

Mediendossier

Soy Nero

(Rafi Pitts)

Mexico 2016



VERLEIH
trigon-film
Limmatauweg 9
5408 Ennetbaden
Tel. 056 430 12 30
www.trigon-film.org

MEDIENKONTAKT
Tel. 056 430 12 35
medien@trigon-film.org

BILDMATERIAL
www.trigon-film.org

MITWIRKENDE

Regie	Rafi Pitts
Drehbuch	Razvan Radulesco, Rafi Pitts
Schnitt	Danielle Anezin
Kamera	Christos Karamanis
Musik	Rhys Chatham
Ton	Stephan von Hase
Equipment	Jacob Alsbrook
Kostüme	Alexis Scott
Produktion	Thanassis Karathanos

BESETZUNG

Nero	Johnny Ortiz
Seymour	Michael Harney
Jesus	Ian Casselberry
Mercedes	Rosa Isela Frausto
Beverly Hills Police Officer	Alex Frost
Bronx	Aml Ameen
Armstrong	Kyle Davis
Compton	Darrell Britt-Gibson
Armstrong	Kyle Davis
Mohammed	Khleo Thomas
Sgt. McCloud	Rory Cochrane
Sgt. Frank White	Joel McKinnon Miller
Murray	Richard Portnow
Freedom	Chloe Farnworth

Festivals

Berlinale 2016, Competition
Bucharest International Film Festival: Best Film

INHALT KURZ

Nichts vermag den jungen Mexikaner Nero von seinem Traum abbringen, US-amerikanischer Staatsbürger zu werden. Er folgt den Spuren des älteren Bruders, die ihn nach LA führen, in eine Villa des American Dreams. Um eine Green Card zu bekommen, meldet er sich freiwillig zum Militärdienst. Und schon findet Nero sich in einer Wüstenlandschaft der Kriegsgebiete im Mittleren Osten wieder. Ein packender Film über Grenzen und einen, der rennt.

INHALT LANG

Rafi Pitts führt uns in seiner fiktiven Handlung Variationen von Grenzen vor Augen, innerhalb derer sich Menschen befinden, die Menschen zu überwinden möchten.

Nero ist Mexikaner, auch wenn er keine Identitätskarte vorlegen kann und behauptet, er sei in Los Angeles aufgewachsen. Er möchte US-Bürger werden. Die erste Grenze, mit der sich Nero konfrontiert sieht, ist der mehrere Meter hohe Grenzzaun, der in Tijuana ins Meer hinausläuft. Es braucht mehrere Anläufe, aber er weiss: Irgendwann schafft er es, jene von Menschenhand gezogene Linie zu überqueren, die die Menschen auf der einen Seite zu US-AmerikanerInnen macht und die anderen zu MexikanerInnen.

Soy Nero ist in vier Schauplätze gegliedert, die je für eine Phase im Leben von Nero stehen. Auf die Grenzzone zu den USA folgt die Freiheit in den USA, verkörpert durch einen Autofahrer, der mit seiner Tochter unterwegs ist, bewaffnet und in seinen Erzählungen Gefangener seiner Ängste.

Der dritte Schauplatz ist eine Villa in Beverly Hills, wo Neros Bruder lebt und arbeitet und die Dekadenz sich schon breit gemacht hat. Wie schnell sich eine Erscheinung ändern kann, zeigt sich hier. Am einen Tag präsentiert sich der Bruder als Arrivierter und Villenbesitzer, am nächsten Tag gehört er wieder zum Dienstpersonal, weil die Besitzenden zurückgekehrt sind. Und Nero muss davonrennen aus dem vermeintlichen Paradies. Wie die Nation ist auch die Villa von einer Mauer umgeben, zum Schutz vor Eindringlingen.

Darauf folgt die Verteidigung des American Dreams an einer höchst absurden, nicht erkennbaren, künstlich geschaffenen Grenze in the middle of nowhere irgendwo sehr weit entfernt von den USA in einer Region, die wie Afghanistan aussieht, aber nicht näher bezeichnet wird. Hier bewachen sie, die Jungs, die zu einer Nation gehören möchten. Was bewachen sie?

Hier verdichten sich die Fragen, die den Filmemacher beschäftigen, an jenem Grenzzaun in der Wüste. «Ich bin Nero», sagt der Held auch hier wieder, aber er weiss weniger denn je, was das bedeutet. Mexikaner ist er schon lange nicht mehr. US-Bürger ist er noch nicht, aber er setzt sein Leben für die USA aufs Spiel. Am Ende des Tages ist Nero allein auf weiter Flur, ein Individuum, wie wir alle.

BIOGRAFIE

Rafi Pitts wurde 1967 in Mahad (Iran) als Sohn eines Engländers und einer Iranerin geboren. Erste Erfahrungen mit Film machte er bereits Mitte der 1970er Jahre als Kinderdarsteller in iranischen Filmen. Mit zwölf Jahren verliess er auf Wunsch seiner Mutter den Iran und setzte seine Schul- ausbildung in England fort. Sein Film- und Fotografiestudium am Londoner Harrow College of the Polytechnic schloss er 1991 ab. Im selben Jahr siedelte er nach Frankreich über und realisierte dort seinen ersten Kurzfilm, *In Exile* (1991), der beim London international Film Festival gezeigt wurde. In Paris koordinierte er die Produktion „Contre l'oubli“ (1991), eine dem 30. Jahrestag von Amnesty International gewidmeten Serie von Kurzfilmen namhafter französischer Regisseure. Als Regie- assistent arbeitete er 1993 am Film *Le jeune Werther* von Jacques Doillon. Sein zweiter Kurzfilm *Salander* (1994) wurde unter anderem beim San Francisco International Film Festival ausgezeichnet. Internationale Anerkennung erlangte Pitts mit seinem ersten Spielfilm *Season Five* (1997), einer Komödie über eine arrangierte Hochzeit zwischen zwei verfeindeten iranischen Familien. Ebenso erfolgreich war sein zweiter Spielfilm *Sanam* (2000). Auf dem Locarno Film Festival präsentierte er 2003, im Rahmen der Reihe „Cinéma de notre temps“ ein Portrait des amerikanischen Filmemachers Abel Ferrara *Abel Ferrara: Not Guilty*. Pitts' dritter Spielfilm, das Drama *Zemestan – It's Winter* (2006) war im Wettbewerb der 56. Berlinale für den Goldenen Bären nominiert. Auch die beiden neusten Filme liefen wurden im Berlinale-Wettbewerb gezeigt: *The Hunter* 2010 und *Soy Nero* 2015.

Obwohl Pitts seit über 30 Jahren in Europa lebt, fühlt er sich dem Iran und seinen Menschen verpflichtet, was gerade auch in der dichten Parabel *The Hunter* spürbar war. Sein neuestes Werk *Soy Nero* spielt an verschiedenen Grenzen dieser Welt und beschäftigt sich mit den Themen, mit denen Rafi Pitts aufgrund seiner eigenen Biografie bestens vertraut ist.

«Wer bin ich? Ich habe einen britischen Vater, eine iranische Mutter und einen französischen Stiefvater. Die Absurdität, unbedingt irgendwo dazugehören zu wollen, hat mich immer schon fasziniert, da jedes Land, aus dem ich stamme, stets darauf beharrt hat, dass ich aus dem anderen komme.»

Rafi Pitts

FILMOGRAFIE

2015 *Soy Nero*, Spielfilm
2010 *The Hunter* (Shekarchi), Spielfilm
2006 *It's Winter* (Zemestan), Spielfilm
2003 *Abel Ferrara: Not Guilty*, Dokumentarfilm
2000 *Sanam*, Spielfilm
1997 *Season Five* (Fasl-e Panjom), Spielfilm

GESPRÄCH MIT REGISSEUR RAFI PITTS

Wird das Phänomen der Green Card Soldiers in den USA derzeit debattiert, sind Sie deshalb darauf gestossen?

Immigration gibt es auch in Europa. Ich wollte aber nicht einfach eine Geschichte über Immigration schreiben, die sich ausschliesslich mit einem Land beschäftigt. Ich wollte die absurdeste Grenze finden und bemerkte, dass sich die US-amerikanische Grenze gut dafür eignet. Die USA ist ein Land voller Immigranten. Ausserdem ist die Wirtschaft Kaliforniens stark abhängig von der Latinogemeinschaft und der Immigration – und dennoch haben sie eine Mauer gebaut.

Unser Film befasst sich auch mit dem Krieg im Nahen Osten, der viele Länder betrifft. Ich wollte keine Geschichte über eine einzige Grenze oder über ein Land machen. Die US-amerikanische Grenze schien einfach die passendste, wenn man die heutige Geopolitik betrachtet. In der US-Armee gibt es Green-Card-Soldaten aus der ganzen Welt. Das nordamerikanische Kino hat dieses Thema überraschenderweise nie behandelt, obschon es die Green-Card-Soldaten schon seit dem Vietnamkrieg gibt.

Nach Verabschiedung des «Patriot Act» nach 9/11, der für die Deportation illegaler Immigranten sorgte und die Grenzen verstärkte, brachte George Bush auch die Idee des «Dream Act» auf. Dieser sollte bewirken, dass man seine Deportation verhindern konnte, indem man sich der US-Armee anschloss und ein Green-Card-Soldat wurde. Kam man nach zwei Jahren aus einem der Kriegsgelände zurück, erhielt man die Staatsbürgerschaft. Obamas Regierung korrigierte dies. Bei ihm wird man ein US-amerikanischer Staatsbürger, bevor man zum Kämpfen in den Nahen Osten geht.

Die Hauptfigur Nero bewegt sich durch verschiedene geografische Schauplätze. In früheren Jahrhunderten war eine solche Reise oft ein erzählerisches Muster für einen lehrreichen Weg, der schliesslich zum Aufbau einer Identität führte, indem man seinen eigenen Platz in der Welt fand. Können Sie sich identifizieren mit diesen klassischen Geschichten? Wo lägen die Unterschiede zu Ihrem Film?

Natürlich kann ich mich damit identifizieren, denn ich bin, wer ich bin – ich habe einen britischen Vater, eine iranische Mutter und einen französischen Stiefvater. Ich hatte immer das Gefühl, eher von meiner Schuhsohle als aus einem bestimmten Land zu kommen. Die Absurdität, unbedingt irgendwo dazugehören zu wollen, hat mich immer schon fasziniert, da jedes Land, aus dem ich stamme, stets darauf beharrt hat, dass ich aus dem anderen komme.

Natürlich gibt es für die Menschen ein Bedürfnis, dazuzugehören, aber wenn man sich ansieht, was sich heutzutage in der Welt abspielt, ist die Befriedigung dieses Bedürfnisses zu einer Absurdität geworden.

Im zweiten Teil spielt der Film in der Wüste. Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass es zwei Geschichten sind. Ich glaube aber stark daran, dass es sich um ein und dieselbe Geschichte handelt, weil die eine ein Echo der anderen ist. Meine Figur wird erst von der Grenzwahe gejagt und wird dann selber ein Grenzwächter. Es ist ein Echo davon, was sich in den Wüsten abspielt, die praktisch ein Niemandsland sind. Wie der Mann auf dem Mond. Und dieser wird ebenfalls im Film

repräsentiert mit der Figur des Armstrongs, der in seiner Anti-Minen-Ausrüstung durch die Wüste spaziert. Der Glaube der Menschen, dass man alles erobern könne, ist absurd. Tatsächlich haben alle Charaktere in unserem Film ein Bedürfnis, dazuzugehören und haben sich in ihrer Identität verloren.

Ihre Protagonisten repräsentieren eine Gruppe von Menschen, die bereit sind, ihr Leben herzugeben, um eine nationale und damit eine individuelle Identität zu erlangen. Ihre Bemühungen und ihr Leiden in einem Krieg, der weit weg von der Heimat abgehalten wird, werden jedoch als kollektive Erfahrung eines ganzen Landes gesellschaftsfähig gemacht. Man könnte sagen, dass der Tod dieser Soldaten der Preis für den Nationalstaat der USA und dessen nationale Identität darstellen. Warum interessieren Sie sich so stark für die USA?

Wegen der multinationalen Seite. Es ist ein Land der Immigranten, die einzigen Menschen, die eingeborene Amerikaner sind, haben nichts zu sagen, das sind die Indianer. Ich finde es faszinierend, wie die USA hart gegenüber Menschen sein können, die dazugehören möchten, die «Amerikaner» werden wollen – in dem Sinne, dass Green-Card-Soldaten die US-amerikanische Nationalität nicht erhalten, bevor sie kämpfen, sondern erst danach.

Green-Card-Soldaten erhalten ihre Nationalität entweder, indem sie dort draussen sterben, oder, indem sie aus der Hölle zurückkehren. Ich finde das sehr brutal. Trotzdem wollte ich nie einen einseitigen Film machen, der eine Geschichte erzählt, in der die US-Amerikaner die Bösen und die Immigranten die Guten sind. Es gibt schliesslich eine Menge junger Amerikaner, die hauptsächlich aus der Arbeiterklasse kommen und in denselben Krieg ziehen. Auch sie kämpfen um ihr Überleben. Sie kämpfen nicht um die Nationalität, sondern um eine soziale Sicherheit. Um ein Leben zu erhalten, das sie nicht zwingend haben. Sie alle sind verbunden in ihrem Kampf um das Überleben.

Ich habe ausführlich darüber mit dem Co-Autor Razvan Radulescu gesprochen, weil ich besessen war von der Idee, dass wir keinen Film über einen Immigranten machen sollten, der die böse Maschinerie bekämpft, eher anders rum.

Wir beginnen an einem Punkt, dem ich mich von meiner eigenen Identität aus am nächsten fühle. Es ist das Bedürfnis, zu einem Land zu gehören. Wir fangen an beim Überqueren einer Grenze und den Schwierigkeiten und der ganzen Absurdität dabei. Das ist in einer gewissen Weise persönlich. Aber es ist auch universell in dem Sinn, als jeder Mensch das verzweifelte Bedürfnis hat, dazuzugehören.

Wie setzen Sie dieses geografische Problem in der Filmstruktur um?

Als Filmemacher glaube ich an den Aufbau oder sogar die Architektur innerhalb eines Films. Das habe ich bereits bei *It's Winter* begonnen, dann bei *The Hunter* fortgesetzt und nun mache ich damit in *Soy Nero* weiter. In *The Hunter* gab es auch den Gedanken, dass sich die beiden Seiten der Geschichte gegenseitig spiegelten.

In *Soy Nero* liess ich die Landschaft und die Identität oder den Schauplatz durch die Reduktion auf detaillierte und direkte Spiegelungen verschwinden: die Grenzwaache am Anfang und die Grenzwaache in der zweiten Hälfte. Der gefangene junge Immigrant am Anfang und der junge Immigrant, der am Ende gefangen wird. Es ist eine Geschichte von jemandem, der zu den Himmelpforten gelangt, aber wieder zurück in die Hölle geworfen wird.

Man könnte sagen, dass die Nation als symbolische Kraft und die Nation als militärische Kraft die zwei Hauptteile von Soy Nero strukturieren – in Los Angeles und im Krieg. Für den Protagonisten scheinen sie aus einer unantastbaren Logik verbunden zu sein, die aufs Publikum sehr ironisch wirkt. Warum vertrauen Sie dieser Verbindung nicht?

Es geht nicht nur um die Symbolik. Der Film beginnt mit zwei rennenden Körpern, zwei Mexikanern, die durch die Wüste rennen. Es folgt der Teil in der Villa. Die Villa selber ist an einem Tag mexikanisch, am nächsten nordamerikanisch. Dennoch ist es derselbe Ort. Am einen Tag hören wir Latino-Musik, am anderen US-amerikanische. Dennoch bleiben wir in derselben Landschaft. Das ist ein wichtiger Teil in der architektonischen Struktur unseres Films. Als wir zurückkehren in die Wüste, treffen wir wieder auf zwei Individuen. Aber dieses Mal tragen sie eine Militäruniform. Das bringt Mexiko und die USA in dieselbe Landschaft – wie die Villa, weil sie am einen Tag den Mexikanern und am anderen Tag den Nordamerikanern gehört. Trotzdem ist es dieselbe Landschaft. Ich denke, dass ein Mexikaner, der sich in der nahöstlichen Wüste befindet, sich stärker Zuhause fühlt als ein Typ aus der Bronx, der in derselben Wüste steht. Ironischerweise fühlt sich der Mexikaner stärker zuhause in dieser fremden Landschaft als der Nordamerikaner.

Die Architektur und die Räume, die Sie im Film aufbauen, scheinen sehr präzise zu sein. Gleichzeitig spielt jede Szene in einem ausserräumlichen Setting, vor allem an den Grenzen.

Was bedeuten diese Grenzen für den Protagonisten?

Und für die Erzählung des Films?

Für mich sind Grenzen Übergänge, eine Art Sequenzen, auch im Filmemachen. Es gibt also einen Bezug. Aber ich bin auch etwas besessen von der Wüste in Los Angeles. Im US-Kino sieht man sie nie als verlassene Landschaft. Aus irgendwelchen merkwürdigen Gründen neigt das nordamerikanische Filmschaffen dazu, immer Statisten in jede einzelne Aufnahme zu platzieren. Aber wenn du die Strassen von Los Angeles entlang läufst, ist kaum je einer da, dann gibt es nur dich und deinen Schatten – ausser du gehst zu einem der Touristenorte wie dem Kodak-Theater. Wenn man die Strassen entlang geht, ist man oft allein, bloss eine Silhouette. Du wirst aus den Autos beobachtet, weil du merkwürdig wirkst, wenn du eine Distanz zu Fuss zurücklegst.

Und wie in all meinen Filmen taucht auch das Labyrinth in einer verlassenen Landschaft auf. *The Hunter* spielt im Wald, da ist das Labyrinth ein bisschen offensichtlicher. Hier in der Wüste ist es ein merkwürdiger Irrgarten, in welchem verschiedene Vorstellungen von Grenzen bestehen. Nero ist nicht der einzige Typ zwischen den Grenzen. Die beiden Schwarzen kommen aus demselben Land und haben dieselbe Hautfarbe, trotzdem stammen sie nicht aus derselben amerikanischen Kultur. Einer kommt von der Ostküste, der andere vom Westen. Darum bringe ich die Rapkultur mit ein und die Absurdität des Hasses darin. So evoziere ich die Grenzen, die in ihren eigenen Köpfen und in ihrem eigenen Land existieren.

A propos Grenzen: So wie die Arbeit der Grenzwächter am Ende darin besteht, zu bestimmen, wer die Grenze überqueren darf und wer nicht, schaffen Sie als Regisseur ebenfalls Grenzen in Ihrem Film, indem sie entscheiden, dass gewisse Dinge sichtbar werden und andere ausgespart bleiben. Ist das Ihrer Meinung nach etwas, was das Filmemachen zu einer politischen Angelegenheit macht?

Ich denke, dass das Filmemachen immer auch etwas Politisches in sich hat, weil Entscheidungen politisch sind. Es liegt ein schmaler Grat dazwischen, Stellung zu beziehen für eine politische Ansicht oder Stellung zu beziehen für Menschen und ihre Lebensbedingungen. Ich war schon immer fasziniert vom Typen auf der Strasse und habe mich nie besonders für Politiker interessiert. Vielmehr geht es mir um den normalen Menschen und wie er in einer Situation überleben kann, in der er von jemand anderem beherrscht oder gar marginalisiert wird. Das muss nicht unbedingt die politische Partei sein, die regiert, sondern kann auch das sein, was ihm von der Gesellschaft auferlegt wird.

Gerade ein Film braucht verschiedene Schichten innerhalb der Story, des Drehbuchs und der Charaktere. Zu diesem Film wird zum Beispiel eine zweite Schicht hinzugefügt durch die Schauspieler mit ihrer eigenen Realität und ihrer eigenen Persönlichkeit. Dann spielt auch die Drehart eine Rolle. Die Art, wie wir die Geschichte mit der Kamera umformulieren. Die Architektur, die Weise, wie du den Film gestaltest, macht eine weitere Schicht aus. Der Schnitt. Der Ton.

Es ist eine Vereinfachung, aber schliesslich geht es um diese Besessenheit, den Film mit jeder Schicht verbessern zu wollen. Ihn in jedem Stadium neu zu formulieren. Jean-Pierre Melville sagte etwas, das mir sehr gefällt. Er wurde einmal gefragt: «Für Sie ist die Geschichte das Wichtigste beim Filmemachen, nicht?» Und Melville antwortete: «Nun, das Drehbuch macht 50 Prozent des Films aus.» Und dann sagte er: «Das Casting macht weitere 50 Prozent aus. Die Kameraführung sind 50 Prozent des Films. Der Schnitt macht nochmals 50 Prozent aus, und vielleicht macht auch der Ton noch 50 Prozent aus.» Zum Schluss sagte er: «Wie Sie sehen, gibt es ziemlich viele 50 Prozente dabei.» Was ich damit sagen möchte, ist Folgendes: Wenn eines dieser Elemente fehlt oder nicht gut genug ist, verliert der Film 50 Prozent. Das ist Filmemachen. Das stammt aus einem sehr alten Interview, ich glaube 1967. Aber es ist die Wahrheit über das Filmemachen.

In jeder Volksgeschichte haben Autorinnen und Autoren, Film- und Kunstschaffende einen wichtigen Teil zum Prozess der Staatenbildung beigetragen. Inwiefern verknüpfen Sie Ihre Arbeit mit verschiedenen oder spezifischen Ländern?

Natürlich bin ich der Ansicht, dass Filme oder Kunst ganz allgemein aus einem kulturellen Hintergrund heraus entstehen. Aber ihre Schönheit besteht darin, dass sie keine Grenzen kennen. Das ist das Erste, was ich beim Filmemachen oder überhaupt bei der Kunst entdeckt habe. Im Iran verstehen wir Fassbinder, wir verstehen Welles, Ford, Hawks oder Fellini, Pasolini, Antonioni, wir verstehen die Franzosen oder die Japaner. Umgekehrt verstehen auch sie uns. Ich denke, wenn ein Film ernst gemeint ist, gibt es keine Grenzen. Ich rede nicht vom Weltkino, denn diesen Begriff mag ich überhaupt nicht. Aber jeder Film, der ernst gemeint ist und zunächst einfach aus einer menschlichen Gefühlsregung stammt, ist universell verständlich. Und das ist für mich der Inbegriff der Kunst. Bewegung mit Gefühl.

STICHWORT: GREEN CARD SOLDIERS

Das US-Militär ist voller Amerikaner, die eine Veränderung der Welt bewirken möchten. Es schliesst aber auch viele mit ein, welche die USA nicht als ihr Heimatland beanspruchen können. Gemäss des US Centre of Naval Analyses rücken jährlich 8000 Menschen ohne Staatsbürgerschaft in die US-Army ein. Viele erhoffen sich dadurch, die Staatsbürgerschaft für sich und ihre Familien zu erlangen. Sie werden oft als Green-Card-Soldaten bezeichnet.

Nicht-Staatsbürger können kämpfen und sterben im US-Militär, um vom Land aufgenommen zu werden. Zu den US-Streitkräften im Irak und in Afghanistan gehören «ein paar Tausende Green-Card-Soldaten, die noch nicht mal Bürger dieses Landes sind» (John McCain). Viele der diensthabenden Soldaten im Irak zählen Englisch nicht zu ihrer ersten Sprache und würden lieber Befehle in ihrer Muttersprache entgegennehmen – üblicherweise in Spanisch.

2012 berichtete die Presseagentur von beinahe 17 000 Nicht-Bürgern unter den diensthabenden Rekruten. Teil der Anziehungskraft für Rekruten aus dem Ausland ist ein schnellerer Weg zur Einbürgerung, das Produkt einer politischen Linie, die nach dem 11. September 2001 gezogen wurde, um die militärischen Ränge zu füllen. Ein Präsidentenerlass von 2002 erlaubte es Nicht-Bürgern, im Militär zu dienen, um eine beschleunigte Staatsbürgerschaft zu erlangen – nach dem geleisteten Dienst. Ausländische Soldaten gehörten zu den ersten militärischen Opfern im Irak, darunter der Marine Lance Corporal José Antontio Gutierrez, der am 31. März 2003 starb und die US-amerikanische Staatsbürgerschaft posthum erhielt. Seine Odyssee hat Heidi Specogna im Dokumentarfilm *Das kurze Leben des José Antonio Gutierrez* eindrücklich beschrieben. Präsident Obama änderte den Erlass dahingehend, dass ausländische Soldaten die US-Staatsbürgerschaft schon vor dem militärischen Einsatz erhalten.

2012 wurde eine Rekordzahl von Mitgliedern des US-Militärs eingebürgert, die höchste Rate seit 1955. Dunkelhäutige sind unter den US-Bürgern wie den Soldaten ohne US-Staatsangehörigkeit gut vertreten und zählen häufig zu den militärischen Opfern. Gemäss der spanischsprachigen Zeitung «El tiempo latino» machten die Latino-Armeeingehörigen im Irak die meisten Toten unter den Minderheiten der Wehrkräfte aus. Aber Tod im Kampf ist Tod und betrifft alle.