Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 4

Artikel: Chinesischer Film im Wandel der Zeit
Autor: Schneeberger, Sabine
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931460

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

führung eines Filmes zu verhindern.

Für den Direktor des Xi'an-Studios, Wu Tianming, ist es deshalb von Bedeutung, dass ein zukünftiges Filmgesetz klare Richtlinien auch für die Zensur festlegt. Seiner Meinung nach würde das Festhalten von zwei, drei prinzipiellen Punkten genügen. So ist es für ihn klar, dass keine Filme gegen die Partei oder den Kommunismus gedreht werden dürfen. Ebenso erachtet er ein Verbot der Pornografie als sinnvoll. Dass sich Wu Tianming für klare Verhältnisse einsetzt, ist verständlich, wenn man weiss, dass er zwei Jahre lang gegen die Willkür eines Funktionärs im staatlichen Filmbüro kämpfen musste, um für das Studio in Xi'an Produktionsbedingungen auszuhandeln, die ein Filmschaffen in künstlerischer Freiheit ermöglichen. Staatliche Kontrolle wird nämlich nicht nur über die einzelnen Filme ausgeübt, sondern auch über das vom Filmbüro zugeteilte Kontingent an jährlichen Produktionen, womit ein Filmstudio ganz direkt am Lebensnerv getroffen werden kann. Dennoch ist nicht auszuschliessen, dass Produzenten und Filmschaffende mit dem gegenwärtigen System, das vieles offen lässt und damit auch die Möglichkeit für künstlerische Freiräume schafft, besser fahren.

Breitenentwicklung

Aufgrund einiger weniger Filmbeispiele und Gesprächen mit Wu Tianming und Chen Kaige habe ich versucht, die Entwicklung des jüngsten chinesischen Filmschaffens darzustellen. Da könnte sich leicht der Verdacht einstellen, die hier erwähnten Beispiele seien Einzelfälle. Dagegen spricht die folgende Äusserung Chen Kaiges: «Der chinesische Film wird sich in den nächsten Jahren sehr verändern. Der Trend zu einer Vielfältigkeit in Form und Inhalt ist unverkennbar. Von nicht geringer Bedeutung dafür ist die seit einiger Zeit bestehende Öffnung für Filme aus dem Ausland. Ein nicht unerheblicher, befruchtenden Einfluss macht sich bemerkbar.»

Für die in Gang befindliche Erneuerung des chinesischen Filmschaffens auch zur Breite hin sprechen andere Filmbeispiele wie etwa die Filme von Wu Tianming. *«Lao Jing» (Der alte Brunnen)* zum Beispiel, der 1987 entstanden ist, entwirft ein in epischer Breite angelegtes Gemälde von bisweilen fast dokumentarischem Charakter über die Existenznöte und den Kampf einer Bevölkerungsgruppe um Wasser, der viele Opfer fordert. Auch wenn Tianming mit konventionellen filmischen Mitteln arbeitet und in seinem mitunter etwas gar pragmatischen Realismus oft unbeholfen wirkt, so ist doch auch in diesem Film das starke Bemühen zu finden, chinesische Wirklichkeit über festgefahrene Ideologien hinweg zu ertasten und darzustellen.

Aber auch Filme wie *«Xiang Nu Xiao Xiao» (Das Mädchen Xiao Xiao)* von Xie Fei Ulan oder *«Ye Shan» (In den Wilden Bergen)* von Yan Xueshu stehen für den Aufbruch des chinesischen Filmschaffens. Es wird darüber, wenn nicht alles täuscht, in den nächsten Jahren etliches zu hören sein. ■

Sabine Schneeberger

Chinesischer Film im Wandel der Zeit

Ein Fotograf aus Peking kauft sich eine deutsche Kamera in einem französischen Laden und macht damit einen 15minütigen Film auf die Weise, wie es ihm in Japan beigebracht wurde. Das ist die lange Geschichte eines kurzen Films, der mit seinem Erscheinen 1905 die Geburt einer noch viel längeren Geschichte auslöst.

Das erste Kino Chinas wird anfangs Jahrhundert von einem spanischen Unternehmer eröffnet. Bis zur Erklärung Chinas zur Republik im Jahre 1913 werden die «elektrischen Theater» misstrauisch und lieber von aussen betrachtet. Die Machtübernahme durch Sun Yatsen trägt zur Verbreitung des Kinos bei.

Produktionszentrum Shanghai

1913 entsteht in Shanghai ein von einem Amerikaner und einigen Chinesen gegründetes Filmstudio, die Asian Motion Picture Company. Dort werden vor allem Kurzfilme produziert. Bevorzugte Figuren sind Banditen, Waisenkinder und melodramatische Figuren aus klassischen Romanen, die meist die oberen Gesellschaftsschichten zeichnen. Dazu werden auch amerikanische Filme imitiert, was dem chinesischen Film einen kosmopolitischen Anstrich verleiht.

Der erste abendfüllende Film ist die Verfilmung eines populären Theaterstücks über die Ermordung einer Prostituierten durch einen jungen Betrüger. Der Film heisst *«Yen Rei-hsun»* und entstand 1921 in einem 1917 von amerikanischen Unternehmern gegründeten Shanghaier Studio.

1937 realisierte Yuan Muhzi den Film «Ma Lu Tian Shi» (Engel der Strasse).

In Shanghai herrscht anfangs der zwanziger Jahre ein Studioboom. Viele schliessen jedoch schon nach kurzer Zeit wieder. Die bedeutendste Produktionsstätte der zwanziger Jahre ist die von der amerikanischen Filmgesellschaft Columbia unterstützte Star Film (Ming Hsing). Sie produziert die populärsten Stummfilme, nicht zuletzt dank ihrer Stars.

In Shanghai werden an die 300 Stummfilme gedreht, in Peking dagegen nur einige Dutzend. Gezeigt werden die Filme vornehmlich in der Provinz durch Wanderlichtspieltheater. Die Zuschauer der Provinz bestimmen dann auch die Themen der Filme: melodramatische Fabeln in hollywoodscher Ausstattung und im Theaterstil geschauspielert. Filme wie *«Huo-shao hung lien ssu» (Das Feuer des Tempels der roten Blume)*, eine Serie, *Ta-hsia fu-ch'ou chi (Die Rache des fahrenden Ritters)*, ein Mantel- und Degen-Abenteuerfilm, *Mu-Lan ts'ung-chün (Mu-Lan geht in den Krieg)*, ein Film über das Leben der chinesischen Jeanne d'Arc und *Pai-yün ta (Die Pagode der weissen Mauer)*, ein historisches Drama, waren die Reisser der Zeit.

Linkes Kino

Mit seinen unerschöpflichen Reserven und Arbeitskräften war China schon lange das Ziel imperialistischer Bestrebungen Japans. Der nordwestliche Teil Chinas, die Mandschurei, fällt der japanischen Eroberung 1931 zum Opfer, und Chinas Exkaiser Pu I. wird zum Marionettenherrscher über Mandshukuo (Mandschurei). Die Provinzen Mittel- und Südchinas fallen 1937. Die chinesische Regierung zieht nach Hankou und später nach Tschungking, wo sie bis zu Japans Kapitulation bleibt. Shanghai, Peking, Nanking, Kanton und Burma werden erobert, die restlichen Gebiete Chinas von Süden her umzingelt, und es beginnt der Bürgerkrieg: Chinesische Patrioten versammeln sich um Mao Tse-tung, bilden eine starke Volksarmee und kämpfen 1948 erfolgreich gegen die Okkupanten.

Unter andern Filmen aus der Sowjetunion wird «Panzerkreuzer Potemkin» in privaten Vorstellungen vorgeführt. Linksgerichtete Intellektuelle, vom sowjetischen Filmschaffen beeindruckt und von der japanischen Aggression im nordöstlichen China beunruhigt, gründen eine patriotische Volksfront, aus der 1933 der linksgerichtete chinesische Filmverband entsteht. An der Spitze des Verbandes stehen der Regisseur Shen Hsi-ling, der Komponist Nieh Erh (inzwischen konnte sich der Ton in Chinas Filmstudios etablieren) und der Drehbuchautor Xia Yen.

Auf Initiative der illegalen kommunistischen Partei wird bereits 1932 eine Filmgruppe zur ideologischen Leitung des Filmschaffens gebildet. Der Vorstand dieser Gruppe setzt sich aus dem Filmschaffenden Xia Yen und einem Vertreter der kommunistischen Partei zusammen.

Die ersten Studios, die nicht nur kommerzielle, sondern auch ideologische und künstlerische Ziele verfolgen, werden 1929 gegründet und zeigen ganz klar die zunehmenden linken Tendenzen.

Mit der Parole «Wiedergeburt und Neugestaltung der nationalen Kinematografie» kämpfen Vertreter des patriotischen Flügels der Bourgeoisie zusammen mit Linken gegen das System der ausländischen Konzessionen für Industrialisierung und wirtschaftliche Unabhängigkeit. Dieses Zusammenarbeiten von Kuomintang und Kommunisten ist allerdings ein Kuriosum. Ein grosser Teil der Kuomintang setzt sich der linken Welle entgegen: Jeder Film, der Gesellschaftskritik übt, wird zensiert. Trotzdem entstehen in den Jahren 1932 bis 1937 gesellschaftspolitische Filme.

1932 wird der erste Film des linken Kinos produziert: *«Der unbändige Strom» (Drehbuch Hsia Yen, Regie Cheng Bu-kao) zeigt die Ausbeutung der chinesischen Bauern, die in unbeschreiblichem Elend leben. Auch der zweite Film der beiden, «Seidenraupen im Frühling»* hat die ausgebeuteten Bauern zum Thema. Der Film *«Vierundzwanzig Stunden in Shanghai»* (Drehbuch Xia Yen, Regie Shen Xi-ling) analysiert die sozialen Unterschiede in den grossen Metropolen.

Chinesischer Realismus

Unter der Regie von Tsai Chu-sheng entsteht 1934 der Film *«Yü-kuang ch'ü» (Das Lied der Fischer)* mit dem berühmten Schauspieler Wang Jen-mei in der Hauptrolle. Dieses Werk erzählt die Geschichte eines alten ausgebeuteten Fischers und seiner Familie. Der Fischer kommt im Sturm um, der Sohn stirbt aus Erschöpfung. Nur die Tochter überlebt und fährt gemeinsam mit einem jungen Mann zum Fang aus, um für ein neues, besseres Leben für sich und spätere Generationen zu kämpfen. Ein «schwarzer Charakter» im Film ist ein japanischer Unternehmer.

Am Moskauer Filmfestival 1935 wird der Film wegen der «realistischen Darstellung der edelsten Züge des chinesischen Volkes» ausgezeichnet: der chinesische Film als Vorläufer des italienischen Neorealismus (fünfziger Jahre!).

Aus dem Studio Lien Hua sind folgende Filme zu erwähnen: *«Drei moderne Mädchen»* (Regie Pu Wang-chang), über Emanzipation; *«Der Weg»* (Regie Sun Yun), ein «Poem über den Patriotismus der Arbeiterklasse», wie ihn der Historiker Chen Tsi-hua nennt; *«Blut auf dem Wolfshügel»* (Regie Fei Mu), ein Film, der zum Kampf gegen den japanischen Aggressor aufruft und *«Die neue Frau»* (Regie Tsai Chu-sheng). All diese Filme haben soziale Inhalte, rebellieren gegen das System und analysieren den Zustand der Gesellschaft. Sie sind für die urbane Bevölkerung bestimmt und haben die Funktion, das Publikum zu bilden und aufzuklären.

Geistige Landesverteidigung während des Kriegs

1936 greift die Regierung direkt ins Filmschaffen ein. Sie gründet die Studios China Motion Picture Corporation (Chungko Diainin) und Central Motion Picture Studio (Chungian Diainin), beide mit Sitz in Nanking. Der Kuomintang gelingt es vorerst nicht, die linken Filmemacher zu verdrängen, da sie durch den 1937 erneut aufflammenden Konflikt geografischen Veränderungen unterliegen.

In Shanghai werden die grossen linksgerichteten Studios Star Film und Lien Hua während der Kämpfe geschlossen, andere Studios ziehen nach Hongkong oder Singapur. Ein Teil der Filmleute suchen bei den staatlichen Studios Arbeit, die zuerst nach Hankou und dann nach Tschunking evakuiert werden.

Die unabhängige chinesische Produktion der Jahre 1937 bis 1945 in den nicht besetzten Gebieten fabriziert fast nur pädagogisch-missionarische Filme, die zum Kampf gegen die Japaner aufrufen. Mit zunehmender Kriegsdauer nimmt die Filmproduktion radikal ab und sinkt von einigen Dutzend Filmen in den Jahren 1937 bis 1939 auf ein knappes Dutzend im Jahr 1944 runter, worauf sie fast ganz zusammenbricht.

Die Studios der Regierung produzieren die Filme *«Wir verteidigen unsere Heimat», «Achthundert tapfere Soldaten/Wir kämpfen bis zum Tode»* und ei-

1949 an der Schwelle zum neuen China entstanden: «Wuya yu Maque» (Raben und Spatzen) von Zheng Junli.

nen Film, der in Paris lief, wo er Begeisterung hervorrief: *«Heisses Blut, treue Herzen/La grande muraille».* Zwei weitere Filme erzielen national grosse Erfolge: *«Kinder Chinas»* und *«Der japanische Spion»,* ein kostspieliger Sensationsfilm der 1943 alle Popularitätsrekorde schlägt.

Die Filme der halbstaatlichen Firma North West Cinema Company werden von den Japanern annektiert. Inhaltlich befassen sie sich mit dem Leben der Bauern in den Nordprovinzen. Auch hier sprechen die Titel für sich: *«Es lebe das Volk!»* und *«Der Norden gehört uns».*

Ab 1942 entstehen kaum mehr Filme, die zum Kampf gegen die Japaner aufrufen oder gesellschaftspolitische Akzente setzen, und die Regierung der Kuomintang zensiert jeglichen Einfluss von links.

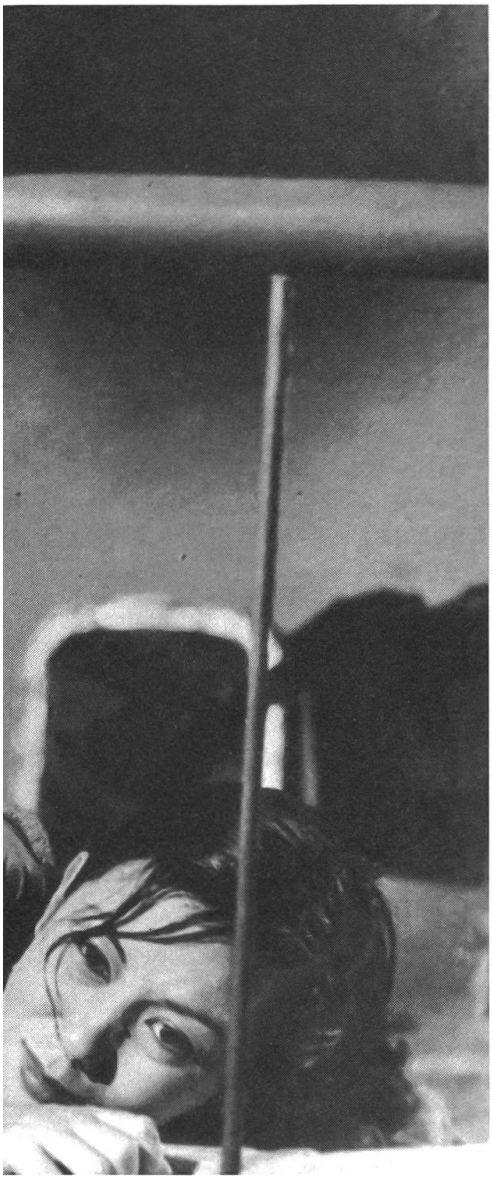
Mit der Eroberung der Städte nehmen die Japaner auch die Filmstudios ein und realisieren gut 300 Unterhaltungsfilme, die in 250 Kinos der von Japan besetzten Gebiete gezeigt werden. Filme, die unter Mitarbeit chinesischer Künstler entstehen, propagieren die chinesisch-japanische Freundschaft, den gemeinsamen Kampf gegen die Amerikaner und gegen den Kommunismus.

In der Stadt Yünnan im Nord-Osten Chinas arbeiten ab 1938 drei Kameramänner mit zwei Kameras, zwei Projektoren und der Hilfe einiger Assistenten im Rahmen des Filmaktivs der 8. Volksbefreiungsarmee. Im Januar 1939 erscheint der erste Dokumentarfilm *«Yenan yü pa-lu chün» (Yünnan und die 8. Armee),* auf den andere, die politischen Ereignisse dokumentierende Filme folgen. Das waren die ersten rein kommunistischen Produktionen.

Propagandafilme

1942 wiederholt Mao Tse-tung die Worte zum Thema Film, die er 1936 in seiner Broschüre «Über den verlängerten Krieg» veröffentlichte, nämlich dass der Film als Waffe im Kampf gegen den Aggressor, als Instrument für die Mobilisierung der Volksmassen dienen müsse. Am ersten Oktober 1949 wird die Volksrepublik China ausgerufen und mit ihr erweitert sich in Yünnan das Filmkader der Nation.

Nachdem in den letzten Monaten vor Kriegsende mangels Material keine Filme gedreht wurden, tritt der Film im befreiten China einen neuen Höhenflug an. Bürgerliche oder konterrevolutionäre Inhalte sind nicht mehr aktuell. Themen wie der Kampf der Roten Armee vor 1949, der Aufbau des Sozialismus in China oder Sujets aus der neueren und älteren chinesischen Geschichte beherrschen die Szene. Meist sind diese im Komödienschema aufbereitet oder erscheinen als Adaptionen neuer oder «revidierter» Pekingopern. Wertvolle Filme dieser Zeit sind *«Das Mädchen mit den weissen Haaren»* (1950 von Wang Pin und



Shui Hua) und *«Die Liebe von Liang Shanpo und Chu Jiangtai»* (1953 von Sang Hu und Huang Sha).

Damit wird das Kino zu einer nationalen Angelegenheit der Volksrepublik: Unter dem Kulturministerium wird 1949 ein Filmbüro gegründet, das die sechs grösseren Studios zu überwachen hat und für Wochenschauen, Dokumentarfilme und Erziehungsfilme verantwortlich ist. 1957 entstehen ausserdem das Filmarchiv Chinas und der Verband der chinesischen Filmschaffenden, der Zeitschriften zur Filmtheorie veröffentlicht.

Wegbereiter der Kulturrevolution

Ab 1959 bis zur Kulturrevolution widerspiegelt der chinesische Film, nun wieder von Intellektuellen beherrscht, sehr intensiv die politischen Bewegungen oder nimmt diese sogar vorweg: Film als Vorläufer politischer Bewegungen und Auslöser brisanter Diskussionen. Bedeutende Filme anfangs sechziger Jahre sind *«Li Shuang-shuang»* (1962 von Lu Jen), *«Leibeigene»* (1964 von Li Chung) über das Leben tibetanischer Bauern und *«Der Osten ist rot»* (1965), ein Film zu Ehren des 15. Gründungstags der Republik.

1965 beginnt die grosse proletarische Kulturrevolution. Kampagnen und Massenaufmärsche richten sich vorerst gegen Künstler und Universitätslehrer, die in Gefängnissen für immer zum Schweigen gebracht und grausam misshandelt werden. Unter ihnen befinden sich auch die freien Filmschaffenden. 1966 bis 1974 stehen die Filmstudios grösstenteils leer. Als Filmen wieder möglich wäre, beherrscht keiner mehr das Handwerk, und es entstehen katastrophale Machwerke. Dabei werden wiederum Opernverfilmungen produziert, die zwar von hoher ästhetischer Präzision zeugen, jedoch die Charaktere so stark schwarzweiss zeichnen, dass sie sogar den sowjetischen Film in seiner extremsten stalinistischen Phase bei weitem übertreffen: Strahlende übermenschliche Helden stehen finsteren Feinden gegenüber, wobei der Lichteinfall und das Dekor genau vorgeschrieben waren.

Bis vor kurzem drehte sich der chinesische Film um folgende drei grosse Themen: die anti-imperialistischen Kämpfe um die Unabhängigkeit Chinas, vom Opiumkrieg bis zum nationalen Befreiungskrieg gegen die Japaner; die Revolutionskämpfe des chinesischen Volkes, Bauernaufstände des 19. Jahrhunderts, Arbeiterstreiks und der Bürgerkrieg gegen die Kuomintang; die diversen Aspekte des Aufbaus der neuen Gesellschaft und des Sozialismus.

Die fünfte Generation

Seit 1983 ist die fünfte Generation am Werk: Filmschaffende im Alter von 30 bis 35 Jahren, die alle Ausbildungen am kinematografischen Institut in Peking genossen haben. Sie repräsentieren das stark politisch gefärbte Kino ihrer Väter, arbeiten jedoch unabhängig voneinander. Jeder für sich. Meist gehören sie einem Studio an, wo sie feste monatliche Löhne beziehen.

Die sieben chinesischen Filme, die in Fribourg gezeigt wurden, geben einen sehr abgekürzten Einblick in das chinesische Filmschaffen der letzten 50 Jahre: *«Ma Lu Tian Shi»* (Engel der Strasse) 1937 realisiert von Yuan Muhzi, später Kulturminister und Direktor des Filmbüros unter Mao, zeigt eine Liebesgeschichte zwischen dem Trompeter Chen und der aus der japanisch besetzten Mandschurei flüchtigen Sängerin Xiao Hong. Doch die Misere der Zeit lässt privates Glück nicht zu; weder im Film noch in der Realität: Zhao Dan, die Hauptdarstellerin wird 1938 wegen Sympathien für den Kommunismus und während der Kulturrevolution inhaftiert.

Auf der Schwelle zum befreiten China und zur Volksrepublik spielen die Filme *«Wuya yu Maque» (Raben und Spatzen),* 1949 von Zheng Junli, der 1968 im Gefängnis stirbt, also zu den Opfern der Kulturrevolution gehört) und *«San Mao Liu-lang-ji»* (*San Mao, der kleine Vagabund*

von Zhao Ming und Yang Gong 1949), zwei Komödien, die den Sieg der roten Armee quasi vorwegnehmen.

In «San Mao Liu-lang-ji» versucht ein Waise, sich in Shanghai mit kleineren Arbeiten durch's Leben zu schlängeln bis er sich schliesslich an ein gut bürgerliches, kinderloses Ehepaar verkauft, das ihm eine angelsächsische Erziehung geben will. Doch diese bereitet dem kleinen Strassenjungen eher Angst als Freude, so dass er seine alte Lebensweise vorzieht und auf die Strasse zurückkehrt. Diesen Teil des Films drehten Zhao Ming und Yang Gong vor dem Sieg der Kommunisten. Gleich darauf fügen sie eine letzte Sequenz an, die den Einmarsch der Roten Armee zeigt, was dem Film ein zuversichtliches Ende verleiht.

«Wuya yu Maque» spielt ebenfalls im Shanghai von 1948. Hou Yibo, ein Funktionär der Kuomintang will sich zusammen mit seiner Freundin nach Taiwan absetzen. Doch dazu müsste er sein Haus verkaufen, was wiederum hiesse, seinen Mietern zu künden, die sich mit allen Mitteln zur Wehr setzen. Mit sehr gut aufgebauten Bildern gelingt es Zheng Junli einen Realismus zu erzeugen, der stark an die Filme des linken Kinos angelehnt ist.

Besonders gespannt war man in Fribourg auf die Filme der fünften Generation, die mit vier Exempeln gut vertreten war: *«Meiyou Hangbiao de Heliu»* (Der wilde Fluss), 1983, von Wu Tianming; *«Huang Tudi» (Gelbe Erde),* 1984, von Chen Kaige; *«Xiang nu Xiao Xiao» (Das Mädchen Xiao Xiao)* von Xie Fei und der Preisträger des Festivals (ex aequo mit «Yeelen» von Souleymane Cissé) *«Dao Ma Tse» (Der Pferdedieb),* 1985, von Tian Zhuangzhuang. (Siehe dazu Artikel «Aufbruch zu neuen Dimensionen» in dieser Nummer.) ■

Film im Kino

Franz Ulrich

Le terroriste suisse

Schweiz 1988.
Regie: Christian Iseli
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/43)

«Nach der Arbeit kommt er immer gleich nach Hause. Er geht selten aus und hat keine Laster», sagt die Spanierin Angelita von ihrem schweizerischen Ehemann. Wer ihn im Dorf kennt – es liegt in der Mancha, wo Cervantes den Don Quijote seine Heldentaten vollbringen liess –, beschreibt Angelitas Mann als «liebenswert, arbeitsam und brav».

Wer da als harmloser Biedermann geschildert wird, ist kein anderer als Marcel Boillat, der anfangs der sechziger Jahre mit Brandstiftungen und Sprengstoffanschlägen (wobei er immer darauf bedacht war, keine Menschenleben zu gefährden) für die Befreiung des Juras vom «bernischen Joch» kämpfte – nicht ohne Erfolg, gibt es doch seit 1978 einen selbständigen Kanton Jura. Je nach Standpunkt war und ist Boillat für die einen ein «glühender jurassischer Patriot» und Freiheitskämpfer wie Wilhelm Tell oder Andreas Hofer, für die andern ein politischer Hitzkopf und «gefährlicher Terrorist».

Der Wirt und Weinhändler Marcel Boillat (mit einer Deutschschweizerin verheiratet, zwei Kinder) verübte die Anschläge zusammen mit dem kaufmännischen Angestellten Jean-Marie Joset. Ein dritter Mann, Pierre Dériaz, diente bei den nächtlichen Aktionen als Chauffeur. In Anlehnung an die algerische Befreiungsfront (FLA) firmierten die drei als FLJ (Front de Libération Jurassien). Im März 1964 wurden Joset und Boillat verhaftet. Während der Untersuchungshaft liess sich Boillats Frau von ihm scheiden.

1966 verurteilt das Bundesgericht in Lausanne Boillat zu acht, Joset zu sieben Jahren Zuchthaus. Dériaz kommt mit einer bedingten Strafe davon. Am 19. März 1967 entweicht Boillat aus der halboffenen Strafanstalt Crêtelongue und entkommt mit Hilfe von Gesinnungsgenossen, die seinen Pass vom Schreibtisch des Untersuchungsrichters gestohlen haben, ins Ausland. Aufgrund eines internationalen Haftbefehls wird er in Spanien verhaftet, worauf die Schweiz seine Auslieferung begehrt. Aber das Franco-Regime anerkennt Boillat als politischen Flüchtling und gewährt ihm Asyl. Boillat lebt bis 1970 in Madrid, heiratet die Spanierin Angela Sanchez und zieht mit ihr nach Süden, in die Mancha, wo er in ihrem Heimatdorf Arbeit findet und eine neue bürgerliche Existenz als Kaufmann aufbaut.

Nach Ablauf der 20jährigen Verjährungsfrist kehrte Boillat letztes Jahr in die Schweiz zurück, um am Fest des jurassischen Volkes teilzunehmen und dann wieder nach Spanien zurückzufahren. Auf dieser Reise in die alte Heimat, die ihm einen triumphalen Empfang bereitete, wurden Boillat und seine Frau von Christian Iseli und seinem Filmteam begleitet. Sie hatten Boillat in Spanien aufgesucht, ihn bei der Arbeit und im Kreis seiner neuen grossen Familie gefilmt und mit ihm und seiner