

# 1 Aufschwung zur Zeit des Kalten Krieges

Die Entwicklungen des internationalen Science-Fiction-Genres und des Schweizer Radios waren nach 1945 vom Kalten Krieg geprägt. Dieser Konflikt zwischen den USA und der Sowjetunion wurde auf globaler Ebene ausgetragen und umfasste neben dem politischen und militärischen Umfeld auch den kulturellen Bereich.<sup>2</sup> Die Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen reihten sich in diesem realen «Krieg der Welten»<sup>3</sup> auf der Seite des «Westens» ein.

## Science Fiction am internationalen Radio

Die Zeit zwischen den 1930er und 50er Jahren wird weithin als das Goldene Zeitalter der Science Fiction bezeichnet, wobei ein Teil der Forschung die 1950er Jahre als eigentliche Blütezeit des Genres versteht.<sup>4</sup> Dank neuer Verlegerinnen und Verleger sowie neuer Publikations- und Erzählformen konnte nach 1945 ein breiteres Publikum angesprochen werden. Eine neue Autorengeneration, darunter US-amerikanische Schriftsteller wie Ray Bradbury oder Isaac Asimov, prägten eine «erwachsene» Science Fiction. Sie verwendeten ihre Geschichten als Plattformen für gegenwartsbezogene Sozialkritik, sogenannte «Social Science Fiction».<sup>5</sup> Andere Autoren wie Arthur C. Clarke widmeten sich weiterhin der «Hard Science Fiction» in der Tradition der Pulp-Zeitschriften, die von einem wissenschaftlichen Rationalismus geprägt war und die Beschreibung neuartiger Technologien zum Inhalt hatte.<sup>6</sup>

Trotz unterschiedlicher Strömungen innerhalb der Science Fiction zeigten sich in den US-amerikanischen Geschichten häufig die gleichen Themenkomplexe. Die Plots drehten sich meist um den Rüstungskampf im Kalten Krieg, die Eroberung des Weltalls, Nuklearkrieg-Szenarien oder die Auswirkungen des fortschreitenden Massenkonsums. Diese Themen reflektierten den rasanten wirtschaftlichen, politischen und technokulturellen Wandel der US-amerikanischen Nachkriegszeit.<sup>7</sup> Eine besondere Bedeutung erhielt dabei der Weltraum, der als Plattform für das Phänomen der Unbekannten Flugobjekte (UFOs), der Begegnung mit extraterrestrischen Wesen oder als Schauplatz eskapistischer Raumfahrtmissionen zu weit entfernten Kolonien diente.<sup>8</sup>

Die privaten Radiosender in den USA setzten nach Kriegsende die Ausstrahlung von Science-Fiction-Serien und -Reihen fort und richteten sie vermehrt an ein erwachsenes Publikum.<sup>9</sup> Dabei wurden auch die Science-Fiction-Erzählungen der neuen Autorengeneration berücksichtigt. Beispielsweise produzierte die NBC in den 1950er Jahren mehrere Science-Fiction-Sendereihen mit Adaptionshörspielen nach Geschichten von Bradbury.<sup>10</sup> Andere Radiostationen strahlten weiterhin Serien und Reihen aus, die sich an den formelhaften Pulp-Stories der 1930er Jahre

<sup>2</sup> Vgl. Hobsbawm Eric, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München \*2007, 285–323.

<sup>3</sup> Stöver Bernd, *Der Kalte Krieg. 1947–1991: Geschichte eines radikalen Zeitalters*, München 2007, 19. Der Roman *The War of the Worlds* von H. G. Wells war 1901 ebenfalls unter dem Titel *Der Krieg der Welten* veröffentlicht worden.

<sup>4</sup> Vgl. Kurtz, *After the War*, 130–131; Wade, *The Golden Age of Science Fiction*, vii–xvi. Zum «Golden Age» siehe auch: Kapitel «Entwicklungen des internationalen Science-Fiction-Hörspiels», 56–58.

<sup>5</sup> Diese Richtung wurde in Science-Fiction-Zeitschriften wie *Galaxy* (1950–1980) entwickelt und behandelte Fragen über Ethik, Philosophie und den sozialen Impact von Technologien. Vgl. Kurtz 2017, 131–143, hier 133.

<sup>6</sup> Vgl. Kurtz, *After the War*, 135–136.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., 130–131; Gözen, *Cyberpunk Science Fiction*, 59–63.

<sup>8</sup> Vgl. Geppert Alexander C.T., *Extraterrestrial encounters: UFOs, science and the quest for transcendence, 1947–1972*, in: *History and Technology* 28/3 (2012), 335–362, hier 335–338. Vgl. dazu auch Kurtz, *After the War*, 137–143, hier 140.

<sup>9</sup> Vgl. Nagl, *Science Fiction*, 120.

<sup>10</sup> Beispielsweise *Dimension X* (1950–1951) oder *X Minus One* (1955–1958). Vgl. dazu Milner, *Locating Science Fiction*, 84.

orientierten und Wert auf Soundeffekte und überraschende Twists am Ende der Sendungen legten.<sup>11</sup> In den 1960er Jahren waren diese Sendungen insbesondere bei den dreissig- bis vierzigjährigen Hörerinnen und Hörern beliebt, da sie in Verbindung zu ihren Actionhelden aus der Kindheit standen.<sup>12</sup> Trotz dieses nostalgischen Rückbesinnens waren in den 1960er Jahren Science-Fiction-Hörspiele an den US-amerikanischen Radios weitgehend inexistent. Für die Bedienung von Nischenmärkten verfügten die westeuropäischen öffentlich-rechtlichen Rundfunkveranstalter über geeignetere institutionelle Rahmenbedingungen als die kommerziell ausgerichteten Privatsender in den USA.<sup>13</sup>

Nagl zufolge wurden in den 1950er Jahren Science-Fiction-Hörspiele in Grossbritannien und Frankreich ebenfalls vermehrt für ein «erwachsenes Minderheitenpublikum» ausgestrahlt.<sup>14</sup> Ein zentrales Sendefass für die Ausstrahlung von Science Fiction bildete bei der BBC die Anthologie *Night Theatre* (1943–1996). Darin wurden die Werke einschlägiger, meist britischer Autoren wie H. G. Wells, Arthur C. Clarke, John Wyndham oder Ray Bradbury ausgestrahlt. Die BBC spielte auch eine wichtige Rolle bei der Anpassung und Entwicklung von Formaten, die ursprünglich von kommerziellen US-Radios kreiert worden waren, etwa die «Serialisierung» von Angus MacVicar's *The Lost Planet* (BBC, 1953). Ihre Sendungen verkaufte die BBC regelmässig an ausländische Radiosender.<sup>15</sup>

Als eine der bekanntesten britischen Science-Fiction-Sendungen gilt *Journey into Space* (BBC, 1953–1955). Die Serie erreichte 1955 ein Publikum von fünf Millionen Hörerinnen und Hörern, was dem grössten britischen Radiopublikum entsprach, das jemals registriert wurde.<sup>16</sup> In der Hörspielserie, die von zwei weiteren Serien ergänzt worden war und später in *Operation Luna* (1958) umbenannt wurde, wurden zudem erstmals elektronische Soundeffekte verwendet.<sup>17</sup>

In Frankreich traten Science-Fiction-Hörspiele erst nach Kriegsende in Erscheinung.<sup>18</sup> Mit der Sendung *Plateform 70* (1946) von Jean Nocher (alias Gaston Charon) feierte das Genre seinen Durchbruch. Die Ausstrahlung soll zu ähnlich panischen Reaktionen unter den Zuhörenden geführt haben wie seinerzeit *The War of the Worlds*.<sup>19</sup> In den 1950er Jahren setzten französische Sender ebenfalls auf

Sendereihen, in denen Adaptionshörspiele mit Geschichten von Ray Bradbury und anderen Autorinnen und Autoren ausgestrahlt wurden.<sup>20</sup>

Eine Etablierung von Science Fiction als radiofonisches Genre misslang in Frankreich bis zur Mitte der 1950er Jahre. 1958 richtete der kommerzielle Sender Europe 1 eine Science-Fiction-Sparte in seinem Jugendprogramm ein und rief ein Jahr später die Reihe *Visa pour demain* (1959) ins Leben.<sup>21</sup> In der Reihe *Les voyages extraordinaires* (1962) präsentierte die Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) vereinzelt utopische Sendungen, beispielsweise Jules Vernes Werk *De la terre à la lune*. Schliesslich erhielt die Science Fiction mit der Reihe *Théâtre de l'étrange* (1963–1974) einen regelmässigen Sendeplatz bei der RTF.<sup>22</sup>

Das Radio Suisse Romande (RSR), das seit den 1930er Jahren sogenannte «anticipation scientifique»<sup>23</sup> ausgestrahlt hatte, etablierte zu Beginn der 1950er Jahre die Reihe *Voyages au bout de la science* (1952, 13 Episoden). Geegründet wurde die Anthologie von Georges-Michel Bovay, einem Dramaturgen beim RSR, und Michel Pilotin (alias Stephen Spiel), dem Mitherausgeber der Romanreihe *Le Rayon fantastique* (1951–1964). In der Reihe wurden

11 Beispielsweise die Serien *Suspense* (1940–1962), *Escape* (1947–1954) oder *Inner Sanctum* (1941–1952). Vgl. Telotte, *Radio and Television*, 170–171.

12 Vgl. Nagl, *Science Fiction*, 120.

13 Vgl. Milner, *Locating Science Fiction*, 87–88.

14 Vgl. Nagl, *Science Fiction*, 120.

15 Vgl. Milner, *Locating Science Fiction*, 83–86.

16 Vgl. ebd., 85.

17 Vgl. Niebur, *Special Sound*, 10–40. Vgl. zu den Soundeffekten der BBC auch: Kapitel «Klangpraktiken zur Darstellung von Weltraumraketen», 141–143.

18 Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 299–300.

19 Vgl. dazu Baudou, *Radio mystères*, 299–300.

20 Beispielsweise die Hörspieladaptionen *Le Renard et la forêt* und *L'Androïde*, beide 1954 von Radio Paris Inter ausgestrahlt. Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 300. Milner nennt als wichtige französische Science-Fiction-Serien und -Reihen *Malheurs aux barbus* (1951–1952), *Les Tyrans sont parmi nous* (1953), *Blake & Mortimer* (1960–1963) oder *Le Théâtre de l'étrange* (1963–1974), Vgl. Milner, *Locating Science Fiction*, 87.

21 Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 310; Nagl, *Science Fiction*, 120.

22 Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 299–306.

23 Ebd., 311. Eine der ersten Science-Fiction-Sendungen des Westschweizer Radios dürfte ein Sketch von Henri Tanner mit dem Titel *En conversation téléphonique avec la Lune* gewesen sein, der am 1. Februar 1933 von Radio Genf ausgestrahlt wurde. Vgl. dazu Baudou, *Radio mystères*, 299.

Adaptionen von Science-Fiction-Filmen wie *The Day the Earth Stood Still* (1951) (*Le jour où la terre s'arrêta*, RSR, 1952) oder unveröffentlichte Geschichten von Schweizer Schriftstellerinnen wie Noëlle Roger ausgestrahlt.<sup>24</sup>

Ab 1957 begann das Westschweizer Radio mit der Ausstrahlung der Reihe *Passeport pour l'inconnu* (1957–1973), die von Kritikern als die längste und wichtigste französischsprachige Science-Fiction-Radiosendung gewürdigt wird.<sup>25</sup> Die Reihe wurde unter anderem von Roland Sassi, Mitarbeiter beim Radiostudio Genf, und Pierre Versins, einem französischen Science-Fiction-Autor, kreiert.<sup>26</sup> Die Serie umfasste rund 100 Sendungen, darunter Adaptionen internationaler Autoren wie Isaac Asimov, Brian Aldiss, Arthur C. Clarke, Robert Sheckley, Dino Buzzati, Stanisław Lem oder Anatolij Dneprow, aber auch schweizerischer Schriftsteller wie Friedrich Dürrenmatt, Noëlle Roger oder Maurice Sandoz.<sup>27</sup>

Kurz nach Kriegsende wurden mit Hilfe der Alliierten die westdeutschen Rundfunkstationen nach dem Vorbild der BBC neu aufgebaut.<sup>28</sup> In den 1950er Jahren traten vermehrt Science-Fiction-Originalhörspiele in Erscheinung, die sich ähnlich wie in Frankreich und Grossbritannien an ein eher erwachsenes Publikum richteten.<sup>29</sup> Nagl zufolge widerspiegelte dies sowohl die Aufwertung des zuvor als jugendlich-trivial deklarierten Science-Fiction-Genres als auch die veränderte Nutzung des Radiomediums.<sup>30</sup>

Die Sender der Bundesrepublik Deutschland (BRD)<sup>31</sup> waren ähnlich wie die BBC weder rein kommerziell noch rein staatlich ausgerichtet. Sie verfügten über gewisse künstlerische Freiräume und vergleichsweise hohe Honorare. Für Hasselblatt waren dies mitunter die Gründe, weshalb nach 1945 viele Schriftstellende mit dem Schreiben von Hörspielen begannen. Ihm zufolge verfassten Autorinnen und Autoren, die nach Kriegsende eine «SF-Idee» hatten, nicht Romane oder Kurzgeschichten, wie dies für die «anglo-amerikanische SF-Situation selbstverständlich gewesen» wäre, sondern Hörspiele.<sup>32</sup> In den 1950er und 60er Jahren, der «goldene[n] Zeit»<sup>33</sup> des westdeutschen Rundfunks, gab es tatsächlich zahlreiche deutschsprachige Autoren, die meist in Originalhörspielen Themen wie Totalitarismus, Atomkrieg oder Raumfahrt behandelten. Zu ihnen gehörten beispielsweise Christian Bock, Ernst von Khuon, Wolfgang Weyrauch, Dieter

Kühn oder Herbert W. Franke. Daneben sendeten die Radiosender der BRD aber auch Übersetzungen fremdsprachiger Hörspiele von Autoren wie Arch Oboler, Philip Levene, Stanisław Lem oder Dino Buzzati.<sup>34</sup> Tröster geht für die Zeit zwischen 1947 und 1966 von insgesamt 97 von westdeutschen Sendern ausgestrahlten Science-Fiction-Hörspielen aus.<sup>35</sup> Als eines der wichtigsten deutschen Science-Fiction-Hörspiele nennt Milner das Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega* von Friedrich Dürrenmatt.<sup>36</sup> Das Stück wurde 1955 von drei westdeutschen Sendern produziert (BR, NDR und SWF). Später wurde es in mehrere Sprachen übersetzt, verfilmt und Anfang

24 Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 311–312. In den 1950er Jahren sendete RSR ausserdem weitere Reihen wie *Les Magiciens modernes* (1952–1953, 6 Episoden) von Marcel de Carlini oder *Boleslav en Butte à la Science-Fiction* (1958–1959).

25 Vgl. beispielsweise Baudou, *Radio mystères*, 312–313.

26 Versins war Autor der *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction* (1972). Er schrieb ausserdem mehrere Science-Fiction-Romane und war als Teil des *Club Futopia* Herausgeber des Westschweizer Fanzines *Ailleurs* (1956–1967). Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 311–313.

27 Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 311–315.

28 Durch den BBC German Service gab es zudem eine transnationale Verbindung, welche die Ausstrahlung britischer Science-Fiction-Hörspiele wie *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* im deutschen Sprachraum ermöglichte. Vgl. Tröster, *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels*, o. S.

29 Vgl. Nagl, *Science Fiction*, 120. Tröster gibt als erstes Science-Fiction-Hörspiel der deutschen Nachkriegszeit das Hörspiel *Was wäre wenn...* (NWDR, 1947) von Axel Eggebrecht an. Vgl. Tröster, *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels*, o. S.

30 Vgl. Nagl, *Science Fiction*, 120.

31 Da es zwischen dem Deutschschweizer Radio und dem Rundfunk der DDR offenbar keinen Austausch von Science-Fiction-Sendungen gab, wird an dieser Stelle nur das Science-Fiction-Hörspiel in der BRD behandelt. Vgl. zum Science-Fiction-Hörspiel in der DDR: Tröster, *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels*, o. S.

32 Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day», 115.

33 Birdsall, *Radio*, 356.

34 Vgl. Tröster, *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels*, o. S. Vgl. auch Milner, *Locating Science Fiction*, 87.

35 Vgl. Tröster, *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels*, o. S.

36 Für Milner ist Dürrenmatts Hörspiel eines der «important examples» deutscher radioföner Science Fiction. Milner Andrew, *Science Fiction and the Literary Field*, in: *Science Fiction Studies* 38/3 (2011), 393–411, hier 400. Auch Tröster bezeichnet *Das Unternehmen der Wega* als eines der «bekanntesten» Science-Fiction-Hörspiele zwischen 1947 und 1966. Tröster, *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels*, o. S.

der 1960er Jahre auch von den französisch- und italienischsprachigen Schweizer Landes- sendern produziert und ausgestrahlt.<sup>37</sup>

Im Vergleich zu den englisch- und französisch- sprachigen Sendern etablierten die west- deutschen Rundfunkanstalten relativ spät Science-Fiction-Serien und Reihen. Belegt sind etwa die Reihe *Abenteuer der Zukunft* (NDR, 1958–1961, 9 Episoden) oder die Serien *Raumkontrollschiff Wega I* (SDR, 1960–1961, 11 Episoden) und *Die Stimmen aus dem All* (RB, 1964–1965, sechs Folgen), die im Rahmen von Kinder- und Jugendsendungen ausgestrahlt wurden.<sup>38</sup> Auch in der Benennung ihrer Hör- spiele waren die Sender der BRD im Vergleich zur BBC, wo sich der Science-Fiction-Begriff gegen Ende der 1950er Jahre allmählich etabliert hatte, eher zurückhaltend.<sup>39</sup> Laut Hasselblatt spiegelten sich die Vorbehalte «literaturjournalistisch» orientierter Hörspiel- redakteure und -redakteurinnen gegenüber «Trivialgenres» wie der Science Fiction zudem darin, dass sie in den 1950er und 60er Jahren hauptsächlich von den Unterhaltungs- und nicht von den Hörspielabteilungen produziert wurden.<sup>40</sup> Die Praxis der Nicht-Etikettierung konnte sich aber auch vorteilhaft auswirken, weil renommierte Schriftstellende Science- Fiction-Hörspiele schreiben konnten, ohne sich dabei einem Trivialitätsvorwurf aussetzen zu müssen.<sup>41</sup>

## Der Deutschschweizer Rundfunk in der Nachkriegszeit

Das Deutschschweizer Radio wurde in der Nach- kriegszeit von verschiedenen medien- und gesellschaftspolitischen Faktoren beeinflusst. Die institutionellen und medialen Rahmenbe- dingungen setzten sich im Wesentlichen aus veränderten Hörgewohnheiten, gestiegenen Programmansprüchen sowie dem Erscheinen des Fernsehens als Konkurrenzmedium zu- sammen. Gleichzeitig nahmen in der Schweiz in den 1950er Jahren antikommunistische Abwehrhaltungen zu. Mit Beginn des Kalten Krieges erhielt die Geistige Landesverteidi- gung, die als Bollwerk gegen faschistische Ideologien errichtet worden war, insbeson- dere in der Deutschschweiz eine ausgeprägt antikommunistische Stossrichtung, die den angeblich ausländischen Einflüssen ableh- nend gegenüberstand.<sup>42</sup>

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges stie- gen die Erwartungen an das Radioprogramm und die Hörerinnen und Hörer wünschten sich mehr Unterhaltungs- und Informations- sendungen.<sup>43</sup> In der Folge wurden Hörspiele, Hörfolgen, aktuelle Berichte und Reportagen ausgebaut, während der Anteil an Vorträgen und Gesprächen zurückging. Das Hörspiel er- freute sich grosser Beliebtheit. Um den Zuhö- renden die Orientierung zu erleichtern, führte das Schweizer Radio fixe Wochentage und Sendezeiten für Hörspiele ein, so wie es bei anderen Sendern bereits üblich war.<sup>44</sup> Parallel zum gesteigerten Wunsch nach Unterhaltung war auch das Publikum grösser geworden: 1949 konnte die SRG den millionsten Hörer registrieren, 1955 waren es über 1,23 Millionen und um 1960 waren neun von zehn Haushal- ten zum Betrieb eines Radioempfangsgeräts berechtigt.<sup>45</sup>

Die gestiegenen Hörerzahlen stellten die Deutschschweizer Radiostudios bei der Um- setzung des vage formulierten Programmauf- trages vor grosse Herausforderungen. In der 1953 erteilten Konzession stand, dass die vom

37 *L'Entreprise de la Vega* (RSR, 1960, ausgestrahlt in der Sendereihe *Passeport pour l'inconnu*), *Opera- zione Vega* (RTSI, 1961). Vgl. Programmhinweis, in: Freiburger Nachrichten, 17.12.1960, 9; Programmhinweis, in: Die Tat, 18.2.1961, 8. Das Italienische Fernsehen RAI strahlte 1962 eine Filmversion von Dürrenmatts Hörspiel aus: *Operazione Vega* (RAI 1, 1962).

38 Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, 688; Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S. Tröster zufolge könnten deutsche Sender bereits schon früher Science-Fiction-Serien oder Rei- hen produziert haben (bspw. beim Jugendfunk), was aber aufgrund der teilweise schlechten Archivlage schwierig zu eruieren sei.

39 Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science- Fiction-Hörspiele nach 1945, 39–45, hier 41–42. Zum Umgang mit Science Fiction bei der BBC siehe auch: Johnston, Genre, Taste and the BBC, 200–204; John- ston, The BBC Versus «Science Fiction», 41, 48–49.

40 Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day», 115–119, hier 116.

41 Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Sci- ence-Fiction-Hörspiele nach 1945, 41–42.

42 Vgl. Buomberger Thomas, Die Schweiz im Kalten Krieg 1945–1990, Baden 2017, 18–38, hier 30–31; Lang Josef, Demokratie in der Schweiz. Geschichte und Gegenwart, Baden 2020, 205–219, hier 209–212.

43 Vgl. Mäusli, Radiohören, 215–216.

44 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 90.

45 Vgl. zur Entwicklung des Publikums: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 90; Mäusli, Radiohören, 197. Zwischen 1947 und 1966 stiegen ausserdem die Radioempfangsgebühren von 20 auf 33 Franken. Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 300.

Radio verbreiteten Sendungen zur «geistigen, künstlerischen, sittlichen und staatsbürgerlichen Erziehung und Bildung» der Zuhörenden beitragen sollten und gleichzeitig der «Wunsch nach Information und Unterhaltung» erfüllt werden müsste.<sup>46</sup> Eine Programmpolitik, die sowohl bildend als auch unterhaltend sein musste, die ausserdem möglichst viele Hörerinnen und Hörer ansprechen sollte, bedeutete eine anspruchsvolle Aufgabe. Nicole Gysin, die den Kulturauftrag der SRG in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersuchte, spricht in diesem Zusammenhang von einer heiklen «Gratwanderung», das Programmspektrum dem «Populären» zu öffnen, ohne es dem «Anspruchsvollen» zu verschliessen.<sup>47</sup>

Die drei Deutschschweizer Radiostudios hatten seit den 1940er Jahren unterschiedliche Schwerpunkte in ihrer Hörspielproduktion gesetzt: Studio Basel widmete sich vor allem der Förderung experimenteller Produktionen sowie der Übersetzung und Adaption englischsprachiger Hörspiele. Von Vorteil dürften dabei die engen Beziehungen gewesen sein, die der Basler Regisseur Hans Hausmann mit Martin Esslin, dem Direktor der BBC-Hörspielabteilung, unterhielt.<sup>48</sup> Studio Bern setzte seine programmlichen Akzente vor allem in Form von Adaptionshörspielen von «Klassikern» der deutschen und französischen Literatur. Studio Zürich pflegte die Zusammenarbeit mit Schweizer Autorinnen und Autoren, da gemäss Weber viele von ihnen in seinem Einzugsgebiet lebten.<sup>49</sup>

Mit der 1956 geschaffenen zweiten Senderkette, die über Ultrakurzwellen (UKW) ausgestrahlt wurde, boten sich Radio Beromünster neue Sendeplätze an.<sup>50</sup> Allerdings fehlte das Geld für zusätzliche Eigenproduktionen, so dass das zweite Programm (B-UKW) zunächst für die Ausstrahlung von Wiederholungen genutzt wurde. Zur Mitte der 1960er Jahre wurde der Anteil eigener Sendungen gesteigert. Bei den Radiobeiträgen der zweiten Senderkette wurde bezüglich Moderation, Inhalt und Musikstil Wert auf eine Abgrenzung vom ersten Programm gelegt.<sup>51</sup>

Parallel zum Aufbau des UKW-Netzes schritt in den 1950er Jahren die Entwicklung des Fernsehens voran. Nach einer mehrjährigen Versuchsphase wurde 1958 das Fernsehen eingeführt.<sup>52</sup> Im Zuge dieser Entwicklung kam es zu einer Reorganisation des Radios. Die Konkurrenzfähigkeit gegenüber dem Fernse-

hen sollte gestärkt und die radiofonen Möglichkeiten effizienter genutzt werden.<sup>53</sup> Bereits 1955 war eine vom Zentralvorstand der SRG in Auftrag gegebene Studie zum Schluss gekommen, dass eine Straffung der Organisationsstrukturen vorangetrieben werden sollte.<sup>54</sup> Infolgedessen hatten die Radiostudios in Basel, Bern und Zürich die Koordination und Kooperation ihrer Programmgestaltung ausgebaut. 1958 wurde das Vorortsprinzip eingeführt. Basel war fortan für die Abteilungen «Musik» und «Dramatik» zuständig, Bern erhielt die Leitung der Abteilungen «Information» und «Folklore» und Zürich wurden die Abteilungen

46 Konzession für die Benützung der Radiosende- und -übertragungsanlagen der Schweizerischen Post, Telegraphen- und Telephonverwaltung zur Verbreitung von Radioprogrammen, 22.10.1953, in: Bundesblatt 3/42 (1953), 345–354, hier 348.

47 Gysin, Qualität und Quote, 277.

48 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 138–141, 152.

49 Vgl. ebd., 138. Das Einzugsgebiet des Studios Zürich umfasste die Kantone Schaffhausen, Thurgau, St. Gallen, Appenzell Inner- und Ausserrhoden, Graubünden, Glarus, Schwyz und Zug. Studio Basel erstreckte sich auf Baselland und -stadt, Aargau, Luzern, Uri, Nidwalden, einen Teil des Kantons Solothurn und des Jura. Studio Bern war nebst dem eigenen Kanton für die Kantone Freiburg, Wallis, einen Teil des Aargaus, das luzernische Entlebuch und Obwalden zuständig. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 89.

50 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 91. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden die Sendungen auf einem Mittelwellensender ausgestrahlt, der in der Nähe der Luzerner Gemeinde Beromünster stand. Vgl. zur Technik der Mittel- und Ultrakurzwellen: Scherrer, Aufschwung mit Hindernissen, 61; Müller Rudolf, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 187–229.

51 Vgl. Ehnimb-Bertini Sonia, Jahre des Wachstums: Die SRG vor neuen Herausforderungen, 1950–1958, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundpruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2001, 153–194, hier 189. Vgl. auch Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 345–350.

52 Mit der Einführung des Fernsehens trat auch eine neue Konzession in Kraft. Ausserdem erfolgte eine Umbenennung von Schweizerischer Rundpruchgesellschaft in Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, wobei die Kurzform SRG erhalten blieb. Vgl. zur Einführung des Fernsehens in der deutschsprachigen Schweiz: Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 314–337; Ehnimb-Bertini, Jahre des Wachstums, 185–186; Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 89–91, 131–136.

53 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 89–91, 131–136. Vgl. zur Reorganisation auch Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 345–350.

54 Vgl. Ehnimb-Bertini, Jahre des Wachstums, 162–163.

«Wort» und «Unterhaltung» unterstellt. Der Reorganisationsprozess führte 1965 schliesslich zur Schaffung neuer, studioübergreifender Abteilungen.<sup>55</sup>

Mit dem Neuaufbau der westdeutschen Radiostationen stieg die Konkurrenz um Höreranteile im Deutschschweizer Senderaum an. Die Programme der internationalen Sender waren nach 1945 allgemein aktueller und unterhaltender geworden.<sup>56</sup> Dies veränderte das Selbstverständnis von Radio Beromünster. Seine Sendungen sollten anders klingen, vor allem anders als das Programm der deutschen Sender. Unter anderem in Abgrenzung zum «Fremden» sollte die «eigene» Wellenidentität konstruiert werden. So sahen sich Radiosprecherinnen und -sprecher, die in einem Hochdeutsch sprachen, das vom Schweizer Publikum in einem nationalen und politischen Sinn als «zu Deutsch» empfunden wurde, auch nach 1945 Anfeindungen von Seiten der Zuhörenden ausgesetzt.<sup>57</sup>

Zur Akzentuierung des «Eigenen» verfasste 1949 der SRG-Generalsekretär Rudolf von Reding Richtlinien zur Programmgestaltung und unterbreitete sie der Generaldirektion. Die Richtlinien standen im Zeichen des Ost-West-Konflikts und betonten Werte wie Solidarität und Neutralität. Mit Neutralität war offenbar nicht eine unabhängige Position zwischen den beiden Grossmächten gemeint, denn im gleichen Jahr hielten die Direktoren der SRG-Radios in einer Resolution fest:

«Der Schweizerische Rundspruch wird, wie bisher, seine Sendungen in den Dienst der Verteidigung der Kultur des Abendlandes stellen, indem er die Tradition unseres Landes wahrt und indem er jeden Versuch abwehrt, fremde totalitäre Ideen in seine Programme oder sein Personal eindringen zu lassen.»<sup>58</sup>

Der Hinweis auf nationale Traditionen kam auch in der Konzession von 1953 zum Ausdruck. Darin wurde festgehalten, dass die Radioprogramme die «nationale Einheit und Zusammengehörigkeit» stärken sowie die «geistigen und kulturellen Werte» wahren und fördern sollten.<sup>59</sup> Interessanterweise wurden diese Forderungen in den Konzessionen, die 1931 und 1936 erteilt worden waren, noch nicht in dieser Weise formuliert.<sup>60</sup>

Kulturpolitische Forderungen, wie sie von Teilen der SRG oder im Konzessionstext gestellt wurden, prägten auch die Diskussionen um die aus dem Ausland bezogenen Sendungen. Die Frage, wie viele Produktionen die SRG von anderen Sendern übernehmen sollte, ohne sich dabei Vorwürfen nach zu wenig «Schweizerischem» aussetzen zu müssen, wurde innerhalb der SRG kontrovers diskutiert.<sup>61</sup> Der Berner Studiodirektor Kurt Schenker sprach 1956 von einer «Überflutung durch eine sehr diskutabile deutsch-österreichische Produktion (trotz ihrer Beliebtheit in gewissen Hörerkreisen)» und sah darin eine «Gefahr für Familie und Haus».<sup>62</sup> Beschwingt hielt die SRG im gleichen Jahr fest, dass die Programmleitungen von Basel, Bern und Zürich darauf bedacht seien, den Anteil der deutschen Hörspiele in Grenzen zu halten.<sup>63</sup>

Die Abwehrhaltung einzelner Radiomitarbeiter gegenüber ausländischen Produktionen führte in den 1950er Jahren dazu, dass sich einige Schweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller vom Medium abwandten. Weber zufolge wurden zum Teil Autorinnen und Autoren «formal interessanter, aber inhaltlich problematischer» Manuskripte aus Angst, die Erwartungen eines breiten Publikums nicht zu erfüllen, an ausländische Sender verwiesen.<sup>64</sup> Dazu gehörten beispielsweise Schriftsteller wie Max Frisch oder Friedrich Dürrenmatt, die in den 1950er Jahren beim Deutschschweizer Radio «nicht heimisch» wurden und ihre

55 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 131-148, hier 132, 138.

56 Vgl. Egger, Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit, 134.

57 Vgl. Mäusli, Radiohören, 213-214.

58 Resolution Generaldirektion SRG, 1949, zitiert nach: Egger, Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit, 147.

59 Konzession für die Benützung der Radiosende- und -übertragungsanlagen der Schweizerischen Post-, Telegraphen- und Telephonverwaltung zur Verbreitung von Radioprogrammen, 22.10.1953, 348.

60 Vgl. Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Telegraphen- und Telephonverwaltung, 26.2.1931; Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Post- und Telegraphenverwaltung, 30.11.1936, Post- und Eisenbahndepartement.

61 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 272-274.

62 Schenker Kurt/Blumenstein Max, Schreiben an das Eidgenössisches Post- und Eisenbahndepartement (PED), 12.12.1956, zitiert nach: Ehnimb-Bertini, Jahre des Wachstums, 192.

63 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 96.

64 Ebd., 111.

Hörspiele deutschen Sendern zur Produktion überlassen.<sup>65</sup> Walter Matthias Diggelmann, der zwischen 1956 und 1958 als Dramaturg und Autor für Radio Beromünster gearbeitet hatte, gab 1964 eine sarkastische Empfehlung ab. Er riet interessierten Hörspielschreibern, stets den «Tabu-Index» beim Schweizer Radio zu beachten. Brisante Themen über korrupte Parlamentarier oder Polizisten seien chancenlos, ausser man wähle Kuba als Schauplatz, so Diggelmann. Gute Chancen hätten hingegen «antikommunistische Hörspiele» und solche, die sich gegen «jedwede Ueberfremdung» einsetzten.<sup>66</sup>

Die höheren Honorare westdeutscher Sender schufen für Schweizer Schriftstellende zudem zusätzliche Anreize, ihre Originalhörspiele nicht bei Radio Beromünster einzureichen.<sup>67</sup> Die Deutschschweizer Hörspielabteilungen waren sich ihrer vergleichsweise tiefen Honorare bewusst. Studio Zürich erwähnte beispielsweise 1960 in einer Korrespondenz mit einem deutschen Autor, dass die SRG über ungefähr eine Million Hörerkonzessionen verfüge – offenbar gleich viel wie der Südwestfunk (SWF) –, davon aber «sechs Studios» mit Programmen für die deutsch-, französisch- und italienischsprachige Schweiz abdecken müsse.<sup>68</sup>

Laut Weber waren es in der Nachkriegszeit vor allem die Exponentinnen und Exponenten des Radios selber, die dem Hörspielprogramm wegen ihrer teilweise «mangelnden Kooperationsfähigkeit» mit Schriftstellenden ihren Stempel aufdrückten.<sup>69</sup> Anstelle literarischer Hörspiele von Autoren wie Frisch oder Dürrenmatt erlebte unter anderem die Hörfolge in den 1950er Jahren einen Aufschwung.<sup>70</sup> In einer Kombination aus dokumentarischen und dramatisierten Elementen sollte mit diesem Format schweizerische «Eigenart» akzentuiert werden.<sup>71</sup> In der Praxis zeigte sich, dass die Hörfolge aber auch ein facettenreiches Experimentierfeld darstellte, das Möglichkeiten zur Behandlung verschiedenster Stoffe bot – darunter auch aus dem Ausland importierte Science-Fiction-Geschichten.

65 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 177.

66 Diggelmann Walter Matthias, Das Abenteuer Hörspiel. Persönliche Notizen zu einer neuen dramatischen Gattung, in: Tages-Anzeiger, 13.3.1964, 37.

67 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 107–113. Vgl. dazu auch Gysin, Qualität und Quote, 246–253.

68 Rösler Albert, Schreiben an Bernd Grashoff, 15.6.1960, Archiv Radiostudio Zürich, Korrespondenz Hörspiel, 1964. Hervorhebungen im Original.

69 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 177.

70 Vgl. ebd., 176–178.

71 Vgl. ebd., 106–107.