

## 2

## Ambivalente Programmpolitik zwischen Anknüpfen und Abgrenzen

Nach dem Resümee der akustischen Darstellungsformen der Nova soll der Blick auf das Geschehen ausserhalb der Diegese gelegt und die Verfahrensweisen mit Science Fiction in einen grösseren Kontext eingebettet werden. Mit der Ausstrahlung von Science-Fiction-Sendungen knüpfte das Deutschschweizer Radio seit den 1930er Jahren an einen internationalen Trend an. Ein Grossteil seines Repertoires an utopischen Hörspielen stammte aus dem Ausland. Nur in den wenigsten Fällen wurden Sendungen in der Originalproduktion anderer Sender ausgestrahlt. Eigenproduktionen wurden stets bevorzugt. Die involvierten Akteurinnen und Akteure praktizierten unterschiedliche Strategien, um das Science-Fiction-Genre dem Publikum bekannt zu machen – und um sich davon abzugrenzen. In den folgenden Abschnitten werden fünf Thesen dargelegt, die den Umgang mit Science Fiction im untersuchten Zeitraum zusammenfassen und interpretieren sollen.

Erstens bevorzugten die Mitarbeitenden der Deutschschweizer Radiostudios Werke des Science-Fiction-Kanons. Insbesondere Radiostudio Bern profilierte sich mit der Produktion bekannter Autoren wie Erich Doležal (*Der Ruf der Sterne*, 1935), Jules Verne (*Doktor Ox*, 1947; *Von der Erde zum Mond*, 1955; *Die Mondreise*, 1960) oder Ray Bradbury (*Die Feuerballons*, 1967; *Ds Raumschiff*, 1972). Auch das Basler Radiostudio präferierte erfolgreiche Programme, beispielsweise britische Sendungen wie *Journey into Space* (*Reise ins Weltall*, 1958) oder *City of the Hidden Eyes* (*Nachtmahr*, 1962), prämierte Originalhör-

spiele aus Westdeutschland (*Das Glück von Ferida*, 1973; *Ausbruch*, 1974; *Prioritäten*, 1974) oder ›Klassiker‹ wie Aldous Huxleys *Wackere neue Welt* (1969). Die Präferenz für international anerkannte Stücke zeigte sich auch in der Ausstrahlung bekannter Gastspiele wie *The War of the Worlds* (1974), 1984 (1984) oder *Per Anhalter ins All* (1985), die in der Originalproduktion anderer Rundfunkanstalten auf DRS-2 gesendet wurden.

Die Vorliebe für ›Klassiker‹ und erfolgreiche Hörspiele galt allerdings nicht uneingeschränkt. Seit den 1950er Jahren wurden Hörspieladaptionen nach bekannten Romanen wie George Orwells 1984, Ray Bradburys *Fahrenheit 451* oder John Wyndhams *Die Triffids* aus dramaturgischen Gründen abgelehnt. Auch politische Gründe wurden bei der Rückweisung von Hörspielen geltend gemacht, so etwa bei Fritz Puhls Hörspiel *Raumstation Alpha schweigt* (1960 abgelehnt) oder dem preisgekrönten Stück *Ein zerbrechliches Spielzeug* (1957) von Joza Horvat. In den 1970er Jahren kamen ausserdem preisgekrönte Science-Fiction-Originalhörspiele wie *Das grosse Identifikationsspiel* (BR, 1973) von Alfred Behrens oder *Rückkoppelung* (WDR, 1973) von Dieter Kühn aufgrund fehlender stereofoner Produktionsmöglichkeiten nicht in Frage. Bemerkenswert ist auch der Umgang mit Adaptionshörspielen nach Romanen von Stanisław Lem (z. B. *Testflug*), die in den 1970er und 80er Jahren unter anderem wegen eines zu hohen Grades an Komplexität unberücksichtigt blieben und stattdessen in Literatursendungen besprochen wurden. Diese abgelehnten Sendungen zeigen, dass bei weitem nicht alle bekannten und zur Verfügung stehenden Science-Fiction-Hörspiele berücksichtigt wurden.

Generell war die Auswahl an potenziellen Science-Fiction-Sendungen seit den 1950er Jahren sehr gross. Zwischen 1935 und 1985 wurden knapp 200 Science-Fiction-Hörspiele begutachtet, von denen über 90% abgelehnt wurden. Knapp die Hälfte der geprüften Hörspiele war bereits von anderen Sendern ausgestrahlt worden. Diese hohe Ablehnungsquote kann so interpretiert werden, dass der Deutschschweizer Rundfunk zwar kanonische Literatur präferierte, sich aber gegen bereits produzierte Stücke entschied und stattdessen von internen Mitarbeitenden und affilierten Dramaturginnen und Dramaturgen verfasste Hörspieladaptionen bevorzugte.

Dazu gehörten Hörspiele nach Erzählungen bekannter Autoren wie Charles Parr und Arthur C. Clarke (z. B. *Der Weg zu den Planeten*, 1964, bearbeitet von Albert Werner), Fredric Brown und Isaac Asimov (*Pannen der Zukunft*, 1970, bearbeitet von Paul Roland), Ray Bradbury (*Die Feuerballons*, 1967, bearbeitet von Wolfgang Stendar) oder Aldous Huxley (*Wackere neue Welt*, 1969, bearbeitet von Helmut Helmar).

Die Bevorzugung kanonischer Science-Fiction-Werke hatte ausserdem zur Folge, dass «radioexterne» und unbekannte Schriftstellende, die den Deutschschweizer Radiostudios ihre Science-Fiction-Hörspiele zuschickten, lange Zeit einen schweren Stand hatten. In den 1930er und 40er Jahren blieben utopische Hörspiele von in der Schweiz lebenden Schriftstellenden wie Fritz Meier (*Jim Smiths letzte Marsfahrt*) chancenlos und wurden meist aufgrund formaler Mängel zurückgewiesen. Für eine Zeit, in der auch beim Schweizer Radio die Forderungen nach mehr «Schweizerischem» laut wurden, mag diese Entwicklung paradox erscheinen. Sie lässt sich aber darauf zurückführen, dass Science Fiction und utopische Literatur nicht als «schweizerische» Phänomene wahrgenommen wurden und somit keiner Geistigen Landesverteidigung – wie auch immer diese verstanden wurde – hätten dienen können. Die Förderung von neuen und unbekannten Autorinnen und Autoren, die an einer Entwicklung der Kunstgattung «Science-Fiction-Hörspiel» interessiert gewesen wären, hatte auch in der Nachkriegszeit nicht oberste Priorität. Wenn von externen Akteuren eingeschickte Originalhörspiele produziert wurden, so bevorzugten die Radiomitarbeitenden eine engmaschige Zusammenarbeit, wie etwa im Falle von Heinrich Bubecks Hörspiel *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* (1948). Eine enge und potenziell überarbeitungsreiche Zusammenarbeit könnte einer der Gründe gewesen sein, weshalb Friedrich Dürrenmatt, dessen erstes Hörspiel von Studio Bern in den 1940er Jahren abgelehnt worden war, sein Science-Fiction-Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (BR, 1955) nicht in der Schweiz, sondern in der BRD zur Ursendung einreichte, wobei die deutlich höheren deutschen Honorare auch ihren Teil dazu beigetragen haben dürften. Bezeichnenderweise produzierte Radio DRS Dürrenmatts Stück erst dreizehn Jahre nach seiner Ursendung, zu einem Zeit-

punkt also, nachdem es auch in filmischer und literarischer Form veröffentlicht worden war und sozusagen zum Kanon gezählt werden konnte.

Mit der Schaffung der Abteilung «Dramatik» 1965 änderte das Deutschschweizer Radio seinen Umgang mit «einheimischen» Science-Fiction-Autorinnen und Autoren. Unter ihrem Leiter Hans Hausmann knüpfte die Abteilung «Dramatik» an das «nationale Potential» an. Vermehrt wurden Originalhörspiele von schweizerischen Schriftstellenden wie Jeanette König (*Tanz im Keller*, 1981), Jürg Seiberth (*Wunschtraum Limited*, 1982) oder P. M. (*Tucui*, 1984) produziert. Inzwischen konnten auch höhere Honorare entrichtet werden und die Deutschschweizer Radiostudios entwickelten neue Promotions- und Rezeptionsformen, beispielsweise die Ausstrahlung im Rahmen von Hörspiel-Apéros. Die Förderung dieser neuen, meist unbekannten Autorinnen und Autoren bedeutete aber keine Carte blanche bei der Gestaltung der Hörspiele. Das Schweizer Radio war weiterhin bestrebt, ein Programm zusammenzustellen, das der Mehrheit der Zuhörenden gefallen sollte. Die Zusammenarbeit zwischen den Radiostudios und den Schriftstellenden blieb deshalb in den meisten Fällen engmaschig und überarbeitungsreich, wie die Beispiele von Barbara Seidel-Schnyder (*Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit*, 1977), Hansjörg Schertenleib (*In meinem Kopf schreit einer*, 1984) oder Peter Jost (*Das persische Sonnenexperiment*, 1984) gezeigt haben.

Die Feststellung, dass der Deutschschweizer Rundfunk kanonische Werke bevorzugte, scheint auf den ersten Blick die These von Paul Weber zu stützen, wonach das Science-Fiction-Originalhörspiel nur von «ganz wenigen Schweizer Autoren» beachtet worden sei und sich beim Deutschschweizer Radio nur «ansatzweise» entwickelt habe. Auch scheint sich damit die Feststellung von Marianne Savioz-Grand zu bestätigen, der zufolge es in der Schweiz nur «wenig SF-Autoren» gebe und das Genre der «Natur der Schweizer Schriftsteller» fernliege. Werden aber unter Science-Fiction-Hörspielen nicht nur Originalhörspiele, sondern auch Adaptionen sowie abgelehnte Hörspiele verstanden und fasst man unter Schriftstellenden auch Dramaturginnen und Dramaturgen zusammen – und dafür plädiert diese Arbeit, wenn sie von «radiofoner

Science Fiction» spricht –, so muss diesen Thesen aus zwei Gründen widersprochen werden: Erstens hat die Untersuchung gezeigt, dass Science-Fiction-Hörspiele schweizerischer Provenienz durchaus einen Platz im Radioprogramm einnahmen, der über Ansätze hinausging. Dies manifestierte sich unter anderem darin, dass Science-Fiction-Hörspiele von Schweizer Schriftstellenden auch im Ausland als Gastspiele gesendet (*Das Unternehmen der Wega*, *Tanz im Keller*), im Rahmen von Hörspiel-Apéros vorgeführt (z.B. *In meinem Kopf schreit einer*) oder in Rezensionen von Deutschschweizer Zeitungen beachtet wurden. Zweitens zeigen die Bearbeitungen von Radiomitarbeitenden wie Helli Stehle, Albert Werner oder Paul Roland, die Original- und Adaptionshörspiele von Schriftstellenden wie Heinrich Bubeck, Friedrich Dürrenmatt oder Lukas Hartmann oder die zahlreichen zurückgewiesenen Hörspiele «einheimischer» Autorinnen und Autoren, dass seit den 1930er Jahren das Interesse von Schweizerinnen und Schweizern am Genre – zumindest auf dem Gebiet des Hörspiels – gross war.

Zweitens wurden nur bestimmte Themen für die Distribution von Science Fiction in das Einzugsgebiet des Deutschschweizer Radios als geeignet erachtet. Als prädominantes Thema beherrschte bis in die 1960er Jahre die Weltraumfahrt das Science-Fiction-Programm von Radio Beromünster. Beliebte Schauplätze zur Etablierung von Nova boten der Mond (bspw. *Mit Atomkraft zum Mond*, 1955), der Mars (*Der Ruf der Sterne*, 1935) oder auch fiktive Gestirne wie der Planet «Proxiton C» (*Ihr werdet es Utopia nennen*, 1969). Trotz ihrer Beliebtheit wurden längst nicht alle Weltraum-Sendungen produziert. So wurden Hörspiele über die Raumfahrt etwa dann abgelehnt, wenn sie von den Gutachterinnen und Gutachtern als zu «reisserisch» taxiert wurden, mit angeblichen pazifistischen Anliegen verknüpft waren oder mit dem Ost-West-Konflikt in Verbindung standen. Daraus liesse sich schlussfolgern, dass Hörspiele über den Weltraum in einer unaufgeregten und unpolitischen Form ausgestrahlt werden sollten, wie dies etwa in der Berner Produktion *Mit Atomkraft zum Mond* (1955) auch der Fall gewesen war. Die Tatsache, dass auf Spannung angelegte Hörspiele wie die Basler Produktionen *Die Reise nach dem Mars* (1952), *Weltraumflug* (1953) oder *Reise ins Weltall* (1958) sowie

Sendungen mit Anspielungen auf die Sowjetunion (*Quo vadis, «Luna»?*, 1958) durchaus gesendet wurden, zeigt, dass die Rückweisungskriterien nicht absolut waren und die Wahl des Programms vor allem von den einzelnen Radiostudios und dem individuellen Engagement von Akteuren wie Hans Hausmann oder Albert Werner abhing.

Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurden vermehrt Science-Fiction-Sendungen ausgestrahlt, die nicht die Raumfahrt zum Thema hatten. Diese Pluralisierung der Themen basierte im Wesentlichen auf den gesellschaftspolitischen Lockerungen der 68er-Bewegung, den genrespezifischen Erneuerungen im Rahmen der New-Wave-Bewegung sowie medienpolitischen Veränderungen des Deutschschweizer Radios. Hörspiele über allumfassende Wirtschaftsapparate (bspw. *Bericht für einen Aufsichtsrat*, 1974), Formen virtueller Realität (*Prioritäten*, 1974; *Ausbruch*, 1974), künstliche Intelligenz (*Mea*, 1970) oder Umweltverschmutzung (*Daisy Day*, 1971) waren sendbar geworden und konnten nun auch in einem zweiten Programm ausgestrahlt werden, das für anspruchsvolle und experimentelle Sendungen reserviert war (bspw. *Reduktionen*, 1965, oder das Gastspiel *1984*, 1984).

Trotz gelockerter Konventionen und einer breiteren Palette an sendbaren Themen wurden auch in den 1970er und 80er Jahren zahlreiche Hörspiele als formal oder inhaltlich ungeeignet eingestuft. So wurden mehrere, aus dem Ausland zugeschickte Science-Fiction-Hörspiele wegen ungeeigneter Schauplätze, falscher Sprache oder zu «moralischer» Anliegen abgelehnt. Dass gerade gesellschaftskritische Themen negative Reaktionen auslösen konnten, zeigen die kritischen Zuschriften von Hörerinnen und Hörern zum Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* (1972). Beim Vertrautmachen zukünftiger, bisweilen dystopischer Szenarien agierten die Hörspielschaffenden auch im Zeichen gesellschafts- und medienpolitischer Umbrüche weiterhin umsichtig – dies, obwohl mit DRS-1 und -2 Möglichkeiten zur programmlichen Differenzierung vorhanden waren und das Radio angesichts des aufstrebenden Fernsehens an Bedeutung und Aufmerksamkeit verloren hatte.

Drittens pflegte das Deutschschweizer Radio einen diskreten Umgang beim Labeln seiner Science-Fiction-Sendungen. In den Pro-

grammhinweisen zu Hörspielen der 1930er Jahre wurde auf die Bezeichnung «utopisches Hörspiel» verzichtet, obwohl dieser Ausdruck in Expertisen zu abgelehnten Hörspielen verwendet wurde. Stattdessen waren es Zeitungsrezensionen, welche die Sendungen in genrehistorische Zusammenhänge rückten und mit kanonischen Vertretern wie Jules Verne oder H. G. Wells in Verbindung brachten. Auch mit dem in den 1950er Jahren aufkommenden Terminus «Science Fiction» war man bei der Ankündigung von Hörspielen zurückhaltend. Im Falle von Bengt Pauls Hörspiel *Papier bleibt Papier* (1956), produziert von Radiostudio Bern, wurde in der Radiozeitung der Hinweis auf Science Fiction im Untertitel gar gestrichen. Grund für die Bedenken in der Benennung von Radiosendungen könnte einerseits eine Angst vor einer «Amerikanisierung» gewesen sein, so wie dies auch bei der BBC der Fall gewesen war. Andererseits ermöglichte eine solche Praxis die Ausstrahlung des populärkulturellen Genres, ohne sich dabei auf einen engen Genrebegriff – und damit auch potenzielle Kritik – zu beschränken. Schliesslich war es das Basler Radiostudio, das bei der Beschreibung der von der BBC übernommenen Serie *Reise ins Weltall* (1958) erstmals ausdrücklich von «science-fiction» sprach.

Zur Mitte der 1960er Jahre hatte sich der Science-Fiction-Begriff innerhalb der Deutschschweizer Radiostudios allmählich etabliert. Sowohl in den Expertisen zu den geprüften Hörspielen als auch in den Programmhinweisen tauchte die Bezeichnung «Science Fiction» vermehrt auf. Ab den 1970er Jahren wurden Sendungen zunehmend als «Science-Fiction-Hörspiele» in der Radiozeitung angekündigt. Dies betraf vor allem die Hörspiele, die aus dem 1972 durchgeführten Science-Fiction-Hörspielwettbewerb des SDR und WDR hervorgegangen waren und auch von Radio DRS produziert wurden (bspw. *Ausbruch*, 1974). Im Rahmen der Ankündigung wurden auch ausführliche Erörterungen zum Genre abgedruckt. Meist waren diese von den Autoren selbst verfasst worden (bspw. Emil-Heinz Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, 1969, oder Heinz-Joachim Frank, *Ausbruch*, 1974). Darin wiesen sie entweder auf die naturwissenschaftlich-technischen Komponenten der Science-Fiction-Hörspiele hin oder versuchten sie von anderen Medienformen wie

dem Film abzugrenzen. Zusammenfassend betrachtet wirken diese Erörterungen wie programmpolitische Rechtfertigungen, um dem Trivialitätsvorwurf, der häufig an die Science Fiction gerichtet wurde, zu begegnen. Dass eine solche Sichtweise auch radiointern existierte, zeigt sich etwa in Expertisen, die sich gegen Science-Fiction-Hörspiele aussprachen, weil sie diese als «billig» und trivial erachteten. Wahrscheinlich war dies auch ein Grund, weshalb Science-Fiction-Sendungen von «einheimischen» Autorinnen und Autoren ohne Genre-Bezüge und unspezifisch als «Hörspiel» annonciert wurden (bspw. *Das Unternehmen der Wega*, 1968, *Die Klon-Affäre*, 1983 oder *In meinem Kopf schreit einer*, 1984). Es macht den Anschein, als wären die Mitarbeitenden der Deutschschweizer Radiostudios nicht an einem publizistischen Auf- und Ausbau eines Subgenres mit dem Titel «Science-Fiction-Hörspiel», an dem auch schweizerische Schriftstellende mitgewirkt haben, interessiert gewesen. Stattdessen erfolgte die Einführung des Science-Fiction-Begriffs über den Import von Sendungen anderer Rundfunkanstalten, die ihre Programme seit den 1960er Jahren zum Teil ausdrücklich dem Genre zuordneten (z. B. der SDR mit seiner Sendereihe *Science Fiction als Radiospiel*, 1967–1981 und 1984–1993).

Viertens manifestierten sich die Ambivalenzen im Umgang mit dem Genre darin, dass das Deutschschweizer Radio bestimmte Sendeformen bevorzugte, um Science Fiction in einer «geeigneten» Weise auszustrahlen. Zum einen wurden kürzere Formate präferiert. So übernahm Studio Basel zwar mehrere erfolgreiche Science-Fiction-Serien und -Reihen anderer Sender, strahlte sie aber jeweils in gestraffter Form aus. So fasste etwa Albert Werner die 13 Folgen von *Journey into Space* für die Basler Produktion *Reise ins Weltall* in fünf Folgen zusammen oder kürzte das Hörspiel *Nachtmahr* – im Gegensatz zur BBC und dem BR – von acht auf drei Episoden zusammen. Die Deutschschweizer Radiostudios verzichteten auch auf einschlägige Anthologien wie *Passeport pour l'inconnu* (1957–1973) des Westschweizer Radios oder die SDR-Reihe *Science Fiction als Radiospiel*. Von Studio Bern für die Abteilung «Unterhaltung» produzierte Reihen wie *Pannen der Zukunft* (1970), *Das Schreckmümpfeli* (ab 1975) oder die für die Abteilung «Dramatik» realisierte «kleine»

und namenlose «Science-Fiction-Reihe» von 1981 (*Ökoptia, Fiktion, Routineuntersuchung eines unbekanntes Planeten*) können zwar als Anschluss an den internationalen Trend gedeutet werden, sie verweisen aber auf eine gewisse Zurückhaltung, da diese Reihen entweder sehr kurzlebig waren oder im Falle der *Schreckmümpfeli*-Sendungen vielfach aus «einfachen» Lesungen bestanden, die überdies spätabends ausgestrahlt wurden. Dem Anschein nach wollte das Deutschschweizer Radio seinen Zuhörenden nicht «zu viel» Science Fiction auf einmal zumuten.

Zum anderen erachteten die Deutschschweizer Radioschaffenden bis in die 1960er Jahre die Hörfolge als eines der adäquatesten Formate zur Distribution von Science Fiction. Seit den 1940er Jahren wurden in Hörfolgen in einer Kombination aus dokumentarischen und fiktiven Elementen verschiedene Themen, in erster Linie die Weltraumfahrt, behandelt. Von grosser Bedeutung war dabei die Nähe zu den gesicherten wissenschaftlichen Erkenntnissen. Die oft an ein jüngeres Publikum gerichteten und zu nachmittäglicher Stunde ausgestrahlten Hörfolgen sollten die Zuhörenden in unterhaltender Weise belehren und über wissenschaftliche Erkenntnisse informieren. Diese Sendeform entsprach auch dem Wunsch nach einer unaufgeregten und nicht allzu «reisserischen» Behandlung des Raumfahrt-Themas, so wie er in Expertisen zu abgelehnten Raumfahrt-Hörspielen geäussert wurde. Selbst «Klassiker» wie Verne oder Huxley wurden im Format einer Hörfolge gesendet (bspw. *Von der Erde zum Mond*, 1955; *Wackere neue Welt*, 1969) und mit entsprechenden Rahmenerzählungen von Wissenschaftlern wie Auguste Piccard ergänzt. Ausserdem schätzten die Radiomitarbeitenden die Hörfolge als geeignetes Sendegefäss zur Vermittlung «schweizerischer» Werte ein. Was sie darunter verstanden, zeigte sich etwa in eigenständig hinzugefügten Plot-Elementen wie der «Landwirtschaftsarmee» in der Sendung *Und wenn vielleicht in hundert Jahren...* (1944) von Else Flatau oder dem Baseldeutsch sprechenden «Mann von der Strasse», der sich in Helli Stehles Hörfolge *Weltraumflug* (1953) an einer fiktiven Raumfahrtexpedition beteiligt und dabei mit seinen satirischen Kommentaren hervorsteicht.

Des Weiteren bedeutete die Wahl von Parodien und Satiren eine weitere formale Präferenz

des Deutschschweizer Radios im Umgang mit Science Fiction. In Sendungen wie der fingierten Reportage anlässlich des 1. Aprils 1937 (*Buntes Allerlei*) oder kabarettistischen Hörspielen wie *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) und *Ist die Erde bewohnt?* (1961) wurden einerseits transmediale, das heisst allgemeine Bezüge zum Genre hergestellt und gängige Motive der Science Fiction wie etwa wunderbare Gadgets, fliegende Untertassen oder Invasionszenarien parodiert. In den Hörspielen *Quo vadis, «Luna»?* (1958) und *Raumschiff Entensteiss* (1985) wurde andererseits explizit auf Referenzwerke rekurriert. Die Mitarbeitenden der Radiostudios in Basel und Bern, die ähnlich wie im Falle der Hörfolgen meist selbst als Autorinnen und Autoren der Parodien wirkten, nahmen die humoristischen Sendungen auch zum Anlass, um das eigene Medium respektive dessen nationalen Rahmen zu reflektieren. So wurden etwa mit mythologischen Figuren (z. B. Wilhelm Tell in *Buntes Allerlei*; *Quo vadis, «Luna»?*), klischierten Rollen wie «Eusebius Bitterli» oder «Herr Chneubühler» (*Raumschiff Entensteiss*) oder hauseigenen Sendegefässen wie *Was meinen Sie, Herr Professor?* (*Ist die Erde bewohnt?*) nationale Begebenheiten in eine fiktive Zukunft extrapoliert. Die These von Jean-François Thomas, wonach sich die «science-fiction Suisse» auch durch «récits humoristiques» auszeichne, bestätigt sich somit auch im Falle radioföner Science Fiction in der Deutschschweiz. Offenbar war es den Mitarbeitenden des Deutschschweizer Radios ein Bedürfnis, die Konventionen des Science-Fiction-Hörspiels fortlaufend mittels Parodien zu untergraben, womit sie auch ihre ambivalente Haltung gegenüber dem Genre zum Ausdruck bringen konnten.

Schliesslich bestand eine weitere Möglichkeit, dem Publikum die unbekanntes Welten der Science Fiction vertraut zu machen, in der Form des Dialekthörspiels. Erwartungsgemäss stammte eines dieser Hörspiele, *Ds Ruumschiff* (1972), aus der Abteilung «Folklore», aber auch die Abteilung «Dramatik» produzierte mit den Hörspielen *Abträtte* (1975) und *Ökoptia* (1981) Science Fiction auf Schweizerdeutsch. Bei den Science-Fiction-Dialektsendungen handelte es sich um Adaptionshörspiele nach Erzählungen bekannter Schriftsteller (Ray Bradbury, Friedrich Christian Zauner und Ernest Callenbach), was der programmlichen Vorliebe nach

«Klassikern» entsprach. Bearbeiter wie Rudolf Stalder oder Lukas Hartmann transformierten die Handlungen der Referenzwerke in die Schweiz, womit ihnen eine neue Ausrichtung gegeben wurde. Der schweizerische Schauplatz wurde dabei zu einem «Laboratorium helveticum» im Sinne der Forschungsgruppe *Conditio Extraterrestris*. Dieses Laboratorium diente unter anderem zur Inszenierung einer naturverbundenen Lebensweise sowie der Thematisierung eines Sprachverlusts der Deutschschweizer Dialekte. Die Science-Fiction-Dialekthörspiele nahmen damit die Möglichkeit wahr, gegenwärtige Themen in die Zukunft zu extrapolieren, wobei der Verlust des Schweizerdeutschen auch in hochdeutschen Science-Fiction-Hörspielen wie *Lüdere Chilbi 2000* (1972) ein Thema war. Interessanterweise wurden die in einer zukünftigen Schweiz angesiedelten Szenarien meist durch akustische Kontraste akzentuiert, beispielsweise durch die Gegensätze «verzerrt Hochdeutsch – unverzerrt Mundart» (*Ds Ruumschiff*), «laut – leise» (*Ökotopia*) oder «Rockmusik – Volksmusik» (*Lüdere Chilbi 2000*). Diese auditiven Differenzierungen können als eine Art «Sonderfalldenken» interpretiert werden, wonach sprachregionale Charakteristika mit der Wahl bestimmter Hörspielgestalterischer Mittel hervorgehoben werden sollten. Dass damit aber nicht zwingend der Eindruck eines «Alpenidylls» erweckt werden sollte, zeigt etwa das Beispiel von Ernst Eggimanns *Lüdere Chilbi 2000*.

Auf die Gesamtproduktionen gesehen bildete die Form des Science-Fiction-Dialekthörspiels eine Ausnahme, was die These der Gruppe *Conditio Extraterrestris* nach einem häufig verwendeten «Laboratorium helveticum» in der Science-Fiction-(Hörspiel-)Literatur relativiert. Im Falle deutschschweizerischer radiofoner Science Fiction wurde die Exploration des Unbekannten nicht primär mit Schweizerdeutsch sprechenden Protagonistinnen und Protagonisten oder in der Schweiz handelnden Szenarien vorangetrieben – auch dann nicht, als ab den 1970er Jahren vermehrt Science-Fiction-Originalhörspiele von Schweizer Schriftstellerinnen und Schriftstellern gefördert wurden.

Fünftens praktizierten die Radiomitarbeitenden, in erster Linie die Regieführenden, performative Differenzen zum Vertrautemachen von Science-Fiction-Erzählungen. Diese Differen-

zierungen, die erst durch die Einnahme einer medienkomparativen Sichtweise und eines auditiven Zugangs erkennbar werden – die sich also erst über das Hören historisch rekonstruieren lassen –, zeigen sich hauptsächlich bei der Wahl des Tempos und der Klangfarbe.

Die verbalen Darstellungsweisen von Nova verfügten beim Deutschschweizer Radio im Gegensatz zu westdeutschen Sendern häufig über ein langsames Tempo und nahmen deshalb mehr Zeit in Anspruch. Diese Art, Unbekanntes zu performen, basierte nicht auf Stilkonventionen des Science-Fiction-Genres. Dementsprechend wurden in den Manuskripten keine Hinweise zu einem intendierten Sprechtempo gemacht. Die langsamere Darstellungsweise war vielmehr Teil einer übergeordneten deutschschweizerischen Radioästhetik, die sich durch bestimmte Sprechweisen – dazu gehörte auch die Verwendung des Schweizerhochdeutschen – von anderen deutschsprachigen Sendern abgrenzen wollte. Der zusätzliche Einsatz vergleichsweise längerer Pausen könnte zudem darauf hinweisen, dass den Zuhörenden bei der Rezeption von Nova mehr Zeit gegeben werden sollte. Die Tatsache, dass das Publikum die Science-Fiction-Sendungen live mitverfolgte und dabei keine Möglichkeiten hatte, nicht Verstandenes zu wiederholen, könnte die Regieführenden dazu veranlasst haben, zentrale Passagen der Hörspiele – dazu zählte zweifellos die Erklärung des Novums – möglichst verständlich zu gestalten. Indem diese Ausgangslage auch auf andere Sender traf, kann die deutschschweizerische Praxis als eine besonders bedachtsame Umsetzung der Nova interpretiert werden, die keine Missverständnisse oder Unklarheiten beim Hören hinterlassen wollte.

Das Deutschschweizer Radio bevorzugte zur Performanz von Nova ausserdem eine «augenfällige» Klangfarbe. Neuartige Phänomene wie Musikcomputer, Werbeautomaten oder Zeitmaschinen wurden vorzugsweise mit elektronischer Musik oder Rockmusik «timbriert». Diese Präferenz hat insbesondere der intramediale Vergleich zum Vorschein gebracht. So setzte Radio DRS beispielsweise mehrere Nova in Hermann Ebelings Hörspiel *Daisy Day* (SDR 1968; DRS, 1971) mit elektronischer Musik oder Rockmusik um, wohingegen der SDR Klaviermusik oder gar keine Musik be-

nutzte. Die Vorliebe bestimmter Klangfarben zeigte sich ausserdem bei der Umsetzung von Vorgaben aus den Manuskripten oder im Zuge medialer Transformationen. Computer, die sich durch «leise, gedämpfte» Musik bemerkbar machen sollten, wurden etwa mit elektronischer Musik des Basler Studiotechnikers Ernst Neukomm performt (*Ihr werdet es Utopia nennen*, 1969). Bei der Übertragung von Fredric Browns Kurzgeschichte *Beispiel* stattete Regisseur Paul Roland die neuartige Zeitmaschine mit zusätzlichen elektronischen Sounds aus (1. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970) – eine Praxis, auf die der SDR zwei Jahre später verzichtete.

Für die Wahl der Klangfarbe der Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen waren zwei Faktoren ausschlaggebend: Erstens knüpfte die Repräsentation von Nova mittels elektronischer Musik an die Präferenz nach eindeutigen und expliziten Darstellungen an – genau so, wie sie auch bei der Wahl des Tempos zum Ausdruck kam. Im Sinne einer Informationsverdoppelung sollte Neuartiges nicht nur als solches beschrieben werden, sondern auch den sich herausbildenden Science-Fiction-Stilkonventionen entsprechend klingen. Zweitens diente die Wahl des Timbres auch zur Abgrenzung gegenüber anderen Sendern. Es ist naheliegend, dass Radioanstalten, die dasselbe Hörspiel produzierten, sich von anderen Versionen abheben wollten. Dies erklärt auch, weshalb das Deutschschweizer Radio entgegen seiner Vorliebe für eindeutige Naturalisierungsstrategien ein Novum auch mit dezenteren Klängen realisieren konnte (bspw. das sirrende Raumschiff in *Nachtmahr*, 1962), als es bei deutschen Sendern der Fall war (*Terra incognita*, BR, 1962). Hier könnte wiederum eine transnational angelegte Studie anknüpfen und die Produktionen gleicher Referenzwerke durch verschiedene Sender untersuchen und miteinander vergleichen. Damit würden performative Differenzierungen hervorgehoben und die auditiven Selbstverständnisse von Institutionen und ihre nationalen Rahmenbedingungen beleuchtet werden.

Zusammenfassend kann die Science-Fiction-Programm- und Soundpolitik des Deutschschweizer Radios und seiner Exponentinnen und Exponenten als «behutsam» interpretiert werden. Die verantwortlichen Akteurinnen und Akteure waren durchaus willens, das Publikum mit dem Science-Fiction-Genre und

seinen Erzählungen über zukünftige Welten zu versorgen. Form und Inhalt mussten dabei aber den Vorstellungen der Radiomitarbeitenden, vor allem auch ihrem Eindruck über das eigene Medium und das potenzielle Publikum entsprechen. Im Vergleich zu anderen Sendern präferierte Radio Beromünster bis in die 1960er Jahre einschlägige Sendungen mit unverfänglichen Themen, was auf eine zurückhaltende Haltung bei der Aufnahme des neuen Genres ins Programm schliessen lässt. Im Zuge gesellschafts- und medienpolitischer Lockerungen wurden in den 1970er und 80er Jahren Themen, Formen und Autorenschaft zwar diverser, bei der Auswahl und Umsetzung waren aber weiterhin die Radiomitarbeitenden federführend. In ihrem Wirken zeigte sich über den gesamten Untersuchungsraum hinweg eine zweifache Bereitschaft zum Abheben: einerseits ein hörspielerisches Abheben ins Reich des Utopischen, gekennzeichnet durch das Vorhandensein eines Novums, andererseits ein soziokulturelles Abheben gegenüber interessierten Schriftstellenden und anderen Radiosendern. Diese Disposition bedeutete keinesfalls einen Widerspruch, sondern widerspiegelt die Ambivalenzen zwischen einer nationalen Institution und einem transnationalen und multimedialen Genre. Das Deutschschweizer Radio bewegte sich beim Umgang mit Science Fiction stets zwischen Neugier und Skepsis, zwischen einem Drang nach belehrender Unterhaltung und einer latenten Angst vor dem Trivialen und «Unschweizerischen».