**Zeitschrift:** Itinera : Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte = supplément de la Revue suisse d'histoire = supplemento della Rivista storica svizzera

**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

**Band:** 47 (2020)

**Artikel:** Ein Military-Expo-Komplex? Internationale Medientechnik und nationale Selbstverteidigung an der Schweizer Expo 1964

**Autor:** Dommann, Monika

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-1077751

**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:** 10.12.2025

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

# Ein Military-Expo-Komplex? Internationale Medientechnik und nationale Selbstverteidigung an der Schweizer Expo 1964

*Monika Dommann**

**A Military-Expo-Complex? International Media Technology and National Defense at the Swiss Expo 1964**

The Cold War in Switzerland was a war in people's minds. This paper concerns an analysis of the anatomy of the scandal caused by the 70 mm film *Wehrhafte Schweiz* (produced by the public relations agency of Rudolf Farner for the Swiss National Exposition in Lausanne, 1964). Viewed from the angle of media and cultural history, the scandal offers insights into the contradictions of Swiss armament and defense policy during the period of the Cold War. The ways in which the Swiss Army and their armament and weapons were represented in the public was shaped by international media formats and by informal military and public relations networks.

50 Jahre nachdem an der Expo 64 in Lausanne der Schweizer Bevölkerung im Igel-Pavillon des *Eidgenössischen Militärdepartements* (EMD) der Film *Wehrhafte Schweiz* gezeigt worden war, konnte die Öffentlichkeit im September 2014 auf dem Bundesplatz in Bern in einem 360 Grad Panoramakino Ausschnitte aus dem Film von damals sehen.[1] Die wenigen erhaltenen Filmkopien waren in schweren Farbfilmrollen ein halbes Jahrhundert lang dem natürlichen Zerstörungsprozess von Zelluloid ausgesetzt gewesen. Filmtechnikerinnen und Filmtechniker der Schweizer Armee hatten den Film in aufwendiger Arbeit restauriert.[2] Damit kam ein audiovisuelles Dokument aus

* Die Autorin dankt Anna Baumann, Michiel van Gulpen, Stefan Nellen, Severin Rüegg und Karin Schraner für Tipps und Unterstützung.

1 Zur Geschichte der Expo 64 vgl. insbesondere: Olivier Lugon, François Vallotton, Annemarie Bucher (Hg.), Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses, Lausanne 2014. Zum Militärpavillon vgl. den Beitrag von François Vallotton, S. 68–85. Alexandra Walther, La Suisse s'interroge ou l'exercice de l'audace, Lausanne 2016.

2 *Wehrhafte Schweiz,* Schweiz 1964, 70 mm, 25.46 Min., Regie: John Fernhout, Produktion: Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser, Schweiz 1964. 1965 wurde der Film im Ausland unter dem Titel *Fortress of Peace* verwertet. *Wehrhafte Schweiz* wur-

der Zeit des Kalten Krieges wieder zum Vorschein und auch die Erinnerungen an die Kontroversen und Konflikte, die sich an dem Film entzündet hatten, wurden geweckt. Die Geschichte dieses Films und seiner Medienskandale ist durch Archivmaterial gut dokumentiert und auch schon historisch aufgearbeitet worden.[3] Wenn *Wehrhafte Schweiz* hier nochmals in den Fokus gerückt wird, geschieht dies in Hinblick auf die Frage nach der Rolle des Mediums Film in den Auseinandersetzungen um Rüstungspolitik im Kalten Krieg.

*Wehrhafte Schweiz* stellt für eine Kultur- und Mediengeschichte der Armee in der Schweiz während des Kalten Krieges nämlich ein aufschlussreiches Untersuchungsfeld dar. Die Auseinandersetzungen um die Produktion des Filmes *Wehrhafte Schweiz* rücken die Rolle von Medienschaffenden und Kommunikationsberatern bei der Rüstungspolitik ins Zentrum und ermöglichen eine historische Analyse des Verhältnisses zwischen Militär, Staat und Öffentlichkeit – und zwar durch die Linse des Medienformates. Ein Format, darauf hat der Medienhistoriker Jonathan Sterne hingewiesen, ist weit mehr als ein technischer Standard – und es ist alles andere als neutral, weder politisch noch sozial noch ökonomisch. Der Entscheid für ein bestimmtes Format prägt nicht nur die Ästhetik und Wahrnehmung eines Mediums, sondern bildet auch den sozialen und politischen Rahmen, in dem das Medium

de 2014, finanziert durch die Nachfolgeinstitution des Armeefilmdienstes, das *Zentrum für elektronische Medien* (ZEM), restauriert und digitalisiert. Der vom Bund finanziell unterstützte Verein Memoriav, der sich mit der Wahrung des audiovisuellen Kulturerbes beschäftigt, organisierte die Vorführung zum Jubiläum und stellt den Film auch digital auf Memobase zur Verfügung: http://memobase.ch/#document/ZEM-F_20_d_f_i_Expo (29.8.2019).

3 Felix Aeppli, Das Jahr Null des neuen Schweizer Films, in: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera 54 (1994), S. 60–65. Severin Rüegg, Codename «Gartenschirm», in: Memoriav Bulletin 21 (2014), S. 14–15. Marc Tribelhorn, Das Triptychon des Igels, in: NZZ, 6.9.2014. https://www.nzz.ch/schweiz/das-triptychon-des-igels-1.18378134 (29.8.2019).

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Quellen im Schweizerischen Bundesarchiv (CH-BAR), einzelne Dokumente des IB Farner Consulting Archivs im Archiv für Zeitgeschichte (AfZ) und des NL Gustav Däniker jun. ebenfalls im AfZ.

zur Anwendung kommt.[4] Vier Konfliktlinien geraten durch eine medienhistorisch erweiterte Analyse von *Wehrhafte Schweiz* auf den Radar einer Militärgeschichte, welche sich neben der Produktion auch für die Repräsentation von Rüstungstechnik in ihrem sozialen und politischen Kontext interessiert: *Erstens* gelingt es durch eine Betrachtung des Medienformats und der Aufführungspraxis des Films der Frage nachzugehen, welche Rolle der Filmtechnik im Aufrüstungsdiskurs des Kalten Krieges zukommt. Die Wahl des 70 mm-Formats war ein Entscheid für den Gebrauch einer High-End-Technologie, welche dem Zuschauererlebnis einen modernistischen, gediegenen und technoiden Touch verlieh. *Wehrhafte Schweiz* war Immersionskino, das gezielt auf den Körper der Betrachterin einwirkte und den Betrachter affizierte. Womöglich war damit die Vorstellung verbunden, dass sich ein positives Erleben von modernster Kinotechnik auch auf eine positive Einstellung gegenüber modernster Militärtechnologie übertragen könnte, eine nicht unerhebliche propagandistische Waffe in einem Krieg, der zumindest in der Schweiz in den Köpfen ausgetragen wurde. *Zweiten*s wird deutlich, dass die kinematographischen Interessen an einer realistischen Repräsentation von militärischen Einrichtungen, Technologien und Strategien im Dienst der Propaganda in einem Widerspruch mit den Ansprüchen des Militärs auf Geheimhaltung stehen. Während das Medium Film auf Sichtbarkeit und Sichtbarmachung angelegt ist, gehört die Pflege der Geheimhaltung zum strategischen Repertoire des Militärs. Am Beispiel des skandalisierten Expo-Films wird deutlich, dass Militärgeschichte, weit stärker als bislang geschehen, medienhistorische Methoden miteinbeziehen muss, um die Rolle von Medienformaten bei der Repräsentation von Rüstung und damit auch Konflikte zwischen Militär und Öffentlichkeit besser zu verstehen. *Drittens* stellt sich die Frage nach der Rolle von Netzwerken aus Militär, Staat und Privatwirtschaft bei den politischen Auseinandersetzungen um Rüstungsgüter in der Schweiz. Liesse sich in freier Anlehnung an das Konzept des militärisch-industriellen Komplexes (MIK) von der Existenz eines Military-Expo-Komplexes sprechen? Diese Frage liegt im Zusammenhang der Vergabe des Auftrags zur Gestaltung des Pavillons und der Filmproduktion an die Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser (das heisst an den Werber Rudolf

4 Vgl. Jonathan Sterne, MP3. The Meaning of a Format, Durham 2012.

Farner[5] und den Grafiker Hans Looser, die durch den wissenschaftlichen Mitarbeiter Gustav Däniker[6] unterstützt wurden) auf der Hand. Die Tatsache, dass Farner und Däniker gleichzeitig Mitglieder des Generalstabs waren, sorgte dabei für besonders heftige Kontroversen. *Viertens* zeigen die Auseinandersetzungen um die Filmproduktion mit einer internationalen Equipe, wie konfliktiv die Fragen der Autonomie und Kooperation und jene der nationalen Interessen und internationalen Kooperationen bei der Rüstungspolitik während des Kalten Krieges waren. Im Streit um den Film *Wehrhafte Schweiz* manifestieren sich auch divergierende Ansichten bezüglich der Gewichtung von Geistiger Landesverteidigung und technisierter Armee. Das in den 1930er Jahren entstandene Konzept der Geistigen Landesverteidigung wurde vor dem Hintergrund der Debatten um atomare Aufrüstung und der Technisierung der Armee durch Panzer und Flugwaffe von den Anhängern einer *mobile defense* Strategie mit der medientechnischen Waffe des 70 mm-Filmformats bekämpft.

5 Zu Rudolf Farner vgl. jüngst: David Eugster, Imaginierte Subversion im Kalten Krieg der Schweiz, in: David Eugster, Sibylle Marti (Hg.), Das Imaginäre des Kalten Krieges. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Ost-West-Konfliktes in Europa, Essen 2015, S. 137–160. Marc Tribelhorn, Der Verführer, in: NZZ Geschichte 3/1 (2015), S. 96–106. Immer noch massgeblich ist dabei der Eintrag zu Rudolf Farner im von Journalisten verfassten Handbuch zu Rechtsgruppierungen in der Schweiz aus den 1970er Jahren: Rudolf Farner. Politik als Geschäft, in: Jürg Frischknecht, Peter Haffner, Ueli Haldimann, Peter Niggli, Die unheimlichen Patrioten. Politische Reaktion in der Schweiz. Ein aktuelles Handbuch, Zürich 1979, S. 198–222. Lesenswert und auch in den politischen Auseinandersetzungen der 1960er Jahre präsent ist ausserdem die literarische Auseinandersetzung um Rudolf Farner aka Harry Wind: Walter Matthias Diggelmann, Das Verhör des Harry Wind. Roman, Einsiedeln, Zürich etc. 1962.

6 Zu Gustav Däniker jun. vgl. auch den Eintrag im HLS: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D5048.php (29.8.2019) sowie Gustav Dänikers Begleitschreiben anlässlich der Übergabe seines Nachlasses an das Archiv für Zeitgeschichte (AfZ), Nachlass Gustav Däniker jun., Dossier 140: Präsentation des NL von Däniker.

## Der 70 mm-Film *Wehrhafte Schweiz* an der Expo 64

Kriegsmaterialschlachten werden im Krieg und im Kino geführt. Die Liaison von Kino und Krieg ist im Ersten Weltkrieg geschlossen worden.[7] Als die technisierte Infanterie in den Schützengräben zum Stillstand kam, setzten Generäle immer wieder zu Grossangriffen in diesem durch Industrie und Logistik geprägten Krieg an, welche den Durchbruch bringen sollten, aber Millionen von Soldaten in den sicheren Tod trieben. Und sie setzten auf das neue Medium Film, um der Bevölkerung und den Kriegsgegnern Kampfbereitschaft zu demonstrieren: etwa bei der Schlacht von Somme, die von Juni bis November 1916 dauerte und bereits im August 1916 im Kino zu sehen war.[8] Der Film *The Battle of Somme*, Ende Juni/Juli 1916 an Originalschauplätzen in Frankreich von zwei Kameramännern im Auftrag des britischen War Office gedreht, war ein Propagandafilm, der den Engländerinnen und Engländern und der Welt eine Schlacht zeigte, die noch im Gange war und auch nach ihrem Ende keine Entscheidung bringen sollte.

Bereits zu Beginn des Ersten Weltkrieges standen in Frankreich vier Kameramänner, die von den Firmen Pathé, Gaumont und Eclair et Eclipse rekrutiert worden waren, im Dienst der Armee.[9] Am Ende des Krieges stapelten sich im *Service Photographique et Cinématographique des Armées* (SPCA) 250'000 Meter Film, 150'000 Fotoplatten und 20'000 stereoskopische Platten. Auch in der Schweiz gehen die Anfänge einer Zusammenarbeit der Armee mit der Filmbranche auf den Ersten Weltkrieg zurück, als der Filmproduzent und Filmverleiher Robert Rosenthal nach Kriegsende den Auftrag

7 Vgl. das Themenheft zur Mediengeschichte des Kriegsfilms: Monika Dommann (Hg.), Replay. Mediengeschichte des Kriegsfilms, in: Mittelweg 36/3 (2015). Zu den USA: Elisabeth Bronfen, Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung, Frankfurt a.M. 2013. Zum Hollywoodkino der jüngsten Vergangenheit: Thomas Elsaesser, Michael Wedel, Körper, Tod und Technik. Metamorphosen des Kriegsfilms, Konstanz 2016.

8 *The Battle of Somme*, Grossbritannien 1916, 74 Min., s/w, British Topical Committee for War Films.

9 Zur Entstehung der Filmabteilung beim französischen Militär vgl.: Établissement cinématographique et photographique des armées, Le Cinéma au service de l'armée moderne. L'Établissement cinématographique des armées, in: Reportage spécial de la revue «La Technique cinématographique» (1961), S. II–VII.

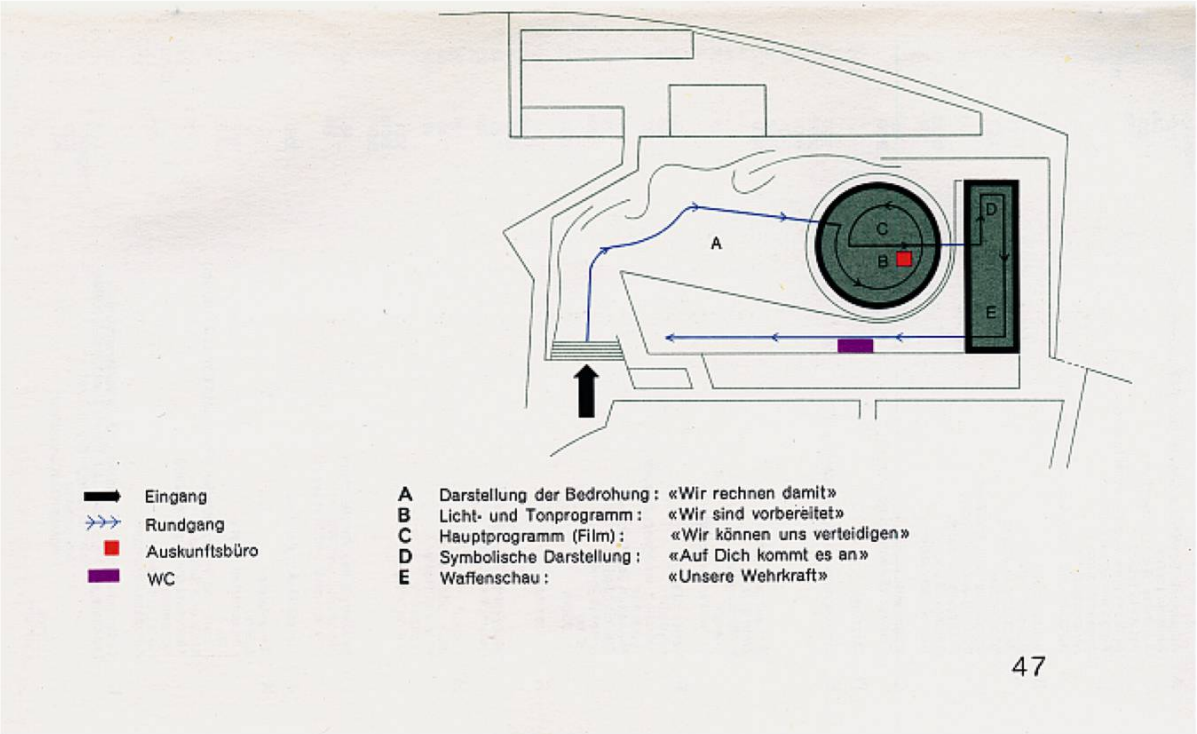


**Abb. 1:** Vom Zivilleben zum Krieg: Rite de Passage der Besucher im EMD Pavillon Wehrhafte Schweiz. Quellennachweis: Offizieller Führer der Schweizerischen Landesausstellung, Lausanne 1964, S. 47.

bekam, einen Film über die Mobilmachung 1914–1918 herzustellen.[10] Doch erst 1959 institutionalisierte der Bundesrat einen Armeefilmdienst (AFD), nachdem in den 1930er Jahren bereits die 1932 innerhalb des EMD gegründete Filmstelle Filme zur Aufklärung und Information der Zivilbevölkerung und der Truppen hergestellt hatte. Diese institutionalisierten Netze des Armeefilms in der Schweiz wurden bei der Produktion des Expofilms *Wehrhafte Schweiz* jedoch umgangen.

10 Zentrum Elektronische Medien (ZEM). Der Armeefilmdienst im Wandel der Zeit. Typoskript. Zur Geschichte der Armeefilme an den Landesaustellungen 1939 und 1964: Severin Rüegg, Der Berg, der Soldat und sein unsichtbarer Feind. Das nationale Selbstbild in den Filmen der Schweizer Armee zwischen den Landesausstellungen von 1939 bis 1964, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich 2007.

Zum Auftragsfilm in der Schweiz vgl.: Yvonne Zimmermann, Dokumentarischer Film. Auftragsfilm und Gebrauchsfilm, in: dies. (Hg.), Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011, S. 34–83.

**Abb. 2:** Flugwaffe vor Igel-Pavillon des EMD an der Expo 1964. Nachweis: Comet Photo AG.

Die Besucher, die sich 1964 den Film *Wehrhafte Schweiz* im gleichnamigen Pavillon anschauten, der durch das Lobbying von Militärkreisen gegen die ursprünglichen Absichten des Bundesrates mit Unterstützung des EMD in letzter Minute durchgesetzt worden war, betraten einen Betonpavillon mit einer Fassade aus markanten Hexagons.[11]

11 Vgl. Jakob Tanner, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, München 2015, S. 349–353.

Im Prospekt war von einem «stachligen Rundbau» die Rede, der den «trotzigen Widerstand und die Stärke unserer auf das Gelände gestützten Verteidigung symbolisiert».[12] Drei gigantische Pfeile ragten 48 Meter hoch in den Himmel und sollten so «auf das dynamische Element» der Landesverteidigung hinweisen. Die alte auf der Infanterie basierende Verteidigungsdoktrin des Zweiten Weltkrieges und das von den USA inspirierte Konzept der auf Panzer und Luftwaffe gestützten *mobile defense* sollten so vereint und damit auch ein Systemkonflikt überdeckt werden. Auch der Weg zum Eingang war gesäumt von Stacheln und Spitzen, die in alle Richtungen ragten, sowie von riesigen freistehenden Tafeln mit Fotografien, welche Nahaufnahmen von Kriegsszenen zeigten.[13] Die Demonstration von modernster Technik und die Zurschaustellung eines nationalen militärisch-zivilen Konnexes waren in der Organisation des Bauprojektes Programm: Der Pavillon war nahezu ausschliesslich aus den modernen Baustoffen Beton und Stahl gebaut worden und zwar durch «14 Sappeurtruppen aus allen Teilen der Schweiz» und «Mannschaften von Geniematerialkursen» in Zusammenarbeit mit einer Baufirma aus Lausanne.[14]

Die Besucher und Besucherinnen waren also schon auf Krieg eingestellt, wenn sie im Innern des Pavillons eintrafen. Zunächst bekamen sie ein 10 Meter langes Relief zu sehen, welches mittels 13'000 Lämpchen die Existenz von militärischen Einrichtungen symbolisieren sollte. Das Relief war in der Schweiz in Sternenberg angefertigt worden, was angesichts der Querelen um die internationale Herkunft der Filmequipe, die der Ausstellungseröffnung vorangegangen waren, vom wissenschaftlichen Berater des Pavillons

12 ETH Bibliothek, Materialien zur Expo Schweiz 1964, Lausanne, Dokumentensammlung: Broschüre: Ausstellung der Landesverteidigung, Wehrhafte Schweiz, 1964, S. 14.

13 Vgl. *La Suisse vigilante,* Exposition 1964, 30. 4. 1965, 16 mm, noir/blanc, sonore, 2.55 Min., in: Frédéric Maire, Gilles Pache, Cinémathèque suisse, Radio télévision suisse, Expo 64, Lausanne: Cinémathèque Suisse 2014 [DVD]. ETH Bibliothek, Materialien zur Expo Schweiz 1964, Lausanne, Dokumentensammlung: Broschüre: Ausstellung der Landesverteidigung, Wehrhafte Schweiz, 1964. Pierre Cordey, Das Buch der Expo. Erinnerungsbuch der Schweizerischen Landesausstellung Lausanne 1964/ book of memories of the Swiss national exhibition Lausanne 1964, Bern 1964, S. 185–196.

14 ETH Bibliothek, Materialien zur Expo Schweiz 1964, Lausanne, Dokumentensammlung: Broschüre: Ausstellung der Landesverteidigung, Wehrhafte Schweiz, 1964, S. 14.

Gustav Däniker besonders hervorgehoben wurde.[15] Ausdrücklich betont wurde überdies, dass die Lage und Zahl der Lämpchen keine Rückschlüsse auf die geographische Lage der Einrichtungen zuliessen. Darin manifestiert sich das Dilemma der Mediatisierung militärischer Einrichtungen: Während für Filmschaffende das Spiel mit dem Geheimen attraktiv ist, weil die Sichtbarmachung von Unsichtbarem der Schaulust der Zuschauer und dem Interesse der Öffentlichkeit entgegenkommt, lässt sich dieses Interesse nur insoweit mit den Bedürfnissen des Militärs in Übereinstimmung bringen, als potentiellen Feinden keine Geheimnisse preisgegeben werden.[16] Dieses Paradox des Zeigen- und Verbergen-Wollens lässt sich nicht aufheben, aber durchaus propagandistisch ausschlachten, weil gerade der Rest, der nicht gezeigt werden darf, die Schaulust steigert.

Nachdem die Besucherinnen und Besucher das Zivilleben bei ihrem Gang in den Pavillon Schritt für Schritt verlassen hatten, erreichten sie nach einer eigentlichen Rite de Passage als Höhepunkt das Hauptprogramm im oberen Stock: die Projektion des Films *Wehrhafte Schweiz* auf drei Leinwänden (je 18 Meter breit) mit einer Gesamtfläche von 410 Quadratmetern, ein «spectacle» in Form einer «optisch-akustischen Film-Schau».[17] *Wehrhafte Schweiz* wurde im 70 mm-Format gedreht, genauer gesagt im sogenannten MCS-System Verfahren (Modern Cinema System), einem Medienformat, das auf Sinnesspektakel angelegt ist.[18] Experimente mit Breitformaten sind so alt wie das Kino. Bereits Léon Gaumont zeigte 1900 auf der Weltausstellung in Paris einen 75 mm-Film. Ein vom Studio Fox entwickeltes 70 mm-Verfahren

15 Gustav Däniker, Konzept und Entstehung der «Wehrhaften Schweiz», in: Der Schweizer Soldat 39/17, 15. Mai 1964, S. 364–365.

16 Die Landesverteidigung an der Expo 64, in: Protar. Zeitschrift für totale Abwehrbereitschaft 30/3,4 (1964), S. 25–33, hier S. 27.

17 CH-BAR E4001D #1973/125#1356*, Armeefilm Expo 1964, 1963–1964, EMD, Polemik um Armeefilm Expo 64, 1. Juli 1963.

18 Zur Geschichte des 70 mm-Formates vgl.: Hans-Joachim Heuel, Die Geschichte des 70-mm-Breitwand-Films, in: Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik 1994, S. 12–22. Gabriele Jatho und Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 70 mm – bigger than life, Berlin 2009. Vgl. auch die informative Internetwebseite von Liebhabern des Formats: https://www.in70mm.com/news/2018/verfahrens/index.htm (29.8.2019).

führte in den 1950er Jahren in Hollywood zu einer Renaissance und Weiterentwicklung des Formats mit allerhöchster Bild- und Tonqualität. Diese Entwicklung ist als Reaktion auf die Massenverbreitung des Fernsehens in den USA zu betrachten, welcher die Filmstudios mittels einer technischen Neuerfindung des Kinos entgegentreten wollten. CinemaScope kam allerding nur in exklusiven Kinos zur Vorführung, welche über die notwendige Projektions- und Tontechnik verfügten (zum Beispiel eine gekrümmte Leinwand). In Europa wurden zu Beginn der 1960er Jahre 70 mm-Systeme entwickelt, die an das amerikanische Vorbild angelehnt waren, jedoch eigene Kameras verwendeten. Dazu gehört auch die MCS70-Kamera, die für den Dreh von *Wehrhafte Schweiz* verwendet wurde.

Kennzeichen des MCS70-Formats, das 1962 eingeführt wurde, war eine Kamera, die im Gegensatz zu den amerikanischen Kameras, die ein Vielfaches wogen, bloss 12.5 Kilogramm schwer war. Sie war sehr beweglich und flexibel ausserhalb von Studios einsetzbar. Hinsichtlich der Aufführungspraxis ist es wichtig zu wissen, dass sich die MCS70-Filme auf eine breite Panoramaleinwand projizieren lassen, die drei bis vier Mal grösser ist als eine 35 mm-Leinwand. Das Format ist besonders attraktiv für Drive-in-Kinos und Ausstellungspavillons, weil die Zuschauer näher an der Leinwand positioniert werden können als beim 35 mm-Format und die Bildqualität der Projektion im gesamten Raum gleichmässiger verteilt ist. Detailgenaue und tiefenscharfe Bilder erzeugen eine neuartige Räumlichkeit des Seherlebnisses, welche die Illusion verstärkt, dem Geschehen unmittelbar beizuwohnen.

Mit der Wahl des 70 mm-Formats und dem MCS System entschied sich das EMD also für ein Format, das ganz neu auf dem Markt erhältlich war, sich für Ausstellungen aufgrund seiner Projektionseigenschaften bestens eignete und hinsichtlich der Handhabung der Kamera auf Spezialisten angewiesen war. Für die Kamera zeigte sich der Amerikaner Robert Gaffney verantwortlich. Der zweite Kameramann, Toni Braun, war auf Druck der Schweizer Filmschaffenden noch nachrekrutiert worden. Den beiden stand der Kamera-Techniker Dieter Gaebler zur Seite, welcher die Dreharbeiten auch foto-

grafisch dokumentierte.[19] Als Produzent wurde der Deutschamerikaner Lothar Wolff engagiert, Regie führte John Ferno.

## Gedankenexperimente auf der Grossleinwand

Es gehört zu den Charakteristiken des Kalten Krieges, dass er, anders als die Stellvertreterkriege im globalen Süden, massgeblich im Kopf stattfand und zwar, darauf hat die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn hingewiesen, als Gedankenexperiment, das während vierzig Jahren in unterschiedlichsten Variationen durchgespielt wurde.[20] Es ging dabei immer um das Drehen eines fiktiven Schalters vom Frieden zum Krieg. In den 1950er Jahren bedeutete dies Atomkrieg und nach der Kuba-Krise 1962 vermehrt wieder konventionell geführter Krieg.

*Wehrhafte Schweiz* besteht aus einem «Prolog» und einem «Realfilm». Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden nach einem fünfminütigen Prolog (eine Art Licht- und Tonbildschau mit drei Parallelprojektionen, die von der Schweizer Produktionsfirma Turnusfilm AG gestaltet worden ist) auf die Möglichkeit eines Krieges eingeschworen und anschliessend mittels eines Zooms auf eine Strasse mitten in einen Aufmarsch von Soldaten hineingeführt. Schon am Anfang des Films wird deutlich gemacht, dass nun Krieg herrscht. Während im Prolog die Fragen und Zweifel, die sich im Modus des Friedens stellen, im Zentrum stehen («Ist der Feind übermächtig?» «Die Anderen sind stärker.» «Aber gegen einen Atomangriff sind wir doch machtlos?» «Unsere Armee kann uns gegen Atomwaffen nicht schützen.» «Ein Atomangriff gegen uns ist unwahrscheinlich.» «Hingegen müssen wir einer Armee, die von Atomwaffen unterstützt wird, begegnen können.»), wird im Realfilm ein fiktiver Krieg durchgespielt. Während den nachfolgenden fünfzehn Minuten bekommen die Zuschauer keine Zivilisten, sondern ausschliesslich uniformierte Soldaten beziehungsweise Rekruten in militärischen Verbünden zu sehen. Mit der Ausnahme der Telefonistin in der Festung sind die

19 Vgl. die Fotos dieses Beitrags mit einer Auswahl der Fotografien von Dieter Gaebler. Besten Dank an Severin Rüegg, der das Bildmaterial zur Verfügung gestellt hat.

20 Eva Horn, Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion, Frankfurt a.M. 2007, insbesondere S. 311–312.

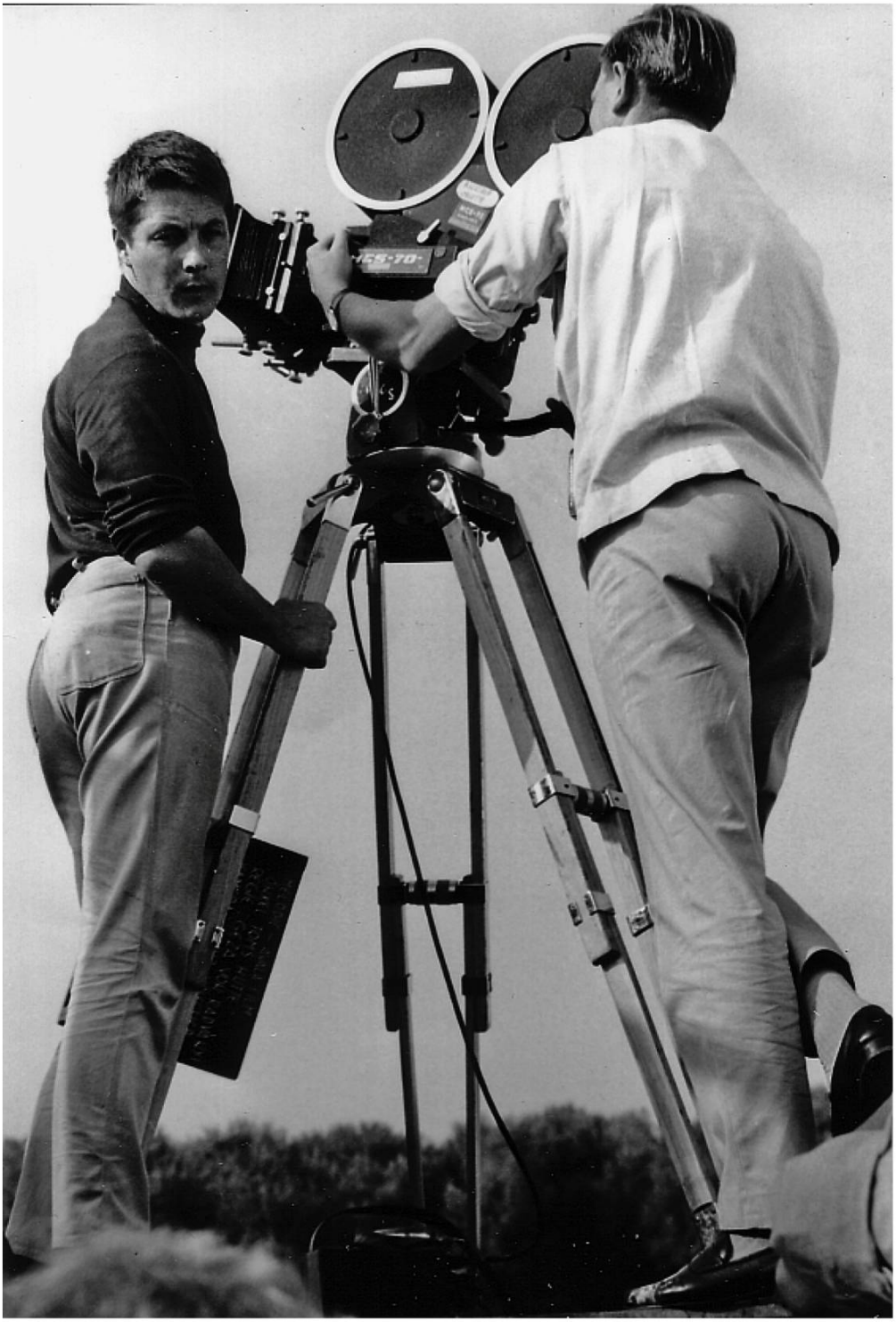


**Abb. 3:** Die MCS70-Kamera. Foto: Dieter Gaebler.

Kampfverbände männlichen Geschlechts. Die Gesichter der Soldaten sind selten vollständig zu sehen, sie sind oft im Profil aufgenommen oder werden hinter Helmen, Sturmgewehren oder Kanonen zum Verschwinden gebracht, eine Technik, die zur Entindividualisierung des militärischen Verbunds bei-

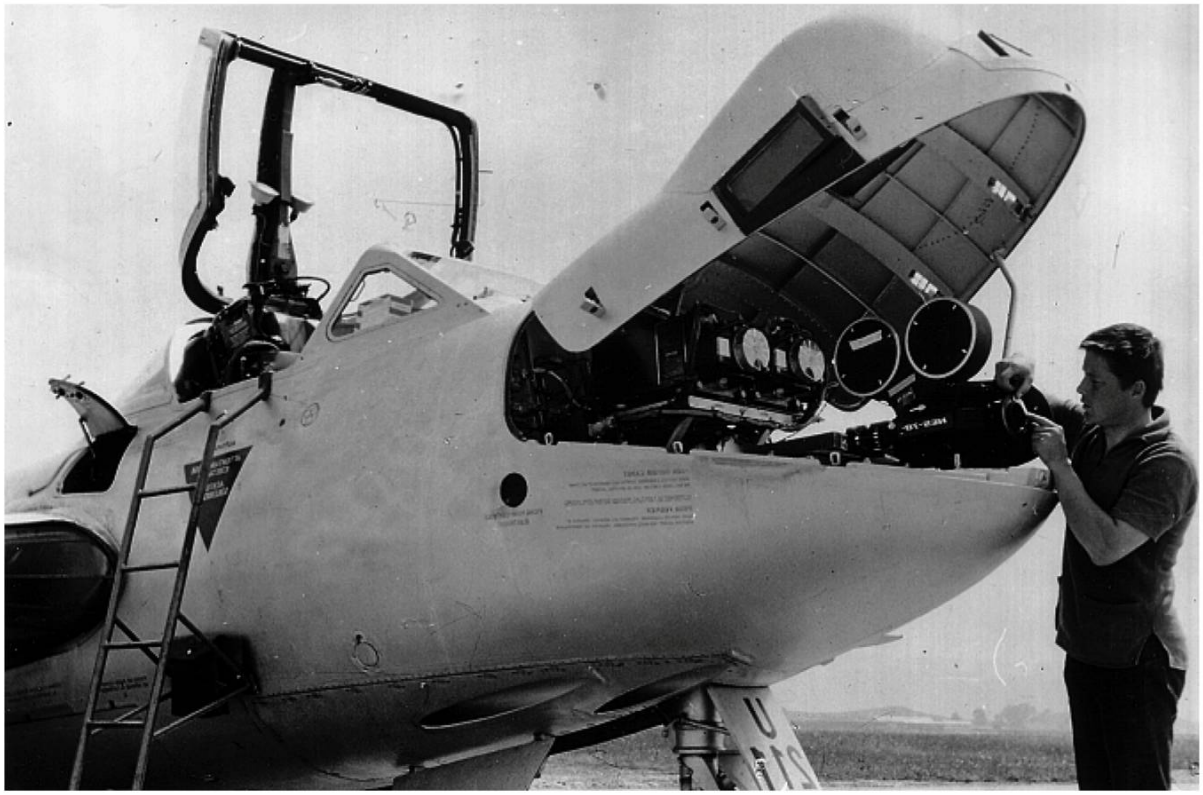

**Abb. 4:** Eine MCS70-Kamera wird auf dem Bug eines Flugzeuges montiert. Foto: Dieter Gaebler.

trägt. Die Zuschauerinnen und Zuschauer blicken nicht in die Augen von Soldaten, sondern werden zu Zeugen einer bombastischen Armee, die sich nicht damit begnügt, sich an den Grenzen in Position zu bringen, sondern eine Verteidigungsschlacht führt.

Der stark immersive Effekt des Films ist auch der Kamera geschuldet, die bei den Dreharbeiten direkt auf dem Kriegsmaterial montiert worden ist, so auf Flugzeugen, Schiffen, Panzern und Schlitten, welche die Gebirgsfüsiliere in weissen Tarnanzügen auf Skiern auf ihrer Abfahrt mit sich führen. Die Blicke der Zuschauerinnen und Zuschauer sind mit den Aktionen der Waffen vereint. Sie werden Zeugen einer Filmvorführung, die eine Armee in permanenter Bewegung zeigt. Die Panzer rollen durch Wiesen und Wälder und wälzen alles platt, was sich ihnen entgegenstellt. Da wird bombardiert und gesprengt, Bäume fallen, Steinmassen stürzen herunter und dies unter tosendem Lärm. In diesem Krieg gibt es keine Rücksichtnahme, auch nicht auf

idyllische Schweizer Naturlandschaften. Es wurde mit Vorliebe im Regen gedreht, um der Gefahr der Idylle zu entgehen.[21]

Die Tonspur mischt die Musik von Robert Blum mit dem Lärm von Flugzeugen und Panzern, Radargeräuschen, Detonationen und verschiedenen Off-Stimmen in allen Landessprachen. Damit entsteht für die Expobesucherinnen und -besucher auch akustisch der Eindruck, mitten im Geschehen und Teil eines hochemotionalen Erlebnisses zu sein. Es finden keine Dialoge statt. Hier sprechen bloss noch die Waffen. Ziemlich genau nach der Halbzeit des Films steht die gesamte Armee einsatzbereit da und wartet auf die Befehle der Einsatzzentrale. Dann folgen Action und Gewalt. Eine Materialschlacht mit Bombardierungen, Nahkampf und Feuersbrünsten. Sechs Minuten später ist dann der ganze Spuk auch schon vorbei. Die Leinwand wird wie schon beim Prolog zum dreiteiligen Splitscreen. Die Kampfeshandlungen lösen sich in eine Kantonsflaggenparade mit der Schweizerfahne in der Mitte auf. Die schwarze Leinwand zum Schluss lässt den Zuschauerraum komplett dunkel werden und wirft die Zuschauerinnen und Zuschauer auf sich selbst zurück, bevor sie wieder aus dem Pavillon ins Zivilleben treten und unter freiem Himmel noch eine Auswahl von Armeewaffen (unter anderem Panzer und Flab-Kanonen) betrachten können.[22]

## Bewegte Bilder im Dienste der *mobile defense*

Wenn *Wehrhafte Schweiz* von den Schöpfern als «Realfilm» bezeichnet wurde, waren damit die Mitwirkung von 18 Rekrutenschulen, 19 Regimentern, Einheiten und Detachements gemeint,[23] der reale Einsatz von Waffen inklusive Kriegsmunition, die nahe Heranführung der Kameras an Feuer und Rauch, was die Konstruktion von speziellen Schutzvorrichtungen für die Kameras zum Schutz vor der Hitze erforderte.

21 Paul Winter, Wer macht den Armeefilm wirklich? Besuch bei der Drehequipe auf der Frauenfelder Allmend, in: Die Weltwoche, Nr. 1542, 31. Mai 1963.

22 CH-BAR E4001D #1973/125#1353*, Wehrhafte Schweiz, Sitzung als vorläufiger Abschluss der Arbeiten, 9. März 1964.

23 Gustav Däniker, Konzept und Entstehung der «Wehrhaften Schweiz», in: Der Schweizer Soldat 17, 15. Mai 1964, S. 364–365.

**Abb. 5:** MCS70-Kamera filmt junge Mitwirkende der Schweizer Armee. Foto: Dieter Gaebler.

Was im Film nicht angesprochen wird und nur von Kennern entschlüsselt werden kann, ist die Herkunft der Waffensysteme, die im Film und in der Ausstellung im Pavillon gezeigt wurden. Auf einem privaten Blog aus Schweizer Offizierskreisen wurden bei der Wiederaufführung der restaurierten Fassung 2014 auch einige Waffen identifiziert:[24] etwa britische Hawker Hunter Flugzeuge, britische Havilland Vampire und Havilland Empire Flugzeuge, britische Centurion Panzer, ein M113-Schützenpanzer aus amerikanischer Entwicklung sowie 35 mm-Flab-Kanonen aus Schweizer Entwicklung. Durch die Darstellung der Waffensysteme ohne Erläuterung ihrer Herkunft

24 «Wehrhafte Schweiz» – ein einmaliges historisches Filmdokument zur Schweizer Armee: https://www.offiziere.ch/?, =17053 (23.3.2019).

**Abb. 6:** Eine MCS70-Kamera wird mit einer Schutzvorrichtung vor Feuer geschützt. Foto: Dieter Gaebler.

wird ein politischer Konflikt ausgeblendet, der das Schweizer Militär und die Politik seit den 1950er Jahren spaltete: auf der einen Seite die Verfechter einer *mobile defense* nach amerikanischem Muster und damit einhergehend eine Erhöhung der Militärausgaben zwecks Aufrüstung der Schweizer Armee mit Atomwaffen, Flugzeugen, Panzern und der Lizenzproduktion von Rüstungsgütern aus dem Ausland, auf der anderen Seite die Anhänger eines Milizsystems mit starker Infanterie.[25] Indem alle Truppeneinheiten in den

25 Vgl. Peter Braun, Der Schweizerische Generalstab, Vol. X, Band 1+2, Von der Reduitstrategie zur Abwehr. Die militärische Landesverteidigung der Schweiz im Kalten Kriege 1945–1966, Baden 2006, hier Band 1, S. 549–558. Eine Übersicht über die For-

Film integriert wurden und der Materialtransport durch Pferde neben Helikopter-, Flugzeug- und Panzereinsätzen auch ganz kurz zur Darstellung kam, wurde dieser Konflikt zwischen nationaler Milizanbindung und internationalem Technologieanschluss vordergründig ausgeblendet. Genauso wenig wird der Konflikt über die Beschaffung von neuen Kampfflugzeugen, die vom Parlament 1961 beschlossen worden war, jedoch im September 1964 (also noch während der Expo 64) in den Mirage-Skandal mündete, thematisiert. Ausgelöst wurde der Skandal durch die Veröffentlichung des Berichts der Militärkommission, welcher Kostenüberschreitungen, Fehlinformationen des Parlamentes und den Hang zum technischen Perfektionismus der Luftwaffe kritisierte. Indem das EMD der Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser die Gestaltung ihres Pavillons übertragen hatte, brachte das EMD zum Ausdruck, dass es jenem Reklameunternehmen, welches Kampagnen für eine atomare Bewaffnung der Schweiz und eine hochmechanisierte mobile Kampfführung durchgeführt hatte, den Vorzug gab. Obwohl auf die Integration von Symbolen einer statischen Verteidigungsstrategie geachtet wurde, kam im Film eine Priorisierung der Aufrüstung der Armee deutlich zum Ausdruck.

## Ein Military-Expo-Komplex?

Das EMD hat mit der Vergabe des Auftrags an Rudolf Farner nicht bloss einen Werber und einen Oberst im Generalstab, sondern überdies den Mitbegründer des *Vereins zur Förderung des Wehrwillens* mit der Gestaltung des Pavillons betraut, einer 1956 gegründeten politischen Organisation, die das Ziel verfolgte, die öffentliche Meinung zu Gunsten eines rüstungsfreundlichen Klimas zu beeinflussen.[26] Bereits 1962 teilte das EMD der Öffentlichkeit mit, dass man sich nicht mehr an der Landesausstellung von 1939 orientie-

schung zur Schweizer Militärgeschichte auch im Kalten Krieg bietet: Ruedi Jaun, Militärgeschichte zwischen Nischendasein und massenmedialer Aufmerksamkeit, in: Traverse 20/1 (2013), S. 123–140.

26 Vgl. Frischknecht u. a., Die unheimlichen Patrioten, S. 213–214.

ren, sondern neue Ausdrucksformen wählen und versuchen werde, durch «Gediegenheit und Klarheit» auf die Besucher mitreissend zu wirken.[27]

Anfang Januar 1962 hatte die Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/ Hans Looser ein Szenario für den Pavillon erarbeitet.[28] Als sich das Ausstellungskomitee im Januar 1963 in den Büroräumlichkeiten von Rudolf Farner unter anderem mit Vertretern des EMD und dem Beauftragten des Bundesrates für die Landesausstellung traf, wurde festgehalten, dass es im Pavillon nicht um eine Demonstration der Geistigen Landesverteidigung gehen solle, sondern um den «Willen zu zeigen, die vorhandenen Verteidigungsmittel einzusetzen».[29] Nachdem bekannt wurde, dass das Reklamebüro von Rudolf Farner im Herbst 1962 mit der Gestaltung des Militärpavillons an der Expo beauftragt und eine internationale Filmequipe engagiert worden war, geriet der Film schon vor Drehbeginn unter Beschuss.

Zunächst wurde die Auftragserteilung an die Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser durch das EMD kritisiert. Die Kritik zielte auf die Verflechtung von privaten, politischen, wirtschaftlichen und militärischen Interessen in der Person von Rudolf Farner. Eine Anfrage des sozialdemokratischen Nationalrates Fritz Giovanoli an den Bundesrat am 18. März 1963, mit der dieser sich angesichts der einseitigen Interessengebundenheit des Auftragsempfängers nach den Verantwortlichkeiten bei der Projektvergabe erkundigte, brachte den Stein ins Rollen.[30] Als das EMD eine Woche später ein Memorandum über die Bereitstellung von Truppen für die Filmaufnahmen zwischen April und Juni erliess, schien es sich seiner Sache noch sicher zu sein.[31] Es erwähnte neben den Filmaufnahmen im Innern von Fes-

27 CH-BAR E4001D #1973/125#1353*, Wehrhafte Schweiz, Arbeitsgruppe 3 1961–1966, Die wehrhafte Schweiz an der Landesausstellung 1964, 19. Januar 1962.

28 CH-BAR E5001G#1979/55#337*, Auswertung Armeefilm, Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser, Wehrhafte Schweiz/ EXPO 64, Szenario, 4.1.63.

29 CH-BAR E4001D#1973/125#1353*, Wehrhafte Schweiz, Arbeitsgruppe, Aktennotiz 25. Januar 1963, pro memoria.

30 CH-BAR E4001D#1973/125#1356*, Armeefilm Expo 1964, 1963–1964, Kleine Anfrage Giovanoli vom 18. März 1963.

31 CH-BAR E4001D#1973/125#1356*, Armeefilm Expo 1964, 1963–1964, Bereitstellung von Truppen, Material und Anlagen für die Filmaufnahmen der «Wehrhaften Schweiz», Schweizerische Landesausstellung 1964, 23. März 1963.

tungswerken und einzelnen Aussenaufnahmen in Festungsgebieten, welche die Regeln der militärischen Geheimhaltung nicht tangierten, auch die Nationalitäten der Filmequipe, die sich «aus schweizerischen, amerikanischen, niederländischen und deutschen Fachleuten» zusammensetze.[32] Der Umgang mit der Geheimhaltung bei den Filmaufnahmen und die Frage, ob dem Filmteam eine Ausnahmegenehmigung erteilt werden soll, wurden vom EMD im April 1963 eingehend erörtert.[33] Medienhistorisch interessant ist dabei, dass die Überlegungen des EMD nicht bloss um die Preisgabe von Militärgeheimnissen kreisten, sondern auch um die Gefahr, dass das öffentliche Zeigen von Aufnahmen, die nur mit einer Ausnahmegenehmigung erlaubt sind, Rückwirkungen auf die «Disziplin in Geheimhaltungsfragen» von Soldaten und Bürgern haben könnte. Doch schien es dem Direktor der Eidgenössischen Militärverwaltung geboten, dem Ausland ein weniger «idyllisches Bild zu geben als das, welches die Militärattachés am Frauenfelder Armeewettmarsch» geboten hatten.[34] Das EMD liebäugelte im Kalten Krieg mit der amerikanischen *deterrence doctrine,* der Abschreckung des Feindes durch filmische Demonstration der Abwehrkraft.

Ende Mai 1963, mitten im Abstimmungskampf um die Atominitiative II, wandte sich dann das Syndikat der Schweizerischen Filmschaffenden, das dem VPOD angeschlossen war, an die Medien und kritisierte die Rekrutierung der internationalen Filmequipe durch das Reklamebüro von Rudolf Farner.[35] Die Filmbranche hatte sich schon seit dem Zweiten Weltkrieg bei der Geistigen Landesverteidigung angedient und trat nach dem kurz vor 1962 in Kraft getretenen Bundesgesetz über das Filmwesen (Filmgesetz) mit neuem Selbstbewusstsein gegenüber dem Staat auf und forderte eine Förde-

32 Ebd.

33 CH-BAR E5001G#1974/9#158*, Geheimhaltung, Sicherheitsmassnahmen. Geheimhaltungsfragen in Bezug auf Film, 23. 4. 1963.

34 Ebd.

35 AfZ, NL Däniker, Film über die Schweizer Armee – von Ausländern gedreht, in: Volksrecht, Nr. 118, 21. Mai 1963. AfZ, NL Däniker, Typoskript: Die Filmproduzenten zum Armeefilm der Expo, 25. Mai 1963. AfZ, NL Däniker, Ein Skandal, der nicht vertuscht werden darf, in: Film. Schweizerisches Fachorgan für Filmfragen, XXVII, 6, 20. Juni 1963, S. 3–4.

rung des Schweizerischen Filmschaffens.[36] Die Kampagne der Filmschaffenden war gegen die Beschäftigung von «Ausländern» in einem Armeefilm gerichtet, argumentierte mit der internationalen Herkunft der Filmequipe, die sie unter Nennung von Namen an den Pranger stellte, knüpfte damit an den Sprachfundus der Geistigen Landesverteidigung an und reklamierte nationale Landesinteressen für sich.[37] Sie konnte sich angesichts der gesellschaftlichen Konflikte in Rüstungsfragen der Resonanz in der Presse sicher sein und erfuhr auch Zustimmung von nationalkonservativ eingestellten Kreisen. So kritisierte beispielsweise die Zeitung «Der Republikaner», dass zur Gestaltung des Militärpavillons das Werbebüro Farner und weder die im Zweiten Weltkrieg gegründete Sektion Heer und Haus im EMD noch der ehemalige Chef des Schweizer Armee-Filmdienstes Adolf Forter, der inzwischen seine eigene Documentarfilm AG betrieb, noch der 1959 gegründete Armeefilmdienst (AFD) oder der mit dem EMD zusammenarbeitende Filmschaffende Heinrich Futter der Condor AG berücksichtigt worden waren.[38] Die sozialdemokratische Tageszeitung «Freie Innerschweiz», welche die «Steuerung der öffentlichen Meinung» durch die «Zürcher Meinungsfabrik» kritisierte, bediente sich bei ihrer Kritik am Reklamebüro Farner anti-deutscher Argumentationsmuster, die ebenfalls der Zeit der Geistigen Landesverteidigung entliehen waren: «Verwundern würde es nicht, wenn man nun den neuesten Skandal zur Kenntnis nimmt: Dass Deutsche (vielleicht ist ein erfahrener Obersturmführer unter ihnen!) den Expo-Armeefilm, pardon den Film über die Schweizer Wehrmacht, drehen.»[39] Die Zeitung «Die Tat» des Landesrings der Unabhängigen bemühte sich gar um den Vergleich mit der Teufelsbrücke, die mit Hilfe des Teufels gebaut worden sei, um gegen das Engagement eines Werbers zu polemisieren, und rekurrierte mit der Rede

36 Zur Situation der Filmbranche in der Schweiz zu Beginn der 1960er Jahre vgl. auch: Thomas Schärer, Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnerte Schweizer Filmgeschichte, 1958–1979, Zürich 2014, S. 196–209.

37 Vgl. z.B. AfZ, NL Däniker, Wehrhafte Schweiz: Wachsame Gewerkschaft. Die VPOD und der EXPO-Armeefilm. AfZ, NL Däniker, Volksrecht, Nr. 118, 21. Mai 1963.

38 Spektakel um den Armeefilm an der Expo, in: Der Republikaner, 47, Nr. 22, 30. Mai 1963. AfZ, NL Däniker, Freie Innerschweiz, Nr. 120, 25. Mai 1963.

39 AfZ, NL Däniker, Die öffentliche Meinung wird manipuliert, in: Freie Innerschweiz, Nr. 120, 25. Mai 1963.

von der «*schweizerische[n]* Landesausstellung als Schau *unserer* Art und Arbeit mit *fremden* Kräften gebaut» auf den Überfremdungsdiskurs.[40]

Wenn man also in diesen Auseinandersetzungen so etwas wie eine Kritik an einem Military-Expo-Komplex erblicken könnte, dann ist beizufügen, dass in ihnen eine äusserst komplexe Konfliktsituation zum Ausdruck kam: der Vorwurf, dass Bürger manipuliert würden, und zwar durch ein Netzwerk von Behörden und Kommunikationsberatern, das international agiere und nicht mehr der alten nationalen Kooperation zwischen der Armee und der Filmbranche entspreche. Die seit dem Zweiten Weltkrieg etablierten engen Beziehungen zwischen der Filmbranche und dem EMD wurden durch den Werber Rudolf Farner, der sich durch Reklametätigkeit für atomare Bewaffnung und eine mobile Kampfstrategie im EMD verdient gemacht hatte, ausmanövriert. Die *special relations* zwischen dem Reklamebüro Farner und dem EMD gerieten im Zusammenhang mit dem Expo-Auftrag überdies unter Verdacht, private und öffentliche Interessen zu vermischen. Zudem umfasste die Kritik auch das Argument, dass die Netzwerke rund um Rudolf Farner mit der Propaganda für eine Aufrüstung der Armee demokratische Prinzipien ausgehebelt hätten, gerade auch weil sie gleichzeitig 1962 und 1963 im Abstimmungskampf gegen die beiden Initiativen gegen die atomare Bewaffnung der Schweiz federführend waren. Die linke und die konservative Kritik trafen sich im Rückgriff auf Landesinteressen, in der Verurteilung der Beschäftigung einer Filmequipe von «Ausländern» sowie eines «ausländischen Produzenten» in einem Film über die «Schweizer Armee» und in der Kritik am «Büro Farner und seine[r] Verbindungen zum Militärdepartement», die auch in Bundesratssitzungen zur Sprache kamen.[41] Nach Verhandlungen zwischen dem EMD, dem VPOD und der Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser wurden Ende Mai noch schnell vier Schweizer Filmtechniker, darunter ein Script Girl, engagiert und damit die Fortset-

40 «Herrgott ist es schön, Schweizer zu sein», in: Die Tat, Nr. 141, 25. Mai 1963, kursive Hervorhebungen im Original. Vgl. dazu: Jakob Tanner, Nationalmythos und «Überfremdungsängste». Wie und warum die Immigration zum Problem wird, dargestellt am Beispiel der Schweizer Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Udo Rauchfleisch (Hg.), Fremd im Paradies. Migration und Rassismus, Basel 1994, S. 11–25.

41 CH-BAR E4001D#1973#125/1356*, Armeefilm Expo 1964 1963–1964, Notiz Armeefilm Expo 1964, 24. Mai 1963.

zung der Dreharbeiten sichergestellt.[42] Auch auf die Kritik an der Gefährdung der Geheimhaltung durch die Dreharbeiten sah sich das EMD gezwungen zu reagieren, um die Gemüter zu besänftigen: Der Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser wurde am 24. Mai 1963 mitgeteilt, dass jegliches Filmen und Fotografieren in Festungsgebieten untersagt und das Drehbuch entsprechend anzupassen sei.[43] Ende Juni konnten die Dreharbeiten schliesslich beendet werden.[44]

Das Liebäugeln mit der filmischen Darstellung von *deterrence* war dem EMD dann wohl doch nicht mehr ganz geheuer, wenn es im Vorfeld der Ausstellungseröffnung betonte, dass der Realfilm *Wehrhafte Schweiz* keinesfalls als «Kriegsfilm» zu betrachten sei.[45] Die Darstellung von Rüstungstechnik zum Zweck der Abschreckung wurde in einem Artikel in der «Weltwoche» nach der Ausstellungseröffnung Ende April 1964 in Zweifel gezogen und zwar mit den Argumenten, dass erstens sich ein moderner Krieg gar nicht darstellen lasse und zweitens die zur Darstellung gebrachte Militärtechnik veraltet sei.[46] Eine Woche später verwies die «Weltwoche» auf die Kritik von Geistlichen, Jugendbetreuern und Lehrern am Tank- und Bombengetöse und an der Darstellung von Zerstörung im Film, auf das Unverständnis der Romandie gegenüber dem martialischen Charakter des Films und auf die Gegenveranstaltung im Maison du Peuple, wo die Anti-Atombewegung eine eigene Ausstellung organisiert hatte.[47]

42 Der Armeefilm an der Expo. Das Problem der ausländischen Equipe, in: NZZ, Nr. 2123, 24. Mai 1963.

43 CH-BAR E4001D#1973#125/1353*, Wehrhafte Schweiz, Arbeitsgruppe 3 1961–1966, Geheimhaltungsfragen_24. 05. 1963.

44 CH-BAR E4001D#1973#125/1356*, Armeefilm Expo 1964 1963–1964, EMD, Polemik um Armeefilm Expo 64, 1. Juli 1963.

45 CH-BAR E5001G#1974#9/156*, Presseorientierungen_2. Pressekonferenz Wehrhafte Schweiz vom 12. 12. 1963 in Lausanne – Korrespondenzen, Wehrhafte Schweiz. Der Stand der Arbeiten, 12. Dezember 1963.

46 Rudolf A. Heimann, «Wir können uns verteidigen», in: Die Weltwoche, Nr. 1593, 22. Mai 1964.

47 «Zu kriegerisch …». Westschweizerische Kritik am Armee-Pavillon der Expo, in: Die Weltwoche, Nr. 1594, 29. Mai 1964.

Zwischen 1962 und 1964, also in jener Zeitspanne, in der der Auftrag zur Gestaltung des Pavillons an das Reklamebüro von Rudolf Farner ging und im Militärpavillon an der Expo Immersionskino im 70 mm-Format unter Mitwirkung einer internationalen Filmcrew gezeigt wurde, befand sich der Kalte Krieg mit der Kuba-Krise im Oktober 1962 an einem Kippmoment und die Schweiz schlitterte von den Debatten um die atomare Aufrüstung in den Mirage-Skandal. Wenn also *Wehrhafte Schweiz* zu einem Medienskandal avancierte, muss in Betracht gezogen werden, dass der Film als ein Symptom eines Konfliktes um die Rüstungspolitik in der Schweiz zu betrachten ist. Die Verbindungen des in den USA ausgebildeten Public Relations-Beraters Rudolf Farner stellten eine weitere Facette dieser Auseinandersetzungen dar, bei der es um die speziellen Beziehungen des Reklamebüros von Farner zum EMD und damit im Zusammenhang mit der Durchführung der Expo auch um den Vorwurf eines Military-Expo-Komplexes ging, der sich an der Person Rudolf Farner entzündete. Nichtsdestotrotz ist das Mikrogeflecht innerhalb dieses Beziehungsklüngels keinesfalls harmonisch. Selbst die *special relations* zwischen den Generalstabsfreunden Rudolf Farner und seinem Mitarbeiter Gustav Däniker wurden durch den Skandalfilm *Wehrhafte Schweiz* letztlich getrübt. Am 10. Januar 1966 wandte sich Gustav Däniker an seinen Duzfreund «Fänsch» Farner.[48] Er war bitter enttäuscht, dass er von Farner bloss einen Check über 10'000 Franken für seine Mitarbeit an *Wehrhafte Schweiz* erhalten hatte. Zwischen dem EMD und der Arbeitsgemeinschaft Dr. Rudolf Farner/Hans Looser war ein Pauschalbetrag von 5 Millionen Franken für die Gestaltung des Pavillons inklusive des Films vereinbart worden, ein Vorgehen, das bislang bei Projektvergaben von Seiten des EMD unüblich und deshalb von der Schweizer Filmbranche scharf kritisiert worden war.[49] Gustav Däniker, so behauptet dieser jedenfalls in seinem Brief, habe ursprünglich die Möglichkeit der Vergebung dieses Auftrags an Farner zur Sprache gebracht. Die Gespräche mit dem Direktor der Militärverwal-

48 AfZ, NL Gustav Däniker, Brief von Gustav Däniker an Rudolf Farner, 10. Januar 1966.

49 CH-BAR E7170B#1968#105/418*, Expo 1964 Beteiligung des eidgen. Militärdepartementes, Ausstellung Wehrhafte Schweiz – La Suisse vigilante, Brief EMD an die Arbeitsgemeinschaft Farner/Looser, Finanzbedarf 1963 und Kostenvoranschlag, 18. Juli 1963.

tung des EMD habe er eingefädelt und damit einen nicht unwesentlichen Beitrag zur «Acquisition» geleistet.[50] Überdies habe er nicht bloss als militärischer Berater gewirkt, sondern das Konzept zum Relief erarbeitet, das Drehbuch zum Prolog verfasst und sei auch im Realfilm auf der «Ehrentafel» von Farner unter Konzept und Drehbuch an erster Stelle aufgeführt worden, in einem Film, so schreibt Däniker, «der nach Deinen Erzählungen in der Öffentlichkeit der Arbeitsgemeinschaft durch den Verkauf ins Ausland grosse Summen eingebracht» habe.

Ein eventueller Military-Expo-Komplex, so bleibt zum Schluss als Fazit festzuhalten, muss aus historischer Perspektive als Ausdruck eines zu analysierenden Symptoms betrachtet werden und kann nicht als analytischer Rahmen dienen. Ausserdem ist beizufügen, dass die Mikrobeziehungen zwischen Militär, Politik und Kommunikationsberatern eben nur dann sichtbar werden, wenn die gesellschaftlichen Spannungen und internen Konflikte derart gross sind, dass sie in die Medienkanäle gelangen, oder wenn sie erst viel später, oder gar posthum, über die Archive oder die Nachlassüberlieferung (wie im Fall von Gustav Däniker) für die Geschichtsschreibung erfassbar werden.

*Monika Dommann*, Prof. Dr., Universität Zürich, Historisches Seminar,
Karl Schmid-Strasse 4, CH – 8006 Zürich, monika.dommann@hist.uzh.ch

50 AfZ, NL Gustav Däniker, Brief von Gustav Däniker an Rudolf Farner, 10. Januar 1966.