

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 371

Artikel: Sweet Country : Warwick Thornton
Autor: Pekler, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862959>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

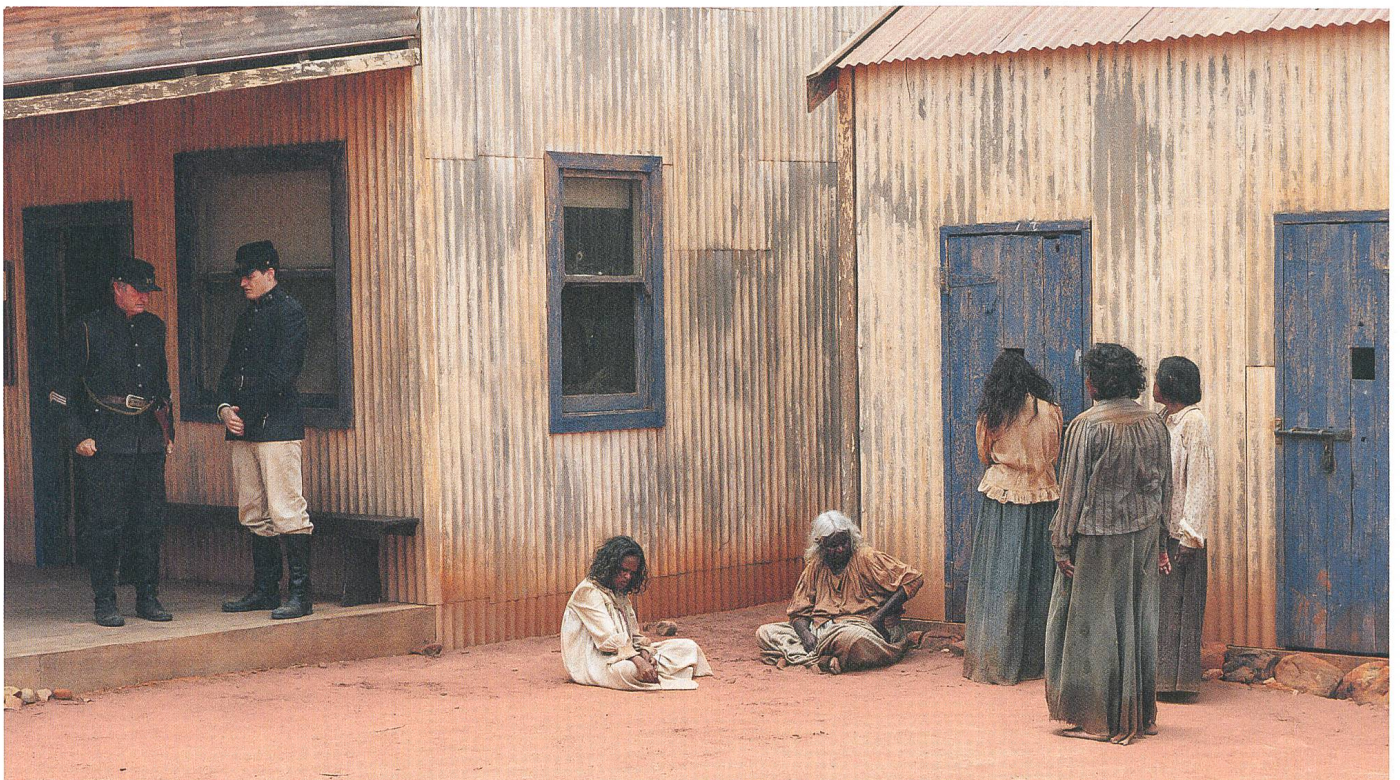
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Sweet Country Regie: Warwick Thornton, mit Natassia Gorey und Hamilton Morris



Sweet Country mit Matt Day



Sweet Country Regie: Warwick Thornton

Sweet Country



Warwick Thorntons Outback-Western bettet eine klassische Rachegeschichte in ein ungewöhnliches Setting: Hoffnung auf Gerechtigkeit in einem Land, das noch kein Recht kennt.

Warwick Thornton

Grelles Sonnenlicht blendet die Augen, rote Erde und einzelne, verstreute Büsche bestimmen die karge Landschaft. Hin und wieder durchqueren Verfolgte und ihre Verfolger einen kleinen Wald. Einmal gelangen sie auf ihrer Flucht sogar zu einer Wasserstelle, doch die erweist sich als Hinterhalt. Dieses Land ist nicht schön und erhaben, es ist feindlich und tödlich: Ein kleiner Haufen Aborigines wehrt sich in einer engen Schlucht verzweifelt gegen die weissen Eindringlinge.

Später, mitten in einer schneeweissen Sandwüste, stellt sich der Aborigine Sam Kelly in einem Moment der Gnade seinem letzten verbliebenen Jäger. Tagelang hat Sergeant Fletcher ihn und seine Frau erbarmungslos verfolgt. Hier könnte die Hetze nun ein Ende finden, doch in Sweet Country ist dieser Showdown so anders wie das Land, in dem er sich ereignet.

Sweet Country, beim Festival von Venedig vergangenes Jahr mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet, erzählt eine klassische Westergeschichte – in ungewöhnlichem Setting und Tonfall: Der Aborigine Kelly hat in Notwehr einen weissen Mann erschossen, und deshalb wartet auf ihn der Galgen. Australien hat 1929 zwar bereits einen Weltkrieg hinter sich, aber Gesetz und Richter sind im Outback fern. Der rachsüchtige Mob ist dafür immer nah, und einem «black fella» glaubt hier ohnehin niemand. Der Prediger Fred Smith, auf dessen Farm Kelly lebt und der sich als Einziger nicht «Master» nennen lässt, würde ihm wohl glauben. Doch Smith ist ein Mann, der auch die andere Wange hinhält, und er hat wenige Tage zuvor

Kelly gebeten, mit dessen Frau Lizzie und Nichte dem Neuankömmling Harry March bei der Errichtung eines Vorpostens zur Hand zu gehen. March ist der neue Bahnhofsbetreiber, vor allem aber ein Säufer und Vergewaltiger. Smith konnte nicht wissen, was passieren würde; er hätte es aber ahnen können.

Der Australier Warwick Thornton machte bereits vor einigen Jahren mit seinem so bedrückenden wie präzisen Spielfilmdebüt *Samson and Delilah* auf sich aufmerksam, in dem sich zwei vierzehnjährige Aborigines aus ihrem Heimatdorf in die Slums von Alice Springs absetzen: ein Jugenddrama biblischen Ausmasses zwischen ungeheuerlicher Verzweiflung und unerbittlicher Zuneigung. In Sweet Country dient Thornton das Motiv der Flucht nun dazu, von jenem dunklen Kapitel in der Geschichte seiner Heimat zu erzählen, in dem Kolonialismus, Gewaltherrschaft, Rassismus und Sklaverei miteinander einhergingen und sich gegenseitig bedingten: Die indigenen Australier_innen verdingen sich auf den Farmen der Weissen, während diese das Land rücksichtslos ausbeuten. Und doch findet man in diesem Film überraschenderweise ausreichend Zwischentöne: etwa im Prediger, der Figur von *Sam Neill* – als Neuseeländer in einem australischen Film in doppelter Hinsicht ein Aussenseiter –, der als strenggläubiger Landbesitzer den Weg des Glaubens als einen der Aussöhnung sieht; in der Figur eines Aborigine-Vorarbeiters, der seinen eigenen opportunistischen Status zu bewahren versucht; und sogar in der Figur des vom Krieg im fernen Europa traumatisierten, brutalen March. Mit schlaglichtartigen, nur wenige Sekunden dauernden Vor- und Rückblenden, die wie aus dem Nichts aufflammen, hält Thornton dabei die formale Spannung aufrecht und verleiht Sweet Country mitunter eine traumhafte innere Logik. Mit erstaunlichem Ergebnis: Wenn man diese Bildfetzen später, in die Erzählung eingebettet, wieder sieht, entfalten sie eine umso grössere Wucht: Was kommen wird, hat man hier buchstäblich kommen sehen.

Sweet Country erweist sich auch als Resultat einer bemerkenswerten Teamarbeit: Thornton selbst unterstützte seinen Kameramann *Dylan River*, während Koautor *David Tranter* wiederum zugleich für den Ton verantwortlich war. Neben Tranter am Originaldrehbuch beteiligt war der renommierte Dokumentarfilmer *Steven McGregor*, der im mehrfach prämierten *Servant or Slave* (2016) die Biografien von fünf Aborigine-Frauen nachzeichnete, die als Haushaltsklavinnen zu reichen Weissen verschleppt wurden. «I wanted the other one. But you'll do», meint in Sweet Country der Vergewaltiger March, ehe er die Fensterläden schliesst und das Schwarz des Innenraums die Landschaft verschwinden lässt – eine perverse Reminiszenz an die berühmte letzte Einstellung in John Fords *The Searchers*.

Denn die Frontier als Mythos, angedeutet durch die Errichtung der Bahnhofsstation, weist anders als im amerikanischen Westen im australischen Outback nicht auf einen Neubeginn hin. Hinter der rohen Gewalt ist eine ständige Angst spürbar, die sich wie in einem Italowestern in die verschwitzten Gesichter, tiefen Untersichten und langen Schatten einschreibt.

Dieser Kontinent ist keiner der Hoffnung, und es passt nur zu gut, dass 1929, im Jahr der Handlung und somit der Weltwirtschaftskrise, zum ersten Mal in seiner Geschichte mehr Menschen den Kontinent verliessen als einwanderten.

Und doch fehlt es diesem Film nicht an Lakonik, etwa wenn der Prediger, der sich aus Pflichtbewusstsein der Bande angeschlossen hat und, um Schlimmstes zu verhindern, abends am Lagerfeuer ein Lied anstimmt, das aus einer einzigen Textzeile besteht und die besagt, dass Gott einen liebt. Oder wenn Fletcher nach seiner Jagd auf Sam Kelly in den kleinen Ort zurückkehrt, wo gerade auf offener Strasse eine Filmvorführung von *The Story of the Kelly Gang* stattfindet. Die Geschichte des berühmtesten australischen Revolutionärs, dargeboten durch einen Kinoerzähler als bereits historisches Vergnügen.

Michael Pekler

→ Regie: Warwick Thornton; Buch: Steven McGregor, David Tranter; Kamera: Dylan River, Warwick Thornton; Schnitt: Nick Meyers; Production Design: Tony Cronin; Kostüme: Heater Wallace. Darsteller_in (Rolle): Hamilton Morris (Sam Kelly), Bryan Brown (Sergeant Fletcher), Sam Neill (Fred Smith), Natassia Gorey Furber (Lizzie), Ewen Leley (Harry March), Matt Day (Richter Taylor), Tremayne und Trevor Doolan (Philomac). Produktion: Bunya Productions, Sweet Country Films. Australien 2017. Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Praesens-Film

The Rider



Für Brady ist ein Leben ohne Rodeo nicht vorstellbar. Doch nicht nur er muss sich von einer Lebensweise verabschieden. Das Leben der Cowboys in South Dakota ist nicht mehr, was es mal war.

Das Bild, das uns in *The Rider* hineinführt, ist in besonderem Sinne emblematisch für den Film als Ganzes – emblematischer noch als die Landschaftstableaus Norddakotas, diese gewohnt weiten Aufnahmen einer nach allen Richtungen hin endlosen Prärie, in der die tiefstehende Sonne durch die Latten einer Pferdekoppel bricht, in der sich im Hintergrund Sandsteingebirge aus dem Boden falten, in der nur gelegentlich ein trockenes Grün in das umfassend spröde Gelb der Erde hineingemischt ist und durch die ein ungebremseter Wind bläst, der den Staub aufwirbelt und das Gras zittern lässt.

Das erste Bild zeigt etwas anderes: einen Wundverband, der um einen Kopf gewickelt ist. Mit einem Messer werden behutsam die Tackerklammern entfernt, die Binde wird abgezogen und zum Vorschein kommt eine lange Narbe – sie reicht von der Stirn bis zum Hinterkopf. Es ist Brady Blackburns Kopf, den wir hier sehen. Beim Rodeoreiten ist er vom Pferd gestürzt, und das Tier hat zu allem Übel auch noch gegen seinen Schädel getreten. Im Krankenhaus wurde ihm eine Metallplatte in den Kopf geschraubt, und weil er durch den Unfall eine motorische Störung davontrug (immer wieder ballen sich seine Finger zu einer Faust, die er dann mit der anderen Hand entkrampfen muss), raten ihm die Ärzte dringend, das Reiten und erst recht das Rodeoreiten für immer sein zu lassen. Aber es ist nicht nur Bradys Schädeldecke, die in diesem Film lädiert ist. Regisseurin Chloé Zhao (*The Rider* ist nach *Songs My Brother Taught Me* ihr zweiter Langfilm) spürt in dieser Welt am nördlichen Rand der USA nämlich eine grundsätzliche, allgemeine, tiefer liegende Versehrtheit auf. So kümmert sich Brady etwa fürsorglich um seine geistig behinderte jüngere Schwester Lilly oder besucht seinen, nach einem Rodeounfall schwerstbehinderten Freund Lane in einer Klinik. Und dann ist da noch das versehrte Pferd, der Gnadenschuss in den Kopf, das Echo des Knalls, der abgewendete Körper, der gesenkte Blick. Und genau aus diesen Gründen ist die erste Einstellung von einer Wunde, einer Narbe, die freigelegt wird, auch so emblematisch.

Es geht in *The Rider* nicht nur um die private Geschichte von Brady, um den Scherbenhaufen seiner zerborstenen Träume, um den Widerstreit von Verantwortung, Identität, Tradition und Leidenschaft, wie er sich in diesem Film darstellt. Stattdessen: eine filmische Verbandsabnahme, Blosslegung der Wunden und Narben eines bestimmten gesellschaftlichen Milieus, genauer: der traditionsreichen und -bewussten Kultur Norddakotas. Chloé Zhaos optisches Modell, die Perspektive, die sie sucht, um hineinzuschauen in die Binnenstrukturen, in die Brüche und Risse dieser einerseits autarken, weitläufigen und andererseits durch Klinik- und Supermarktarchitektur wieder ins urbane amerikanische Gesellschaftsbild eingegliederten Welt, wird getragen von einer solidarisch-empathischen Hingezogenheit zu Natur und Figuren. Es ist der Blick einer Liebenden, Mitfühlenden, Zugehörigen. Die Wunden und Narben sind die Oberflächenphänomene brüchiger Seelen – an ihnen entlang tastet sich die Kamera ihren Weg hinein ins Denken und Fühlen, in die Trauer, die Sorgen und die Wahrnehmung der Figuren.

Chloé Zhao