellschaft einzuwirken. Im Film können wir Nero beobachten, wie er um seine Handlungsmacht kämpft, die ihm mehr als nur einmal abgesprochen wird. In Situationen, in denen ihm nicht geglaubt wird, ganz egal wie sehr er einen Fakt beteuert, nimmt er eine subalterne Position ein, in der seine Stimme kein Gehör findet. Gayatri Spivak hat deutlich gemacht, dass es in Wirklichkeit keine Gemeinschaft von Subalternen gibt. Subalterne kennen sich in der Regel nicht und können daher kein Kollektiv bilden. Sie sind vereinzelte Stimmen, die nicht gehört

⁴¹ Vgl. Yildiz 2017: 30.

⁴² Deleuze/Guattari 1997: 525–526.

⁴³ Vgl. Lowy 2016.

⁴⁴ In den letzten Jahren hat sich in diesem Zusammenhang nichts geändert. Panahi hat weiter Ausreiseverbot, arbeitet jedoch weiterhin geheim an seinen Filmen. Seit 2010 konnte er fünf Spielfilme realisieren, zuletzt *No Bears* (2022). Da sehen wir gleich zu Beginn des Films Panahi, wie er im Hausarrest über seinen Laptop einer Person auf einem Filmset Anweisungen gibt: Die ästhetische Filmsprache ist durch die Zensur bedingt. Das iranische Kultusministerium kontrolliert aber nicht nur die Kunstschaffenden im Iran, sondern versucht auch außerhalb des Irans die Rezeption von Produktionen zu beeinflussen. So wurde die aus dem Iran geflohene Zar Amir Ebrahimi, die die Auszeichnung als beste Schauspielerin in Cannes erhielt, stark kritisiert. In ihrer Rolle als Journalistin überführt sie den Serienmörder Saeed Hanaei, der Prostituierte ermordete. Der Film *Holy Spider* (2022) basiert auf der wahren Geschichte des sogenannten Spinnenmörders, der von seiner Familie, aber auch von Bevölkerungsteilen als Held gefeiert wurde. Der Film verzerrt laut iranischer Filmbehörde das Bild der iranischen Gesellschaft und sei verlogen sowie ekelerregend (vgl. Berger 2022).

werden. Ihre Identität ist durch die Differenz zur Hegemonie gekennzeichnet.⁴⁵ Der DREAM Act steht für die hegemoniale Dimension. Die Vorstellung, Amerikaner werden zu können, scheint ein Traum zu bleiben und keine Realisierung zu erfahren. Auch in der Armee löst sich Neros neue Identität Jesus auf und lässt ihn unsicher im Werden zurück. „Ein Werden ist keine Entsprechung von Beziehungen. Aber ebensowenig [sic] ist es eine Ähnlichkeit, eine Imitation oder gar eine Identifikation. [...] Vor allem vollzieht sich das Werden nicht in der Phantasie [...]. [Es ist] durch und durch real.“⁴⁶

4. Fazit: Iran und der kleine Film

*Unsere Filmsprache hat sich aus der Zensur heraus entwickelt.*⁴⁷ Rafi Pitts

Wenn die einzelnen Schicksale der Filmschaffenden bekannt sind, wundert es nicht, dass die Diegese der Filme stark an außerfilmische Ereignisse anknüpfen. Bei Panahi ist dies teilweise durch die eingeschränkten Produktionsbedingungen vorherbestimmt. Bei Pitts, der seine ersten vier Spielfilme im Iran drehen konnte, scheint es eine bewusste Entscheidung zu sein. Die Figur Neros ist allgemein nicht unbekannt. Es geht um einen Helden, der eine Aufgabe bestehen muss. An der Oberfläche wird diese Aufgabe damit beschrieben, dass er eine amerikanische Staatsbürgerschaft erlangen soll, um so einen legalen Aufenthalt innerhalb der Vereinigten Staaten zu bekommen. Die eigentliche Aufgabe ist es jedoch, sich selbst zu finden, ohne dass Strukturen oder andere Menschen ihn in seinen Entfaltungsmöglichkeiten eingrenzen. In dieser Art und Weise wird er kreativ, nimmt immer wieder neue Namen an und versucht in sozialen Begegnungen für sich einen Freiraum auszuhandeln, in dem er seine Identität aufbauen kann. Er könnte auch als ein Angehöriger einer minoritären Position beschrieben werden, die Deleuze und Guattari bei Kafka als kleine Literatur beschreiben.⁴⁸ Sanders und Winter bevorzugen die Übersetzung „minder“, da damit ein guter Ausgangspunkt für Bildungsprozesse beschrieben werden würde.⁴⁹ Iranisches Kino kann auch einer kleinen, minoritären oder eben minderen Position zugeschrieben werden, wovon Sprache, Politik und Kollektivität Merkmale sind.⁵⁰ Die Filmsprache der Kunstschaffenden wird immer wieder neu entwickelt und kann sich sogar bis nach Hollywood eine Stimme verschaffen. Iranisches Kino ist vielleicht das einer Minderheit, doch durch die Sprache des Films bekommen die Produktionen ein großes Publikum. Die Themen sind allesamt hochpolitisch, da sie meist den Alltag im Regime beschreiben und damit die staatlichen Strukturen transparent machen. Die vielen filmischen Produktionen zeugen von den vielfältigen Stimmen, die nicht

⁴⁵ Vgl. Spivak 1988: 277.

⁴⁶ Deleuze/Guattari 1997: 324.

⁴⁷ Richter 2011.

⁴⁸ Vgl. Deleuze/Guattari 1976: 7–8.

⁴⁹ Sanders/Winter 2015: 10.

⁵⁰ Vgl. Deleuze/Guattari 1976: 24–25.

nur ein filmisches Kollektiv bilden, sondern auch eine gemeinschaftliche Kritik am Regime vorbringen. Die Filmschaffenden sind keine Subalternen. Das Subjekt selbst ist weniger Gegenstand dieses Kinos, da es immer um rhizomatische Verbindungen geht, die das Subjekt, aber auch den Film als solches übersteigen. Ästhetisch wird das deutlich, wenn die Filmschaffenden ihre eigenen Mittel im Medium selbst in Frage stellen und transparent machen.

Mit *Soy Nero* versucht Pitts genau das. Seit *The Hunter* lebt er im Exil und kann nicht in den Iran einreisen, während Kolleginnen und Kollegen im Iran nicht ausreisen dürfen. Nero deterritorialisiert sich, indem er sich nicht in das umgebende Umfeld einfügt. Das Kino aus dem Iran macht es ebenso wenig. Hier konnten nur einige Beispiele angerissen und das Potential an *Soy Nero* verdeutlicht werden. Das nomadische Subjekt ist nicht nur der Filmfigur eigen, sondern geht auch über den Film hinaus.

Literaturverzeichnis

- American Immigration Council (2021): „The Dream Act: An Overview“.
https://www.americanimmigrationcouncil.org/sites/default/files/research/the_dream_act_an_overview.pdf (14.09.2023).
- Augé, Marc (2019): *Nicht-Orte*. 5. Aufl. München: Beck.
- Arnold, Frank/Pitts, Rafi (21.11.2016): „Interview mit Rafi Pitts über seinen Film ‚Soy Nero‘. Grenzen überwinden“. In: *epd-film*, <https://www.epd-film.de/meldungen/2016/interview-mit-rafi-pitts-ueber-seinen-film-soy-nero> (14.09.2023).
- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
- Berger, K. (30.05.2022): „Iran reagiert empört auf Auszeichnung für ‚Holy Spider‘-Star in Cannes“. In: *Berliner Tageszeitung*, <https://www.berlinertageszeitung.de/kultur/154901-iran-reagiert-empoert-auf-auszeichnung-fuer-holy-spider-star-in-cannes.html> (14.09.2023).
- Braidotti, Rosi (1994): *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (2018): „On Nomadism: A Conversation with Rosi Braidotti“. In: *Political Critique*, <http://politicalcritique.org/world/2018/nomadism-braidotti/> (14.09.2023).
- Cole, Juan (2013): „Informed Comment“. „‘Argo’ as Orientalism and why it Upsets Iranians.“ In: *Informed Comment*, <https://www.juancole.com/2013/02/orientalism-upsets-iranians.html> (14.09.2023).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): *Rhizom*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1997): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Hall, Stuart (2005): „Culture is always a translation“. In: *Caribbean Beat*.
<https://www.caribbean-beat.com/issues/issue-71#axzz6lKYQadJn> (14.09.2023).

- Kapert, Ines/Pitts, Rafi (03.01.2011): „Künstlerische Freiheit im Iran. ‚Wir fallen immer weiter zurück‘“. In: *TAZ*, <https://taz.de/Kuenstlerische-Freiheit-im-Iran/!5129462/> (14.09.2023).
- Lowy, Vincent (21.09.2016): „Soy Nero: l'enfer, c'est l'extérieur“. In: *The Conversation*, <https://theconversation.com/soy-nero-lenfer-cest-lexterieur-65735> (14.09.2023).
- Nicodemus, Katja (21.01.2010): „Iranischer Film. Der Mann, der zurückschlägt“. In: *Zeit online*, <https://www.zeit.de/2010/04/portraet-rafi-pitts> (14.09.2023).
- Peitz, Christiane/Pitts, Rafi (30.04.2013): „Berlinale Wettbewerb. Die Jugend kann man nicht stoppen“. In: *Zeit online*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2010-02/rafi-pitts> (14.09.2023).
- Richter, Robert M. (18.10.2011): „Bad o meh – Wind und Nebel‘. Der iranische Film im Wandel der Zeit“. In: *bpb*, <https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/43322/der-iranische-film-im-wandel-der-zeit/> (14.09.2023).
- Roddy, Michael (16.02.2016): „Berlin film ‚Soy Nero‘ looks at U.S. ‚Green Card‘ soldiers“. In: *Reuters*, <https://www.reuters.com/article/us-filmfestival-berlin-soynero-idUSKCN0VP276/> (14.09.2023).
- Sanders, Olaf (2015): „Jarmuschs amerikanisches Rhizom“. In: Sanders, Olaf/Winter, Rainer (Hrsg.): *Bewegungsbilder nach Deleuze*. Köln: Herbert von Halem, S. 121–163.
- Sanders, Olaf/Winter, Rainer (2015): „Bewegungsbilder nach Deleuze. Eine kleine Einführung“. In: dies. (Hrsg.): *Bewegungsbilder nach Deleuze*. Köln: Herbert von Halem, S. 9–13.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): „Can the Subaltern Speak?“. In Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (Hrsg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, S. 271–313.
- Yildiz, Erol (2010): „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“. In: *SWS-Rundschau*, 50 (3), 318–399, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-381864> (18.03.2023).
- Yildiz, Erol (2013): *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*. Bielefeld: transcript.
- Yildiz, Erol (2017): „Postmigrantische Perspektiven auf Migration, Stadt und Urbanität“. In: Geisen, Thomas/Riegel, Christine/Yildiz, Erol (Hrsg.): *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*. Wiesbaden: Springer, S. 19–34.
- Yildiz, Erol/Meixner, Wolfgang (2021): *Nach der Heimat. Neue Ideen für eine mehrheimische Gesellschaft*. Stuttgart: Reclam.

Medienverzeichnis

- Argo*. USA 2012, Ben Affleck, 120 Min.
- Dies ist kein Film*. IRN 2011, Jafar Panahi/Mojtaba Mirtahmasb, 75 Min.
- Holy Spider*. DNK/DEU/SWE/FRA 2022, Ali Abbasi, 119 Min.
- In Exile*. FRA 1991, Rafi Pitts, 11 Min.
- It's Winter*. IRN 2006, Rafi Pitts, 86 Min.
- Nader und Simin – Eine Trennung*. IRN 2011, Asghar Farhadi, 123 Min.
- No Return: Rafi Pitts*. FRA 2016, Gaele Vidalie, 59 Min.
- Soy Nero*. DEU/FRA/MEX 2016, Rafi Pitts, 117 Min.

Taxi Teheran. IRN 2015, Jafar Panahi, 82 Min.

The Hunter. DEU/IRN 2010, Rafi Pitts, 90 Min.

The Salesman. IRN 2016, Asghar Farhadi, 123 Min.