Science Fiction im Radio

Felix Wirth

Programm und Sound utopischer Hörspiele in der Deutschschweiz von 1935 bis 1985

[transcript] Histoire

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Science Fiction im Radio
Felix Wirth

Histoire | Band 206

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Felix Wirth (Dr. phil.), geb. 1986, ist Leiter Ausstellung und Vermittlung in der Enter Technikwelt in Solothurn (Schweiz) und zuständig für die Erschliessung, Erforschung und Vermittlung technikgeschichtlicher Objekte. Im Rahmen seiner Anstellung als Diplomassistent an der Universität Freiburg (Schweiz) forschte und lehrte er von 2014 bis 2020 zu medien-, kultur- und technikgeschichtlichen Themen, unter anderem zur Geschichte des Schweizer Radios im 20. Jahrhundert oder zu verfolgten Auslandschweizer*innen zur Zeit des Nationalsozialismus.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Science Fiction im Radio

Felix Wirth

Programm und Sound utopischer Hörspiele
in der Deutschschweiz von 1935 bis 1985

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. *(Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)*

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Kapiteltrennbilder, Hörproben, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.





Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Diese Publikation folgt den Regeln der schweizerischen Rechtschreibung.

Erschienen 2023
im transcript Verlag, Bielefeld
© Felix Wirth

Grafik: Bureau Mia, Martina Meier, *bureaumia.ch*
Abbildung auf Umschlag und Kapiteltrennseiten: Dimitra Charamandas, *charamandas.com*
Lektorat: Manuela Kälin, Hannah Wirth Willimann
Satz: Bureau Mia, Martina Meier, *bureaumia.ch*
Korrektorat: Dr. Anette Nagel, CONTEXTA Lektorat
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6571-0
PDF-ISBN 978-3-8394-6571-4
https://doi.org/10.14361/9783839465714
Buchreihen-ISSN: 2702-9409
Buchreihen-eISSN: 2702-9417
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
https://www.transcript-verlag.de
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter
www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (Schweiz). Originaltitel der Dissertation: «Bereit zum Abheben. Programm und Sound radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz, 1935–1985».

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Professorinnen Christina Späti (1. Gutachterin), Damir Skenderovic (2. Gutachter) und Jan-Friedrich Missfelder (3. Gutachter). Freiburg, den 1. April 2021. Prof. Bernadette Charlier Pasquier, Dekanin.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dank 9

I Einleitung 15

Forschungsstand 17
Periodisierung 23
Quellen 24
Methoden 26

II Theoretische Grundlagen 33

1 Science Fiction als Genre und Modus 34
Entstehung des Science-Fiction-Begriffs 34
Science Fiction als fiktional-ästhetischer Modus 36
2 Bestandteile radiofoner Science Fiction 40
Radio, ein (trans)nationales Medium 40
Science Fiction als Hörspiel 42
Semantik und Multimedialität von Sound 44
Definition radiofoner Science Fiction 47

III Entstehungsphase (1935–1945) 55

1 Zwischen Golden Age und Geistiger Landesverteidigung 56
Entwicklungen des internationalen Science-Fiction-Hörspiels 56
Radio Beromünster zur Zeit der Geistigen Landesverteidigung 59
2 Erste utopische Sendungen im Beromünster-Spielplan 62
Interplanetarische Raumfahrtabenteuer ausländischer Provenienz (1935–1936) 62
Fingierte Radionachrichten und postindustrielle Katastrophen (1937) 65
Fantastische Hörfolge über die Welt im 21. Jahrhundert (1944) 67
3 Absagen mit Gattungshinweisen 69
4 Synchronisierter Sound des Unwirklichen 72
Generisches Erzählen 72
Realitätsnahe Darstellungen neuartiger Objekte 74
Rückgriff auf vertraute Radiopraktiken 78
Musikalisches Stilisieren des Ausser- und Überirdischen 81
5 Fazit: Aufblenden und Schneiden 83

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

IV Konsolidierungsphase (1946–1965) 93

1 Aufschwung zur Zeit des Kalten Krieges 94
Science Fiction am internationalen Radio 94
Der Deutschschweizer Rundfunk in der Nachkriegszeit 97
2 Allmählicher Einzug der Science Fiction ins Programm 101
Utopische Hörspiele über neue Energieträger (1947–1948) 101
Radiofone Ausflüge ins All (1948–1958) 103
Weltraum-Sendungen britischer Herkunft (1958–1964) 112
Übernahme westdeutscher Hörspiele (1964–1965) 124
3 Ablehnungen vor dem Hintergrund wachsender Spannungen 126
Formale Beanstandungen 126
Inhaltliche Kritik an Hörspielen aus der BRD 128
Ablehnung aufgrund potenzieller politischer Vereinnahmung 132
4 Zwischen konventionellem Erzählen und akusmatischen Klängen 135
Vom Novum erzählen 135
Eingedämmte Frauenrollen 138
Klangpraktiken zur Darstellung von Weltraumraketen 139
Unbekannte Flug- und Klangobjekte 145
Sprechende Aliens 150
Organische Soundscapes neuartiger Planeten 154
Futurisierung diegetischer Musik 155
Extradiegetischer Sound zur Signalisation von Genre 159
5 Fazit: Überblenden und Filtern 162

V Diversifikationsphase (1966–1985) 171

1 Ausbau im Zeichen medienpolitischen Wandels 172
Internationale Science-Fiction-Hörspiele nach 1965 172
Die Abteilung ‹Dramatik› von Radio DRS 174
2 Erweiterung des Science-Fiction-Programms 180
Internationale Stücke über die Schattenseiten der Technik (1966–1971) 180
Am Rande des Abgrunds: Beklemmende (Dialekt-)Hörspiele (1971–1977) 190
Science Fiction off Air (1978–1980) 201
Wunsch- und Alpträume von Schweizer Schriftstellenden (1981–1985) 203
3 Zurückweisungen im Zeichen eines veränderten Genrebewusstseins 216
Sprachliche, dramaturgische und audiotechnische Bedenken 216
Veraltet, moralisierend und klischiert: Inhaltliche Ablehnungsgründe 219
Zweifel an der Konsistenz 222

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4 Neuartige Klänge mit Wiedererkennungswert 225
Neue Erzählinstanzen im Zeichen der New Wave 225
Repräsentationen neuartiger Kommunikationsmittel 228
Alternative Radioästhetiken und unscheinbare Fernsehgeräte 231
Neuartige Transportmittel: Zwischen laut und leise 235
Darstellung beängstigender Erfindungen 241
Sound intelligenter Maschinen 244
Sprechende Lichtkugeln und androgyne Aliens 254
Sinnbildliche Klanglandschaften ferner Planeten 257
Key Sounds mit Wiedererkennungswert 258
5 Fazit: Amplifizieren und Einfärben 264

VI Das Unbekannte vertraut machen 277

1 Neues mit Bekanntem darstellen: Das Novum im Wandel der Zeit 278
2 Ambivalente Programmpolitik zwischen Anknüpfen und Abgrenzen 282
3 Science Fiction hören: Erkenntnisse aus dem Sound des Utopischen 289

Abbildungs- und Abkürzungsverzeichnis 295

Bibliographie 296

Quellen 297
Sekundärliteratur 314

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dank

Mein Dank gilt den zahlreichen Menschen, ohne deren Unterstützung ein Gelingen der vorliegenden Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Ganz herzlich möchte ich mich bei Prof. Dr. Christina Späti für das in mich und meine Fähigkeiten gesetzte Vertrauen, die umfassende Betreuung sowie die konstruktiven und kritischen Rückmeldungen bedanken. Dank ihrer professionellen und verständnisvollen Begleitung konnte ich mein Forschungsprojekt im Sinne der Vereinbarkeit von Beruf und Familie zum Abschluss bringen.

Sehr herzlich möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Damir Skenderovic, Universität Freiburg (CH), und Prof. Dr. Jan-Friedrich Missfelder, Universität Basel, für ihre sorgfältige und differenzierte Begutachtung meiner Dissertation bedanken. Herzlich danken möchte ich ebenfalls meinen Kolleginnen und Kollegen des Departements für Zeitgeschichte der Universität Freiburg (CH) für ihre hilfreichen und aufbauenden Hinweise zu meinem Forschungsprojekt, so ganz besonders Linda Ratschiller, Barbara Miller, Simone Rees, Juri Auderset, Sarah Baumann, Eva Locher, Francesca Falk, Elisabeth Haas, Stefan Rindlisbacher, Siegfried Weichlein und Franziska Metzger (FernUni Schweiz).

Dem Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) danke ich für die wohlwollende und unkomplizierte Unterstützung bei Fragen des Archivzugangs. Dem Fakultären Aktionsfonds (FAF) der Universität Freiburg (CH) sowie dem Verein Memoriav danke ich für die finanzielle Unterstützung bei der Digitalisierung der Tonträger. Ebenso möchte ich den Mitarbeitenden des Schweizer Radio und Fernsehens (SRF), namentlich Samuel Fehr, Simone Schäfer, Christa Rutz, Mani Schottlaender, Detlev Boschung, David Simonetti, Renate Giess und Martin Hotan, herzlich für ihre Hilfestellung danken. Zu grossem Dank bin ich auch Theo Mäusli verpflichtet, der mir bei radiohistorischen Fragen stets als kompetenter Ansprechpartner zur Seite stand.

Mein herzlicher Dank geht ausserdem an Horst G. Tröster. Sein Fachwissen und seine wertvollen Rückmeldungen haben meinem Forschungsprojekt wichtige Impulse gegeben. Danken möchte ich auch den zahlreichen weiteren Expertinnen und Experten, insbesondere Paul Weber, Jean-François Thomas, Simon Spiegel, Walter Baumgartner und Peter Jost, die mir mit ihrem Wissen sehr behilflich waren.

Ebenso geht ein herzliches Dankeschön an Dimitra Charamandas, die sich dem Thema meiner Dissertation von einer künstlerischen Warte aus genähert hat. Analog zu den Prozessen, in denen alltägliche Geräusche zu Science-Fiction-Sounds umgewandelt wurden, hat sie mithilfe eines Kopiergeräts eigenes Bildmaterial bearbeitet, vervielfacht und verzerrt, um science-fiktionale Bildwelten zu schaffen. Dabei wurden aus fotografischen Fragmenten galaktische Sternenmeere; aus Malereien und Filmstills kosmische Räume und aus den organischen Oberflächen von Keramiken Kometen, Planeten und unbekannte Flugobjekte. Ihre Bilder stehen als Sequenzen zwischen den Kapiteln dieses Buches, wo sie die

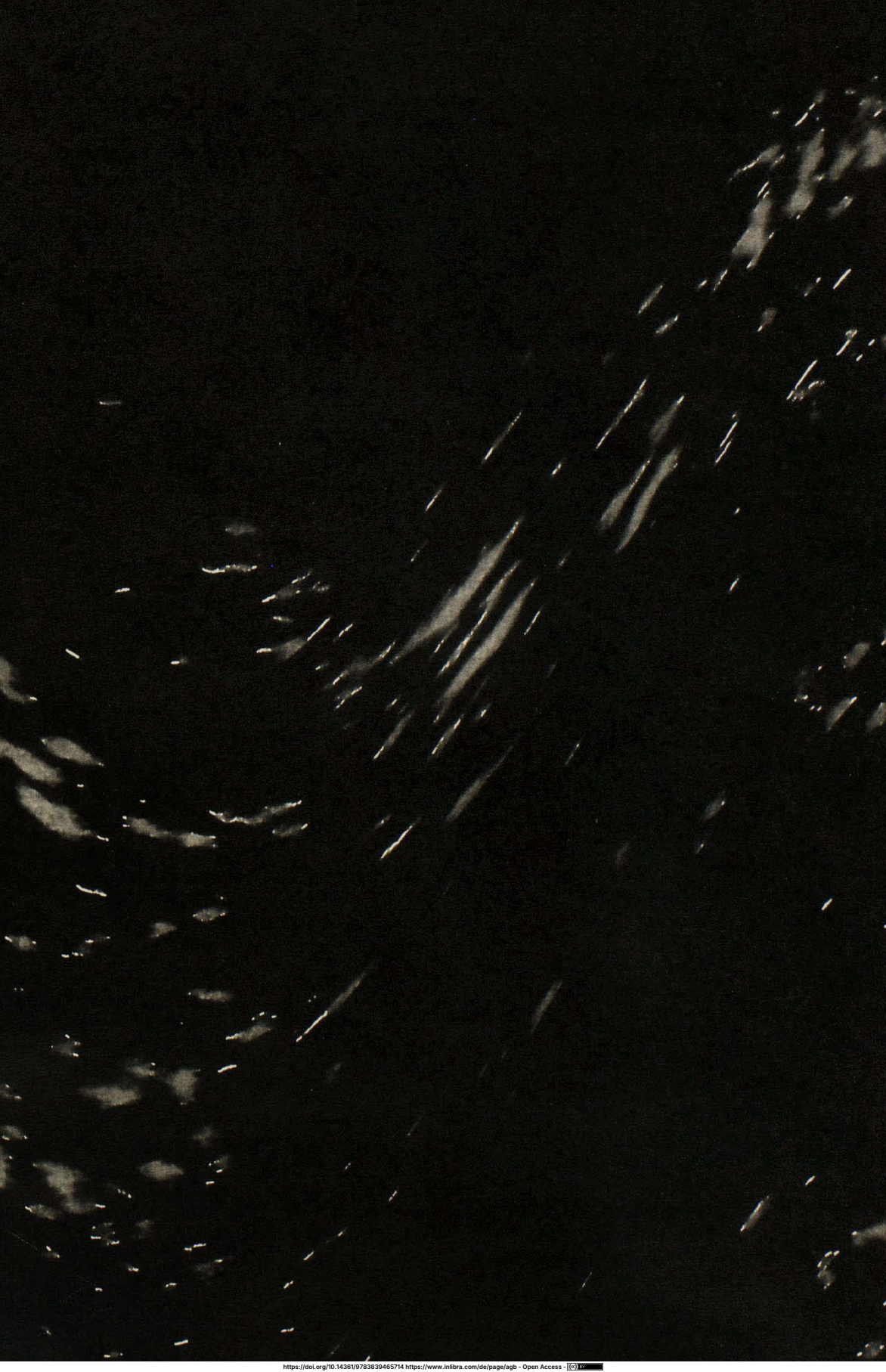
https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Text beschriebenen historischen Entwicklungen visuell reflektieren und zum Eintauchen – oder Abheben – einladen. Sehr herzlich möchte ich mich auch bei Martina Meier bedanken. Sie hat das vorliegende Buch gestaltet und den ganzen utopischen Inhalten eine wundervolle ästhetische Gestalt verliehen.

Abschliessend möchte ich meiner Familie von ganzem Herzen danken. Ganz herzlich danke ich Manuela Kälin, die meine Arbeit lektoriert und auf ihre Konsistenz hin überprüft hat. Ebenso möchte ich mich bei Elsbeth und Rudolf Wirth, Theres Pfluger sowie Marianne und Philip Wirth für die unzähligen Stunden geleisteter Care-Arbeit bedanken. Schliesslich gilt mein grösster Dank Hannah Wirth Willimann. Sie hat nicht nur meine Arbeit gegengelesen und mit wertvollen Überlegungen angereichert, sondern begleitete mich auch in einer anspruchsvollen Lebensphase zwischen Windeln und Weltraum mit grösstem Verständnis und uneingeschränkter Unterstützung.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY


https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY


https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I Einleitung

«Jim Smith» wäre zum Abheben bereit gewesen. Mit einer Rakete hätte er zu einer Zivilisation auf dem Mars fliegen sollen. Zu einem Take-off kam es aber nicht. Hans Bänninger, Leiter der Hörspielabteilung des Zürcher Radiostudios, befand das utopische Hörspiel, das Fritz Meier aus dem schweizerischen Wettingen im März 1939 unter dem Titel *Jim Smiths letzte Marsfahrt* eingeschickt hatte, für «uninteressant». Mit leichtem Spott merkte er an: «Wiedereinmal ein Weltraketen-Hörspiel – nach dem fulminanten ‹Erfolg› des Mars-Spiels in Amerika können die Hörspieldichter dieser Art nicht mehr schlafen… ».[1]

Mit dem «Mars-Spiel» war natürlich *The War of the Worlds* (CBS, 1938) gemeint, das wohl berühmteste Science-Fiction-Hörspiel des 20. Jahrhunderts, das von Orson Welles auf der Grundlage von H. G. Wells gleichnamigem Roman am Radio aufgeführt worden war und aufgrund einer vorgetäuschten Invasion von Marsmenschen eine Massenpanik im Grossraum New York ausgelöst haben soll.[2] Welles' Hörspiel beschäftigte das Deutschschweizer Radio aber nicht nur im Zusammenhang mit abgelehnten Sendungen, sondern fand auch Eingang in das eigene Programm: 1955 wurde es im Rahmen einer «Hörfolge»[3] in einer deutschen Kurzfassung gesendet, wobei es zwar keine panischen Reaktionen auslöste, dafür zu zahlreichen Schreiben teils enttäuschter Zuhörender führte;[4] und 1974 wurden die englischsprachigen Originalaufnahmen im inzwischen geschaffenen zweiten Programm gesendet, wobei das Stück als «historisches Hörspiel-Ereignis»[5] angekündigt wurde.

«Jim Smith» und *The War of the Worlds* eröffnen das komplexe Untersuchungsfeld, auf dem sich die Geschichte radiofoner Science Fiction in der deutschsprachigen Schweiz ansiedelt. Es ist die Geschichte einer Institution, des Deutschschweizer Radios[6] und seiner drei Studios in Basel, Bern und Zürich, die einen Umgang mit dem internationalen Phänomen ‹Science Fiction› suchten. Es geht um die Auseinandersetzung mit zukünf-

1 Expertise von Hans Bänninger zu: Meier Fritz, Jim Smiths letzte Marsfahrt, Gutachten von Studio Zürich, 15.3.1939, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

2 Vgl. zur Geschichte des Hörspiels *The War of the Worlds*: Kapitel «Entwicklungen des internationalen Science-Fiction-Hörspiels», 56–57.

3 23.1.1955, 20.30 Uhr, «Fliegende Teller. Eine Hörfolge über ein aktuelles Thema von Hans Wirz», in: Schweizer Radio Zeitung 4 (1955), I.

4 Vgl. zu den Reaktionen im Nachgang der Hörfolge: Kapitel «Radiofone Ausflüge ins All (1948–1958)», 107–109.

5 O. A., Das zweite Jahrzehnt. Hörspiel-Zyklus «50 Jahre Radio» 1934–1943, in: TV Radio Zeitung 45 (1974), 70.

6 Das Deutschschweizer Radio war bis in die 1960er Jahre als Radio Beromünster bekannt. 1967 wurde es in Radio- und Fernsehgesellschaft der deutschen und rätoromanischen Schweiz (DRS) und 2012 in Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) umbenannt.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tigen Welten, neuartigen Maschinen und unbekannten Lebensformen, wie sie sich in rund hundert ausgestrahlten und etwa doppelt so vielen zurückgewiesenen Science-Fiction-Sendungen widerspiegelt.

Die vorliegende Arbeit will die Geschichte dieser Sendungen zwischen 1935 und 1985 untersuchen. Sie verfolgt dazu zwei grundlegende Ziele: Erstens soll die Zusammensetzung des Science-Fiction-Programms des Deutschschweizer Radios analysiert werden. Welche Science-Fiction-Sendungen wurden ausgestrahlt? Welche Autorinnen und Autoren wurden berücksichtigt, welche zurückgewiesen? Zur Beantwortung dieser Fragen werden die Auswahlverfahren, die zur Aufnahme oder Ablehnung von Sendungen geführt haben, untersucht. Damit soll aufgezeigt werden, welche programmpolitischen Schwerpunkte die drei Deutschschweizer Radiostudios in Basel, Bern und Zürich bei der Ausstrahlung von Science Fiction setzten und wie im Falle von abgelehnten Hörspielen argumentiert wurde. Zweitens soll der Sound der ausgestrahlten Sendungen untersucht werden. Wie wurden fiktive Phänomene wie Raumschiffe, Ausserirdische oder zukünftige Gesellschaftsformen akustisch dargestellt? Welche Art von Geräuschen, Musik oder Sprechweisen wurden dazu verwendet und wie veränderten sie sich im Laufe der Zeit? Im Zentrum dieser Fragestellung steht die Analyse von Techniken und Praktiken bei der hörspielgestalterischen Umsetzung von Science-Fiction-Geschichten. Um die Vergleichbarkeit zwischen den untersuchten Sendungen zu erhöhen, wurde nur der Sound des Novums, ein für das Science-Fiction-Genre besonders prägendes Element, analysiert.

Mit der Beantwortung dieser Fragen will die Studie die Klang- und Programmgeschichte des Science-Fiction-Genres beim Deutschschweizer Radio aufarbeiten. Unter dem Begriff der ‹radiofonen Science Fiction›, der im Verlauf der nachfolgenden Kapitel eingehend definiert wird, soll diese bislang unerforschte Geschichte periodisiert und auf ihre programmpolitische und soundspezifische Dimension hin analysiert werden. Als ein transnationales Medium mit nationaler Zielsetzung stand das Deutschschweizer Radio beim Umgang mit Science Fiction vor der teils widersprüchlichen Aufgabe, seiner Konzession entsprechend ‹schweizerische› Werte zu wahren und fördern, während es sich gleichzeitig in einem regen programmlichen Austausch mit ausländischen Sendern und anderen involvierten Akteurinnen und Akteuren befand. Die Geschichte radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz, so wird diese Arbeit zeigen, ist deshalb in erster Linie eine Erzählung davon, wie ein als nicht-genuin ‹schweizerisch› wahrgenommenes Phänomen in programmlicher und auditiver Hinsicht einem anvisierten Publikum in der deutschsprachigen Schweiz präsentiert wurde. Denn die Wiedergabe des Unbekannten – so hält es jedenfalls der Historiker Alexander C. T. Geppert für die Imagination des Weltraums fest – muss stets als «historical expressions of earthly ideas»[7] verstanden werden.

7 Geppert Alexander C. T., European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age, in: ders. (Hg.), Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century, Houndmills 2012, 3–24, hier 14.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Forschungsstand

Seit den 1990er Jahren sind mehrere Studien zum Deutschschweizer Radio und seinem Trägerverein, der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), erschienen. Einen der umfangreichsten Beiträge bilden drei Sammelbände (2000, 2006, 2012), die von Markus T. Drack, Theo Mäusli, Andreas Steigmeier und François Vallotton herausgegeben wurden und die Geschichte der SRG und die Entwicklung ihres Selbstverständnisses im Laufe des 20. Jahrhunderts thematisieren.[8] Daneben existieren verschiedene rundfunkhistorische Untersuchungen, die sich mit institutions- und sozialgeschichtlichen Aspekten,[9] archivarischen Themen,[10] dem Kurzwellendienst (KWD, später in Schweizer Radio International umbenannt)[11] oder radiofonen Kunstformen wie dem Hörspiel[12] auseinandersetzen. Auch zur Geschichte des französisch- und italienischsprachigen Radios der Schweiz (Radio Suisse Romande RSR; Radiotelevisione di Svizzera italiana RTSI) gibt es zahlreiche Studien, die in erster Linie auf die regen Forschungstätigkeiten der Universität Lausanne zurückgehen.[13] Zur Science-Fiction-Hörspielproduktion von Radio RSR, dessen Reihe *Passeport pour l'inconnu* (1957–1973) internationale Bekanntheit erlangte, liegen indessen nur wenige Untersuchungen vor.[14]

8 Vgl. Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000; Mäusli Theo/Steigmeier Andreas (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006; Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012.

9 Vgl. Schade Edzard, Vom militärischen Geheimfunk zum Rundspruch für alle. Die Anfänge schweizerischer Radiopolitik bis zur Gründung der Schweizerischen Rundspruch-Gesellschaft (SRG) 1905–1931, Zürich 1993; Mäusli Theo, Jazz und geistige Landesverteidigung, Zürich 1995; Mäusli Theo (Hg.), Schallwellen. Zur Sozialgeschichte des Radios, Zürich 1996; Stadelmann Kurt, Radio Schweiz-Suisse-Svizzera. 75 Jahre Schweizer Radiogeschichte im Bild : 1922–1997, Bern 1997; Mäusli Theo (Hg.), Talk about Radio. Zur Sozialgeschichte des Radios, Zürich 1999.

10 Vgl. Müller Ruedi/Keller Franziska, Akustische Spurensuche : vom Umgang mit Tonkonserven beim Schweizer Radio DRS, in: Du 54 (1994), 46–48; Wyss Stefan, Auch Historiker müssen im Bilde sein. Vom Nutzen audiovisueller Quellen für die Geschichtswissenschaft, in: Schweizerisches Bundesarchiv (Hg.), Die Finanzen des Bundes im 20. Jahrhundert, Bern 2000, 299–322; Mäusli Theo, Die Archive der Service Public Medien: Ein Fundus für neuere Kulturgeschichte, in: Studien und Quellen 27 (2001), 285–300; Rauh Felix, Audiovisuelle Mediengeschichte : archivarische und methodische Herausforderungen, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 60/1 (2010), 23–32; Mäusli Theo/Steigmeier Andreas, Service-public-Medien und kollektive Erinnerung, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 60/1 (2010), 44–55.

11 Vgl. Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.), Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik - Programm - Geschichte(n), Zürich 2016. Aus dem vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekt «Broadcasting Swissness» sind zahlreiche weitere Studien hervorgegangen, die unter anderem das Musikprogramm des KWD behandeln. Vgl. dazu Gutsche Fanny/Oehme-Jüngling Karoline (Hg.), «Die Schweiz» im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien, Basel 2014. Vgl. auch Müske Johannes et al. (Hg.), Radio und Identitätspolitiken. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2019. In einzelnen Fällen produzierte der KWD auch eigene Hörspiele, beispielsweise die arabischsprachige Hörspielserie *Heidi* (1968) nach den gleichnamigen Romanen von Johanna Spyri. Vgl. dazu Jäggi Patricia, Im Rauschen der Schweizer Alpen. Eine auditive Ethnographie zu Klang und Kulturpolitik des internationalen Radios, Bielefeld 2020, 137–164.

12 Vgl. Baldes Ingrid et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS. 20 Jahre praktische Kulturförderung, Zürich 1987; Weber Paul, Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte - Dramaturgie - Typologie, Bern [etc.] 1995; Tröster Horst, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, science-fiction-hoerspiel.de, 2002, http://www.science-fiction-hoerspiel.de/texte/tframesetaut.htm, 27.5.2020; Gysin Nicole, Qualität und Quote – Der Kulturauftrag der SRG, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 239–283, hier 250–253.

13 Vgl. Prongué Dominique (Hg.), La Radio Suisse Romande et le Jura 1950–2000, Lausanne 2008; Mäusli Theo (Hg.), Voce e specchio. Storia della radiotelevisione svizzera di lingua italiana, Locarno 2009; Vallotton François/Valsangiacomo Nelly, L'audiovisuel dans l'auditoire. L'intégration des sources radiophoniques et télévisées au sein de l'enseignement académique, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 60/1 (2010), 33–43; Deleu Christophe, Le documentaire radiophonique, Paris 2013; Valsangiacomo Nelly, Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930–1980), Bellinzona 2015; Coutaz Raphaëlle Ruppen, La voix de la Suisse à l'étranger. Radio et relations culturelles internationales (1932–1949), Neuchâtel 2017; Vallotton François/Valsangiacomo Nelly, «Du Quart d'heure vaudois à la sauvegarde de Lavaux : les représentations du vigneron à la Radio et à la Télévision suisse romande 1930–1990», in: Revue historique vaudoise, Bd. 126 (2018), 411–427; Clavien Alain/Valsangiacomo Nelly (Hg.), Politique, culture et radio dans le monde francophone. Le rôle des intellectuel-l-e-s, Lausanne 2018; Valsangiacomo Nelly, L'intervista letteraria alla radio. Spunti dagli archivi della RSI, in: versants, Bd. 66/2 (2019), 59–71; Valsangiacomo Nelly, Migration in Swiss Broadcasting (1960s–1970s): Players, Policies, Representations, in: Lüthi Barbara/Skenderovic Damir (Hg.), Switzerland and migration. Historical and current perspectives on a changing landscape, Cham 2019, 123–140.

14 Vgl. dazu Baudou Jaques, Radio mystères. Le théâtre radiophonique policier, Amiens 1997, 215–223, 310–313; Milner Andrew, Locating Science Fiction, Liverpool 2012, 87; Versins Pierre, Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction, Lausanne 1972, 840–843, hier 843. Vgl. zur Geschichte radiofoner Science Fiction in der Westschweiz auch: Kapitel «Science Fiction am internationalen Radio», 94–97, hier 95–96; Kapitel «Internationale Science-Fiction-Hörspiele nach 1965», 172–174, hier 173.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bis auf wenige Ausnahmen finden sich in der Forschungsliteratur keine Hinweise zur Geschichte der Science Fiction beim Deutschschweizer Radio. Paul Weber, der 1995 die bislang umfangreichste Untersuchung über die Entwicklung des Deutschschweizer Hörspiels im 20. Jahrhundert vorlegte, widmete sich in zwei kurzen Passagen dem Science-Fiction-Hörspiel. Er notierte dazu, dass sich «ausser ansatzweise in einzelnen Produktionen die Gattung des Science-fiction-Hörspiels in der Schweiz bis heute nicht entwickelt» habe und das Genre «nur von ganz wenigen Schweizer Autoren beachtet» worden sei.[15] Webers Aussagen müssen in zweifacher Hinsicht relativiert werden. Erstens konzentrierte er sich in seiner Dissertation ausschliesslich auf Originalhörspiele, das heisst eigens für das Radio geschriebene Werke, womit Adaptionen wie die 1955 gesendete deutsche Kurzversion von *The War of the Worlds* wegfielen. Zweitens berücksichtigte er ausschliesslich Autorinnen und Autoren mit schweizerischer Staatsbürgerschaft, so dass Originalhörspiele ausländischer Schriftstellender nicht miteinbezogen wurden.

Ein weiterer Hinweis zum Deutschschweizer Science-Fiction-Hörspiel stammt von Horst G. Tröster, Rezensent und Archivar, der als einer der «beste[n] Kenner» des Science-Fiction-Hörspiels gilt.[16] In einem 2002 veröffentlichten Text mit dem Titel *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels* ging er in einem kurzen Abschnitt auf die Deutschschweiz ein und hielt dazu fest, dass wahrscheinlich das erste Science-Fiction-Hörspiel die deutschsprachige Adaption *Reise ins Weltall* (1958) nach der britischen Serie *Journey into Space – Operation Luna* gewesen sei. Ähnlich wie Weber attestierte auch Tröster dem Schweizer Radio «wenig Sinn für Science Fiction» und nannte 30 Produktionen für die Zeit zwischen den 1950er und 90er Jahren. Die Autoren von Originalhörspielen könnten dabei mit einer Hand abgezählt werden, so Tröster. Bemerkenswert sei es, dass sowohl in der Schweiz als auch in Österreich einige Hörspiele, die bereits in einer deutschen Produktion vorlagen, in eigenen Fassungen produziert worden seien.[17] Mögliche Ursachen für diesen Umstand nannte Tröster aber nicht.

Die Studien von Tröster und Weber liefern wertvolle Hinweise und ermöglichen einen Einstieg ins Thema. Umfang und Bedeutung des Science-Fiction-Genres schätzten sie aber als zu gering ein, was unter anderem darauf zurückführen ist, dass sie entweder einen erschwerten Zugang zu den Archiven der Deutschschweizer Radiostudios hatten (Tröster)[18] oder aufgrund formaler und nationalstaatlicher Schwerpunkte Science-Fiction-Hörspiele nicht als eine transnationale und multimediale Kunstform verstanden (Weber). Die Geschichte radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz blieb deshalb ein Forschungsdesiderat. Die Erforschung von Science Fiction als ein länder- und medienübergreifendes Phänomen ist aber gerade deshalb relevant, weil Programm und Sound von Science-Fiction-Sendungen die historischen Entwicklungen einer Schweizer Institution in einem neuen, vor allem auch spezifisch auditiven Zusammenhang reflektieren. Die radiofone Verfahrensweise mit Zukünftigem, Nicht-Existentem und Utopischem reichert nicht nur die Geschichte des Schweizer Radios mit neuen Erzählsträngen an – indem auch ‹radioexterne› Faktoren wie Hörerzuschriften oder Zeitungsrezensionen untersucht werden, liefert die vorliegende Studie ebenfalls einen Beitrag an die allgemeine Schweizer Kultur- und Sozialgeschichte.

Die Studie trägt ausserdem zur Aufarbeitung der bislang wenig erforschten Geschichte der Science-Fiction-Literatur in der deutschsprachigen Schweiz bei. Die Meinung, dass in der Schweiz ein geringes Interesse an Science Fiction vorherrscht, zeigt sich auch in den

15 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 186, 203.

16 Tilsner Thomas, Phantastisches für die Ohren. Science Fiction-Hörspiele 1984/85, in: Jeschke Wolfgang (Hg.), Das Science Fiction Jahr. Ein Jahrbuch für den Science Fiction Leser, Nr. 1, München 1986, 353–370, hier 354.

17 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels.

18 Tröster dürfte sich bei seinen Angaben zu den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen auf Programmhinweise zu Schweizer Hörspielen in deutschen Zeitungen gestützt haben. Diese sind zum Teil ungenau und unvollständig, was unter anderem zu der geringen Zahl vorgefundener Science-Fiction-Hörspiele des Schweizer Radios geführt haben dürfte. Ausserdem war der Zugang zu Sendungen des Deutschschweizer Radios lange Zeit mit grossem Aufwand und Kosten verbunden. Eine Onlinerecherche in der SRF-Mediendatenbank FARO, die inzwischen über einen beträchtlichen digitalisierten Bestand an Radio- und Fernsehsendungen verfügt, ist erst seit jüngster Zeit möglich.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wenigen Publikationen zur Deutschschweizer Science-Fiction-Literatur.[19] Marianne Savioz-Grand untersuchte in ihrer 1986 veröffentlichten Diplomarbeit Science-Fiction-Romane von Schweizer Autoren wie François Bucher, François Höpflinger oder Ulrich Kägi, die im Zeitraum zwischen 1980 und 1985 erschienen waren. Dabei hielt sie fest, dass es in der Schweiz nur «wenig SF-Autoren» gebe und das Genre «der Natur der Schweizer Schriftsteller eher fern zu liegen» scheine.[20] Pascal Ducommun, der 2011 für das *Historische Lexikon der Schweiz* einen Eintrag zum Thema «Science fiction» verfasst hatte, betonte zwar, dass in der Schweiz seit dem 18. Jahrhundert mehr als 400 Science-Fiction-Texte entstanden seien, es aber keine autonome Schweizer Science-Fiction-Literaturszene gebe. Charakteristisch für die Schweizer Science Fiction seien die «Absenz eigener Themen, isolierte Einzelwerke, voneinander unabhängige Autoren und kulturelle Pole ausserhalb des Landes». In der Deutschschweiz würden vor allem die politische Utopie und soziale Kritik dominieren, unter anderem in Werken von Adolf Saager, Hermann Hesse, Friedrich Dürrenmatt oder Hans Widmer (alias P. M.).[21]

Eine andere Sichtweise vertraten hingegen die Autorinnen und Autoren des Forschungsprojekts *Conditio Extraterrestris* in einem 2016 publizierten Artikel. Darin bemerkten sie, dass die «Schweiz [ein] auffällig enges und passioniertes Verhältnis zur Zukunftserzählung» aufweise und ein historisch sowie kulturell gewachsenes «Laboratorium helveticum» bilde, das Platz für Fiktionen von Autoren wie Urs Widmer oder Ulrich Kägi biete. In kaum einem anderen Land hätte das «Zukunftsdenken» so viel Raum wie in der Schweiz gehabt, so die Autorinnen und Autoren der Forschungsgruppe.[22]

Im Vergleich zur Deutschschweiz ist die Forschungslage zur Westschweizer Science-Fiction-Literatur umfangreicher.[23] Gemäss Ducommun seien Schriftstellende wie Noëlle Roger oder Charles Ferdinand Ramuz «spekulationsfreudiger», wahrscheinlich weil sie von den Werken Jules Vernes beeinflusst gewesen seien.[24] Auch für die Literatur aus der Romandie finden sich Argumentationen, die auf einen Schweizer Sonderfall hinweisen. Jean-François Thomas schrieb im Nachwort zum 2010 publizierten Sammelband *Dimension Suisse*, dass die «science-fiction Suisse» von zwei Strömungen geprägt sei, nämlich von einem «courant alarmiste, pessimiste et catastrophiste» und einer Gegenrichtung, bestehend aus «récits résolument humoristiques». Themen wie Zeitreisen, Weltraumausflüge, Roboter oder Klone würden Schweizer Schriftstellende nicht interessieren, so Thomas.[25] Vincent Gessler und Anthony Vallant warnten in der gleichen Publikation aber davor, die Texte von Westschweizer Autorinnen und Autoren als «expression d'une culture spécifiquement suisse» aufzufassen, da sich

19 Science-Fiction-Literatur Schweizer Schriftstellender ist allgemein wenig erforscht. Im Überblickswerk *Schweizer Literaturgeschichte* (2007) finden sich keine Hinweise zur Deutschschweiz Science-Fiction-Literatur. Vgl. Rusterholz Peter/Solbach Andreas (Hg.), Schweizer Literaturgeschichte, Stuttgart/Weimar 2007. Studien, die sich mit Science-Fiction-Geschichten deutschschweizerischer Autorinnen und Autoren auseinandersetzen, konzentrieren sich in erster Linie auf einzelne Werke, beispielsweise Friedrich Dürrenmatts Hörspiel *Das Unternehmen der Wega*. Vgl. dazu Fussnote 28 (Kap. I). In jüngster Zeit lässt sich eine Zunahme des Interesses am Thema beobachten. So widmete sich beispielsweise die Zeitschrift *Literarischer Monat* in ihrer 25. Ausgabe (2016) dem Thema «Zukunft schreiben: Schweizer Literatur zwischen Science-Fiction, Utopie und Weltuntergang». Vgl. dazu Wiederstein Michael, Editorial, in: Literarischer Monat 25 (2016), 3.

20 Savioz-Grand Marianne, Science Fiction Literatur für Erwachsene. Eine Auswahl der Jahre 1980–1985. Räsonierende Bibliographie, Diplomarbeit Vereinigung Schweizerischer Bibliothekare, Bern 1986, IV, 52.

21 Ducommun Pascal, Science fiction, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 21.11.2011, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/031212/2011-11-21/, 28.5.2020.

22 Conditio extraterrestris, La Suisse n'existe pas encore, in: Literarischer Monat 25 (2016), 7–11, hier 7, 8.

23 Vgl. beispielsweise Versins, Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction, 840–843; Thomas Jean-François/Vickstein Frank N., ETUDE: Petit maltraité d'historie de la science-fiction suisse, in: O. A., L'Empire du Milieu. Suisse-fictions, Ecublens 1982, 95–99; Thomas Jean-François, La SF en Suisse romande : Journal d'un voyage en «Chronomaton», in: Imagine 14/2 (1993), 111–121; Haver Gianni/Gyger Patrick J. (Hg.), De beaux lendemains? Histoire, société et politique dans la science-fiction, Lausanne 2002; Thomas Jean-François (Hg.), Défricheurs d'imaginaire. Une anthologie historique de science-fiction suisse romande, Orbe 2009; Thomas Jean-François, Die Gegenwart der Zukunft in der Romandie, in: Literarischer Monat 25 (2016), 29; Avdija Elena/Thomas Jean-François (Hg.), Futurs insolites. Laboratoire d'anticipation helvétique, Vevey 2016; Gessler Vincent/Vallat Anthony (Hg.), Dimension suisse. Anthologie de science-fiction et de fantastique romande, Encino 2010.

24 Ducommun, Science fiction.

25 Thomas Jean-François, Postface. La science-fiction suisse : alarmes, alertes et dangers ou le charme concret de l'antiutopie, in: Gessler Vincent/Vallat Anthony (Hg.), Dimension suisse. Anthologie de science-fiction et de fantastique romande, Encino 2010, 247–266, hier 249.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die verschiedenen Schweizer Sprachregionen in kulturellen Belangen am jeweiligen Nachbarsland orientierten.[26]

Dieser Einschätzung schliesst sich auch die vorliegende Studie an. Science Fiction wird nicht unter dem Blickwinkel der Staatsangehörigkeit der Autorinnen und Autoren betrachtet. Im Zentrum steht der Umgang mit Science Fiction durch das Deutschschweifzer Radio, eine Institution, die zwar mit sprachregionalen und soziokulturellen Begebenheiten und Vorstellungen verschränkt war, sich in ihrer Science-Fiction-Hörspielproduktion aber ebenfalls an anderen Sendern orientierte. In der Folge wird deshalb auch der Forschungsstand zum deutsch- und englischsprachigen Science-Fiction-Hörspiel erschlossen.

In Deutschland entstanden die ersten Publikationen zum Science-Fiction-Hörspiel in den 1960er Jahren. Sie konzentrierten sich auf einzelne bekannte Produktionen wie Welles' *The War of the Worlds*[27] oder Friedrich Dürrenmatts Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega*,[28] das in den 1950er Jahren von mehreren westdeutschen Radiosendern produziert worden war. 1974 folgte erstmals eine breiter angelegte Studie von Marie Helga Sack, die sich mit Hörspielen der Sendereihe *Science Fiction als Radiospiel* des Süddeutschen Rundfunks (SDR) auseinandersetzte.[29] Auch in Österreich stieg in den 1970er Jahren das Interesse am Science-Fiction-Hörspiel.[30]

Zum grössten Teil stammten die deutschsprachigen Publikationen der 1970er und 80er Jahre von hörspielnahen Akteurinnen und Akteuren. Dieter Hasselblatt, der als Hörspielleiter beim Deutschlandfunk (1963–1974) und beim Bayerischen Rundfunk (1974–1986) das Science-Fiction-Hörspiel massgebend förderte und als Mentor des Genres gilt,[31] publizierte seit den 1970er Jahren zahlreiche Artikel zum Thema.[32] Hasselblatt verstand Science Fiction in erster Linie als Ware, die in Form eines Hörspiels bei den öffentlichen Rundfunkanstalten viel Freiraum genoss. Im Gegensatz dazu sah er Film- und Fernsehproduktionen als kommerzielle Demonstrationen von «Tricktechnik», die nicht den eigentlichen Möglichkeiten der Science Fiction entsprechend würden.[33] In den 1980er Jahren kritisierte Manfred Nagl Hasselblatts Einschätzungen. In seiner Monographie *Science Fiction* (1981), in der Nagl Science Fiction ebenfalls als Marktphänomen verstand, ist ein Kapitel dem Science-Fiction-Hörspiel gewidmet. In Hasselblatts Erläuterungen sah Nagl einen gravierenden Mangel, da dieser die Qualität verschiedener medialer Manifestationsformen der Science Fiction «a priori, generell und normativ» begründe. Die

26 Gessler Vincent/Vallat Anthony, Préface, in: dies. (Hg.), Dimension suisse. Anthologie de science-fiction et de fantastique romande, Encino 2010, 7–17, hier 11.

27 Vgl. beispielsweise zum Hörspiel *The war of the Worlds*: Frank Armin P., Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten, Heidelberg 1963, 86; Cantril Hadley, Die Invasion vom Mars, in: Prokop Dieter (Hg.), Massenkommunikationsforschung. 2. Konsumtion, Frankfurt a. M. 1973, 198–212; Hasselblatt Dieter, «Kein Happy-End am Daisy-Day». Analysen zum Science-Fiction-Markt, in: Weigand Jörg, Die triviale Phantasie. Beiträge zur «Verwertbarkeit» von Science Fiction, Bonn-Bad Godesberg 1976, 103–121, hier 114–115; Nagl Manfred, Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produkteverbund, Tübingen 1981, 115–135, hier 125–127; Kupper Norbert, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, Magisterarbeit Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1996, 33–41; Rothe Katja, Katastrophen hören. Experimente im frühen europäischen Radio, Berlin ²2012, 7–19; Strupp Christoph, WAR OF THE WORLDS. Orson Welles' fiktive Radio-Reportage, in: Paul Gerhard et al. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 226–229.

28 Vgl. beispielsweise zum Hörspiel *Das Unternehmen der Wega*: Fischer Eugen Kurt, Das Hörspiel. Form und Funktion, Stuttgart 1964, 98, 133, 173; Beusch Hansueli, Die Hörspiele Friedrich Dürrenmatts, Zürich 1979, 102–133; Scholz Widmer Anya M., Friedrich Dürrenmatt als Visionär: Sein Hörspiel «Das Unternehmen der Wega» im Spannungsfeld von Utopie, Science-fiction und Satire, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1991; Pereira Valeria Sabrina, Science Fiction im Werk von Friedrich Dürrenmatt, in: Pandaemonium 20/32 (2017), 1–20.

29 Sack Marie Helga, Science Fiction als Radiospiel, Staatsexamensarbeit Universität Heidelberg 1974. Vgl. zu dieser Reihe auch: Kapitel «Internationale Science-Fiction-Hörspiele nach 1965», 173–174.

30 Vgl. Broich Ulrich, Science Fiction, in: Heger Roland (Hg.), Das österreichische Hörspiel, Wien/Stuttgart 1977, 394–398.

31 Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 32–34, hier 32. Kupper hält zu Hasselblatts Publikationen fest, dass die Zahl seiner Veröffentlichungen über den Mangel an Substanz hinwegtäusche, denn kaum jemand habe seine Aussagen so oft wiederholt wie Hasselblatt, so Kupper. Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 32–33.

32 Vgl. beispielsweise Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day»; Hasselblatt Dieter, Radio im Konditional. Über Science Fiction und Hörspiel, in: Tröster Horst G./Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.), Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993, 9–34. Eine ausführliche Auflistung von Hasselblatts Publikationen zum Science-Fiction-Hörspiel findet sich in: Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 146–180, hier 173–180.

33 Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day», 112–114, hier 113.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Existenz und Qualität von medialen Manifestationen der Science Fiction würden aber nicht von ihren «ästhetischen Potenzen» abhängen, sondern seien Resultat von Marktbedingungen, so Nagl.[34]

Ein wichtiges Organ für die Publikation einschlägiger Literatur bildete das 1981 gegründete *Heyne Science Fiction Magazin*, das 1986 in den Almanach *Das Science Fiction Jahr* umgestaltet wurde. Nebst Artikeln von Hasselblatt und anderen hörspielzugewandten Autorinnen und Autoren bot das Heyne-Jahrbuch eine eigene Sparte für die jährlich ausgestrahlten Science-Fiction-Hörspiele.[35] Darin wurden einzelne Produktionen rezensiert und ein Index von Ursendungen für den jeweiligen Zeitraum erstellt. Horst G. Tröster, der regelmässig Informationen für dieses Jahrbuch zusammengetragen hatte, veröffentlichte 1993 eine umfangreiche Dokumentation des deutschen Science-Fiction-Hörspiels. Im Sammelband *Science Fiction im HörSpiel* legte er Produktions-, Ausstrahlungs-, Personen- und Inhaltsangaben von 625 Science-Fiction-Hörspielen vor, die zwischen 1947 und 1987 von den Rundfunkanstalten der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) produziert worden waren.[36] Begleitet wurde Trösters Publikation von verschiedenen Artikeln, darunter auch einem Aufsatz von Hasselblatt, in welchem das Hörspiel wiederum als die «dezenteste und angemessenste Darbietungsform von und für Science Fiction» bezeichnet wurde. Hasselblatt betonte darin zudem, dass Denken und Reflektieren eher mit Hören und weniger mit Sehen zu tun hätten, denn: «Hören kann nur, wer Phantasie hat. Sehen macht abhängig. Hören setzt frei».[37] Hasselblatts Abneigung gegenüber Special Effects in Science-Fiction-Filmen dürfte auch einer Sichtweise entsprochen haben, wie sie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer vertreten wurde und die davon ausging, dass die Entwicklung der sogenannten ‹Kulturindustrie› zur Dominanz des Effekts gegenüber der Idee führe.[38]

In den 1990er Jahren entstanden nebst Trösters umfangreicher Chronik zwei Magisterarbeiten, die sich mit literaturgeschichtlichen Aspekten deutscher Science-Fiction-Hörspiele auseinandersetzten.[39] Nennenswert ist dabei die 1996 vorgelegte Studie von Norbert Kupper, die sich mit inhaltlichen und formalen Aspekten von Science-Fiction-Hörspielen auseinandersetzte und in einem kurzen Kapitel auch die Geschichte der westdeutschen Science-Fiction-Hörspiele nach 1945 rekonstruierte.[40] Kupper beschränkte sich dabei allerdings wie Weber ausschliesslich auf Originalhörspiele.

In den 2000er Jahren lieferte Götz Schmedes mit seiner Monographie *Medientext Hörspiel* (2002) erstmals eine umfassende theoretische Grundlage zur Analyse von Hörspielen. Schmedes verfolgte in seiner Arbeit einen semiotischen Ansatz und untersuchte als Fallbeispiel das preisgekrönte Science-Fiction-Originalhörspiel *Das grosse Identifikationsspiel* (BR, 1973) von Alfred Behrens.[41] Schmedes' Studie, die einen wichtigen theoretischen Beitrag zur Hörspielforschung leistete,[42] führte auch zu neuen Impulsen bei der Untersuchung von Science-Fiction-Hörspielen. Stefan Weich griff in seiner 2010 veröffentlichten Magisterarbeit *Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit* den semiotischen Ansatz von Schmedes auf und untersuchte die Entwicklung verschiedener hörspielgestalterischer Mittel in westdeutschen Science-Fiction-Hörspielen zwischen 1947 und 2006. Dazu beschränkte er sich auf dreizehn Originalhörspiele, die prämiert worden waren oder von bekannten Autoren stammten. Weich zufolge erreichte in den 1970er Jahren die

34 Nagl, Science Fiction, 131.

35 Vgl. zu den publizierten Aufsätzen im Heyne-Jahrbuch: Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 174–179.

36 Tröster Horst G./Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.), Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die Angaben zu den Inhalts-, Sende- und Produktionsdaten westdeutscher Science-Fiction-Hörspiele zwischen 1947 und 1987 auf Trösters Publikation, ohne jeweils entsprechende Vermerke anzubringen. Die Angaben zu den einzelnen Science-Fiction-Hörspielen sind im Sammelband nicht paginiert.

37 Hasselblatt, Radio im Konditional, 19, 27.

38 Vgl. dazu Milner, Locating Science Fiction, 88.

39 Vock Birke, Die Entwicklung der Science-Fiction-Hörspiele bei Hermann Ebeling, Magisterarbeit Universität Erlangen-Nürnberg 1992; Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945.

40 Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945.

41 Schmedes Götz, Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens, Münster 2002.

42 Vgl. Huwiler Elke, Rezension zu: Schmedes Götz, Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens, Münster 2002, Literaturkritik.de, Nr. 10 (2002), Internetversion: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5362, 30.7.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anzahl der verwendeten Geräusche in Science-Fiction-Hörspielen ihren Höhepunkt, während in den 1950er Jahren der Dialog das dominierende Element gewesen sei. Allen untersuchten Hörspielen sei gemein, dass sie sich bei der Darstellung fiktiver Apparaturen auf das übliche «Piepsen, Surren und Summen» beschränkt hätten. Abschliessend hielt Weich fest, dass sich das Science-Fiction-Originalhörspiel deutlich vom Gros der Science-Fiction-Fernsehserien und Kinofilmen abhebe, da Letztere «meist nur der seichten Unterhaltung dienende Actionspektakel» seien.[43] Trotz solcher normativen Differenzierungen und des relativ geringen Quellenbestandes, der vor allem dem Format einer Magisterarbeit geschuldet war, verfolgte Weich einen vielversprechenden Ansatz, der sich explizit mit der klanghistorischen Dimension von Science-Fiction-Hörspielen auseinandersetzte.

In der englischsprachigen Forschung lag der Fokus ähnlich wie in Deutschland lange Zeit auf einzelnen, meist sehr bekannten Science-Fiction-Hörspielen wie *The War of the Worlds*[44] oder Serien wie *Journey into Space*[45] (BBC, 1953–1955). In den 2010er Jahren erschienen mehrere Studien zur Geschichte radiofoner Science Fiction, die sich – anders als die deutschsprachige Forschung – nicht primär auf Originalhörspiele beschränkten, sondern Science Fiction als multimediales Phänomen verstanden und es zusammen mit anderen Formen wie dem Fernsehen, Film oder Comic behandelten.[46] Einer der wichtigsten Beiträge stammt dabei von Andrew Milner, der in seiner 2012 publizierten Monographie *Locating Science Fiction* feststellte, dass die Geschichte der «Radio SF [...] seriously under-researched» sei.[47] Die Gründe dafür sah er unter anderem in der fortgeschrittenen Spezialisierung der Film-, Fernseh-, Medien- und Kulturwissenschaften, die eine Nichtbeachtung von Phänomenen wie radiofoner Science Fiction zur Folge hatte.[48] Milner verfolgte in seiner Studie einen historischen Ansatz, indem er knapp 100 internationale Science-Fiction-Hörspiele hinsichtlich ihres institutionellen und zeitlichen Kontexts analysierte. Ihm zufolge bevorzugten öffentliche Rundfunkveranstalter wie die British Broadcasting Company (BBC) eher literarische Science-Fiction-Hörspiele für einen Nischenmarkt, während die kommerziell ausgerichteten US-amerikanischen Sender gezwungen waren, ein möglichst breites Publikum anzusprechen, um die Werbeeinnahmen zu maximieren. Ferner stellte Milner zum Verhältnis zwischen Science Fiction und Radio fest, dass eine tiefe strukturelle Affinität zwischen beiden Phänomenen vorherrsche. Anders als beim Film erfordere das Science-Fiction-Hörspiel von den Zuhörenden mehr Aufwand für die Imagination zukünftiger Welten.[49]

Auf Konvergenzen zwischen Science Fiction und Radio verwies auch Jay P. Telotte in seinem 2014 erschienenen Artikel *Radio and Television* für die Handbuchreihe *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Darin beschrieb er Parallelen in der Entwicklung von Science-Fiction-Magazinen in den 1920er Jahren und dem aufkommenden Medium Radio. Beide Phänomene hätten sich in einem ähnlichen Kontext von Wissenschaft und Spekulation befunden und es sei kein Zufall gewesen, dass viele der frühen US-amerikanischen Science-Fiction-Sendungen von neuen Technologien wie dem Radio selbst handelten. Radio und Fernsehen bezeichnete Telotte als «science-fictional media», die nicht nur eine wirkmächtige Plattform für die Inszenierung

43 Weich Stefan, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit. Von der Nachkriegszeit bis ins neue Jahrtausend: 1947–2006, München 2010, 99, 101.

44 Vgl. beispielsweise zum Hörspiel *The War of the Worlds*: Lucanio Patrick/Coville Gary, Smokin' Rockets. The Romance of Technology in American Film, Radio, and Television, 1945–1962, Jefferson 2002, 43–80; Milner, Locating Science Fiction, 73–83.

45 Vgl. zur Serie *Journey into Space*: Niebur Louis, Special Sound. The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop, Oxford 2010, 10–19; Johnston Derek, The BBC Versus «Science Fiction»: The Collision of Transnational Genre and National Identity in Television of the Early 1950s in: Hochscherf Tobias/Leggott James (Hg.), British Science Fiction Film and Television. Critical Essays, Jefferson 2011, 40–49, hier 41; Farry James/Kirby David A., The Universe will be televised: space, science, satellites and British television production, 1946–1969, History and Technology 28/3 (2012), 311–333; Milner, Locating Science Fiction, 4–5, 85; Wade John, The Golden Age of Science Fiction. A Journey Into Space with 1950s Radio, TV, Films, Comics and Books, Barnsley 2019, 4–16.

46 Vgl. beispielsweise Lucanio/Coville, Smokin' Rockets; Johnston, The BBC Versus «Science Fiction»; Milner, Locating Science Fiction; Scolari Carlos A./Bertetti Paolo/Freeman Matthew, Transmedia archaeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines, London 2014; Telotte J. P., Radio and Television, in: Latham Rob (Hg.), The Oxford Handbook of Science Fiction, New York 2014, 169–183; Wade, The Golden Age of Science Fiction.

47 Milner, Locating Science Fiction, 72.

48 Vgl. ebd., 68–69.

49 Vgl. ebd., 68–88.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

technizistischer Imaginationen bereitstellten, sondern auch Formen bildeten, die bewusst das eigene Medium in die Untersuchung, Anfechtung und Auseinandersetzung mit der ‹Natur› des Genres verwickelten. Das Medium Radio spielte gemäss Telotte eine Schlüsselrolle in der Entwicklung der «radio SF», indem es die Hörerinnen und Hörer in ein «electronic elsewhere» führte.[50]

Schliesslich widmete John Wade in seiner jüngst erschienenen Monographie *The Golden Age of Science Fiction* (2019) ebenfalls ein Kapitel der «Science Fiction on Radio».[51] Zeitlich konzentrierte er sich auf die 1950er Jahre und untersuchte dazu bekannte britische und US-amerikanische Science-Fiction-Serien und -Sendereihen. Er kam dabei zum Schluss, dass die 1950er Jahre das Golden Age radiofoner Science Fiction bildeten und das Genre danach in Richtung Fernsehen abwanderte. Wade wies wiederum auf Differenzen zwischen dem Hören und Sehen hin und konstatierte, dass die evozierten Bilder einer Radiosendung weitaus lebhafter seien als das Gezeigte an einem TV-Bildschirm.[52]

Es fällt auf, dass die meisten der deutsch- und englischsprachigen Forschungsbeiträge Bewertungen der unterschiedlichen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von Science Fiction vornahmen. Meist handelte es sich um vereinfachende, bisweilen präskriptive oder normative Aussagen, die auf einem angeblichen «great divide»[53] oder einer «audiovisual litany»[54] zwischen Sehen und Hören basierten. Für die vorliegende Untersuchung sind solche Differenzierungen aus drei Gründen irrelevant: Erstens werden in dieser Studie Sinneswahrnehmungen und deren Deutung als historisch bedingte Phänomene verstanden und sinnesspezifische Merkmale nicht universell-theoretisch hergeleitet, sondern empirisch untersucht und kontextualisiert.[55] Zweitens stehen Genre- und Mediensysteme in einem reziproken Austausch und verfügen nicht über eine autonome Ästhetik. Drittens sind Diskussionen um das ‹beste› Science-Fiction-Format unerheblich, weil damit höchstens das (vermeintliche) Potenzial eines Mediums angesprochen wird, statt auf die eigentliche Realisation zu fokussieren.[56] Standpunkte von Autoren wie Hasselblatt werden aber als Sichtweisen zeitgenössischer Akteure in die Untersuchung miteinbezogen und historisiert. Denn auch beim Deutschschweizer Rundfunk prägten Diskussionen um die ‹richtige› Form den Umgang mit Science Fiction.

Periodisierung

Die vorliegende Studie untersucht die Geschichte des Science-Fiction-Genres beim Deutschschweizer Radio zwischen 1935 und 1985. Bei der Wahl des Untersuchungszeitraums wurden sowohl institutionelle Ereignisse des Radios als auch genrespezifische Entwicklungen radiofoner Science Fiction berücksichtigt. Daraus ergab sich die Unterteilung in drei Abschnitte.

Die erste Phase umfasst die Entstehung radiofoner Science Fiction. Sie setzt 1935 mit dem mutmasslich ersten Science-Fiction-Hörspiel des Deutschschweizer Radios ein und endet 1945 mit dem Ende des Zweiten Weltkrieg. Die Anzahl begutachteter und produzierter Science-Fiction-Sendungen war in dieser ersten Phase relativ gering. Sowohl die zurückgewiesenen als auch die gesendeten Hörspiele beinhalteten jedoch Merkmale, die konstituierend für die Entstehung des Genres waren. Die Vorlagen stammten in erster Linie aus dem Ausland und die eingeschickten Manuskripte wurden in den Begutachtungsverfahren als

50 Telotte, Radio and Television, 173.

51 Vgl. Wade, The Golden Age of Science Fiction, 1–28.

52 Vgl. ebd., 1.

53 Smith Mark M., Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History, Berkeley 2007, 8–13, hier 8. Smith sieht keinen «great divide» zwischen einer Ohren-basierten Neuzeit und einer visuellen Moderne, so wie ihn Theoretiker wie Marshall McLuhan oder Walter J. Ong formuliert haben. Die Auffassung, Sehen sei ein rationaler Prozess, während andere Sinne weniger intellektuell seien, müsse empirisch und nicht theoretisch bewiesen werden, so Smith. Die vermeintliche Trennung zwischen Sehen und Hören sei ahistorisch, denn Sinne und deren Bedeutung seien nicht universell, sondern an eine bestimmte Zeit und an einen bestimmten Ort gebunden.

54 Sterne Jonathan, The audible past. Cultural origins of sound reproduction, Durham 2003, 15. Mit einer audiovisuellen Litanei meint Sterne apriorische, quasi-anthropologische Annahmen über das Verhältnis von Hören und Sehen. Vgl. dazu Morat Daniel, Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen, in: Volmar Axel/Schröter Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, 131–144, hier 140.

55 Vgl. dazu auch Smith Mark M., Sensing the Past, 8–13.

56 Diese Meinung vertritt auch Nagl. Vgl. Nagl, Science Fiction, 130–131.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

‹fantastische›, ‹technische› oder ‹utopische› Hörspiele bezeichnet, wobei sämtliche Manuskripte schweizerischer Provenienz abgelehnt wurden. Im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, die in den 1930er und 40er Jahren zu einer konservativeren Gestaltung des Radioprogramms geführt hatte, kam es im Falle radiofoner Science Fiction nicht zu einer Förderung ‹einheimischer› Autorinnen und Autoren.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges setzt die zweite Phase ein. Das Kriegsende bedeutete für das Schweizer Radio keine Zäsur auf institutioneller oder personeller Ebene. Dafür traten mit den neu geschaffenen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Westdeutschland neue Akteure in Erscheinung, welche die Konturen des Deutschschweizer Science-Fiction-Hörspielprogramms beeinflussten. Kennzeichnend für diesen Abschnitt waren formale und inhaltliche Entwicklungen, die zu einer Konsolidierung des Deutschschweizer Science-Fiction-Hörspiels zur Mitte der 1960er Jahre führten. Die internationale Science Fiction der Nachkriegszeit stand ganz im Zeichen der Weltraumfahrt, der sich auch das Hörspielprogramm des Schweizer Radios nicht entziehen konnte. Die Deutschschweizer Hörspielstudios entwickelten dabei eigene Auswahl- und Darstellungsformen: Studio Basel übersetzte und bearbeitete zahlreiche britische Hörspiele; Bern setzte auf Adaptionshörspiele von ‹Klassikern› des Genres; Studio Zürich war weitgehend abwesend. Bei der Begutachtung von Hörspielen zeigte sich eine gewisse Abwehrhaltung, die von einer fortwährenden Geistigen Landesverteidigung geprägt war und zur Rückweisung der meist aus dem deutschsprachigen Ausland eingeschickten Manuskripte führte.

Die dritte Phase setzt 1965 ein. Nach einem mehrjährigen Reorganisationsprozess innerhalb der SRG, angestossen durch das aufstrebende Fernsehen, wurde die studioübergreifende Abteilung ‹Dramatik› gegründet. Dies bedeutete eine institutionelle Stärkung und führte zum Ausbau und einer Diversifikation des Science-Fiction-Hörspielprogramms. Mehr Sendeplätze und eine gesteigerte Nähe zum Publikum prägten die Science-Fiction-Hörspiele der 1970er und 80er Jahre. Ebenfalls entwickelten sich neue Schwerpunkte. Die Abteilung ‹Dramatik› produzierte tendenziell kostenintensivere Science-Fiction-Hörspiele, die neuerdings in den 1970er Jahren von deutschen und in den 1980er Jahren von Schweizer Autorinnen und Autoren stammten. Dagegen setzten andere Unternehmenseinheiten wie die Abteilung ‹Unterhaltung› auf eher kostengünstigere Adaptionen und Kurzhörspiele. Als 1985 die Abteilung ‹Dramatik› als Folge einer bereits länger währenden ökonomischen und medienpolitischen Krise zurückgestuft wurde, verlor das Science-Fiction-Hörspiel eine wichtige institutionelle und finanzielle Basis. Zwar wurde ab 1986 die Hörspielproduktion fortgesetzt, die Zurückstufung galt aber als einschneidende Zäsur und bildet das Ende des Untersuchungszeitraums.

Die Struktur der vorliegenden Studie orientiert sich an dieser Periodisierung. Die drei untersuchten Zeitabschnitte unterteilen sich in Kapitel zum historischen Kontext, zu den ins Programm aufgenommenen sowie abgelehnten Science-Fiction-Sendungen und zur Klanggeschichte der vom Deutschschweizer Radio produzierten Sendungen. Die kontextuellen Einbettungen beziehen sich auf Ereignisse und Vorgänge, die für den Umgang mit Science Fiction beim Deutschschweizer Radio zentral waren, und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Abhandlung der ins Programm aufgenommenen Sendungen erfolgt chronologisch, während die Untersuchung der abgelehnten Science-Fiction-Hörspiele entlang formaler und inhaltlicher Kriterien durchgeführt wird. Die Analyse des Sounds der Science-Fiction-Sendungen gliedert sich nach einem im theoretischen Teil begründeten Element der Science Fiction, dem sogenannten Novum, und konzentriert sich auf die akustische Darstellung fiktiver Neuheiten.

Quellen

Die Forschungsarbeit der Studie umfasst eine quellenbasierte Untersuchung. Die beigezogenen Quellen stammen hauptsächlich aus den Archiven der Radiostudios in Basel, Bern und Zürich. Die Konzentration auf die Deutschschweiz erfolgte aus pragmatischen Gründen. Eine Voruntersuchung bei den Radiostudios in der französisch- und italienischsprachigen Schweiz hat einen umfangreichen Korpus an Quellenmaterial ergeben, auf dessen Analyse zugunsten eines längeren Untersuchungszeitraums und einer vertiefteren

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Betrachtung der Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen verzichtet wurde. Da es aber im Zusammenhang mit Science Fiction mehrere Überschneidungen zwischen den Schweizer Radiostudios gab, wird punktuell auch auf die Geschichte radiofoner Science Fiction in der lateinischen Schweiz Bezug genommen.

Das Quellenmaterial der vorliegenden Arbeit besteht einerseits aus schriftlichen Dokumenten. Dazu zählen Manuskripte (inklusive Exposés und Entwürfe), schriftliche Vorlagen (Romane, Comics, Theaterstücke), Produktionsunterlagen wie Aufnahme-Begleitzettel, Gutachten, Korrespondenzen mit Autorinnen und Autoren, mit Verlagen und anderen Radiosendern sowie Zuschriften aus dem Publikum. Ferner wurden auch Berichte der Radiozeitung sowie Zeitungsrezensionen für die Analyse beigezogen. Andererseits bilden Sendungen, die auf Tonträgern gespeichert wurden, die akustischen Quellen der Untersuchung.[57] Dabei handelt es sich in erster Linie um eigenproduzierte Sendungen, das heisst um Hörspiele, Hörfolgen und zum Teil auch um andere Formen wie Lesungen oder Features (Kombination von Hörspiel-, Dokumentations- und Reportage-Elementen). Um die Vergleichbarkeit der Klang- und Programmgeschichte deutschschweizerischer radiofoner Science Fiction zu ermöglichen, wurden auch Tonaufnahmen und Manuskripte von anderen Rundfunkanstalten, in erster Linie der BBC und den Sendern der ARD, beigezogen.

Die Quellen wurden aufgrund einer Definition von Science Fiction ausgewählt, die im nachfolgenden Kapitel eingehend erörtert wird und die auf einer zweifachen Herangehensweise an das Phänomen beruht: Einerseits versteht die vorliegende Studie Science Fiction als ein historisch bedingtes Phänomen, weshalb Radiosendungen, die sich selbstreferenziell dem Genre zugehörig bezeichneten, für die Untersuchung ausgesucht wurden. Andererseits wird Science Fiction als formal-ästhetischer Modus verstanden, der sich in Form eines dramatisierten Novums (bspw. UFOs oder Roboter) auszeichnet. Basierend auf diesem definitorischen Verständnis ergab sich nach Recherchen in den Archiven der Deutschschweizer Radiostudios, den Datenbanken des Schweizer Radios und Fernsehens (SRF), der schweizerischen Radiozeitung[58] sowie anderen Zeitungsbeständen ein Quellenkorpus von 188 abgelehnten[59] und 91 eigenproduzierten, zum Teil mehrteiligen Science-Fiction-Radiosendungen mit einer Gesamtdauer von rund 76 Stunden.[60] Ausserdem wurden 11

57 Nicht für alle Science-Fiction-Sendungen, die das Deutschschweizer Radio zwischen 1935 und 1985 ausgestrahlt hat, liegen Tonaufnahmen vor. Gerade in den 1930er Jahren wurden viele Sendungen live gesendet oder die teuren Magnetbänder mit neuen Aufnahmen überspielt. Die Archivlage für Science-Fiction-Sendungen ist aber im Allgemeinen gut. Hörspiele wurden radiointern als kulturell wertvolle und für die Produktion wiederverwertbare Sendungen verstanden, so dass deren Tonträger grundsätzlich archiviert wurden. Die drei Deutschschweizer Radiostudios in Basel, Bern und Zürich verfolgten allerdings lange Zeit eine unterschiedliche Archivpolitik, so dass nicht für alle Sendungen die gleichen Unterlagen vorhanden sind. Die Radiostudios in Basel und Zürich archivierten etwa Zuschriften aus dem Publikum oder Zeitungsrezensionen zusammen mit den Hörspielunterlagen (dazu gehören in erster Linie Manuskript und Aufnahme-Begleitzettel), während sie in Bern getrennt vorliegen. Die Auswertung von Publikumszuschriften zu Berner Produktionen erfolgte daher nur punktuell. Im Gegensatz dazu sind im Archiv von Radiostudio Bern Tonaufnahmen von Sendungen überliefert (bspw. Science-Fiction-Jugendstunden), die in den anderen Studios kassiert worden sind. Vgl. zur Archivsituation der SRG-Radios auch: Mäusli/Steigmeier, Service-public-Medien und kollektive Erinnerung, 49–53.

58 Wenn in dieser Arbeit von «Radiozeitung» geschrieben wird, so ist damit das offizielle Organ der SRG, die Programmzeitschrift des Deutschschweizer Radios, gemeint. Die Radiozeitung erschien im Untersuchungszeitraum (1935–1985) unter verschiedenen Titeln: *Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung* (1930–1936), *Schweizer Radio Zeitung* (1936–1958), *Radio + Fernsehen* (1958–1972), *TV Radio Zeitung* (1972–1978), *Tele TV Radio Zeitung* (ab 1978). Die Radiozeitung wurde seit den 1930er Jahren von der Aktiengesellschaft für Radiopublikationen (AGRAP) herausgegeben. Von 1930 bis 1972 amtierte Kurt Schenker, Direktor des Radiostudios Bern, als Geschäftsführer der AGRAP. Vgl. zur Geschichte der Radiozeitung und AGRAP: Scherrer Adrian, Aufschwung mit Hindernissen, 1931–1937, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 59–92, hier 73–78; Rühl Johannes, Das Radio, die Presse und die Schweizer Volksmusik in der Nachkriegszeit, in: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.), Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik - Programm - Geschichte(n), Zürich 2016, 51–69, hier 54–56.

59 Die Anzahl begutachteter Science-Fiction-Sendungen dürfte weitaus höher gewesen sein, denn für die Zeit bis 1958/59 liegen nur im Archiv des Radiostudios Zürich Expertisen zu geprüften Hörspielen vor. Im Archiv von Studio Bern, dessen Hörspielunterlagen zum Teil Ende der 1990er Jahre ins Archiv von Studio Basel transferiert wurden, finden sich praktisch keine entsprechenden Dokumente. Im Basler Radioarchiv konnten bis 1960 nur vereinzelt Gutachten gefunden werden. Der Inhalt eines Karteikastens im Archiv des Radiostudios Basel, der angeschrieben war mit «gesendete Manuskripte» und «nicht gesendete Manuskripte», wurde zwischen 2016 und 2017 entsorgt.

60 Wiederholungen von Sendungen sind dabei nicht miteingerechnet. Die Angaben zur Dauer von ausgestrahlten Science-Fiction-Sendungen, die über keine archivierten Aufnahmen verfügen, basieren auf Programmhinweisen der Radiozeitung und können ungenau sein.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Science-Fiction-Hörspiele, die vom Deutschschweizer Radio in der Originalproduktion eines anderen Senders (sogenannte ‹Gastspiele›) ausgestrahlt wurden, für die Untersuchung der Programmgeschichte hinzugezogen.[61] Trotz ausgiebiger Recherchen erhebt dieses Korpus keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Aufgrund regelmässig durchgeführter Löschaktionen, Überspielungen von Tonträgern oder ungenauer Angaben in Programmhinweisen dürfte die Anzahl ausgestrahlter oder abgelehnter Sendungen, die in irgendeiner Weise dem in dieser Arbeit vorliegenden definitorischen Verständnis von Science Fiction entsprochen haben und nicht in dieser Studie auftauchen, gross gewesen sein.

Methoden

Für die Analyse der Quellen werden qualitative Methoden der Geschichtswissenschaften, in erster Linie hermeneutische, diskursanalytische und klanghistorische Ansätze, verwendet. Diskurse werden im Sinne von Michel Foucault als «Praktiken» verstanden, die «systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen».[62] Demnach wird der symbolischen und semantischen Strukturierung von Diskursen über Science Fiction und Elementen wie dem Novum besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Im Fokus stehen auch die medienpolitischen Voraussetzungen, die eng mit diskursiven Strukturen gekoppelt waren. Diskurshistorisch soll damit die Frage beantwortet werden, was zu welchem Zeitpunkt ‹sendbar› war und wie das Gesendete akustisch dargestellt wurde.

Der hermeneutische und diskursanalytische Zugriff auf Darstellungs- und Wahrnehmungsformen, die sich nicht nur mittels Sprache, sondern auch in Form akustischer Zeichensysteme (bspw. Stimme, Geräusche oder Musik) konstituierten, erfordert eine besondere methodische Herangehensweise. Bereits das Sprechen über Sound[63] beinhaltet gewisse Schwierigkeiten. Abgesehen vom elementaren Begriffspaar ‹laut/leise› gibt es in der deutschen Sprache keine wesentlichen Begriffe zur generischen Beschreibung von Hörempfindungen.[64] Beim Bezeichnen auditiver Eindrücke wird stattdessen auf das Vokabular anderer Sinnesmodalitäten zurückgegriffen, sogenannte ‹kreuzmodale Metaphern›, die sich meist auf visuelle oder haptische Wahrnehmung beziehen.[65] Demnach wird Sound als tief, hoch, farbig, dunkel, hell, rund, glatt, spitz, warm, kalt, massiv, hohl, dünn, fett, weich, hart oder mit mehrdeutigen Ausdrücken wie gespenstisch, unheimlich, bizarr, düster, harmonisch, dissonant, elektronisch oder euphorisch beschrieben. Für eine wissenschaftliche Untersuchung von Klängen ist es notwendig, subjektive Empfindungen in intersubjektiv zugängliches Wissen umzuwandeln.[66] Dazu verwendet auch diese Studie kreuzmodale Metaphern. Die Analyse des akustischen Materials, die letztendlich immer subjektiv und gegenwartsbezogen ist, soll dabei möglichst reflektiert und differenziert zum Ausdruck gebracht werden. Wenn immer möglich sollen auch zeitgenössische Hörempfindungen und -deutungen in die Analyse miteinbezogen werden.

Für die Untersuchung historischer Tondokumente und vergangener Hörerfahrungen liefert die Sound History eine Reihe vielversprechender Ansätze. Die Sound History (dt. Klanggeschichte) bildet ein Feld innerhalb der Geschichtswissenschaften, das sich mit spezifisch auditiven Phänomenen der Geschichte auseinandersetzt. Seit den 2010er Jahren

61 Aufgrund des archivischen Schwerpunkts des Schweizer Radios auf seinen Eigenproduktionen, existieren praktisch keine Tonaufnahmen dieser Gastspiele in den SRF-Archiven. In der vorliegenden Arbeit werden sie daher ausschliesslich in den programmgeschichtlichen Kapiteln untersucht.

62 Foucault Michel, Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1973, 74.

63 In der vorliegenden Arbeit wird der englische Terminus «Sound» als Sammelbegriff verwendet, wenn es darum geht, akustische Phänomene zu beschreiben, die im deutschen Sprachgebrauch mit den Ausdrücken «Klang» und «Ton» oder auch «Musik» und «Geräusch» charakterisiert werden. Vgl. zum Begriff «Sound» auch Missfelder Jan-Friedrich, Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound History, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 66/11/12 (2015), 633–649, hier 635–637.

64 Vgl. Görne Thomas, Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion, München 2017, 51–53, hier 51.

65 Vgl. dazu Görne, Sounddesign, 51–53, 110–115.

66 Ein solches Vorgehen schlägt auch Flückiger vor. Vgl. Flückiger Barbara, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg ²2002, 101.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sind im deutschsprachigen Raum zahlreiche klanghistorische Studien erschienen.[67] Der Historiker Jan-Friedrich Missfelder sieht die Aufgaben einer Sound History in erster Linie darin, «Bedeutungszuschreibungen, mediale Formungen und Formatierung» sowie kontextuelle Begebenheiten für die Artikulation und Rezeption von Sound zu untersuchen.[68] Als interdisziplinäre Forschungsrichtung konzentriert sich die Sound History auf historische Klangphänomene und auf die vielschichtigen gesellschaftlichen, technischen und medialen Modi akustischer Wahrnehmung.[69] Mit diesem Zugang können auch Fragen nach einer spezifisch auditiven Wissensproduktion gestellt werden. Operiert wird dabei mit dem Begriff des «Hör-Wissens»,[70] mit dem der Fokus auf dem Hören als Gegenstand und Mittel zur Herstellung von Wissen gesetzt wird.

Für den quellenkritischen Umgang mit akustischen Quellen haben Daniel Morat und Thomas Blanck ein 5-Stufen-Modell entwickelt. Dieses sieht bei Tondokumenten die Analyse der äusseren Struktur, der Inszenierung, der Performanz, der Medialität und des Kontexts vor.[71] Für die Analyse von Science-Fiction-Sendungen spielen die Inszenierung und die Performanz eine zentrale Rolle. Die Inszenierung umfasst sämtliche Strategien, wie eine Aufnahme nach der Intention der Urhebenden klingen sollte. Bedeutend sind dabei die schriftlichen Vorgaben in den Hörspielmanuskripten (oftmals unterstrichen und in Klammern gesetzt), welche die Regisseurinnen und Regisseure über den beabsichtigten Klang informieren sollten. Die Untersuchung der tatsächlichen Umsetzung dieser Vorgaben ist Teil der Performanzanalyse. Dabei rücken diejenigen Elemente in den Fokus, die erkennbar von den schriftlichen Vorgaben abweichen. Der Einbezug inszenatorischer und performativer Aspekte ist für eine transnationale und multimediale Herangehensweise an die Materie äusserst vielversprechend, weil damit die Verschiedenheit der Klangpraktiken und Bedeutungszuschreibungen des gleichen Ausgangsmaterials evident werden.

Mit dem methodischen Rüstzeug der Geschichtswissenschaften, insbesondere der Sound History, ist das vorliegende Forschungsvorhaben imstande, die komplexen und mehrere Sinne betreffenden Prozesse, die den Umgang mit Sendungen wie *Jim Smiths letzte Marsfahrt* oder *The war of the Worlds* beim Deutschschweizer Radio geprägt haben, historisch zu erfassen. Im Zentrum des folgenden Kapitels stehen nun die theoretischen Grundlagen, die für eine definitorische Eingrenzung und einen konzeptionellen Zugang zum Untersuchungsgegenstand notwendig sind.

67 Vgl. beispielsweise Müller Jürgen, «The Sound of Silence». Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: Historische Zeitschrift 292/1 (2011), 1–29; Morat Daniel/Blanck Thomas, Geschichte hören. Zum quellenkritischen Umgang mit historischen Tondokumenten, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 66/11/12 (2015), 703–726; Missfelder Jan-Friedrich, Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit, in: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012), 21–47. Eine Sammlung klanghistorischer Fallstudien findet sich in den Sammelbänden: Meyer Petra Maria (Hg.), Acoustic turn, München 2008; Volmar Axel/Schröter Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013; Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013; Kuchenbuch Ludolf/Missfelder Jan-Friedrich (Hg.), Historische Anthropologie. Kultur Gesellschaft Alltag. Thema: Sound, 22/3 (2014); Netzwerk «Hör-Wissen im Wandel» (Hg.), Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne, Berlin 2017; Morat Daniel/Ziemer Hansjakob (Hg.), Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze, Stuttgart 2018. Zur Geschichte der Sound History siehe auch: Missfelder Jan-Friedrich, Geschichtswissenschaft, in: Morat Daniel/Ziemer Hansjakob (Hg.), Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze, Stuttgart 2018, 107–112.

68 Vgl. Missfelder, Der Klang der Geschichte, 633–649, hier 634.

69 Vgl. Missfelder, Der Klang der Geschichte, 633–635.

70 Vgl. Morat Daniel/Tkaczyk Viktoria/Ziemer Hansjakob, Einleitung, in: Netzwerk «Hör-Wissen im Wandel» (Hg.), Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne, Berlin 2017, 1–19, hier 2–4.

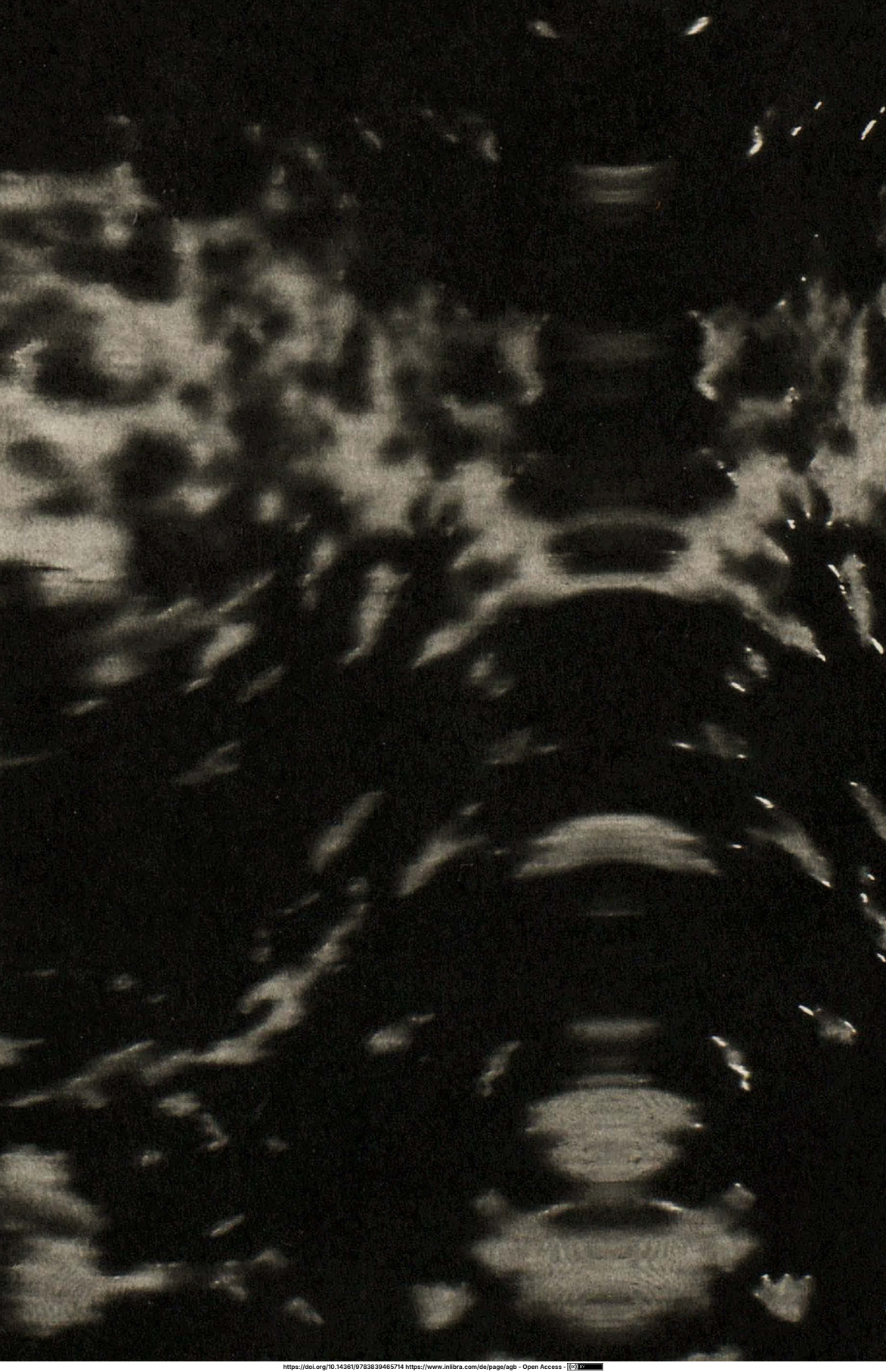
71 Vgl. Morat/Blanck, Geschichte hören, 722–725.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

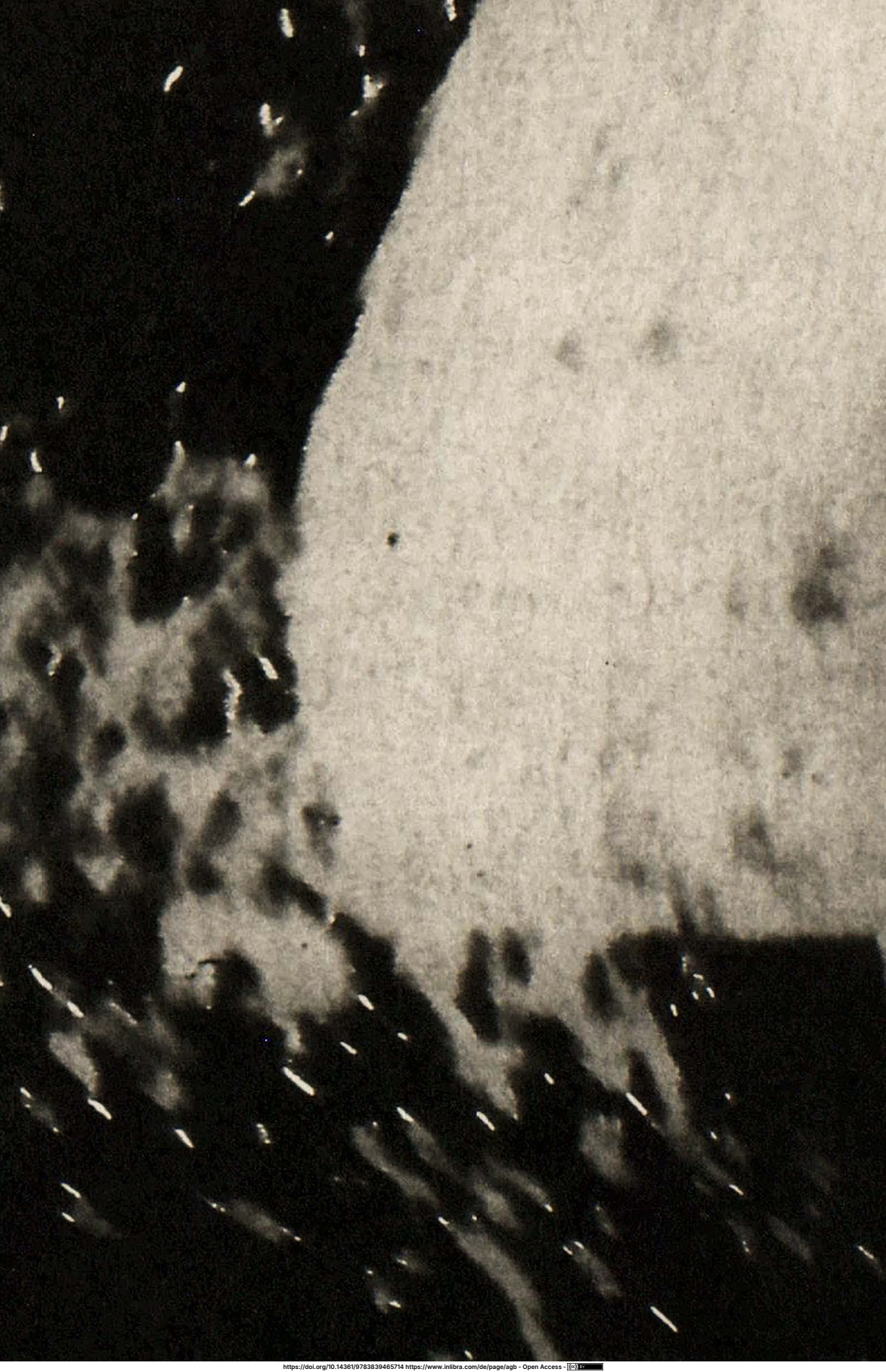

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY


https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II Theoretische Grundlagen

Im Zentrum dieses Kapitels stehen die theoretischen Grundlagen für eine eingehende Analyse und Interpretation des komplexen Zusammenspiels von Radio und Science Fiction. In einem ersten Schritt erfolgt eine definitorische Annäherung an den Begriff ‹Science Fiction›. Daran anschliessend werden die zentralen Bestandteile für die Analyse der radiofonen Verfahrensweise mit Science Fiction erörtert. Auf diesen zwei Schritten aufbauend folgt zum Schluss des Kapitels eine Definition radiofoner Science Fiction.

Im Sinne einer interdisziplinären Herangehensweise stützt sich die Arbeit auf verschiedene akademische Fachrichtungen. Dazu gehören die Geschichts-, Literatur-, Film- und Medienwissenschaften sowie die Sound Studies. Die folgenden Abschnitte beziehen sich auf die wesentlichen und für alle drei Phasen zwischen 1935 und 1985 relevanten Grundlagen dieser Fachrichtungen. Theoretische Ausführungen zu zeitlich spezifischen Phänomenen werden in den jeweiligen Kapiteln gemacht.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1 Science Fiction als Genre und Modus

Science Fiction wird weitläufig als Genre oder Gattung[1] bezeichnet, das sich in verschiedenen Medien manifestiert. Genres haben einen hohen Gebrauchswert, da sie einerseits Sicherheiten mit Blick auf inhaltliche oder ästhetische Erwartungen versprechen und andererseits auf der Produktionsebene Orientierungshilfen und Richtlinien bei dramaturgischen Entscheidungen bieten.[2] Was ein Genre aber genau auszeichnet, wird bis heute unter Schriftstellenden, Forschenden und Rezipierenden kontrovers diskutiert und führt zu verschiedenen, teils divergierenden Definitionen von Science Fiction.[3]

Die Debatten um die Definition von Science Fiction lassen sich in zwei Pole aufteilen. Eine Richtung orientiert sich an der etymologischen Schöpfung und publizistischen Verbreitung des in den 1920er Jahren entstandenen Begriffs ‹Science Fiction›.[4] Erzählungen gelten diesem Verständnis nach als Science Fiction, wenn sie als solche deklariert werden. Diese selbstreferenzielle Sichtweise kann zu subjektiven Ansätzen führen, wie beispielsweise der Definition des US-amerikanischen Autors Damon Knight: «Science fiction is what we point to when we say it».[5] Am anderen Pol stehen Definitionen, die auf narratologischen oder linguistischen Theorien basieren und Science-Fiction-Texte aufgrund formaler Funktionsweisen eingrenzen. Damit können auch antike Texte zur Science Fiction gezählt werden. Die Herausforderung dieser Definition besteht darin, die Kategorien mittels eines kritischen, analytischen und definitorischen Prinzips einzugrenzen.[6] Für die vorliegende Studie sind beide Definitionsrichtungen relevant.

Entstehung des Science-Fiction-Begriffs

Die Suche nach dem Ursprung eines Genres ist eine schwierige und meist unlösbare Aufgabe. Gemäss John Rieder steht bei der Frage nach der Entstehung eines Genres nicht die Suche nach einem Ursprung im Zentrum. Vielmehr sollte der Fokus auf der Ansammlung von Wiederholungen, Nachahmungen und Anspielungen liegen, die ein wachsendes Genrebewusstsein signalisieren. Rieder zufolge ist es das allmähliche Ausformen eines Genres, nicht das Auftreten eines formalen Idealtypus, das die Geschichte der frühen Science Fiction auszeichnet.[7]

1 In der Medienwissenschaft wird häufig zwischen ‹Genre› als thematisch-strukturelle Bestimmung und ‹Gattung› als darstellerischer Modus unterschieden. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff ‹Genre› zur Beschreibung des Phänomens ‹Science Fiction› und ‹Gattung› für den Bereich des Hörspiels verwendet. Vgl. zur Unterscheidung zwischen Genre und Gattung: Spiegel Simon, Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films, Marburg 2007, 21–29, hier 22; Müller Jürgen E., Genres analog, digital, intermedial - zur Relevant des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft, in: Dörr Volker C. et al. (Hg.), Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien, Würzburg 2014, 70–102, hier 70.

2 Vgl. Müller, Genres analog, digital, intermedial, 80–82.

3 Hoagland und Sarwal sprechen gar von einem «definition war». Hoagland Ericka/Sarwal Reema, Introduction. Imperialism, the Third World, and Postcolonial Science Fiction, in: dies. (Hg.), Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film, Jefferson 2010, 5–19, hier 5. Auch Freedman stellt fest: «No definitional consensus exists». Freedman Carl, Critical Theory and Science Fiction, Hanover 2000, 13.

4 Beispielsweise hält Priest fest: «Science fiction, in the modern sense, has no actual existence except as a publisher's category.» Priest Christopher, British science fiction, in: Parrinder Patrick (Hg.), Science Fiction. A critical guide, New York 2014, 187–202, hier 187.

5 Knight Damon, In Search of Wonder. Essays on Modern Science Fiction, Chicago 1967, zitiert nach: Evans Arthur B., The Beginnings: Early Forms of Science Fiction, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 11–43, hier 12.

6 Vgl. dazu auch Freedman, Critical Theory and Science Fiction, 16–17.

7 Vgl. Rieder John, On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History, in: Science Fiction Studies 37/2 (2010), 191–209, hier 196–197.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diesem Verständnis nach initiierte Hugo Gernsback, ein luxemburgisch-amerikanischer Verleger und Schriftsteller, nicht ein grundsätzlich neues Genre, als er 1929 im Editorial der Zeitschrift *Science Wonder Stories* erstmals von «Science fiction»[8] sprach, nachdem er zuvor mit anderen Terminologien wie «Scientific Fiction» oder «Scientifiction» hantiert hatte.[9] Mit den von ihm herausgegebenen Zeitschriften schuf er aber eine der historischen Grundbedingungen für die Etablierung der Science Fiction als eigenständiges Genre. Die Veröffentlichung in kostengünstig gedruckten Magazinen, sogenannten ‹Pulps›, die an ein Massenpublikum gerichtet waren, brachte dem Genre kurzerhand den Ruf ein, ‹schundhafte› und ‹seichte› Literatur zu sein.[10]

Gernsback definierte in den Leitartikeln seiner Hefte Science Fiction in Anlehnung an die Tradition der ‹Scientific Romance› als eine charmante Romanze, vermischt mit wissenschaftlichen Fakten und prophetischen Visionen im Stile von Jules Verne, H. G. Wells oder Edgar Allan Poe.[11] Zum Teil veröffentlichte er auch Werke dieser Autoren in seinen Magazinen.[12] Die Mehrheit der Geschichten für Zeitschriften wie *Amazing Stories* stammten aber von Laien oder Auftragsschreibenden. Sie verfassten meist herkömmliche Western- und Abenteuererzählungen, die sie mit futuristisch wirkenden Requisiten und ausserirdischen Handlungsorten ausstatteten. Damit verstärkten sie die öffentliche Wahrnehmung von Science Fiction als triviales Genre zusätzlich.[13]

Der Begriff ‹Science Fiction› etablierte sich Ende der 1930er Jahre in einer breiteren US-amerikanischen Öffentlichkeit.[14] Im deutschsprachigen Raum wurde er erst in der Nachkriegszeit publizistisch verwendet.[15] Zur Benennung des Genres kursierten in Deutschland andere Terminologien wie ‹Zukunftsroman›, ‹Utopischer Roman› oder ‹naturwissenschaftlich-technische Utopie›.[16] Diese Terminologien, insbesondere das Konzept der Utopie, verfügten ihrerseits über eigene Traditionen. Ausgehend von Thomas Morus' Werk *Utopia* (1516) wurden Begriffe wie ‹Utopie›, ‹Utopist› oder ‹Utopismus› im 19. Jahrhundert zu ganz unterschiedlichen Zwecken, meist zur Bezeichnung für eine unpraktikable Idee verwendet.[17] Es dominierte die Sichtweise, dass das imaginierte ‹Nirgendwo› nicht erreicht und die idealisierten Zustände nicht realisiert werden können. Die Utopie erhielt damit den Ruf des Irrealen und Unrealistischen.[18] Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Utopien nicht mehr räumlich, sondern zeitlich angeordnet. Das Geschilderte lag vermehrt auf einem linearen, in die Zukunft gerichteten Zeitstrahl.[19] Infolge dieses semantischen Wandels traten im späten 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum sogenannte ‹Zukunftsromane› in Erscheinung. Diese standen in der Tradition der englischen ‹Scientific Romance› und bildeten erstmals eine eigenständige literarische Gattung. Im Zentrum der in der Zukunft angesiedelten Handlungen stand das wissenschaftlich Wunderbare. Der Begriff ‹Zukunftsroman› setzte sich für ein vages Bewusstsein eines neuen Genres durch. In der Folge wurden Subgenres wie ‹Mondreiseromane›, ‹Marsromane› oder ‹Luftschifffahrtsromane› etabliert, die weiterhin der utopischen Tradition zugeordnet wurden.[20]

Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden publizistische Gattungen wie der ‹Zukunftsroman› oder auch der ‹Utopische Roman› synonym zur Science Fiction verwendet. Die Bezeichnung ‹utopisch› hatte sich dabei vom begriffsgeschichtlichen Hintergrund der

8 Gernsback Hugo, Science Wonder Stories, in: Science Wonder Stories 1/1 (1929), 5.

9 Vgl. dazu Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 71–100, hier 75. Zur Etymologie des Begriffs ‹Science Fiction› und zur Geschichte der US-amerikanischen Pulp-Magazine siehe auch: Bould Mark, Pulp SF and its Others, 1918–39, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 102–129.

10 Vgl. Gözen Jiré Emine, Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie, Bielefeld 2012, 57–59.

11 Vgl. Bould, Pulp SF and its Others, 103–105.

12 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 87–88.

13 Vgl. Gözen, Cyberpunk Science Fiction, 57–59.

14 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 84–90, hier 89.

15 Vgl. Friedrich Hans-Edwin, Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993, Tübingen 1995, 36–41; Innerhofer Roland, Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung, Wien [etc.] 1996, 11–18, hier 11.

16 Vgl. Brandt Dina, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung, Tübingen 2007, 8–11; Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 64.

17 Vgl. Friedrich, Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 127–130.

18 Vgl. Brandt, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945, 12.

19 Vgl. ebd., 11–14.

20 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 84; Brandt, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945, 10. Friedrich, Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 127–130, 190–191.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Utopie gelöst und galt in den 1950er Jahren als Begriff zur Kennzeichnung von Zukunftsliteratur. Utopisch konnte sich allerdings auch auf Gegenteiliges beziehen, also auf die ‹Anti-Utopie› oder ‹Dystopie›. In einer Dystopie wurden als negativ empfundene Tendenzen der Gegenwart in die Zukunft extrapoliert und als fiktive Schreckensszenarien präsentiert. Anders als bei utopischen Geschichten, die meist als Rundgang durch eine wunderbare Welt angelegt waren, starteten dystopische Texte direkt in der schrecklichen neuen Welt. Gerade im 20. Jahrhundert erfreute sich die Dystopie grosser Beliebtheit, führte aber nicht zu genreprägenden Begriffen wie ‹dystopischer Roman›.[21]

Durch die Fokussierung auf Terminologien und Selbstzuschreibungen können Texte unter einem Genre zusammengefasst werden. Die Merkmale einer solchen Kategorisierung können auf sehr unterschiedlichen, meist normativen und nach publizistischen Kriterien ausgerichteten Achsen liegen.[22] Genres bilden somit keine fixen, ahistorischen Konstrukte, sondern sind historisch variable Muster, die in jeweils spezifischen Kontexten mit den Faktoren von Macht und Interesse der Produzierenden und Rezipierenden interagieren.[23] Eine solche Perspektive auf Genres konzentriert sich auf die Frage, wie, wann und warum das Genre ausgedehnt wurde, um Texte darin aufzunehmen oder ihnen die Aufnahme zu verwehren. Die Identifizierung oder Zurückweisung eines Textes als Science Fiction kann in diesem Sinne als aktive Intervention in dessen Distribution und Rezeption interpretiert werden.[24]

Science Fiction als fiktional-ästhetischer Modus

Andere Ansätze verstehen Erzählungen dann als dem Phänomen ‹Science Fiction› zugehörend, wenn sie über einen gewissen Modus in der Darstellung verfügen. Eine Definition, die bis heute die Basis solch formaler Zugänge bildet, stammt vom Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Darko Suvin. Er definierte Science Fiction in den 1970er Jahren aufgrund textinterner Kriterien und verstand darunter ein

«literarisches Genre, dessen notwendige und hinreichende Bedingung das Vorhandensein und das Aufeinanderwirken von Verfremdung und Erkenntnis sind, und deren formaler Hauptkunstgriff ein imaginativer Rahmen ist, der als Alternative zur empirischen Umwelt des Autors fungiert.»[25]

Die Konzepte der Verfremdung und Erkenntnis sind bei Suvin von zentraler Bedeutung, da sie Science Fiction von anderen literarischen Gattungen wie dem Märchen oder der Fantastik abgrenzen. Verfremdung bedeutet bei Suvin ein stilistisch-rhetorisches Verfahren zur Vermittlung fiktionaler Inhalte. Damit sollen etablierte Sehgewohnheiten aufgebrochen werden. Tritt in einer fiktionalen Welt ein wunderbares Element auf, beispielsweise ein fliegendes Auto, so erzielt dieser Zusammenprall zweier Realitäten eine verfremdende Wirkung. Die Verfremdung im Sinne Suvins ist stets auf der diegetischen Ebene angesiedelt, das heisst innerhalb der erzählten Welt.[26]

Suvins Definition entsprechend evozieren Science-Fiction-Geschichten eine «Alternative zur empirischen Umwelt». Diese fiktionale Welt weicht von der Realität der Rezipierenden ab, wobei Suvin dieses Abweichen mit dem Begriff des «Novums» (Pl. Nova) umschreibt. Darunter versteht er eine «*Neuheit*» oder «*Neuerung*», deren «*Gültigkeit mittels der Logik der Erkenntnis legitimiert*» wird.[27] Ein Novum muss demnach naturwissenschaftlich legitimiert sein und eine Kontinuität zur empirischen Welt behaupten. Es soll vorgeben, dass es mit unserer empirischen Umwelt konform und realitätskompatibel ist. Das Auftreten

21 Vgl. zur Dystopie: Brandt, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945, 11–14; Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 64–69.

22 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 23–25.

23 Vgl. Müller, Genres analog, digital, intermedial, 70–73.

24 Vgl. Rieder, On Defining SF, or Not, 193–194.

25 Suvin Darko, Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung, Frankfurt a. M. 1979, 27. Hervorhebungen im Original.

26 Vgl. Spiegel Simon, Science Fiction, in: Kuhn Markus et al. (Hg.), Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung, Berlin 2013, 252–257. Die Diegese bezeichnet das raumzeitliche Kontinuum eines Spielfilms oder Hörspiels, in dem die Protagonistinnen und Protagonisten handeln. Vgl. Flückiger, Sound Design, 505.

27 Suvin, Poetik der Science Fiction, 93. Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines Novums führt dazu, dass Science-Fiction-Erzählungen wissenschaftlich wirken und Abweichungen von der Welt der Rezipierenden unter Bezugnahme auf naturwissenschaftliche Prämissen legitimiert werden.[28]

Basierend auf Suvins Konzept hat Carl Malmgren eine Typologie erstellt, wonach er Nova nach «Actants», «Social Order», «Topography» und «Natural Laws» unterteilt.[29] Neuartige Akteurinnen und Akteure umfassen empfindungsfähige Computer und Roboter, Monster oder Ausserirdische. Beim Auftreten solcher Nova werden menschliche mit nicht-menschlichen Wesen verglichen, um das Verhältnis zum vermeintlich ‹Anderen› auszuloten. Ein Novum in Form veränderter sozialer Ordnungen beinhaltet typischerweise Exkursionen in ein utopisches oder dystopisches ‹Anderswo› und thematisiert dabei meist gesellschaftliche Entwicklungen. Die Topografie involviert fantastische Objekte wie neuartige Erfindungen oder Entdeckungen, die als Novum in sogenannten ‹Gadget Stories› (dt. technische Spielereien) in Erscheinung treten. Sie untersuchen das Verhältnis des Menschen zur Technologie und verweisen auf die Möglichkeiten und Gefahren angeblich moderner Entwicklungen. Schliesslich führen veränderte Naturgesetze zum Typus der ‹Science Fantasy›. Dabei werden Elemente der Science Fiction und der Fantastik kombiniert. Indem naturwissenschaftliche Gesetze und Prinzipen manipuliert werden, stellen diese Nova die Realität der Rezipierenden grundsätzlich in Frage und verweisen auf die diskursive Herstellung von Wirklichkeiten.[30]

Die Fokussierung auf das Novum (oder mehrere Nova) einer Science-Fiction-Sendung bietet einen praktikablen Zugang für eine klanghistorische Analyse. Indem fiktive Figuren, Apparaturen oder Gesellschaftsformen in irgendeiner Weise akustisch dargestellt werden mussten, bilden sie eine interessante Plattform für vermeintlich neuartige Sounds. Die Analyse des Novums fördert auch die Vergleichsmöglichkeiten innerhalb der Studie, da damit die Darstellungen ausgewählter Nova zu unterschiedlichen Zeiten und bei verschiedenen Rundfunkanstalten erörtert werden können.

Während die akustische Realisierung von Nova in der Forschung zum Science-Fiction-Hörspiel bislang auf wenig Interesse stiess,[31] fand Suvins Konzept bei Studien zum Science-Fiction-Film mehr Beachtung. Simon Spiegel hielt in seiner 2007 veröffentlichten Dissertation zur Poetik des Science-Fiction-Films fest, dass die Funktionsweise einer fiktionalen Welt erst durch ihre konkrete Gestaltung, das heisst ihre Narration sichtbar wird. Zur Beschreibung dieser Funktionsweise versteht Spiegel Science Fiction als einen «*fiktional-ästhetischen Modus*».[32] Prägend für diesen Modus sind der ontologische Status der erzählten Welt gegenüber der empirischen Welt, die Darstellungsweise sowie die Wirkung bei den implizierten Rezipierenden.[33]

Gemäss Spiegel wird in Science-Fiction-Filmen versucht, die Realitätskompatibilität eines Novums in irgendeiner Form zu behaupten. Die Filme müssen den Eindruck erwecken, dass die präsentierten Nova wissenschaftlich-technisch plausibel seien. Während literarische Texte dazu auf ein naturwissenschaftliches, meist pseudowissenschaftliches Vokabular mit Neologismen (Wortschöpfungen) zurückgreifen, verwendet der Science-Fiction-Film eine spezifisch «*technizistische Ästhetik*».[34] Wenn in der Literatur die Erklärungen von Nova möglichst wissenschaftlich formuliert sein sollten, so haben sie im Film entsprechend wissenschaftlich auszusehen. Laut Spiegel muss ein Film, der mit einer Art szientistischen Ikonografie ausgestattet ist, seine Zugehörigkeit zur Science Fiction nicht weiter erläutern, da er sich bestimmter Bilder und Vorstellungen bedient, wie sie von den

28 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 42–56.

29 Malmgren Carl D., Worlds Apart. Narratology of Science Fiction, Bloomington/Indianapolis 1991, 16.

30 Vgl. ebd., 15–22.

31 Weich konzentriert sich in seiner Studie zwar explizit auf die Darstellung von Nova mit hörspielgestalterischen Mitteln, gelangt aber im Rahmen einer Magisterarbeit zu wenig aussagekräftigen Erkenntnissen. Ältere Publikationen wie diejenigen von Hasselblatt oder Nagl fokussieren hingegen mehr auf sozio-ökonomische Aspekte wie Marktbedingungen.

32 Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 39. Hervorhebungen im Original.

33 Vgl. ebd., 28–40, 73–78; Spiegel, Science Fiction, 248. Spiegel versteht den Modus als heuristisches Modell, das im Gegensetz zum Genre über eine gewisse «kultur- und zeitübergreifende Gültigkeit» verfügt. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 40.

34 Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 78. Hervorhebungen im Original. Vgl. zu Neologismen in der Science-Fiction-Literatur: Friedrich, Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 105–115, hier 114.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Naturwissenschaften generiert worden sind. Allerdings werden sie nicht unverändert übernommen, sondern im Zuge der Filmproduktion erweitert, ausgebaut und überhöht.[35]

Science-Fiction-Filme streben mit ihrer spezifischen Ästhetik einen wissenschaftlich plausibilierten Realitätseffekt an. Das Vortäuschen einer Realitäts-Kompatibilität des Novums wird in der Forschung als Naturalisierung bezeichnet. Entscheidend ist dabei, dass das Novum in ästhetischer Hinsicht den Vorstellungen von Wissenschaft und Technik angepasst wird. Die Frage nach der technischen Funktion ist zweitrangig, da es für die Rezipierenden unerheblich ist, wie ein fiktives Raumschiff genau funktioniert. Gemäss Spiegel ist es wichtiger, dass ein Raumschiff als solches erkannt wird. Demnach ist die Naturalisierung ein ästhetischer Vorgang, der den eigentlichen formalen Rahmen der Science Fiction bildet. Auf formaler Ebene «*macht die Science Fiction nicht das Vertraute fremd, sondern das Fremde vertraut*», so Spiegel.[36] Auf Basis dieser Erkenntnisse definiert Spiegel Science Fiction wie folgt:

«[Science Fiction zeichnet sich aus durch] wunderbare Welten, deren Nova wie wissenschaftlich-technische Neuerungen aussehen, naturalisiert werden und so als Erweiterung der uns bekannten Welt erscheinen. Diese beiden Aspekte – die Science Fiction als ein Welten-Typus und das Zusammenspiel von fiktionaler Ontologie und Ästhetik – kommen im Konzept des *fiktional-ästhetischen Modus* zum Ausdruck.»[37]

Auf die spezifisch auditive Dimension in der Darstellung des Novums weist Trace Reddell in seiner klanghistorischen Untersuchung zum Science-Fiction-Film des 20. Jahrhunderts hin. Er versteht das Novum nicht nur als spekulative Konstruktion, sondern auch als eigenständige technische Innovation. Neuartige Sounds in Science-Fiction-Filmen würden ihrerseits zu Akteuren in der Schulung des menschlichen Gehörs in einer modernen, von Technologie geprägten Welt.[38] Um die auditive Bedeutung der Darstellungs- und Wahrnehmungsweise zu unterstreichen, etabliert Reddell den Begriff des «sonic novums»:

«[S]cience fictional sound objects are also actual, technical innovations in means, methods, and materials for creating and reproducing new sounds. I call these speculative/material hybrids sonic novums.»[39]

Akustische Nova sind demnach mehr als eine Repräsentation neuer, unkonventioneller Elemente. Sie verweisen auch auf neue Produktionstechniken zur Erzeugung dieser Sounds. Die Verschränkung dieser zwei Innovationen sei eines der distinktivsten Features im Vergleich zu anderen Formen des Novums, so Reddell. «Sonic novums» in Science-Fiction-Filmen bildeten selbstständige und materialisierte «forces of newness».[40]

Trotz ihrer Nützlichkeit für die Analyse fiktionaler Welten sollte nicht vergessen werden, dass es sich bei formalistischen Konzepten wie dem Novum um akademische Konstrukte handelt, die das Genre universalistisch und in einer ahistorischen Manier konzeptionieren.[41] Science Fiction sollte nicht nur über Eigenschaften textueller oder ästhetischer Kriterien definiert werden, sondern auch Subjekte beinhalten, zu denen Wissenschaftler wie Suvin selber zählen. So ist Suvins Konzept der kognitiven Verfremdung auch als eine akademische Genre-Kategorisierung der 1970er Jahre zu verstehen, um einen Gegenentwurf zu den von ihm missbilligten kommerziellen Science-Fiction-Erscheinungen zu liefern. Rieder schlägt daher ein historisches Paradigma vor, wonach Science Fiction als soziales Phänomen aufgefasst werden kann. Im Fokus steht dabei die Wandelbarkeit des Genres beziehungsweise die jeweiligen Nutzungsstrategien zu unterschiedlichen Zeiten.[42] Die Frage, was Science Fiction einmal bedeutet habe, ist für Rieder nicht nur durch eine formale Beschreibung zu erreichen, sondern in erster

35 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 47–50.
36 Spiegel, Science Fiction, 249–254, hier 254. Hervorhebungen im Original.
37 Ebd., 261. Hervorhebungen im Original.
38 Vgl. Reddell Trace, The sound of things to come. An audible history of the science fiction film, Minneapolis 2018, 1–41, hier 17.
39 Ebd., 8–9.
40 Ebd., 17–19, hier 19.
41 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 35–37.
42 Vgl. Rieder, On Defining SF, or Not, 191–195.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Linie durch die Schaffung eines «historical and comparative narrative»,[43] also einer historischen und vergleichenden Erzählung. Mit dieser Perspektive erhält das Genresystem, in dem die Prozesse der Selektion, Produktion und Distribution von Science Fiction angesiedelt sind, mehr Gewicht und sie macht das Genre zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand für die Geschichtswissenschaften.

Rieders Ansatz folgend versteht die vorliegende Arbeit Science Fiction sowohl als Modus, der sich durch das Auftreten eines Novums kennzeichnet, als auch als ein soziales und selbstreferenzielles Phänomen, das von Subjekten – dazu zählen Verlegende wie Gernsback, Forschende wie Suvin, Hörspielschaffende wie Fritz Meier, aber auch Radiomitarbeitende wie Hans Bänninger – zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich gedeutet und genutzt wurde.

43 Rieder, On Defining SF, or Not, 206.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2 Bestandteile radiofoner Science Fiction

Wie Telotte in seiner Untersuchung zur frühen ‹radio SF› festgestellt hat, nahm der Rundfunk eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Science-Fiction-Genres ein. Der Medienwissenschaftler Jürgen E. Müller versteht Radio als «highly generic medium», das bei der Konstitution neuer Genremuster in Form eines ‹trial and error›-Prozesses mitwirkte und neue Gattungen fortlaufend den Anforderungen seines Dispositivs anpasste.[44] In den folgenden Abschnitten sollen die Bestandteile, die für den Umgang mit Science Fiction beim Radio von zentraler Bedeutung waren, erörtert werden.

Radio, ein (trans)nationales Medium

Der Begriff ‹Radio› steht als Kurzform sowohl für die Radiotelegraphie (drahtlose Kommunikation) als auch für den Rundfunk, das heisst regelmässig ausgestrahlte Radiosendungen.[45] In den Medienwissenschaften wird Radio als elektronisches Massenmedium verstanden, das über eine grosse gesellschaftliche Bedeutung verfügt. Es kreiert, vermittelt und speichert Informationen und beeinflusst so Wissen, Wahrnehmungen und Erinnerungen. Als Symbol der technischen ‹Moderne› erlaubt es seinen Hörerinnen und Hörern, Sound aus aller Welt zu empfangen, womit – zumindest potenziell – nationale, aber auch gesellschaftliche Grenzen überwunden werden können. Die historische Auseinandersetzung mit dem Medium Radio ist inzwischen fester Bestandteil der Geschichtswissenschaft. Was aber unter dem Begriff ‹Medium› genau verstanden wird und mit welchen Methoden und Schwerpunkten historische Radiountersuchungen arbeiten sollten, ist in der Forschung weiterhin umstritten.[46]

In dieser Studie wird Radio nicht als rein technisch-materiell definierter Übertragungskanal, sozusagen als «Hohlrohr»[47] für Informationen verstanden. Vielmehr wird Radio als reziprokes Kommunikationsdispositiv aufgefasst, das sowohl die Art der übermittelten Inhalte als auch ihre Präsentation und Wahrnehmung beeinflusst. Damit kann der modellierenden Wirkung, die Medien auf die von ihnen übermittelten Inhalte haben, stärker Rechnung getragen werden.[48]

Um die Wechselwirkungen von Medien und Gesellschaft historisch zu erfassen, bietet sich eine akteurszentrierte Perspektive an. Damit rücken individuelle Kommunikationspraktiken von Radiomitarbeitenden (Regie, Technik, Dramaturgie, Gutachten), Schriftstellenden und auch von institutionellen Akteurinnen wie einzelnen Radiostudios oder Organisationseinheiten in den Fokus.[49] In Anlehnung an Siegfried Kracauers Filmtheorie werden Radiosendungen nicht als rein individuelles Erzeugnis verstanden, weil auch die beim Radio vorhandene Teamarbeit dazu führte, dass

44 Müller, Genres analog, digital, intermedial, 83.

45 Vgl. Birdsall Carolyn, Radio, in: Morat Daniel/Ziemer Hansjakob (Hg.), Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze, Stuttgart 2018, 353–359, hier 353. Anders als in Deutschland wurde in der deutschsprachigen Schweiz eher von «Radio» anstelle von «Rundfunk» gesprochen. In Deutschland wurde in den 1920er Jahren der Begriff «Radio» abgelehnt und gezielt von «Rundfunk» gesprochen, um damit das «One to Many»-Prinzip zu unterstreichen. Vgl. dazu Bösch Frank, Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen, Frankfurt a. M./New York 2011, 159.

46 Vgl. Bösch, Mediengeschichte, 7–9; Birdsall, Radio, 353.

47 Vgl. zum Begriff des «Hohlrohrs» (engl. «hollow conduits») in der Medien- und Literaturwissenschaft: Ryan Marie-Laure, Introduction, in: dies. (Hg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln 2004, 1–40, hier 1; Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 89; Wolf Werner, Intermedialität: Konzepte, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen, in: Dörr Volker C. et al. (Hg.), Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien, Würzburg 2014, 11–45, hier 19, 27.

48 Vgl. Wolf, Intermedialität, 18–20.

49 Vgl. dazu Von Hodenberg Christina, Expeditionen in den Methodendschungel. Herausforderungen der Zeitgeschichtsforschung im Fernsehzeitalter, in: Journal of Modern European History 10/1 (2012), 24–48, hier 28.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine «willkürliche Handhabung»[50] des Materials tendenziell ausgeschlossen werden kann.

Indem die Untersuchung davon ausgeht, dass die Handlungen der Akteurinnen und Akteure nicht getrennt von den sie umgebenden institutionellen Strukturen analysiert werden können, werden auch rechtliche und politische Rahmenbedingungen in die Analyse miteinbezogen. Bis 1984 verfügte der Rundfunk weder über eine verfassungs- noch gesetzesmässige Verankerung. Die Programmrichtlinien der SRG orientierten sich an den vom Bundesrat erteilten Konzessionen und waren eher allgemeiner Natur.[51] So galt für den Programmauftrag Folgendes:

«Die von der SRG verbreiteten Programme haben die kulturellen Werte des Landes zu wahren und zu fördern und sollten zur geistigen, sittlichen, religiösen, staatsbürgerlichen und künstlerischen Bildung beitragen.»[52]

Obwohl die Vorgaben eher offen formuliert waren und einen gewissen programmpolitischen Spielraum ermöglichten, bedeutete die Bindung an eine Konzession in Anlehnung an Foucault eine Art ‹mediales Apriori›, das die radiofonen Bedingungen strukturierte und Sendbarkeiten austarierte.[53] Ähnliche Rahmenbedingungen galten auch für andere westeuropäische Radiosender in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.[54] In der Rundfunkgeschichte wird das Radio deshalb vielfach als ‹Sprachrohr› oder ‹Spiegel› einer Gesellschaft aufgefasst, gerade wenn es sich wie im Falle der Schweiz um eine Service-public-Anstalt handelte.[55] Der Historiker Theo Mäusli bezeichnet in diesem Zusammenhang die SRG als «nationale Institution mit nationaler Zielsetzung und Rechtfertigung».[56] Wegen dieser Verschränkung mit nationalstaatlichen Strukturen wird die Erforschung des Radios meist innerhalb eines nationalen Rahmens betrieben.

Indem die vorliegende Untersuchung das Radio der deutschsprachigen Schweiz als Bezugspunkt auswählt, wird auch hier Rundfunkgeschichte auf ein nationalstaatliches Gebiet begrenzt. Trotzdem will diese Studie auch eine transnationale Perspektive einnehmen, wie sie in medienwissenschaftlichen Studien vermehrt vertreten wird.[57] So werden sowohl Sendungen verschiedener Rundfunkanstalten als auch die transnationale Zirkulation von Programmen und Personen in die Analyse mit einbezogen. Dieses Vorgehen ermöglicht es, sprachregionale Eigenschaften herauszukristallisieren und in einem breiteren Kontext zu verorten. Die Konstruktion territorialer Zugehörigkeit (bzw. Nicht-Zugehörigkeit) kann so zusätzlich perspektiviert werden, ohne dabei essentialistische Vorstellungen nationaler ‹Identitäten› zu perpetuieren. Im Sinne von Roger Brubaker und Frederick Cooper bilden Konzepte wie ‹Nation› oder ‹Identität› keine tatsächlich vorhandenen Gebilde, die ‹entdeckt› werden müssen. Vielmehr werden mit den analytischen Begrifflichkeiten «*Identifikation*» und «*Selbstverständnis*» die prozessualen und aktiven Vorgänge im Konstruktionsprozess hervorgehoben.[58] In diesem Sinne spricht Golo Föllmer von «Wellenidentitäten» und meint damit Strategien und Konzepte zur

50 Kracauer Siegfried, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1979, 9–18, hier 11.

51 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 240–244.

52 Konzession für die Benützung der elektrischen und radioelektrischen Einrichtungen der Schweizerischen Post-, Telephon- und Telegraphenbetriebe zur öffentlichen Verbreitung von Radio- und Fernsehprogrammen, 27.10.1964, in: Bundesblatt 2/47 (1964), 1130–1164, hier 1158. Auch in der Konzession von 1987 findet sich diese Passage in einer leicht überarbeiteten Form wieder. Vgl. Konzession für die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, 5.10.1987, in: Bundesblatt 3/48 (1987), 813–822, hier 814.

53 Vgl. zum historischen Apriori: Foucault, Archäologie des Wissens, 183–190. Mit Verweis auf Sterne warnt Morat im Zusammenhang mit dem «technische[n] Apriori» vor einem «materialistischen Determinismus» und weist richtigerweise darauf hin, dass die Nutzungsweisen akustischer Medien nicht allein technisch bedingt seien, sondern auch von «kulturellen Deutungen und Gewohnheiten» abhängen. Morat, Zur Historizität des Hörens, 140.

54 Vgl. Badenoch Alexander/Föllmer Golo, Transnationalizing Radio Research: New Encounters with an Old Medium, in: dies. (Hg.), Transnationalizing Radio Research. New Approaches to an Old Medium, Bielefeld 2018, 11–29, hier 11.

55 Vgl. dazu Mäusli/Steigmeier, Service-public-Medien und kollektive Erinnerung, 44–46.

56 Mäusli Theo, Geschichte der SRG – eine Geschichte der Schweiz, in: ders./Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, 385–397, hier 387.

57 Vgl. beispielsweise Föllmer Golo/Badenoch Alexander (Hg.), Transnationalizing Radio Research. New Approaches to an Old Medium, Bielefeld 2018. Zur Überwindung nationaler Forschungsdesigns siehe auch: Von Hodenberg, Expeditionen in den Methodendschungel, 28–36.

58 Brubaker Rogers/Frederick Cooper, Jenseits der «Identität», in: Brubaker Rogers, Ethnizität ohne Gruppen, Hamburg 2007, 46–95, hier 67, 71. Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kennzeichnung eines Radiosenders.[59] Anja Richter verwendet das Konzept der «Radioästhetik» und versteht darunter die durch das «Medium Radio und seine Gestaltungsmittel bedingte spezifische Modifizierung einer Botschaft».[60] Auf der Grundlage dieser Ansätze wird das Deutschschweizer Radio im untersuchten Zeitraum als ein nationalstaatlich konzessioniertes Medium verstanden, das in der Lage war, bestimmte Inhalte unter medienspezifischen Gesichtspunkten zu identifizieren, zu priorisieren, zu produzieren und zu distribuieren.

Science Fiction als Hörspiel

Die am häufigsten verwendete Form zur Ausstrahlung von Science-Fiction-Erzählungen war das Hörspiel. Das Hörspiel gilt als eine «originäre Kunstform»[61] des Radios. Entstanden in den 1920er Jahren, besteht dieses Format bis heute. Für die vorliegende Studie wird das Hörspiel in einem breiten Sinne definiert, nämlich nach Elke Huwiler als *«[e]lektroakustisch erzeugte und an das Medium Rundfunk [...] gebundene Kunstform»*.[62] Die Nähe zum Radio ist ein zentrales Kennzeichnen, denn Hörspiele bildeten seit ihren Anfängen einen integralen Bestandteil des Radioprogramms, womit sie sich von anderen Kunstformen wie dem Theater oder Film unterscheiden.[63]

Traditionellerweise differenziert die Literaturwissenschaft zwischen Originalhörspielen, also speziell für das Radio geschriebenen Werken, und Hörspieladaptionen,[64] die auf literarischen, theatralischen oder filmischen Vorlagen beruhen. Adaptionen gelten zum Teil bis heute als schlechter Ersatz für die als besser erachteten Originalhörspiele.[65] Dies dürfte ein Grund dafür gewesen sein, weshalb sich die deutschsprachige Forschung zum Science-Fiction-Hörspiel meist auf Originalhörspiele konzentrierte.

In der vorliegenden Studie werden Original- und Adaptionshörspiele als gleichwertige Produkte der Kunstform ‹Hörspiel› verstanden. Für eine klanghistorische Untersuchung radiofoner Science Fiction ist von Bedeutung, dass Hörspiele und andere Sendeformen über mindestens ein dramatisiertes Novum verfügen. Die akustische Umsetzung des Novums, das heisst die möglichst wissenschaftliche ‹Behauptung› fiktiver Neuheiten, erfolgt in Radiosendungen primär durch eine Erzählinstanz (Erzählerin oder Erzähler) oder in Form einer szenischen Darstellung. In diesem Zusammenhang unterscheidet die Literaturtheorie zwischen «Mimesis» und «Diegesis», das heisst zwischen «telling», der Erzählung von Zuständen durch Dialoge oder Beschreibungen, und «showing», der Präsentation von etwas Geschildertem, beispielsweise mittels akustischer Zeichen.[66]

Für die Analyse akustischer Zeichen eignet sich ein semiotischer Ansatz. Die Semiotik betrachtet alle Begebenheiten natürlicher oder künstlicher Systeme als sogenannte Zeichen, die über ein kommunikatives Potenzial verfügen. Schmedes zufolge bilden Hörspiele ein «kulturelles System zur Wiedergabe ästhetisch verarbeiteter Informationen».[67] Das Hörspiel entwickelte in seiner Geschichte unterschiedliche Formen, die durch den Gebrauch eines oder mehrerer Zeichen beschreibbar sind. Das Repertoire an Zeichen unterliegt dabei einem permanenten Wandel, der seinerseits von technischen Neuerungen

59 Föllmer Golo, Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentitäten, in: Volmar Axel/Schröter Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, 321–338, hier 321–327.

60 Richter Anja, Studien zur Bestimmung klangästhetischer Merkmale von Radioprogrammen, Magisterarbeit Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010, 9, zitiert nach: Föllmer, Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios, 327.

61 Wagner Hans-Ulrich, TRÄUME. Die Geschichte des Hörspiels, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 364–369, hier 364.

62 Huwiler Elke, Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst, Paderborn 2005, 25. Hervorhebungen im Original. Huwiler orientiert sich bei dieser Definition an Stefan Bodo Würffel, der ein Hörspiel als ein «[e]lektroakustisch erzeugtes und an das Medium Rundfunk bzw. an Tonträger gebundenes Genre» versteht. Würffel Stefan Bodo, Hörspiel, in: Weimar Klaus et al. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin/New York 2000, 77–81, hier 77. Um Missverständnisse mit dem Genre ‹Science Fiction› zu vermeiden, wird in dieser Arbeit der Begriff «Kunstform», so wie ihn Huwiler zur Definition von Hörspielen verwendet, bevorzugt.

63 Vgl. Schmedes, Medientext Hörspiel, 15–16.

64 In dieser Arbeit werden synonym zum Ausdruck ‹Hörspieladaption› andere Begrifflichkeiten wie ‹Adaptionshörspiel› oder ‹Funkbearbeitung› verwendet.

65 Vgl. Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 25–41, hier 26.

66 Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 70–76, hier 73.

67 Schmedes, Medientext Hörspiel, 16.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und veränderten dramaturgischen oder programmpolitischen Vorgaben bestimmt wird.[68] Im Folgenden werden die für diese Studie relevanten Zeichensysteme ausgearbeitet.[69] Dazu gehören Sprache, Stimme, Geräusch, Musik und elektroakustische Manipulation.

Das Zeichensystem Sprache bezieht sich auf den Wortlaut eines Manuskripts und bildet in der Hörspielpraxis oftmals das dominanteste Zeichensystem. Sprache gilt als das gebräuchlichste und komplexeste Kommunikationssystem des Menschen.[70] Sprachliche Bedeutungsvermittlung verläuft im Hörspiel jeweils über die Stimme einer Figurenpräsenz. Die Stimme ihrerseits ist ein Kommunikationssystem mit eigenen Bedeutungsstrukturen. Einem Text zuzuhören ist eine andere kognitive Leistung, als ihn zu lesen, wobei der Unterschied darin besteht, dass Stimme nicht als neutrales Medium funktioniert, sondern zusätzliche Bedeutungen generiert.[71] Entscheidend ist demnach nicht nur, ‹was› gesagt wird, sondern auch, ‹wie› es gesagt wird.[72] Zur Artikulation von Sprache verfügt die Stimme über verbale, das heisst die gesprochene Sprache betreffende, sowie para- und nonverbale Elemente. Paraverbale Codes beschreiben die prosodischen Merkmale der Stimme. Dazu gehören Stimmlage, Lautstärke und Tonhöhe sowie intonatorische Besonderheiten wie Artikulation (Duktus, Geschwindigkeit, Pausen), Sprachmelodie oder dialektale Färbung. Als nonverbale Ausdrucksformen gelten akustische Phänomene wie Lachen oder Räuspern. Para- und nonverbale Merkmale der Stimme können die emotionale Gestimmtheit oder zumindest den angestrebten emotionalen Ausdruck einer Figur anzeigen. Sie können eine Figur auch in einem übergeordneten Kontext charakterisieren, beispielsweise mit der Wahl eines Akzents, der auf eine geografische oder soziale Herkunft hinweisen soll. Die Art und Weise zu sprechen geht aber nicht nur auf individuelle Merkmale der Stimme zurück, sondern ist auch das Ergebnis kollektiver und historisch geformter Sprechstile.[73]

Die Bedeutungsstrukturen von Geräuschen sind ebenfalls vom jeweiligen Kontext abhängig. Morat und Blanck verweisen bei der Analyse von Geräuschen auf R. Murray Schafers Konzept der «Soundscapes» (dt. Klanglandschaft). Schafer versteht unter einem Soundscape die Gesamtheit aller Geräusche, die in einem bestimmten Raum oder abstrakten Konstruktionen wie einer Musikkomposition zu einer bestimmten Zeit zu hören sind und an bestimmte Wahrnehmungsformen und kulturelle Gewohnheiten gebunden sind. Er unterscheidet drei Arten von Geräuschen, die einen Soundscape konstituieren: Grundton («keynote sound»), Signal und Lautmarke («soundmark»).[74] Während Hintergrundgeräusche den Grundton einer Klanglandschaft bilden, bestehen Signale aus einzelnen Vordergrundgeräuschen (z. B. Glocken). Lautmarken sind akzentuierte Signale, die als typisch für eine bestimmte Region oder Gemeinschaft gelten und für deren Wiedererkennung mitverantwortlich sind (bspw. Hafengeräusche in Hamburg).[75] Gemäss Schafer herrschte vor der Industrialisierung ein Hi-Fi-Soundscape, das heisst ein ausdifferenziertes Setting mit leiseren Grundtönen. Diese Klanglandschaft wurde in der Folge von einem akustisch überladenen, primär urbanen Lo-Fi-Soundscape abgelöst.[76] Aufgrund dieser klangökologischen Ausrichtung, mit der gewisse Geräusche als akustische Umweltverschmutzung gedeutet werden, verfügt Schafers Ansatz über einen normativen ‹bias›.[77]

Musik ist ein häufig verwendetes Zeichensystem in Radiosendungen. Sie umfasst verschiedene klangstrukturelle Parameter wie Melodie, Konsonanz, Harmonie und Timbre (Klangfarbe), mit denen intendierte emotionale Zustände vermittelt werden können.[78] Was ein semiotisches Zeichen zu Musik macht, ist aber umstritten. Gemäss Thomas Görne, Professor für Audiodesign, gibt es zwar eindeutig nichtmusikalische klangliche Strukturen (z. B.

68 Vgl. Schmedes, Medientext Horspiel, 16.

69 Ausführungen zu spezifischen Zeichen wie Mischung, Schallquellen-Positionierung (Stereophonie, Kunstkopftechnik) oder bestimmten elektroakustischen Manipulationen (bspw. Federhall, Ringmodulation) werden direkt an den entsprechenden Stellen platziert.

70 Vgl. Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 58.

71 Vgl. Mildorf Jarmila/Kinzel Till, Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm Exploring Sound and Narrative, in: dies. (Hg.), Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative, Berlin 2016, 1–26, hier 19–21. Vgl. auch Schmedes, Medientext Hörspiel, 71–74.

72 Vgl. Morat/Blanck, Geschichte hören, 714.

73 Vgl. ebd. 712–716.

74 Schafer R. Murray, Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, [Mainz] 2010, 45.

75 Vgl. Morat/Blanck, Geschichte hören, 720–721.

76 Vgl. Schafer, Die Ordnung der Klänge, 434, 437. Vgl. dazu auch Mildorf/Kinzel, Audionarratology, 4.

77 Vgl. dazu Morat/Blanck, Geschichte hören, 720.

78 Vgl. Görne, Sounddesign, 240–243.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verkehrsgeräusche) und eindeutig musikalische klangliche Strukturen (bspw. eine Bach-Kantate), die Grenze dazwischen ist aber unscharf und abhängig von Hörgewohnheiten und historisch bedingten Codes.[79] Auf die Bedeutung von Hörgewohnheiten weisen auch Morat et al. hin, wenn sie betonen, dass es sich beim Hören von Musik um die Wahrnehmung eines bewusst geformten, intendierten und komponierten akustischen Phänomens handelt.[80] Gerade in Hörspielen nimmt Musik eine wichtige Rolle ein. Sie bildet ein eigenständiges dramaturgisches Mittel und wird meist in Form sogenannter «Hörspielmusik» für Anfangs-, Schluss- und Zwischenakzente verwendet. Tritt Musik als Bestandteil der Handlung in Erscheinung, das heisst auf diegetischer Ebene, wird von «Musik im Hörspiel» gesprochen.[81] Um musikalische Zeichen in Radiosendungen nicht nur hinsichtlich ihrer Binnenstruktur zu untersuchen, wobei oftmals die Gefahr besteht, sich in Evidenzbehauptungen zu verlieren,[82] stehen im Zentrum der klanghistorischen Analyse vielmehr die Prozesse der Semantisierung und Stereotypisierung, wie sie sich im Zusammenhang mit der Darstellung von Nova auf verschiedene Weise vollzogen haben.

Unter elektroakustischer Manipulation ist die Bearbeitung akustischen Materials mit den Mitteln der Studiotechnik zu verstehen. Gemäss Schmedes werden Manipulationen erst zu einem Zeichensystem, wenn sie ein gegebenes Zeichen um eine eigene Bedeutung anreichern, denn oft liegt eine elektroakustische Bearbeitung vor, ohne dass sie als solche wahrnehmbar ist. Eine Differenzierung zwischen Ursprungsmaterial und Ergebnis nach der Bearbeitung muss demnach erkennbar sein.[83] Ein häufig verwendetes elektroakustisches Mittel, das für die Zuhörenden wahrnehmbar ist, bilden Filter. Beispielsweise kann mit einem Hochpassfilter, der höhere Frequenzen passieren lässt und tiefere dämpft, der Eindruck eines Telefonlautsprechers erzeugt werden. Häufig werden auch Halleffekte zur künstlichen Herstellung von Räumen verwendet. Damit können den Zuhörenden ‹natürliche› Räume wie eine Kirche oder ‹künstliche› wie das Innere eines Raumschiffs suggeriert werden. In beiden Fällen wird das akustische Material in einem Hörspielstudio aufgenommen und mit Effektgeräten bearbeitet.[84]

Für die klanghistorische Untersuchung von Science-Fiction-Hörspielen können mit Hilfe der Semiotik Hörspielelemente auf ihr Bedeutungspotenzial hin untersucht werden. Die einzelnen Zeichensysteme sollen dabei nicht hierarchisiert oder priorisiert werden, indem etwa der Schwerpunkt ausschliesslich auf dem gesprochenen Wort liegt.[85] Für die Darstellung eines Novums haben alle hörspielsemiotischen Zeichen potenziell die gleiche Wichtigkeit. Von zentraler Bedeutung ist, mit welchen Bedeutungen akustische Zeichen aufgeladen werden.

Semantik und Multimedialität von Sound

Wenn Görne schreibt, dass Klang in Abwesenheit von Menschen nur eine «periodische Luftdruckschwankung, hervorgerufen von Objekten im Raum»[86] sei, so weist er damit auf die Bedeutung des semantischen Gehalts von Sound hin. Auditives Wissen entsteht in erster Linie erst aus dem Bezeichnungs- und Bedeutungszusammenhang von akustischen Zeichen.[87]

Görne siedelt die Semantik von Sound auf vier Ebenen an: die «*Dinghaftigkeit*» eines Klangs (1); die «*Zeichenhaftigkeit*» oder «*Symbolik*» von Sound (kommunikative Bedeutung) (2); die «*Textsemantik*», die auf einer übergeordneten Struktur gründet (3), und die «*Kontextsemantik*», basierend auf dem Verhältnis eines Klangobjekts zu seiner physikalischen

79 Vgl. Görne, Sounddesign, 16.

80 Vgl. Morat/Tkaczyk/Ziemer, Einleitung, 10.

81 Vgl. Schmedes, Medientext Hörspiel, 79–82; Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 60–62.

82 Vgl. dazu Morat/Blanck, Geschichte hören, 716–720.

83 Vgl. Schmedes, Medientext Hörspiel, 91–92. Gerade ‹natürlich› wirkende Geräusche können auch elektroakustisch erzeugt worden sein. Da sie für die Zuhörenden als ‹echte› Sounds wirken, werden sie zum Zeichensystem der Geräusche gezählt. Vgl. dazu auch: Huwiler, A Narratology of Audio Art, 102–103.

84 Vgl. Weich, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit, 35–36.

85 Einen solchen Ansatz schlägt auch Huwiler vor: Huwiler Elke, A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound, in: Mildorf Jarmila/Kinzel Till (Hg.), Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative, Berlin 2016, 99–101; Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 55–57, 76–81, hier 81.

86 Görne, Sounddesign, 107.

87 Vgl. Schmedes, Medientext Hörspiel, 59.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

oder narrativen Umgebung (4).[88] Bei der «Dinghaftigkeit» eines Klangs handelt es sich um Semantik erster Ordnung. Ihre Vermittlung ist dann gelungen, wenn die Zuhörenden die Klangobjekte an sich verstehen, wenn also Geräusche von Türen als solche verstanden werden. Bei der zweiten, dritten und vierten Ebene handelt es sich um Semantiken höherer Ordnung, welche die einfache Bedeutung, das heisst ihre Dinghaftigkeit erweitern.[89]

Semantiken höherer Ordnung können mit Hilfe von Codes entschlüsselt werden. Codes umfassen ein Regelsystem zur Hervorbringung von Zeichen und Zeichenverknüpfungen. Sie zeichnen sich durch das übereinstimmende Verständnis auf Seiten der Produzierenden und Rezipierenden aus. Eine Kodifizierung muss allerdings nicht zwingend übereinstimmend sein. So können auch divergierende Bedeutungen entstehen, wenn beispielsweise für die gleichen Zeichen unterschiedliche Codes verwendet werden.[90]

Bedeutungszuschreibungen können je nach zeitlichem und räumlichem Kontext variieren. Dies macht die Untersuchung von Semantik gemäss Görne zu einem schwierigen Unterfangen, denn eine Analyse dessen, was zu unterschiedlichen Zeiten an Codes und Informationen in ein akustisches Zeichen hineingelegt und was von den Rezipierenden davon hinausgehört wurde, ist empirisch schwer zu belegen.[91] Damit die Bedeutung akustischer Zeichen verstanden wird, müssen kulturell definierte Codes, kreuzmodale Metaphern oder symbolhafte Klänge (bspw. Lautmarken) verwendet werden. Im Falle von radiofoner Science Fiction bedeutet dies eine akustische Gratwanderung: Damit der Sound eines Novums, beispielsweise eines Raumschiffs, von den Zuhörenden als solches verstanden werden kann, muss es über eine naturalisierte Ästhetik verfügen, die mit der Realität der realen Welt kompatibel ist – gleichzeitig sollte das fiktive Objekt auch über eine gewisse ‹Otherness› verfügen, mit der die Abweichung von der Realität gekennzeichnet wird.

Der semantische Gehalt von Sound kann mit verschiedenen Mitteln bearbeitet werden. Die Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger hat sich eingehend mit der Bedeutung von Klangobjekten im Sounddesign von Filmen beschäftigt. Ihr zufolge traten in Horror- und Science-Fiction-Filmen seit den 1960er Jahren vermehrt sogenannte «unidentifizierbare Klangobjekte» (UKOs) in Erscheinung.[92] Darunter versteht sie Sounds, deren Quellen für die Rezipierenden nicht ersichtlich sind. Laut Flückiger müssen fiktive Klangquellen in einem Film zunächst etabliert werden, damit sie die Zuschauenden identifizieren können. Typischerweise werden dazu die Klangquellen gezeigt oder sprachlich benannt. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich in den Hollywood-Produktionen die Auffassung verbreitet, dass Geräusche nur verständlich sind, wenn sie von einem entsprechenden Bild begleitet werden. Flückiger nennt dieses Vorgehen «*See a dog – hear a dog*».[93] Ist eine akustische Quelle weder im Bild sichtbar, noch geht sie aus dem Kontext hervor, liegt ein UKO vor. Dies kann bewusst eingesetzt werden, um Mehrdeutigkeit, Offenheit und Spannung zu evozieren. Die Erscheinung von UKOs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hängt gemäss Flückiger damit zusammen, dass ein Gegensatz zu den verengten Bedeutungen der stilisierten Geräusche der Hollywood-Filme geschaffen werden sollte. Dem Publikum, das über eine fortgeschrittene Medienkompetenz verfügte, wurde eine gewisse Mündigkeit zugesprochen.[94]

Flückigers Konzept der UKOs gleicht zu weiten Teilen der Filmtheorie von Michel Chion. Klänge, deren Klangerzeugungsmittel nicht direkt ersichtlich ist, ordnet Chion dem Bereich der «Akusmatik» zu.[95] Chion unterteilt diese Art von Sound weiter in «acousmatic» (der Klang an sich) und «acousmetre» (die Quelle des Sounds).[96] Wenn nun der akusmatische

88 Görne, Sounddesign, 106. Hervorhebungen im Original.

89 Vgl. ebd., 105–110, hier 107.

90 Vgl. Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 54–56.

91 Vgl. Görne, Sounddesign, 105–110, hier 105.

92 Flückiger, Sound Design, 126. Flückiger zufolge machen in zeitgenössischen Science-Fiction- und Action-Filmen UKOs bis zu 20% der wahrnehmbaren Tonelemente aus. Vgl. ebd., 128–129. Auf die Bedeutung ambivalenter Klangobjekte, deren Quelle nicht direkt ersichtlich ist und die zur Vermittlung von «*Fremdheit*» dienen können, macht auch Görne aufmerksam. Vgl. Görne, Sounddesign, 84–88, hier 87. Hervorhebung im Original.

93 Flückiger, Sound Design, 128. Hervorhebung im Original.

94 Vgl. ebd., 126–130.

95 Vgl. zur Akusmatik: Butzmann Frieder/Martin Jean, Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums, Hofheim 2012. 39–41, hier 41; Görne, Sounddesign, 183.

96 Chion Michel, Audio-vision. Sound on screen, New York 1994, 129-137, hier 129. Vgl. dazu auch Niebur, Special Sound, 11.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klang in Kombination mit einem Bild oder einer auditiven Komponente in Erscheinung tritt, so bildet dies eine Form der «synchresis» (dt. Synchrese). Chion beschreibt damit einen Sound, der visuell oder auditiv synchronisiert wird. Louis Niebur, der eine Studie über die Verwendung von Soundeffekten bei der BBC gemacht hat, interpretiert die meisten Soundeffekte in britischen Hörspielen als «*virtually* synchretic», da sich die Annahmen des Publikums über die Quellen der Sounds meist als richtig erweisen.[97] Wenn eine Hörspielfigur «Achtung, ein Pferd!» ruft und daraufhin Geräusche galoppierender Hufe folgen – ob ab Band oder mit Kokosnüssen imitiert –, dann benötigen die Zuhörenden kein visuelles Bild des Pferdes. Die Pferdegeräusche kombinieren dabei Synthese (Soundeffekt) und Synchronisation (bestehend aus Dialog und Kontext).[98]

Wenn in Filmen Klangobjekte mit eigenständigen symbolischen Bedeutungen generiert werden, spricht Flückiger von «Key Sounds».[99] Ähnlich wie Schafers Begriff der Lautmarke meint sie damit wiederkehrende, deutlich wahrnehmbare Klänge, die meist in der Exposition des Filmes auftauchen und mit einer spezifischen Bedeutung aufgeladen sind. Zentral bei solchen Schlüsselklängen ist, dass sie mit der Thematik korrespondieren und strategisch eingesetzt werden. Görne spricht in diesem Zusammenhang von charakteristischen Klangobjekten, die im Sounddesign eines Filmes als redundante klangliche Zeichen benutzt und mit elektroakustischen Effekten semantisch überladen werden. Als Beispiel nennt er den Sound der Lichtschwerter im Science-Fiction-Film *Star Wars* (1977).[100]

Stereotype sind ein weiteres Mittel, mit dem der semantische Gehalt akustischer Zeichen beeinflusst werden kann.[101] Damit sind die Wiederholungen erzählerischer Konstellationen und die damit einhergehenden visuellen und auditiven Repräsentationsformen gemeint. Durch ihre wiederkehrende Nutzung in einem kommunikativen Gebrauchszusammenhang führen Stereotype zu einer latenten Erwartungsnorm. Gerade in der automatisierten Verarbeitung gründet eine zentrale Funktion: Je häufiger sie verwendet werden, desto mehr treten sie in den Hintergrund. Mit zunehmender Erfahrung erfolgt die Aktivierung stereotypisierter Muster schneller und automatischer. Gemäss Flückiger kommen in gewalttätigen Genres wie Action-, Science-Fiction- und Horror-Filmen Stereotype signifikant häufiger vor, weil ihre massenhafte Verwendung den Rezipierenden Sicherheit in extremen und belastenden Filmsituationen gibt.[102] Obwohl Stereotype zeichenhaft verdichtete Konstruktionen sind, die das von ihnen Bezeichnete als unveränderlich darstellen, sind sie historisch wandelbar. Sie können spezifische Bedeutungserweiterungen erfahren, etwa wenn sie innerhalb eines bestimmten Genres regelmässig die Bedeutung ihres Kontexts assimilieren. Laut Flückiger wurde so das «Fiepen» futuristischer Computeranlagen zum Zeichen des Science-Fiction-Films.[103]

Meist sind es symbolbehaftete Klangobjekte wie Glocken, Uhren oder bestimmte Instrumente, die stereotypisiert werden.[104] Beispielsweise etablierte sich das Theremin, ein 1917 entwickeltes elektronisches Musikinstrument,[105] nach seiner Verwendung im Science-Fiction-Film *The Day the Earth Stood Still* (1951) zu einer «aural signature»[106] (Telotte) respektive zu einem «ikonische[n] Klang»[107] (Görne) für spätere mediale Formen der Science Fiction. Die Stereotypisierung musikalischer Zeichen gehört zu einem häufig verwendeten Mittel in Science-Fiction-Filmen. Durch die Wahl des Timbres, das heisst der charakteristischen Klangfarbe, die aufgrund verschiedener Obertöne oder Geräuschanteile variieren kann,[108] können musikalische Zeichen ideologisch codiert werden. Seth Mulliken hat diesbezüglich gezeigt, wie in Science-Fiction-Filmen diegetische Musik zur Erzeugung eines «sound of Otherness» verwendet wird.[109] Gerade das

97 Niebur, Special Sound, 12. Hervorhebungen im Original.
98 Vgl. ebd., 12–13.
99 Flückiger, Sound Design, 174.
100 Vgl. Görne, Sounddesign, 216–217.
101 Walter Lippmann führte den Begriff «Stereotyp», der ursprünglich in der Buchdrucksprache verwendet worden war, in die Sozialwissenschaften ein, um damit verfestigte Einstellungen und Vorurteile zu beschreiben. Vgl. Flückiger, Sound Design, 176–182.
102 Vgl. Flückiger, Sound Design, 178–179.
103 Ebd., 180.
104 Vgl. ebd., 179–180.
105 Vgl. Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 198–202.
106 Telotte, Radio and Television, 171.
107 Görne, Sounddesign, 230.
108 Vgl. Flückiger, Sound Design, 508–509.
109 Mulliken Seth, Ambient Reverberations: Diegetic Music, Science Fiction, and Otherness, in: Bartkowiak Mathew J. (Hg.), Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film, Jefferson 2010, 88–99, hier 92.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Timbre von elektronischem Sound würde Fragen nach der Authentizität des Gehörten aufwerfen und sei deshalb in der Geschichte des Science-Fiction-Films häufig für die Darstellung des ‹Fremdartigen› verwendet worden, so Reddell.[110]

Bei Stereotypen und anderen auditiven Gestaltungsformen, die sich primär aus der Kontextsemantik von Sound ergeben, spielen Interaktionen mit anderen Umgebungen eine zentrale Rolle. In der Literatur- und Medienwissenschaft werden diese Bezüge unter den Begriffen der Inter-, Intra- und Transmedialität verhandelt. Für die Analyse von Radiosendungen sind sie von grosser Bedeutung, da sowohl in Adaptions- als auch Originalhörspielen multimediale Wechselwirkungen vorliegen.

Der Begriff der Intermedialität beschreibt die Interaktion zwischen zwei als distinkt wahrgenommenen Medien. Hörspiele verfügen über zahlreiche intermediale Komponenten, da sie meist mit audiovisuellen (z. B. Film) oder textuellen (Literatur) Medien in Verbindung stehen. Sie sind dabei auch historischen Entwicklungen unterworfen, die zu bestimmten Zeiten die Hybridisierung von Medien förderten.[111] Intramedialität umfasst Phänomene, die innerhalb des eigenen Mediensystems auftreten und nur ein Medium involvieren. Ein intramedialer Vergleich analysiert demnach die Bezüge, die innerhalb radiofoner Medien (Hörspiel, Hörfolge, Feature) hergestellt werden. Das Konzept der Transmedialität bezeichnet medienunspezifische Phänomene, beispielsweise bestimmte Diskurse, die in unterschiedlichen medialen Systemen mit jeweils eigenen Mitteln realisiert werden. Für die Rezipierenden spielt es dabei keine Rolle, ob eine mögliche Ursprungsquelle oder ein Ursprungsmedium vorliegt. Wichtiger ist vielmehr, dass das Phänomen in verschiedenen Medien auftaucht und somit verglichen werden kann.[112]

Inter-, intra- und transmediale Transpositionen, zusammengefasst als multimedialer Wechsel, gehen in der Regel mit einer Veränderung von Bedeutungsstrukturen einher. Werner Wolf hat etwa in einer Studie gezeigt, wie die Landschaft in einer 1982 veröffentlichten Comicversion von Shakespeares *Macbeth* viel ausführlicher dargestellt wurde, als dies die Schilderungen im Originaltext aus dem 17. Jahrhundert erlauben würden. Den Grund für diese semantische Erweiterung sieht er darin, dass bei Medienwechseln das Zielmedium neue Möglichkeiten der Darstellung und Gestaltung zur Verfügung stellt.[113] Der Fokus bei der Analyse von Medienwechseln sollte daher auf der Auswahl konstitutiver Elemente des Referenzwerks und auf dem Hinzufügen neuer Elemente im Zielprodukt liegen.[114]

Für den Bereich des Hörspiels unterscheidet Huwiler mehrere Bearbeitungsprozesse zwischen dem Referenzwerk (literarischer Text oder Hörspielmanuskript) und dem Zielmedium (Hörspiel). Damit kann der Einfluss, den das Medium auf die Elemente und die Gestaltung einer Erzählung hat, untersucht werden.[115] Ein Adaptionsverfahren, bei dem das Medium einen besonders signifikanten Einfluss auf die narrative Gestaltung hat, bezeichnet Huwiler als «mediale Transformation». Eine solche liegt vor, wenn durch den Einsatz von spezifisch akustischen Mitteln die narrativen Komponenten einer schriftlichen Vorlage auf eine bestimmte Weise transformiert und manifestiert werden, die nur im akustischen Medium möglich sind. Die Ausdruckspotenziale des Zielmediums würden dabei weitgehend berücksichtigt und die Geschichte somit in diesem neuen Medium entsprechend gestaltet, so Huwiler.[116]

Definition radiofoner Science Fiction

Die bisherigen Ausführungen hatten zum Ziel, die zentralen Konzepte und Bestandteile des Science-Fiction-Genres sowie des Radios als seines Trägermediums zu erörtern. Auf dieser Grundlage soll der Untersuchungsgegenstand dieser Studie eingehend definiert wer-

110 Vgl. dazu Reddell, The sound of things to come, 404.

111 Vgl. Wolf, Intermedialität, 12.

112 Vgl. Rajewsky, Intermedialität, 11–15; Wolf, Intermedialität, 12–24.

113 Vgl. Wolf, Intermedialität, 27–29.

114 Vgl. Rajewsky, Intermedialität, 23–24.

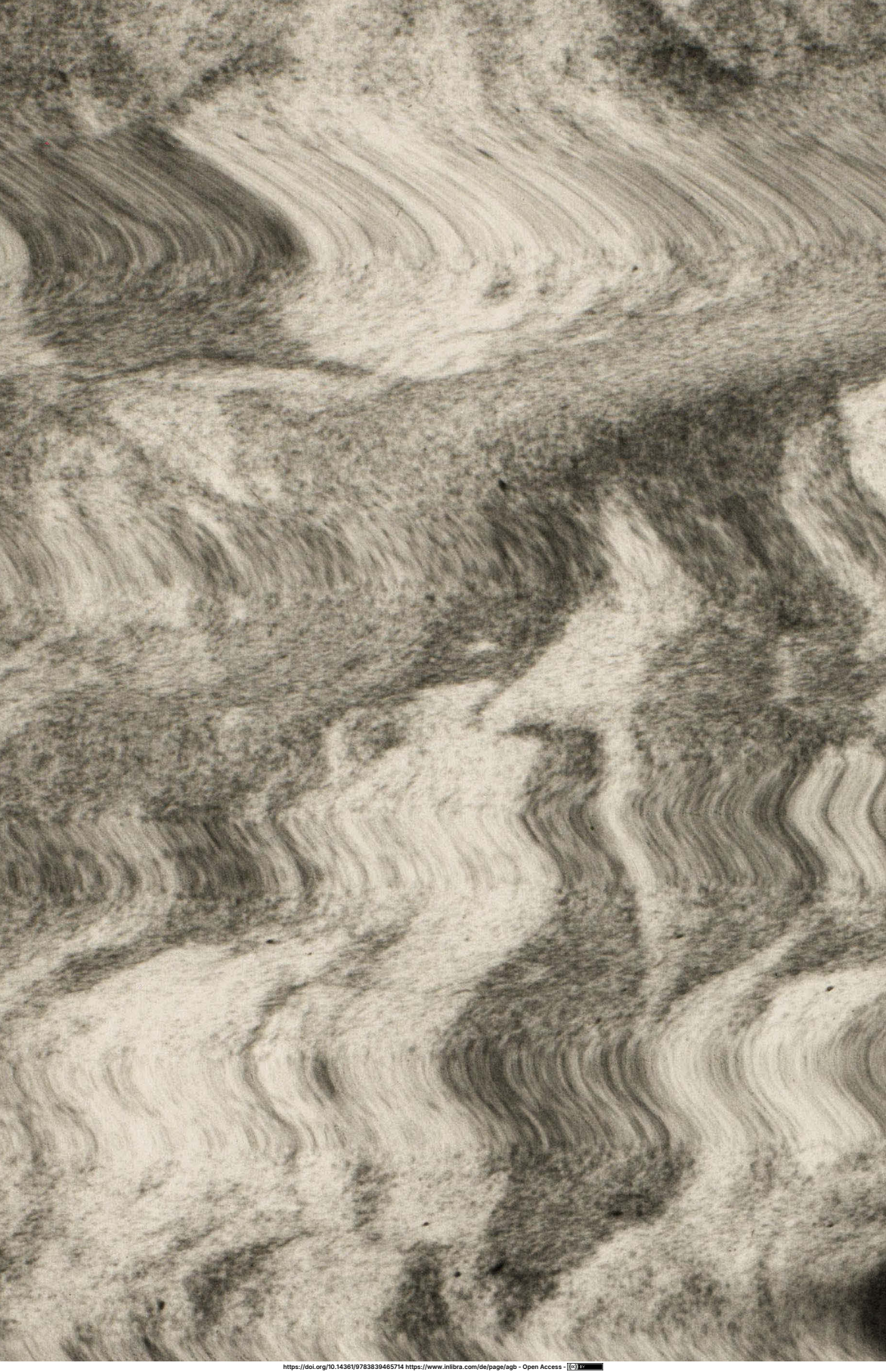
115 Gemäss Huwiler zeichnen sich Hörspiele darin aus, dass in ihnen «Geschichten erzählt werden, die gestaltet und in akustischen Zeichensystemen manifestiert die Rezipierenden erreichen». Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 12. «Erzählen» soll im Sinne Huwilers aber nicht mit dem Begriff der «Erzählung» gleichgesetzt werden, der in der Literaturtheorie zur Abgrenzung fiktionaler Erzählliteratur (Epik) von anderen Gattungen wie Lyrik und Dramatik verwendet wird. Vgl. Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 71.

116 Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 265.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den. Unter dem Begriff ‹radiofone Science Fiction› sollen transnationale und multimediale Prozesse zusammengefasst werden, welche die Auswahl, Bearbeitung, Produktion, Promotion, Distribution und Rezeption von Radiosendungen geprägt haben. Das Radio wird dabei als Kommunikationsdispositiv verstanden, das nicht nur eine reziproke Plattform für szientistische Imaginationen lieferte, sondern auch bei der Konstituierung des Genres mitwirkte. Science-Fiction-Sendungen, in erster Linie Hörspiele, werden in dieser Untersuchung zum einen als historisch wandelbares Phänomen definiert, wobei der Fokus auf der sozialen Nutzung, das heisst der Benennung, Bewertung und Rückweisung durch Subjekte liegt. Zum anderen wird die akustische Darstellung des Novums auf die Herausbildung einer spezifischen Science-Fiction-Ästhetik hin untersucht, das heisst hinsichtlich ihrer szientistischen (Audio-)Ikonografie im Sinne eines fiktional-ästhetischen Modus.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -


https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III Entstehungsphase (1935–1945)

Als das Deutschschweizer Radio Mitte der 1930er Jahre mit dem Hörspiel *Der Ruf der Sterne* seine vermutlich erste Science-Fiction-Sendung ausstrahlte, befand sich das Science-Fiction-Genre am Anfang seines ‹Golden Age›.[1] Gleichzeitig setzte in der westlichen Hemisphäre die ‹klassische› Ära des Radios ein, in der sich der Rundfunk zu einem Massenmedium entwickelte.[2] In der Folge gingen Science Fiction und Radio eine produktive Symbiose ein. Auch das Deutschschweizer Radio, zu dieser Zeit besser bekannt als Radio Beromünster, setzte sich mit dem internationalen Genre auseinander. Zwischen 1935 und 1945 wurden mindestens sechs Science-Fiction-Sendungen mit einer Gesamtdauer von rund 4.5 Stunden[3] ausgestrahlt, während im gleichen Zeitraum acht Hörspiele, die sich mit utopischen Themen beschäftigten, abgelehnt wurden.

In den folgenden Kapiteln sollen Programm und Sound dieser ersten Science-Fiction-Sendungen beleuchtet werden. Dazu werden zunächst die relevanten Entwicklungen des internationalen Science-Fiction-Hörspiels und der Entstehungskontext des Schweizer Radios erörtert. Anschliessend folgen zwei Kapitel zur Konstitution des Programms (Annahme und Ablehnung) und schliesslich ein Kapitel zu den Darstellungsweisen des Novums bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges.

1 Vgl. zum ‹Golden Age› der Science Fiction: Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 84–100, hier 89; Milner, Locating Science Fiction, 50–55; Bould Mark, Pulp SF and its Others, 105–106.

2 Vgl. zur ‹klassischen› Ära des Radios: Badenoch/Föllmer, Transnationalizing Radio Research, 13–16.

3 Da von den ausgestrahlten Science-Fiction-Sendungen keine Tonaufnahmen vorliegen, stützen sich die Angaben zur Dauer auf Hinweise aus der Radiozeitung. Diese können ungenau sein und sollen hier als ungefähre Vergleichsgrösse dienen.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1 Zwischen Golden Age und Geistiger Landesverteidigung

Entwicklungen des internationalen Science-Fiction-Hörspiels

In den USA bestand das Rundfunkwesen aus einem System öffentlich lizenzierter und in Privatbesitz befindlicher kommerzieller Radiostationen. Das wahrscheinlich erste Science-Fiction-Hörspiel der USA bildete eine gekürzte Version von Mary Shelleys *Frankenstein*, das 1931 vom New Yorker Radiosender World Of Radio (WOR) ausgestrahlt worden war. Danach setzte eine rege Science-Fiction-Produktion ein, die sich durch ein intermediales Gemisch aus Radio, Pulps und Comics kennzeichnete.[4] Beliebt waren mehrteilige Radioserien wie *Buck Rogers in the 25th Century* (CBS, 1932–36, 1939–40, 1946–47), *Flash Gordon* (Mutual, 1935–36) oder *Superman* (Mutual, 1940–1952).[5]

Diese Serien waren gespickt mit formelhaften und repetitiven, meist gewaltverherrlichenden Narrativen und zielten auf ein junges, männliches Publikum ab.[6] Dabei sorgte das Format der mehrteiligen Serials mit ihren Cliffhangern, das heisst dem offenen Ausgang am Ende einer Episode, für einen regelmässigen Konsum. Die Radiostationen setzten mit dieser Strategie die Tradition der Pulp-Magazine fort, welche ihre Geschichten ebenfalls auf mehrere Ausgaben verteilten.[7] Die Science-Fiction-Radioserien waren aber mehr als nur Weltraumabenteuer, sondern präsentierten auch den Einsatz neuartiger Technologien und Kommunikationsmöglichkeiten, worunter das Radio selber subsumiert wurde. Space Operas wie *Buck Rogers in the 25th Century* oder *Flash Gordon* verwiesen immer auch auf eine mögliche Zukunft der Radiotechnologie.[8]

Nebst mehrteiligen Serien präsentierten die US-amerikanischen Radiostationen auch ‹Klassiker› der fantastischen und utopischen Literatur. Mit radioeigenen Anthologien und Sendereihen[9] versuchten sie ein breiteres und erwachseneres Publikum anzusprechen. Die National Broadcasting Company (NBC) strahlte 1937 in ihrer Reihe *Radio Guild* das Hörspiel R.U.R. *Rossoms Universal Robots* von Karel Čapek aus. In den 1940er Jahren produzierte die Firma Ziv Company die Radioreihe *Favorite Story* mit Adaptionen von Mary Shelleys *Frankenstein* (1946), Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers* (1947) oder H. G. Wells' *The Time Machine* (1949). Eine solche Anthologisierung entpuppte sich für die US-Radiosender als besonders attraktiv, weil sie sowohl auf dem impliziten radiofonen Appell an das Imaginäre und dem ‹elektronischen Anderswo› gründete als auch verschiedenste Arten spektakulärer akustischer Effekte ermöglichte.[10] Eines der imposantesten Beispiele einer solchen Programmgestaltung ist das Hörspiel *The War of the Worlds*, das am 30. Oktober 1938 – am Vorabend von Halloween – ausgestrahlt wurde.

Das Hörspiel *The War of the Worlds* basiert auf H. G. Wells' gleichnamigem Roman von 1898, der von der Invasion Südenglands durch Marsmenschen handelt. Orson Welles adaptierte zusammen mit Howard Koch die literarische Vorlage zu einer fingierten Live-Reportage. Im Sinne einer medialen Transformation veränderten die Autoren den Plot (Handlungsablauf) des Romans und fügten neue Passagen, Figuren und Schauplätze hinzu. Milner spricht in diesem Zusammenhang von einer

4 Vgl. Scolari/Bertetti/Freeman, Transmedia Archaeology, 50–54.

5 Vgl. zu diesen Radioserien: Milner, Locating Science Fiction, 83–88, hier 84; Scolari/Bertetti/Freeman, Transmedia Archaeology, 47–55.

6 Vgl. Telotte, Radio and Television, 169–170.

7 Vgl. Scolari/Bertetti/Freeman, Transmedia Archaeology, 48–50.

8 Vgl. Telotte, Radio and Television, 169–170.

9 Unter ‹Serien› werden Hörspiele mit Kontinuität der handelnden Figuren oder Schauplätze verstanden. ‹Reihen› oder ‹Anthologien› beinhalten Hörspiele, die über einen gleichen Anlass zur Prouktion, eine gleiche Idee oder eine andere Gemeinsamkeit verfügen. Im Gegensatz zur Serie liegt ihnen keine Kontinuität der Figuren oder Schauplätze zugrunde. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, 691, 688.

10 Vgl. Telotte 2014, 169–171.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

«modernised and Americanised version» von Wells' Originaltext.[11] Während des Stücks trat ein Novum in Form eines brummenden ausserirdischen Raumschiffes in Erscheinung. Daneben wurden konventionelle Sounds (Polizeisirenen, Artilleriefeuer etc.) verwendet, um die ausserirdische Invasion akustisch darzustellen.[12] Der Einsatz dieser Geräusche sowie die geografische Transposition in das Sendegebiet hatte zur Folge, dass einige Zuhörende, trotz mehrfacher Hinweise auf den fiktionalen Charakter der Sendung, verunsichert beim Studio anriefen. Obwohl zum Schluss des Hörspiels der Sieg über die Marsmonster verkündet wurde, kam es während und im Anschluss an die Sendung zu panikartigen Reaktionen.[13]

Über das Ausmass dieser Reaktionen ist sich die Forschung uneins. Lange Zeit hielt sich die Vorstellung einer Massenpanik.[14] Diese Sichtweise basierte vor allem auf zeitgenössischen Zeitungsberichten, die das junge Konkurrenzmedium Radio als unzuverlässige Informationsquelle diskreditieren wollten.[15] Neuere Studien gehen eher von einer Individualpanik aus, wonach es sich im Wesentlichen um die Erlebnisse einzelner Personen und nicht um Berichte grösserer Gruppen gehandelt haben dürfte.[16] Einig ist sich die Forschung darin, dass das Hörspiel zu Verunsicherungen des Radiopublikums führte. Ein Grund dafür lag in der vorgetäuschten Hektik sowie dem fragmentarischen Charakter der angeblichen «Sondersendung».[17] Für einen Teil der Zuhörenden gab sich das Hörspiel erfolgreich als Realität aus. Realistisch war aber nicht die Darstellung der Invasion der Ausserirdischen an sich, sondern die Verwendung zeitgenössischer Formen und Konventionen des Radios.[18] Zusammenfassend hält Telotte fest, Welles' Hörspiel «demonstrated the potential of an SF that was rooted in reality, that tapped into contemporary cultural anxieties, and that exploited radio's implicit promise of communication from anywhere».[19] Das Hörspiel hatte also auf formaler Ebene das Novum einer Marsinvasion dahingehend naturalisiert, dass die Zuhörenden die fiktionalen Elemente als kompatibel mit der Wirklichkeit erachteten.

In Grossbritannien war die öffentlich-rechtlich organisierte BBC gegenüber den US-amerikanischen Science-Fiction-Radiosendungen und ihren Pulp- und Comic-Vorlagen ablehnend eingestellt. Die BBC setzte primär auf Hörspieladaptionen kanonischer Werke.[20] Utopisches wurde in Form vorgelesener oder dramatisierter Roman- und Theatervorlagen etablierter Schriftstellender gesendet, beispielsweise Karel Čapeks R.U.R. *Rossoms Universal Robots* (BBC, 1927 und 1941), Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (BBC, 1944) oder Jules Vernes *20,000 Leagues Under the Sea* (BBC, 1945).[21] Bei der Promotion dieser Hörspiele verzichtete die BBC auf den Begriff ‹Science Fiction› und sprach stattdessen von ‹Scientific Romance›. Science Fiction wurde mit den als minderwertig empfundenen Pulp-Magazinen assoziiert. Diese Ablehnung basierte auf der latenten Angst einer ‹Amerikanisierung› der britischen Gesellschaft. Die Übernahme US-amerikanischer Sendungen hätte die BBC in der Wahrnehmung ihres vorwiegend mittelständischen Publikums in einen zu populärkulturellen Zusammenhang gebracht.[22]

In Deutschland waren die Anfangsjahre des Rundfunks von unterhaltenden, thematisch möglichst sensationellen und fantastischen Hörspielen geprägt.[23] Zukunftsromane bekannter Autoren wie Wells oder Verne wurden im Gegensatz zu den USA oder Grossbritannien

11 Milner, Locating Science Fiction, 78.

12 Musik und Geräusche im Hörspiel *The War of the Worlds* wurden ab Band eingespielt oder während der Sendung live erzeugt. Vgl. Strupp, War of the Worlds, 226–227.

13 Vgl. Strupp, War of the Worlds, 226–229.

14 Vgl. beispielsweise Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day», 114–115; Hasselblatt, Radio im Konditional, 20–21. Zur Rezeption des Hörspiels *The War of the Worlds* in der deutschsprachigen Hörspielforschung siehe auch: Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 32–39, hier 33–34.

15 Auch westeuropäische Zeitungen berichteten belustigt über das Stück und seine Auswirkungen. Die nationalsozialistische Presse verspottete die angeblich «gutgläubigen Amerikaner» und Hitler selbst soll auf Welles angespielt haben, als er am 8. November 1939 im Münchner Bürgerbräukeller versicherte, das deutsche Volk werde nicht der Angst vor Bomben vom Mars erliegen. Strupp, War of the Worlds, 229.

16 Zu diesem Schluss kommt beispielsweise Strupp, War of the Worlds, 228.

17 Strupp, War of the Worlds, 226.

18 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 78–79.

19 Telotte, Radio and Television, 170.

20 Vgl. Johnston, The BBC Versus «Science Fiction», 48–49.

21 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 83–88.

22 Vgl. Johnston Derek, Genre, Taste and the BBC: The Origins of British Television Science Fiction, Dissertation Universität von Ostanglien 2009, 200–204; Johnston, The BBC Versus «Science Fiction», 41, 48–49.

23 Vgl. Nagl, Science Fiction, 116–117.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

weder im Rundfunk der Weimarer Republik noch zur Zeit des Nationalsozialismus (NS) berücksichtigt. Wahrscheinlich handelte es sich beim Stück *Das Ohr der Welt* (Radio Hamburg, 1929), einem Hörspiel von Carl Heinz Boese und Hans Brennecke über eine Erfindung, mit der sich jeder beliebige Ort der Welt belauschen lässt, um eines der ersten deutschsprachigen Science-Fiction-Hörspiele.[24]

Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung am 30. Januar 1933 wurde der deutsche Rundfunk gleichgeschaltet.[25] Die Gleichschaltung bedeutete für das deutsche Hörspiel jedoch nur eine bedingte Zäsur. Viele der Mitarbeitenden und für das Radio tätige Dramaturginnen und Dramaturgen blieben nach der Machtübernahme im Dienst und arbeiteten unter veränderten Bedingungen weiter.[26] Die Intendanten der Weimarer Zeit hingegen wurden entlassen und mit Nationalsozialisten ersetzt.[27] Im Vergleich zu 1932 waren nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten ein Viertel aller freien Autorinnen und Autoren aufgrund ihrer angeblich ‹nichtarischen› Zugehörigkeit von der Radioarbeit ausgeschlossen.[28] Als Folge davon setzte ab der Mitte der 1930er Jahre ein Mangel an Hörspielschaffenden ein, so dass vermehrt Preisausschreibungen durchgeführt wurden.[29] Ab 1937 musste das Hörspiel schliesslich Propagandasendungen weichen, die der psychologischen Kriegsvorbereitung dienten. Mit Kriegsausbruch brach der Hörspielanteil im Rundfunkprogramm nahezu vollkommen ein. Die Phase bis zum Kriegsende gilt in der Forschung als hörspiellose Zeit.[30]

Während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft erlebten Science-Fiction-Erzählungen keinen Aufschwung. Das Genre passte nicht zur NS-Ideologie.[31] Auch der Zukunftsroman hatte einen schweren Stand und wurde nach 1933 nicht gefördert. Zukünftige oder fantastische Szenarien waren nicht gern gesehen und Adolf Hitler soll jenseits seiner diffusen ‹Rasse›- und Revisionsvorstellungen wenig Interesse an einer konkreten Ausgestaltung der Zukunft bekundet haben. Eine Verbindung von Zukunft, Technik und Abenteuerromanen erschien der NS-Ideologie als suspekt, denn ‹Held› und ‹Volksgemeinschaft› hatten stets auf ein und derselben Ebene zu stehen. Ein Erfinder, der durch sein Fachwissen aus der ‹Volksmasse› herausstach, konnte kein wahrer ‹nationalsozialistischer Held› sein. Aufgrund dieses engen ideologischen Korsetts unterliessen es die Nationalsozialisten weitgehend, den Zukunftsroman als Vehikel für ihre Ideen zu verwenden.[32]

Infolge des Autorenmangels und eines generellen Desinteresses war der Anteil von Science Fiction im deutschen Radioprogramm bis 1945 gering. Tröster konnte für die Zeit der NS-Diktatur vier Hörspiele ausfindig machen.[33] Eines dieser Stücke, *Die Welt ohne Papier* von Walther Tritsch, einem österreichischen Schriftsteller und Gegner des Nationalsozialismus, wurde auch von Radio Beromünster ausgestrahlt.

24 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S. Kupper gibt für die Zeit der Weimarer Republik mit Carl Behrs *Fahrt ins All* (1929) und Franz Dattners *Modell 500* (1931) zwei weitere Science-Fiction-Hörspiele an. Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 39–41.

25 Vgl. Epping-Jäger Cornelia, LAUTSPRECHER HITLER. Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus, in: Paul Gerhard et al. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 180–185, hier 181.

26 Vgl. Krug Hans-Jürgen, Kleine Geschichte des Hörspiels, Konstanz 2003, 39–46.

27 Vgl. Ohmer Anja/Kiefer Hans, Das deutsche Hörspiel. Vom Funkdrama zur Klangkunst, Essen 2013, 20–21.

28 Vgl. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 23.

29 Es gelang aber auch mit diesen Wettbewerben nicht, bereits erfolgreiche Autorinnen und Autoren für den Rundfunk zu gewinnen. Vgl. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 24.

30 Vgl. Krug, Kleine Geschichte des Hörspiels, 44; Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 23–25.

31 Als Gründe nennt Tröster beispielsweise: «[D]ie Nazis liebten sie [Science-Fiction-Produktionen] nicht, wie überhaupt Science Fiction in totalitären Systemen nicht gerade gefördert wird». Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

32 Vgl. Brandt, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945, 314–316.

33 *Schulstunde im Jahre 3000* (Radio Langenberg, 1932) von Paul Schaaf; *Der Ruf der Sterne* (Radio Wien, 1933) nach einer Geschichte von Erich Doležal; *Die Welt ohne Papier* (Reichssender Berlin, 1934) von Walter Tritsch; *Rak [sic] I startet zum Mond* (Radio Königsberg, 1935) von Max Bense und «*X 37 kämpft gegen Welle 12,5» Ein Spiel um den Funk aus dem Jahre 2000* (Reichssender Berlin, 1935) nach einer Geschichte Hans Dominik. Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Radio Beromünster zur Zeit der Geistigen Landesverteidigung

In der Deutschschweiz begann das Radiozeitalter 1924 mit der Gründung der Radiogenossenschaft Zürich. Ein Jahr später folgte die Gründung der Berner Radiogenossenschaft und 1926 der Radiogenossenschaft Basel.[34] Die drei Genossenschaften betrieben an ihren Standorten voneinander unabhängige Radiostudios, die ihrerseits über eigene Hörspielabteilungen und -studios verfügten. Im Februar 1931 schlossen sich die drei Deutschschweizer Radiogenossenschaften mit vier weiteren Radiogesellschaften (St. Gallen, Lausanne, Genf und Tessin) zum Verein Schweizerische Rundspruchgesellschaft (SRG) zusammen.[35] Auf der Basis der damals drei offiziellen Landessprachen wurden drei Sendeanlagen errichtet, die das jeweilige Sprachgebiet abdeckten: der Landessender Beromünster für die deutschsprachige Schweiz, Sottens für die Westschweiz und Monte Ceneri für die italienischsprachige Schweiz.

Die Grundprinzipien der SRG bestanden aus einer flächendeckenden Programmversorgung, einer journalistischen Unabhängigkeit von Staat und Wirtschaft sowie einem Informations- und Bildungsauftrag. Damit orientierte sich die SRG an der 1927 gegründeten BBC. Aus den 1920er Jahren stammte auch die Idee, dass sich das Radio im Sinne einer Service-public-Medienanstalt in den Dienst einer nationalen Öffentlichkeit zu stellen habe. Durch die 1931 erstmals vom Bundesrat erteilte Konzession erhielt die SRG eine öffentliche Komponente, mit der die Bedingungen des Radiobetriebs geregelt wurden.[36] Die Konzession legte fest, dass der Schweizer Rundfunk im «Rahmen der Landesinteressen ideale Ziele» verfolgen solle und alles zu vermeiden habe, was die öffentliche Sicherheit oder Ordnung im Lande gefährden könnte.[37] Werbung und Reklamen waren gemäss Konzession ebenso unerwünscht wie parteipolitische oder konfessionelle «Propaganda».[38]

Die SRG erlebte nach ihrer Gründung trotz wirtschaftlicher, politischer und sozialer Krisen einen Aufschwung. Das Radio entwickelte sich im Verlauf der 1930er Jahre zum am «stärksten rezipierten Massenmedium der Schweiz».[39] 1937 waren bereits 500 000 Konzessionen gelöst. Dieser Erfolg führte zu Konflikten. Wegen der Nachrichtensendungen am Radio befürchteten Zeitungsverlage und die parteigebundene Presse eine Konkurrenzierung ihrer Medien. Sie versuchten in der Folge, die Nachrichtensendungen einzuschränken. Auf Druck der Zeitungsverlage wurde im Mai 1931 festgelegt, dass die Schweizerische Depeschenagentur die alleinige Nachrichtenlieferantin der SRG sein sollte. Ihre Kompetenz lag darin, Meldungen auszuwählen und medienspezifisch zu redigieren. Die Zeitungsverlegenden verstanden darunter aber nicht etwa eine eigenständige Informationsvermittlung, sondern eine Ergänzung der Tageszeitung.[40]

In den 1930er Jahren zeichnete sich vor dem Hintergrund wachsender internationaler Spannungen eine isolationistische und binnenorientierte Radiopolitik ab. Die Geschäftsprüfungskommission des Nationalrats forderte 1934 stärkere Anstrengungen der SRG im Sinne einer Geistigen Landesverteidigung. Mit der Bezeichnung «Geistige Landesverteidigung» waren Forderungen nach einer geschlossenen nationalen Abwehr gegen die Bedrohungen durch totalitäre Bewegungen gemeint. Als «schweizerisch» deklarierte Werte wie Demokratie, Freiheit oder Frieden sollten gegen «unschweizerische» Zustände wie Diktatur, Fremdherrschaft oder Krieg verteidigt werden.[41] Studio Bern nahm diese Forderungen bereitwillig auf und der örtliche Direktor, Kurt Schenker, verfasste 1938 ein «Aktionsprogramm» zum Ausbau der Geistigen Landesverteidigung.[42] Dieses wurde in der Schweizer Radiozeitung veröffentlicht und beinhaltet folgende Passage:

34 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 28–30.

35 Vgl. Schade Edzard, Das Scheitern des Lokalrundfunks, 1923–1931, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 25–51, hier 26.

36 Vgl. Mäusli, Geschichte der SRG – eine Geschichte der Schweiz, 385–391.

37 Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Telegraphen- und Telephonverwaltung, 26.2.1931, Post- und Eisenbahndepartement, 4.

38 Ebd., 5.

39 Schade Edzard, Radio, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 29.1.2015, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010481/2015-01-29/, 8.8.2018.

40 Vgl. Scherrer, Aufschwung mit Hindernissen, 59–70.

41 Vgl. Tanner Jakob, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, München 2015, 234–235.

42 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 63.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

«Wir senden weiter Bilder unserer Heimat, Lieder unseres Volkes, die Sprache unserer Altvordern. Was bodenständig und echt, gehört neben den Arbeiten unserer geistigen Elite ans Mikrofon. […] Wir müssen in die Schweizer Schädeln hineinhämmern, dass es uns gar nicht schlecht, zum mindesten besser als den uns umgebenden Ländern geht.»[43]

Schenkers Verlangen nach ‹Bodenständigem› und ‹Echtem› ging eine Forderung nach mehr Personal mit schweizerischer Staatsbürgerschaft voraus. Nachdem ausländische Radiosender in den frühen 1930er Jahren mittels Numerus clausus die Zahl der ausländischen Mitarbeitenden gesenkt hatten und auch die SRG-Konzession von 1931 Betriebspersonal mit «schweizerischer Nationalität» vorsah,[44] wurde 1932 in der Schweizer Radiozeitung ebenfalls eine Kontingentierung oder Verminderung ausländischer Autorinnen und Autoren um 50 % gefordert.[45]

Der Wunsch nach mehr ‹Schweizerischem› wurde zwar von vielen Seiten geteilt, seine Umsetzung im Bereich des Hörspiels war aber schwierig. Schenker verstand das Hörspiel als geeignetes Mediengefäss, in dem viel «gutes schweizerisches Gedankengut hinein verlegt»[46] werden konnte. Originalhörspiele von Schweizer Autorinnen und Autoren stellten aber seit den Anfängen des Radios eine Ausnahme dar. Die Gründe dafür lagen gemäss Weber unter anderem in einer vorsichtigen Programmpolitik der Radiostudios, welche die steigenden Konzessionszahlen nicht durch radiofone Experimente von ‹einheimischen› Schriftstellenden gefährden wollten.[47] Ausserdem verhinderten die tiefen Hörspielhonorare des Deutschschweizer Rundfunks die Einsendung professioneller Texte.[48] Als Gegenmassnahme vergab das Berner Radiostudio seit 1934 Hörspielaufträge an Autorinnen und Autoren. Auch im Studio Basel entstanden einige Hörspiele auf Anregung der Programmleitung. Trotz dieser Anstrengungen blieb der Mangel an Hörspielen ein Thema in den Deutschschweizer Radiostudios und wurde auch noch in den 1940er Jahren in Jahresberichten der SRG erwähnt.[49] Verschärft wurde diese Problematik durch den deutlichen Rückgang ausländischer Hörspieltexte ab 1939.[50]

Was die Inhalte der Hörspiele betraf, so waren die Radiostudios zurückhaltend mit Geschichten über Krieg, Frieden oder soziales Elend.[51] Weber zufolge wurden Hörspiele mit politischen Tendenzen oder bestimmten formalen Richtungen, die nicht ins Konzept der Geistigen Landesverteidigung passten, abgelehnt und Hörspielschaffende, die sich nicht auf unverfängliche, ‹schweizerische› oder historische Themen beschränkten, liefen Gefahr, nicht berücksichtigt zu werden.[52]

Die Situation verschärfte sich mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Die Konzession der SRG wurde am 2. September 1939 ausser Kraft gesetzt und das Radio dem Bundesrat und der Armee unterstellt. Schenker wurde Chef der Sektion ‹Radio› der neu gegründeten Abteilung ‹Presse und Funkspruch› (APF). 1940 richtete die APF eine Beanstandung an die SRG betreffend das Hörspiel *Dreimal die Mutter ihres Sohnes*, das im Januar 1940 vom Radiostudio Zürich produziert worden war. Autor des Stücks war der Schweizer Schriftsteller Franz Fassbind. In seinem Hörspiel geht es um die fiktive Geschichte dreier Frauen, deren Söhne im Zweiten Weltkrieg getötet worden sind.[53] Die APF hielt dazu fest, dass es zwar zu den Aufgaben des Radios gehören könne, in «geeigneter Form» für den Frieden einzutreten, die Sendungen dürften aber nicht «defaitistisch» wirken. Wenn «uns ein Verteidi-

43 Bo., Generalversammlung der Radiogenossenschaft Bern, in: Schweizer Radio Zeitung, 24 (1938), 20. Hervorhebungen durch den Autor, im Original fett markiert.

44 Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Telegraphen- und Telephonverwaltung, 26.2.1931, 8.

45 Vgl. Rzo., Mehr Schweizer im schweizerischen Rundspruch, in: Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 10 (1932), 295–296. Vgl. auch Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 63–69.

46 Schenker Kurt, Täusche man sich nicht… Von einer gewissen Unzufriedenheit mit den Radio-Programmen, in: Schweizer Radio Zeitung 22 (1937), 3 und 30, hier 30.

47 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 32–37, hier 34.

48 Vgl. ebd., 77–83, hier 77.

49 Vgl. ebd., 82.

50 Vgl. ebd., 63–69, hier 63.

51 Vgl. ebd., 34–37, hier 36. Beispielsweise wurde Ernst Johannsens Hörspiel *Brigadenvermittlung* (1929), das von Erlebnissen des Ersten Weltkrieges handelt, nicht von Radio Beromünster ausgestrahlt, obwohl das Stück international Zuspruch gefunden hatte und von fast allen Sendern der Weimarer Republik gesendet worden war. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 36.

52 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 66–67.

53 Vgl. L., Biographien, Hörspiele, in: Neue Zürcher Nachrichten, 6.2.1940, 1.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gungskrieg aufgezwungen» werden sollte, so müsste dieser mit «aller Kraft» geführt werden. Fassbinds «pazifistisches Tendenzstück» würde den «Abwehrwillen» der Schweizer Bevölkerung untergraben, so die APF.[54] Die Wiederholung der Sendung wurde daraufhin untersagt und Hörspielmanuskripte, die sich mit dem Thema Frieden befassten, mussten fortan der APF zur Begutachtung unterbreitet werden. Eine systematische Präventivzensur gab es aber während der Kriegsjahre nicht. Vielmehr wurden die Hörspielmanuskripte von den meisten Autorinnen und Autoren freiwillig angepasst oder zensuriert, wobei die Grenze des Sag- und Sendbaren von Fall zu Fall neu festgelegt wurde.[55]

54 Schreiben APF an SRG, 7.2.1940, zitiert nach: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 68.

55 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 63–69, hier 66–68.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2 Erste utopische Sendungen im Beromünster-Spielplan

Die ersten Sendungen des Deutschschweizer Radios auf dem Gebiet des Utopischen fallen in eine Zeit, als auch andere Radiosender mit der Ausstrahlung von Science-Fiction-Hörspielen, die meist auch in der Deutschschweiz empfangen werden konnten,[56] begannen. Das Gros des Beromünster Science-Fiction-Programms stammte aus dem Ausland – dies, obwohl zur gleichen Zeit Forderungen nach mehr ‹schweizerischen› Themen und ‹einheimischem› Personal laut wurden.

Interplanetarische Raumfahrtabenteuer ausländischer Provenienz (1935–1936)

Die beiden ersten Science-Fiction-Hörspiele des Deutschschweizer Radios drehten sich um eine «alte Phantasie»[57] der Menschheit, nämlich die Reise in den Weltraum, wie sie seit dem 16. Jahrhundert eine ununterbrochene Traditionslinie in der utopischen Literatur darstellt. Den Anfang machte Studio Bern und sendete an einem Dienstagabend im Februar 1935 das Hörspiel *Der Ruf der Sterne*.[58]

Das Stück *Der Ruf der Sterne* handelt von einem deutschen Raumschiff, das sich mit einer japanischen Rakete einen Wettstreit um die Landung auf dem Mond und dem Mars liefert. Nach einem Intermezzo mit einer weit entwickelten Zivilisation auf dem Mars kehrt die Expedition zurück auf die Erde, wo inzwischen Krieg zwischen «Pan-Asien» und «Pan-Europa» herrscht.[59] Das Hörspiel ist eine Adaption des Romans *Der Ruf der Sterne* (1930) des österreichischen Autors Erich Doležal.[60] Doležal war zur Zeit des Dritten Reiches ein populärer Autor[61] und wird unter andrem auch als «Weltraum-Karl-May»[62] bezeichnet. Er war einer der ersten Autoren, der sich in Österreich in den 1920er Jahren mit den Problemen der Weltraumfahrt auseinandersetzte. Bis 1935 arbeitete er als Wissenschaftsredakteur bei der Ersten Österreichischen Rundfunkgesellschaft (RAVAG), die ab Juli 1934 unter nationalsozialistischer Besatzung stand.[63] Sein Roman *Der Ruf der Sterne* wurde 1931 auch als Fortsetzungsroman im *Völkischen Beobachter*, dem Parteiorgan der NSDAP, abgedruckt.[64] Dies erstaunt insofern, als die Nationalsozialisten ansonsten wenig Interesse für Zukunftsromane bekundeten. Zumindest bei einem Teil der Leserinnen und Leser schien die utopische Literatur auf Interesse gestossen zu sein. Die Publikation als Fortsetzung glich dabei der Strategie der US-amerikanischen Pulp-Zeitschriften, die ihre Geschichten ebenfalls über mehrere Ausgaben verteilten.

56 Das Schweizer Radiopublikum hatte seit den 1930er Jahren die Möglichkeit ausländische Sender, deren Programm in der Radiozeitung abgedruckt wurde, zu empfangen. Vgl. dazu Reymond Marc, Das Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, 1937–1942, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 93–114, hier 93–94.

57 Innerhofer, Deutsche Science Fiction 1870–1914, 233–246, hier 233.

58 12.2.1935, 21.10 Uhr, «‹Der Ruf der Sterne›, Ein Hörspiel von Fred Hernfeld, nach dem gleichnamigen Roman von Erich Dolezal», in: Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 6 (1935), 10. Im Folgenden werden für Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Rundfunks jeweils bei der ersten Nennung in der Fussnote die Angaben zur Erstsendung, Ausstrahlungszeit, Senderkette (für Sendungen nach 1956) und der Titel angegeben. Die Informationen stammen jeweils aus Zeitungen und Zeitschriften (in erster Linie der Radiozeitung) oder aus Online-Datenbanken.

59 Doležal Erich/Hernfeld Fred (Bearbeitung), Der Ruf der Sterne, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern/Schweizerisches Literaturarchiv, 19/28e, 37.

60 Vgl. Doležal Erich, Der Ruf der Sterne. Seltsame Geschichte einer Weltraumfahrt, Wien/Berlin 1930.

61 Vgl. Friedrich, Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 177.

62 O. A., Dolezal, Erich, aeiou.at, o. D., http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.d/d614117.htm, 25.7.2018.

63 1938 wurde der Radiosender Wien von den deutschen Truppen besetzt und figurierte bis 1945 unter dem Namen ‹Reichssender Wien›. Vgl. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 32.

64 In 44 Folgen vom 1.8.1931 bis 10.10.1931. Vgl. auch Rottensteiner Franz, Dolezal, Erich, in: Lorenz Christoph F. (Hg.), Lexikon der deutschsprachigen Science Fiction-Literatur seit 1900. Mit einem Blick auf Osteuropa, Frankfurt a. M. 2017, 245–252.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Doležals Roman war von Fred Hernfeld ins Hörspielformat übertragen worden und wurde von Radio Wien im August 1933 urgesendet.[65] Das Adaptionshörspiel wurde daraufhin von anderen europäischen Radiosendern produziert,[66] 1936 auch vom Westschweizer Radio.[67] Hernfeld zufolge handelte es sich bei seiner Bearbeitung um eine «völlig freie dichterische Radiogestaltung».[68] Er hielt sich aber weitgehend an Doležals Referenzwerk. Nur an vereinzelten Stellen änderte er den Plot, etwa zum Schluss des Hörspiels, als japanische Raumfahrer den «Marsbeherrscher» erschiessen und daraufhin von dessen Tochter «Oktavia» in die Luft gesprengt werden (im Roman ist es «Oktavia», die ihren Vater tötet und die Japaner ins Weltall entführt).[69]

Hernfelds Adaptionshörspiel wurde im Berner Radiostudio live unter der Regie von Werner Düby ausgestrahlt.[70] Dem technisch und finanziell aufwendigen Hörspiel sollen zehn Vollproben und zahlreiche Einzelproben vorausgegangen sein.[71] Angesichts der angespannten finanziellen Lage bedeutete dies einen bemerkenswerten Aufwand. In der Radiozeitung wurde das Stück ohne genrespezifische Angaben angekündigt. Begleitet wurde es von einem kurzen Beschrieb, den Hernfeld wahrscheinlich selbst verfasst hatte und auf dem sein Porträt abgebildet wurde ▸ ABB. 1.[72]

Der Person, die hinter der Bearbeitung des Hörspiels stand, wurde bei der Bewerbung mehr Gewicht zugemessen als allfälligen genrehistorischen Verbindungen. Diese Bezüge wurden vielmehr in Zeitungsrezensionen hergestellt. Während die *Basler Nachrichten* und die *National-Zeitung* das Stück lobten,[73] hielt die *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) den Stoff für «sehr schwach» und vermisste in der Geschichte das, «was Schöpfungen dieser Art» rechtfertigten, nämlich die das «Unmöglichste glaubwürdig und überzeugend gestaltende innere Kraft eines Jules Verne sowie den verallgemeinernd philosophischen Gedankenflug der Utopien eines Herbert Wells». Als «problemstellendes Phantasiestück» sei es zu wenig aussagekräftig, als «pure Unterhaltung» hingegen zu langfädig.[74] Mit dieser Kritik verwies die NZZ auf die Tradition der utopischen Literatur und erwähnte mit Autoren wie Verne und Wells zwei «founding fathers» der Science Fiction.[75] Gerade Vernes Name bildete im deutschsprachigen Raum eine Art Markenzeichen und verfügte über Signalcharakter zur Kennzeichnung von Zukunftsromanen.[76] Bemerkenswerterweise spielte die NZZ auch auf ästhetische Prinzipien an, nämlich die glaubwürdige Darstellung des Unmöglichen, die sie beim Hörspiel nicht umgesetzt sah.[77]

Für Hernfeld blieb es mit der Adaption von *Der Ruf der Sterne* beim einmaligen Ausflug in die Welt des Utopischen. Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme und dem ‹Anschluss› Österreichs hatte der gebürtige

65 Vgl. o. A., Neue Freie Presse, 5.8.1933, 14.

66 Vgl. Zohn Harry, Alfred Farau, in: Spalek John M./Strelka Joseph (Hg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Boston 1989, 194–202, hier 194–195. Beispielsweise wurde Hernfelds Hörspieladaption 1934 von belgischen, tschechoslowakischen, schwedischen und jugoslawischen Radiostationen ausgestrahlt. Vgl. F. H., Der Ruf der Sterne, in: Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 6 (1935), 13.

67 Die Sendung wurde unter dem Titel *L'Appel des Etoiles* ausgestrahlt. Vgl. o. A., Journal de Genève, 17.2.1936, 6.

68 F. H., Der Ruf der Sterne, 13.

69 Vgl. Doležal, Der Ruf der Sterne, 268.

70 Auch die Hörspiele von Radio Beromünster wurden bis in die 1940er Jahre meist live eingespielt. Erst im Verlauf der 1940er Jahre wurden Hörspiele vor der Ausstrahlung aufgenommen und bearbeitet. Vgl. Huwiler, A Narratology of Audio Art, 106. Das Magnetophon-Verfahren, das bereits 1941 auf den Markt gebracht wurde und sich in Sachen Wirtschaftlichkeit, Handlichkeit, Schneid- und Löschbarkeit gegenüber anderen Verfahren auszeichnete, kam in den Deutschschweizer Radiostudios ab 1949 zum Einsatz. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 76.

71 Vgl. o. A., o. T., in: National-Zeitung, 17.2.1935, o. S.

72 Vgl. F. H., Der Ruf der Sterne, 13.

73 Die *Basler Nachrichten* attestierten dem Hörspiel einen «moralisch und sozial ungemein hohe[n] Wert» und stellten Regisseur Düby und dem «Geräuschmeister» Willy Cloêtta (Techniker beim Radiostudio Bern) ein grosses Lob aus. Zr., Das Ohr im Aether, in: Basler Nachrichten, 13.2.1935, o. S. Wohlwollend war auch die Kritik in der *National-Zeitung*. Sie wertete die Aufführung als veritablen «Erfolg» und sah in der «immense[n] Arbeit» des Berner Radiostudios einen wertvollen Beitrag zum «vollfunkischen Hörspiel». O. A., o. T., in: National-Zeitung, 17.2.1935, o. S.

74 W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 19.2.1935, o. S.

75 Langford David, Scientists, sf-encyclopedia.com, 11.1.2018, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/scientists, 8.8.2020.

76 Vgl. Innerhofer, Deutsche Science Fiction 1870–1914, 29–44.

77 Vgl. zur Umsetzung des Hörspiels: Kapitel «Rückgriff auf vertraute Radiopraktiken», 78–79.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ZU DEN SCHWEIZER PROGRAMMEN

Gustave Doret.

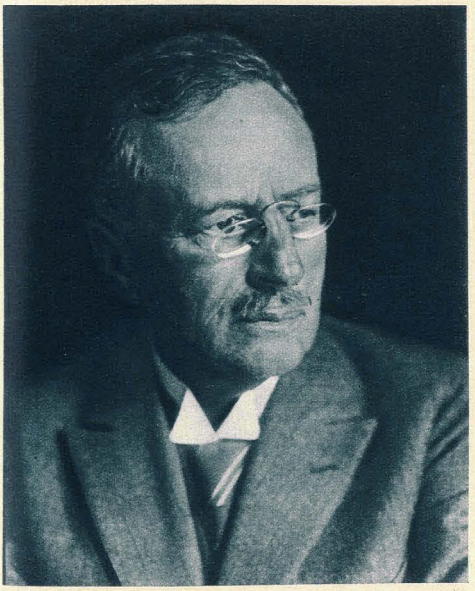
(Zur Aufführung seiner neuen Lieder durch Carl Rehfuß, am Freitag, 19.45 Uhr.)

Wir erinnern uns alle mit Freuden an die elastische Dirigier-Persönlichkeit des weltbekannten Winzerfestes in Vevey von 1927. Schon im Jahre 1905 hatte dieser seltene schwärmerische Kopf einem Winzerfeste als Komponist und Dirigent vorstehen können. Hiermit ist eigentlich schon alles in großen Zügen angedeutet, was uns der große Künstler und Mensch ist, welchen wir in Gustave Doret verehren. Er ist neben den beiden Brüdern Lauber der Vertreter des musikalischen Pastellmalers, der feinste französische Kultur mit der Ursprünglichkeit des Schweizers verbindet. Sein Leben ist eine klare Quelle, wie der Brunnen in dem am Freitag erklingenden Tongedicht «Elegie», und so erblicken wir in dem anfangs der Medizin bestimmten Komponisten bereits früh diesen Quell edelster Musizierfreudigkeit durchbrechen. 1866 wurde er in Aigle geboren; sein Weg geht über die Universität Lausanne und die Hochschule Berlin (Joseph Joachim war da sein Meister) nach seiner Wahlheimat Paris. Nie hat Doret aber die Schweiz vergessen, und neben den im besten Sinne volkstümlichen Partituren der Winzerfeste 1905 und 1927 sind es gerade die Volksopern und unter diesen besonders die «Armaillis» und der «Zwerg vom Hasli», die einen herrlichen Atem haben. Viele Kammermusik- und Orchesterwerke hat uns der bald 70jährige geschenkt, und seiner Zusammenarbeit mit dem Landsmann René Morax sind zahlreiche Werke entsprossen, die im Théâtre du Jorat zuerst erklangen. Auch das nicht Französisch sprechende Gebiet erfreuen die einen breiten Raum einnehmenden Lieder-Zyklen, unter denen wiederum René Morax, der poetische Vater von «Ailleurs et jadis» und «Autrefois», einen mitfühlenden und verfeinernden Deuter in Doret gefunden hat. Die neueste Schöpfung unseres «jugendlichen» Neo-Romantikers ist der Zyklus nach Gedichten von René-Louis Piachaud «Chanson et Paysages». Aus diesem Zyklus singt Carl Rehfuß, von welchem auch früher im Radio die Moraxschen Liederkreise erklangen, nun am 15. Februar fünf charakteristische Proben. Zuerst ein Tanz-, dann ein Liebeslied. Alsdann eine tiefempfundene Elegie, der zum Schlusse zwei Studien folgen, die uns in hellstem Lichte Dorets Poetengemüt vorführen. Hier zeichnet er die männliche und die weibliche Dorfjugend beim Sonntagskirchgang, und sein köstlicher Humor erinnert an das feine, zuckende Schmunzeln seiner Mundwinkel, wenn er im Gespräch einen seiner so treffsichern Gedanken von sich gibt.

C. R.



«Der Ruf der Sterne», ein Hörspiel von Fred Hernfeld, gelangt am Dienstag, 21.10 Uhr, zur Aufführung.



Sven Hedin feiert am 19. Februar den 70. Geburtstag. Am Freitag, 18.30 Uhr, wird Dr. W. Staub über den berühmten Tibetforscher sprechen.

Der Ruf der Sterne.

(Zur Aufführung des Hörspiels am Dienstag, 21.10 Uhr.)

Fred Hernfelds neues Hörspiel, eine völlig freie dichterische Radiogestaltung eines gleichnamigen Romans von Erich Dolezal, versucht eine Weltraumfahrt nicht nur durch ein fortwährendes Aneinanderreihen von Gehöreffekten darzustellen, sondern das Problem der ersten Menschen im All aus deren seelischen Erlebnis näherzubringen, ohne auf starke Wirkungen Verzicht zu leisten.

«Der Ruf der Sterne», 1933 von den österreichischen Sendern uraufgeführt, wurde 1934 in den belgischen, den tschechoslowakischen, schwedischen und jugoslawischen Studios gespielt. Nun gelangt das Hörspiel am 12. Februar über Beromünster zur schweizerischen Uraufführung.

F. H.

Mussorgski und seine Oper «Boris Godunow».

(Zur Uebertragung aus dem Stadttheater Zürich am Mittwoch, 19.30 Uhr.)

Mussorgskis «Boris Godunow» bildet den Höhepunkt, den Inbegriff der russischen Oper. Russische Geschichte, Dichtung, Volkstypen und Schicksale vereinigen sich hier; vor allem aber ist die Musik in der melodischen Erfindung und der akkordlichen Verankerung durch und durch russisch empfunden. Das ist keineswegs selbstverständlich, denn in der Mitte des letzten Jahrhunderts galt in Petersburg und Moskau jene Kunst für tonangebend, die aus Deutschland, Frankreich und Italien kam. Zwei Komponisten allerdings erkannten schon vor Mussorgski die Eigenart der nationalen Melodik und sagten sich von der Diktatur Westeuropas los: Glinka und Dargomuishski. Sie gruben die ersten Furchen in den dürren Boden, in dem langsam eine neue Saat aufgehen sollte.

Mussorgski hatte sich von der militärischen Laufbahn, die er erst eingeschlagen hatte, zurückgezogen; der Dienst hinderte ihn, der Musik genügend Zeit zu widmen. Bald aber verschlimmerte sich die finanzielle Lage seiner Familie, und so trat er als Beamter in das Ingenieur-Departement des Verkehrsmini-

ABB.1 ▶ Bericht zum Hörspiel *Der Ruf der Sterne* in der *Schweizer Illustrierten Radio-Zeitung*.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wiener mit beruflichen Diskriminierungen zu kämpfen und wurde 1938 im Konzentrationslager Dachau inhaftiert.[78]

An einem Donnerstagabend im Mai 1936, ein gutes Jahr nach Hernfelds Stück, sendete das Basler Radiostudio mit dem Hörspiel *Planeten-Express* eine weitere Geschichte über eine Reise ins Weltall.[79] Im Hörspiel begibt sich ein junges Paar auf der Suche nach Zweisamkeit auf eine Rundfahrt durchs All, die sie schlussendlich auf ein Restaurant auf dem Mond führt.[80] Das Manuskript stammte von Irmtraut Hugin, einer in Beuthen (Bytom, PL) tätigen Schauspielerin und Dramaturgin, die in den 1930er Jahren auch am Neuen Wiener Schauspielhaus engagiert war und etliche Texte für Radiosendungen verfasste, die auch nach 1933 von deutschsprachigen Sendern ausgestrahlt wurden.[81] Sie gehörte damit zu den Autorinnen, die nach der nationalsozialistischen Machtübernahme weiter für den deutschen Rundfunk arbeiteten. Ob es sich bei *Planeten-Express* um eine Auftragsarbeit des Basler Radiostudios oder ein aus dem Ausland erworbenes Manuskript handelte, ist unklar. Wahrscheinlicher ist Letzteres, da Radio Beromünster bereits zuvor mehrere, von anderen Sendern ausgestrahlte Sendungen Hugins übernommen hatte.[82] Hugin dürfte ihr Manuskript *Planeten-Express* nach der Erstsendung bei Radio Beromünster auch an andere Sender geschickt haben. Sehr wahrscheinlich wurde es im Februar 1937 vom Reichssender Breslau ausgestrahlt.[83]

Im Gegensatz zur Sendung *Der Ruf der Sterne* wurde Hugins Stück nicht mit einem Bericht in der Radiozeitung angekündigt. Trotzdem wurde ihr Hörspiel von der Presse beachtet. *Der Bund* fand die Idee des Hörspiels über die «gottlob immer noch fern[e] Raketenzeit» grundsätzlich gut, eine Abwicklung in zwanzig Minuten wären aber besser gewesen.[84] Ähnlich äusserte sich das *Luzerner Tagblatt* und schrieb von einem «reichlich breit ausgewalzt[en]» Stück.[85] Positiver fiel das Urteil der NZZ aus, die betonte, dass Hugins Hörspiel um den «Unterschied zwischen Einst und Jetzt» bemüht gewesen sei.[86] Eine Verknüpfung mit der Geschichte utopischer Literatur wie bei Hernfelds Hörspieladaption blieb im Falle Hugins aber aus.

Fingierte Radionachrichten und postindustrielle Katastrophen (1937)

Nach den beiden Weltraum-Hörspielen brachte das Radiostudio Bern am 1. April 1937 zur Mittagszeit eine ‹Zeitungsente›, die in der Radiozeitung als *Buntes Allerlei* angekündigt worden war.[87] Gemäss Manuskript sollte die Sendung aus einer fiktiven Reportage aus dem Jahr 1987 bestehen. Vorgesehen waren

78 Hernfeld kam in Deutschland bereits 1933 in berufliche Schwierigkeiten. Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme wurde sein für fünf Jahre gültiger Vertrag, den er mit dem Programmdienst des Deutschen Rundfunks für seine zukünftigen Hörspiele abgeschlossen hatte, aufgelöst. Nach dem ‹Anschluss› Österreichs wurde er im November 1938 im Zuge der Reichspogromnacht verhaftet und für vier Monate im Konzentrationslager Dachau inhaftiert. Mit Hilfe jüdischer Flüchtlingsorganisationen gelangte er 1940 nach New York, wo er seinen Namen in Alfred Farau umänderte. Vgl. Zohn, Alfred Farau, 194–202.

79 28.5.1936, ca. 20.20 Uhr, «Planeten-Express. Ein Rendezvous im Aether und ein Weekend auf dem Mond», in: Schweizer Radio Zeitung 21 (1936), 20. Das Stück wurde zusammen mit einem zweiten Hörspiel, *Es war einmal… oder Als der Grossvater die Grossmutter nahm*, ebenfalls von Hugin verfasst, unter dem übergeordneten Titel *Einst und… einst* ausgestrahlt.

80 Vgl. Hugin Irmtraut, Planeten-Express. Ein Rendezvous im Aether, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001148.000.

81 Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1928, Berlin 1928, 703. Vgl. auch Hh, Theater. Neues Wiener Schauspielhaus, in: Freiheit, 8.3.1930, 6. Hugin schrieb in den 1930er Jahre zahlreiche Manuskripte für verschiedene Sendegefässe, darunter Funkbearbeitungen von Märchen, Hörfolgen für die Mütterstunde oder Hörspielkomödien, die von deutschen Radio- bzw. Reichssendern in Königsberg, Wien, Hamburg, Breslau, Frankfurt oder München ausgestrahlt wurden. Dazu gehörten beispielsweise *Familie als Aufgabe* (1933), *Mutter darf mal ausspannen* (1934), *Ehelose Frauen* (1934) oder *Frau Holle* (1938).

82 Beispielsweise *Die lieben Kleinen – und die lieben Grossen* (Radiostudio Basel, 25.12.1934, Ursendung bei Radio Königsberg: 20.10.1934); *Tratsch* (Radiostudio Basel, 25.7.1935, Ursendung bei Radio Königsberg: 8.9.1934). Vgl. zum Austausch von Programmen bei Radio Beromünster auch: Schade Edzard, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 293–357, hier 295–296; Reymond, Das Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, 104.

83 Unter dem Titel *Wie's einmal war – Wie's einmal sein wird* wurde ein Stück Hugins im Februar 1937 ausgestrahlt. Vgl. Programmhinweis, in: Radio Wien 22 (1937), 28.

84 O. A., Radiochronik, in: Der Bund, 4.6.1936, o. S.

85 Hd., Vor dem Lautsprecher. Rückschau auf den Mai, in: Luzerner Tagblatt, 11.6.1936, o. S.

86 W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 4.6.1936, o. S.

87 1.4.1937, 12.40 Uhr, «Buntes Allerlei», in: Schweizer Radio Zeitung 13 (1937), 21.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Szenen über zukünftige Schulstunden, neuartige Apparaturen oder Ballonflüge in die Stratosphäre. Der ‹Witz› der Sendung bestand anscheinend darin, dass Frauen im Jahr 1948 «auf legalem Weg» an die Macht gelangt waren und den Männern das Stimmrecht «auf Lebenszeit» entzogen hatten. Entsprechend sollten die Hörerinnen und Hörer als «hochverehrte Frauen- und angeschlossene Männerwelt» angesprochen und fiktive Wissenschaftlerinnen wie «Prof. Dr. Her as king well» der Forschungsgruppe «Gruppe Ladieslakevielle U.S.A.» eingesetzt werden.[88]

Die Autoren der Sendung waren Friedrich Brawand, Leo Held und Hans Armin Treichler. Brawand war seit 1931 freier Mitarbeiter beim Radiostudio Bern und wirkte ab 1937 als Reporter und Programmbearbeiter.[89] Held und Treichler waren als Nachrichtensprecher tätig. Treichler, der bei der 1.-April-Sendung auch die Regie führte, engagierte sich in der schweizerischen Frontenbewegung und wirkte in den 1930er Jahren als Ortsgruppenleiter der Nationalen Front.[90] Obwohl Treichler wegen seiner politischen Tätigkeiten von verschiedenen Seiten unter Beschuss stand – unter anderem ermittelte die Bundesanwaltschaft wegen angeblicher Spitzeltätigkeiten für die NSDAP gegen ihn –, hielt der Berner Studiodirektor Kurt Schenker bis 1939 an ihm fest.[91]

Zwei Monate nach der fingierten Zukunftssendung setzte Studio Bern bei der Ausstrahlung eines utopischen Hörspiels wiederum auf eine externe Autorenschaft. In der Sendung *Die Welt ohne Strom* führt ein abgestürzter Meteor zum Zusammenbruch des Elektrizitätsnetzes: Flugzeuge fallen vom Himmel, Züge bleiben stehen und es kommt zu einigen zehntausend Todesopfern. Erst nach einem fürchterlichen Unwetter setzt der Strom wieder ein.[92] Als Autor gibt die Radiozeitung Vida Allan an, dessen Stück von Allan Arthur Gulliland, einem Journalisten, Fotografen und Mitarbeiter der BBC in Berlin, ins Deutsche übersetzt worden sein soll. Wahrscheinlich handelt es sich bei ‹Vida Allan› aber um ein Pseudonym von Gulliland selbst.[93] Die Verwendung eines Pseudonyms wäre nicht ungewöhnlich gewesen. Vielfach wurden Zukunftsromane unter falschen Namen veröffentlicht. Damit schufen sich Autorinnen und Autoren die Möglichkeit, auch in anderen belletristischen Genres zu reüssieren und nicht auf ein vermeintlich anrüchiges Genre festgelegt zu werden.[94]

Nach der Premiere an einem Sonntagabend fielen die Reaktionen in den Zeitungen ausgesprochen positiv aus. Wiederum rückte die NZZ das Hörspiel in die Nähe des Zukunftsromans und sah sich beim Hören an «Jules Verne oder noch mehr an die Utopien H. G. Wells'» erinnert.[95] Die *National-Zeitung* schrieb von einer «spannungsreichen Spielwiedergabe», welche auch «Denkfaule» zum Nachdenken angeregt haben dürfte.[96] Die *Basler Nachrichten* bezeichneten das Stück als «hohe Leistung» und sahen den «dramatisch naturgemäss sehr reizvoll[en]» Stoff mit «grossem Geschick» ausgeführt.[97] Kritischer äusserte sich *Der Bund*, der die «physikalischen Prämissen» nicht überzeugend genug dargestellt sah und anfügte, dass die «Anbeter der alleinseligmachenden Technik» eins «ausgewischt» bekommen hätten.[98] Mit Blick auf die genrehistorische Entwicklung sind diese

88 Brawand Friedrich/Held Leo/Treichler Hans Armin, Erste-April-Sendung [sic] 1937, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 16/69u, 1.

89 Gerber Therese Steffen, Friedrich Brawand, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 16.12.2002, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041594/2002-12-16/, 8.8.2020.

90 Vgl. o. A., Aus dem Gerichtssaal, in: NZZ, 28.2.1939, o. S; o. A., Toujours à propos de Treichler, in: La Sentinelle, 27.2.1939, o. S.

91 Als der Druck schliesslich zunahm und die Affäre von mehreren Deutsch- und Westschweizer Zeitungen aufgegriffen wurde, entliess das Berner Radiostudio seinen Sprecher im Februar 1939 – allerdings nicht aus politischen Gründen, sondern wegen «fortgesetzter Nachlässigkeiten im Dienst». O. A., Kleine Mitteilungen. Eine Entlassung, in: NZZ, 19.2.1939, o. S. Kurze Zeit nach seiner Entlassung ging Treichler nach Deutschland und arbeitete dort für die Radiosender in Berlin und Stuttgart. Am 27. Januar 1945 liess das eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement Treichler ausbürgern. Vgl. o. A., La «voix rapatriée»!, in: La Sentinelle, 17.6.1939, o. S.; Vgl. o. A., Eine Ausbürgerung, in: NZZ, 5.2.1945, o. S.

92 18.7.1937, 21.35 Uhr, «Die Welt ohne Strom. (Der blaue Meteor). Ein Einfall von Vida Allan. Deutsch von A. Gulliland», in: Schweizer Radio Zeitung 29 (1937), 2. Vgl. Allan Vida, Der Blaue Meteor (Welt ohne Strom), Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 19/35a.

93 Zu einem Autor namens Vida Allan finden sich in einschlägigen Datenbanken oder Lexika keine Angaben.

94 Vgl. zu Pseudonymen im deutschen Zukunftsroman: Brandt, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945, 65.

95 W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 20.7.1937, 3.

96 Vgl. o. A., Randbemerkungen zum letzten Wochenprogramm, in: National-Zeitung, 25.8.[sic, Gemeint ist wohl Juli] 1937, o. S.

97 Vgl. Zr., Das Ohr im Aether, in: Basler Nachrichten, 26.7.1937, o. S.

98 Vgl. Dk., Radiochronik, in: Der Bund, 22.7.1937, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rezensionen bemerkenswert, weil sie das Hörspiel wiederum mit dem Utopischen in Verbindung brachten und formal-ästhetische Besonderheiten radiofoner Science Fiction hervorhoben.

Wahrscheinlich angeregt vom Erfolg der Berner Kollegen, setzte das Zürcher Radiostudio im August 1937 auf ein ähnliches Szenario und produzierte das Hörspiel *Die Welt ohne Papier*,[99] das bereits 1934 vom Reichssender Berlin ausgestrahlt worden war. In der Geschichte geht es um den weltweiten Zerfall papierener Materialien infolge eines Experimentes mit Hochspannungsstrom.[100] Das Originalhörspiel, das im Gegensatz zum Stück *Die Welt ohne Strom* mit viel Witz und Ironie auf die Abhängigkeit und Fetischisierung moderner Technik hinweist, stammte von Walther Tritsch, einem österreichischen Schriftsteller, Historiker und Gegner des Nationalsozialismus.[101]

Tritschs Hörspiel stiess beim Publikum auf positiven Zuspruch. *Der Bund* fand das Hörspiel amüsant[102] und die *National-Zeitung* merkte an, dass es sich um eine gelungene Sendung handelte, die zum Nachdenken über die Bedeutung von Papier anregte.[103] Auf Gefallen stiess das Stück auch bei der NZZ. Sie nannte die Sendung unter Verweis auf das kurz zuvor gesendete Stück *Die Welt ohne Strom* eine «Hörspiel-Utopie».[104] Mit dieser Bezeichnung verwies die NZZ erstmals auf eine Art Genrebewusstsein, mit dem die beiden Phänomene Radio und Science Fiction zusammengedacht wurden. Die Zeitungsrezensionen zeigen, dass sich das Science-Fiction-Hörspiel nicht durch einen Idealtyp oder Urahn herausbildete, sondern sich im Sinne Rieders durch die schrittweise Ansammlung von intermedialen Anspielungen (auf Werke kanonischer Vertreter wie Verne und Wells) und intramedialen Querverweisen (Bezüge zwischen den Hörspielen) entwickelte.

Fantastische Hörfolge über die Welt im 21. Jahrhundert (1944)

Nach den ersten Formen radiofoner Science Fiction zur Mitte der 1930er Jahre verzichtete Radio Beromünster während mehrerer Jahre auf utopische Hörspiele. Erst im Sommer 1944, als sich ein Ende des Krieges abzuzeichnen begann, sendete Studio Zürich unter dem Titel *Und wenn vielleicht in hundert Jahren…* eine in der Radiozeitung als «Phantastische Hörfolge» beworbene Sendung.[105] Die Geschichte spielt im 21. Jahrhundert und handelt von einem Rundflug verschiedener Personen, darunter zwei Kinder und Jules Verne, durch eine Welt, in der es unter anderem Solarenergie, sprechende Zeitungen und Television gibt.[106]

Else Flatau, Autorin und Dramaturgin, die in den 1930er Jahren bereits mehrere Sendungen für Studio Zürich gestaltet hatte,[107] erstellte die Hörfolge auf der Grundlage von Arthur Brehmers Sammelband *Die Welt in hundert Jahren* (1910). Sie fügte Passagen aus verschiedenen Aufsätzen, die sich eine Prognose der Welt im Jahr 2010 zum Ziel gesetzt hatten, zu einer durchgängigen Geschichte zusammen. Die Benennung als Hörfolge dürfte nicht zufällig gewesen sein. Seit den 1930er Jahren strahlte Radio Beromünster Hörfolgen aus, die zwar Hörspielszenen beinhalteten, aber in dokumentarischer Manier ohne eigentliche dramatische Zuspitzung ausgestattet waren.[108] In diesem Format sah man eine Möglichkeit, eine genuin radiofone Form mit spezifisch «schweizerische[m] Denken» zu kombinieren.[109] Angesicht des schweren Stands, den

99 2.8.1937, 20.30 Uhr, «‹Die Welt ohne Papier›. Hörspiel von Walther Tritsch», in: Schweizer Radio Zeitung 31 (1937), 7.

100 Vgl. Tritsch Walther, Die Welt ohne Papier, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800209.000.

101 Beispielsweise 1941 setzten die Nationalsozialisten Tritsch auf die «Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums». Vgl. Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums, Runderlass des Reichssicherheitshauptamts (RSHA). 29.7.1941, IV C 3, ID 42849, Holocaust Survivors and Victims Database, https://www.ushmm.org/online/hsv/source_view.php?SourceId=42849, 8.8.2020.

102 Vgl. Dk., Radiochronik, in: Der Bund, 6.8.1937, o. S.

103 Vgl. o. A., Randbemerkungen zum letzten Wochenprogramm, in: National-Zeitung, 8.8.1937, o. S.

104 W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 10.8.1937, 3.

105 11.8.1944, 21.05 Uhr, «Und wenn vielleicht in hundert Jahren… Phantastische Hörfolge nach Motiven der Essay-Sammlung ‹Die Welt in 100 Jahren› von Else Flatau», in: Schweizer Radio Zeitung 31 (1944), XXI.

106 Vgl. Flatau Else, Und wenn vielleicht in hundert Jahren… Fantastische Hörfolge von Else Flatau, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800540.000.

107 Beispielsweise die Sendungen *Ein Kapitel Ehe* (1936), *Ruf in die Zeit* (1936), *Vom Altern und vom Jungbleiben* (1936), *Wir und die anderen* (1937), *Wir und unsere grossen Kinder* (1937) oder *Von hanebüchenen aber stichhaltigen Redensarten* (1938).

108 Vgl. zur Hörfolge: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 69–75, 106–107, hier 71.

109 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 106.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hörspiele über Krieg und Frieden gegenüber Akteuren wie Schenker und der APF hatten, schien die Hörfolge ein adäquates Format gewesen zu sein.

Möglicherweise wurde Flataus Hörfolge vom Zürcher Radiostudio in Auftrag gegeben, um dem selbstdeklarierten Mangel an Texten entgegenzuwirken. Die Autorin erhielt für das Manuskript ein Honorar von 200 Franken,[110] das unter dem durchschnittlichen Entgelt von rund 300 Franken lag.[111] Nachdem die Sendung im August 1944 unter der Regie von Arthur Welti (wahrscheinlich live) gesendet worden war, erschienen in der Deutschschweizer Presse mehrere Rezensionen. Eine harsche Kritik erschien in den *Neuen Zürcher Nachrichten*. Das Stück leide nicht nur an den «üblichen Mängeln der Utopien», sondern konzentriere sich einseitig auf materielle Aspekte des technischen Fortschritts, so dass die Abstecher in die «Welt des Geistigen» lächerlich wirkten.[112] Positiver urteilten die *Basler Nachrichten*, denen die traumhaften «Zukunftsbilder» gefielen.[113] Auf die Zeitung *Der Bund* wirkte das Gehörte «undramatisch und spannungsarm», wobei betont wurde, dass dem «friedlichen Grundgedanken» durchaus zugestimmt werden könne.[114] Offensichtlich hatte das Hörfolgeformat seine Wirkung erzielt und das umstrittene Friedensthema in einer nüchternen Weise präsentiert.

Zusammenfassend lässt sich für die ersten Science-Fiction-Sendungen von Radio Beromünster festhalten, dass die Manuskripte entweder aus dem deutschsprachigen Ausland oder von internen Mitarbeitenden stammten. Thematisch lag der Schwerpunkt auf Abenteuern im Weltall, Rundgängen durch künftige Welten oder postindustriellen Szenarien. Die meist am Abend ausgestrahlten Sendungen deuten darauf hin, dass tendenziell ein erwachsenes, vor allem auch männliches Publikum angesprochen werden sollte.[115] Damit unterschied sich die Programmpolitik des Deutschschweizer Rundfunks von den US-amerikanischen Radios, die sich mit mehrteiligen Serien gezielt an junge Hörer richteten. Was die Benennung der Sendungen betrifft, so hat sich gezeigt, dass in der Radiozeitung keine spezifischen Genrebegriffe verwendet wurden. Die Zeitungsrezensierenden hingegen brachten die Hörspiele mit Utopien und prominenten Vertretern des Zukunftsromans in Verbindung.

110 Vgl. Honorare August, Flatau Else, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Produktion: Radiostudio Zürich 1944, Archiv Radiostudio Zürich, [V/]161, Honorare 18.10.1943–25.1.1945, Heft 52, 9.7.1944–26.8.1944.

111 Die Angaben beziehen sich auf das Jahr 1945. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 110.

112 O.A., Beromünster sendet, in: Neue Zürcher Nachrichten, 19.8.1944, o.S.

113 Zw., Das Ohr im Aether, in: Basler Nachrichten, 14.8.1944, o.S.

114 J. E., Radiochronik, in: Der Bund, 17.8.1944, o. S.

115 Sendungen, die gezielt an Frauen und Jugendliche gerichtet waren, wurden von Radio Beromünster seit den 1920er Jahren am späteren Nachmittag ausgestrahlt. Studien haben aber gezeigt, dass Frauen tagsüber nur wenig Radio hörten. Die Radiogeräte wurden vor allem nach dem Heimkommen der werktätigen Männer eingeschaltet und zu den Hauptzeiten am Mittag und am Abend zwischen 20 und 22 Uhr rezipiert. Vgl. dazu Mäusli Theo, Radiohören, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 195–224, hier 219–224; Schade, Das Scheitern des Lokalrundfunks, 29–30.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3 Absagen mit Gattungshinweisen

Nach den im Programm aufgenommenen Sendungen werden in diesem Kapitel die abgelehnten Hörspiele in den Blick genommen. Als Grundlage dienen Expertisen zu zugeschickten oder erworbenen Hörspielmanuskripten. Im Unternehmensarchiv des Radiostudios Zürich ist ein Teil dieser Gutachten seit den 1930er Jahren archiviert. Auf A5-Karteikarten (z. T. mit zusätzlich angehefteten Dokumenten) notierten Radiomitarbeiter wie Arthur Welti, Hans Bänninger (seit 1935 Leiter der Zürcher Hörspielabteilung) oder Jakob Job (Direktor und Programmleiter des Radiostudios Zürich) Angaben zur Nationalität der Autorenschaft, das Eingangs- und Erledigungsdatum, die Hörspielgattung, eine kurze Inhaltsangabe sowie die Begründung für die Annahme oder Ablehnung. Die begutachteten Manuskripte selber wurden nicht archiviert. Sämtliche Angaben, darunter auch Informationen über allfällige Nova, ergeben sich deshalb meist nur aus den Daten der Expertisen.

Weber wies in seiner 1995 veröffentlichten Studie über das Deutschschweizer Hörspiel auf die unerforschten Expertisen-Karteien hin. Er ging von einem «‹Schattenreich› nicht produzierter», zum Teil «brisanter» Hörspiele für die Kriegs- und Nachkriegszeit aus.[116] Als Beispiel nannte er Friedrich Dürrenmatts erstes Hörspiel *Der Doppelgänger*, das 1946 vom Berner Radiostudio abgelehnt worden war und erst 1975 vom Deutschschweizer Radio produziert wurde.[117] In der Analyse dieses Bestandes sieht Weber ein grosses Potenzial, weil damit ex negativo die «ungeschriebenen dramaturgischen Gesetze» rekonstruiert werden könnten.[118] Diesem Ansatz folgend werden die Expertisen zu Science-Fiction-Hörspielen analysiert. Im Zentrum stehen die Kriterien zur Begründung der Rückweisungen.

Die Ablehnung eingeschickter Hörspiele erfolgte in der Regel aus sogenannten ‹formalen› (meist sprachlichen oder dramaturgischen) und/oder ‹stofflichen› (d. h. inhaltlichen) Gründen. Ausschliesslich formale Gründe wurden etwa 1938 beim Hörspiel *Rundfunk verkehrt* von Norbert Fried geltend gemacht. Frieds Hörspiel über den Empfang sämtlicher je geführter Gespräche via Radioapparat war bereits 1937 vom Prager Radio gesendet worden.[119] Welti und Bänninger sprachen sich dagegen aus, weil sie es mit «wenig sympathischen Mitteln» durchgeführt sahen.[120] Was genau sie darunter verstanden, ist unklar. Formale Bedenken äusserten Bänninger und Job im Juli 1938 auch gegenüber dem zugeschickten Manuskript *Wunder ohnegleichen* von Ernst Johannsen. Das von ihnen als «[n]aturwissensch[aftliches] Hörspiel» bezeichnete Stück handelte offenbar von einer Zeitreise von Johann Wolfgang von Goethe und Johann Peter Eckermann, in der sie zukünftige technische und wissenschaftliche Errungenschaften begutachten. Obwohl den Gutachtern die «pädagogische Tendenz» im Stück gefiel, lehnten sie es aus formalen Gründen ab.[121] Beim benachbarten NS-Rundfunk stiess Johannsens Hörspiel hingegen auf Zuspruch. Das Stück gewann 1938 den zweiten Preis eines Ausschreibens des Hauptamts für Technik der NSDAP (wohl eine der Massnahmen, um dem Mangel an geeigneten und politisch loyalen Autorinnen und Autoren entgegenzutreten).[122] Johannsens Hörspiel wurde

116 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 26.

117 Vgl. ebd., 114.

118 Ebd., 26.

119 Vgl. Programmhinweis, in: Radio Wien 28 (1937), 43.

120 Expertise von Hans Bänninger und Arthur Welti zu: Fried Norbert, Rundfunk verkehrt, Gutachten von Studio Zürich, 11.[unleserlich].1938, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Bänninger und Job empfanden die Geschichte als eine zu starke formale Anlehnung an die Radiosendung über den Zürcher Dichter David Hess *Baden bei Zürich, Heimatabend in Hörspiel- und Reportageform* (1938).

121 Expertise von Hans Bänninger und Jakob Job zu: Johannsen Ernst, Wunder ohnegleichen, Gutachten von Studio Zürich, 3.8.1938, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Bänninger und Job empfanden die Geschichte als eine zu starke formale Anlehnung an die Radiosendung über den Zürcher Dichter David Hess *Baden bei Zürich, Heimatabend in Hörspiel- und Reportageform* (1938).

122 Es ist unklar, ob Johannsen das Hörspiel zuerst dem Radiostudio Zürich zuschickte oder erst nachdem es prämiert worden war.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Mai 1939 vom Reichssender Köln gesendet und in Rezensionen als «jugendliches, politisches Stück» gewürdigt, das mit den Vorurteilen gegenüber der «sieghaften» und «kraftvoll sich entwickelnden Technik» aufräume.[123]

Während Frieds und Johannsens Hörspiele von den Zürcher Hörspielverantwortlichen aus formalen Gründen zurückgewiesen wurden, erfuhr im Juli 1938 das Hörspiel *G.H.17 oder «Der Stern des Südens»* von Adrian Köster eine Absage aus rein inhaltlichen Gründen. Die Geschichte über einen Apparat zum Gedankenlesen befanden Bänninger und Welti als unnötig und sie verwiesen auf das Studio Basel, welches das Stück im März 1938 ebenfalls abgelehnt haben soll.[124]

Die Abstützung auf ausschliesslich formale oder inhaltliche Kriterien bildete eine Ausnahme im Auswahlverfahren von Radiostudio Zürich. In den meisten Fällen wurde beides geltend gemacht. Beispielsweise bezeichnete Bänninger im Mai 1937 das eingeschickte Hörspiel *Ueberraschungs-Sendung* der angeblich deutschen Autoren C.B. Todd und Victor Sass, in dem es um eine raum- und zeitüberwindende «Fernhör-Maschine» geht, als eine «Aufreihung von Geräusch-, Gesprächs- und Musikfetzen». Die Geschichte, die sich zum Schluss als Aprilscherz entpuppt, empfahl er aus formalen und stofflichen Gründen zur Ablehnung.[125] Offensichtlich hatte der Aprilscherz der Berner Radiokollegen wenige Monate zuvor bessere Chancen, im Programm aufgenommen zu werden.

Auch das im März 1937 geprüfte Manuskript mit dem Titel *Jim Smiths letzte Marsfahrt* wurde aus stofflichen und formalen Gründen abgelehnt. Bänninger bezeichnete das vom Schweizer Autor Fritz Meier eingereichte Stück über einen bemannten Flug zum Mars erstmals als «[u]topisches Hörspiel». Er lehnte es aber ab, da er es als «stofflich und formal schwach und uninteressant» empfand. Offenbar war es nicht das erste Hörspiel dieser Art, denn Bänninger hielt wie in der Einleitung bereits erwähnt in seiner Begründung fest: «Wiedereinmal ein Weltraketen-Hörspiel – nach dem fulminanten ‹Erfolg› des Mars-Spiels in Amerika können die Hörspieldichter dieser Art nicht mehr schlafen…».[126] Auf welche Sendungen sich Bänninger mit den ‹Weltraketen-Hörspielen› bezog, ist unklar. Mit dem ‹Mars-Spiel› verwies er aber zweifellos auf das im Oktober 1938 gesendete Hörspiel *The War of the Worlds*. Welles' Stück hatte dem Genre nicht nur in Amerika, sondern auch in Europa einen Konsolidierungsschub verliehen.[127] Angesichts des US-amerikanischen Hörspiels operierte Bänninger mit Begriffen wie ‹utopisches Hörspiel›, ‹Weltraketen-Hörspiel› oder ‹Mars-Spiel› und sprach sogar von ‹Hörspieldichtern dieser Art›. Interessant ist zudem, dass er dieser Art von Hörspielen einen gewissen ‹Erfolg› zusprach, er aber Meiers Stück trotzdem als ‹uninteressant› bewertete. Mit seiner kritischen Haltung gegenüber *The War of the Worlds* war Bänninger nicht allein. Das *St. Galler Tagblatt* schrieb über Welles' Hörspiel, dass die «sonderbare Massenhysterie» unter anderem wegen der «Schreckhaftigkeit des Radiohörers» und eines «unvorhergesehenen Grad[es] von kritikloser Angstbereitschaft» ausgelöst worden sei.[128] Diese Unterstellungen verdeutlichen die Konkurrenzsituation, in der sich Zeitungen und Radio in den 1930er Jahren befanden, und dürften wohl auch ein Grund für Bänningers Bedenken gegenüber dieser Art von Hörspielen gewesen sein.

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges nahm die Zahl der eingeschickten Science-Fiction-Hörspiele ab. Es erreichten nur noch utopische Hörspielmanuskripte von Schweizer Autorinnen und Autoren die Zürcher Hörspielabteilung. Im November 1939 wurde das Dialekthörspiel mit dem Titel «s' *näbeldördringend Liecht*» (dt. *Das nebeldurchdringende Licht*) von Willy und Alice Winkler aus St. Moritz abgelehnt. Das Stück, von Bänninger als «[t]echnisches Hörspiel» eingestuft, handelte offenbar von einem Bergbauernsohn, der ein «‹näbeldördringendes Liecht›» (dt. «nebeldurchdringendes Licht») erfunden hatte und es zum Schutz vor Ausbeutung einem «Auslandschweizer» übergeben will. Bännin-

123 NSK., Ein Elektriker schreibt ein Hörspiel, in: Die Wiener Bühne, 19.5.1939, 14.

124 Köster Adrian, G.H. 17 oder «Der Stern des Südens», Gutachten von Studio Zürich, 12.7.1938, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

125 Expertise von Hans Bänninger zu: Todd C.B./Sass Victor, Ueberraschungs-Sendung, Gutachten von Studio Zürich, 25.5.1937, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

126 Expertise von Hans Bänninger zu: Meier, Jim Smiths letzte Marsfahrt, Gutachten, 1939.

127 Vgl. dazu Lucanio/Coville, Smokin' Rockets, 60–61.

128 Salander, A propos, in: St. Galler Tagblatt, 8.11.1938, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ger bezeichnete es als «[g]utgemeintes, aber völlig hülfloses Spiel».[129] Als Beleg zitierte er aus dem Hörspieltext eine Szene, in der sich der Bauernsohn zu seiner Erfindung äusserte: «Es ischt wörkli en grossartige Gedanke, anere lange Chette vo arbeitsfreudige Mitbürger de Schlüssel zo tatchräftigtem Wirke überreiche z'chönne»[130] (dt. «Es ist wirklich ein grossartiger Gedanke, einer langen Kette von arbeitsfreudigen Mitbürgern den Schlüssel zu tatkräftigem Wirken überreichen zu können»). Vor dem Hintergrund des angebrochenen Weltkrieges kann das Einreihen in eine Kette ‹arbeitsfreudiger Mitbürger› auch als Schliessung der Reihen im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung interpretiert werden. Für einen radiofonen Beitrag zur Unterstützung der mentalen Wehrfähigkeit bedurfte es nach Bänninger mehr als eines angeblich unbeholfenen Mundarthörspiels über einen nebelüberwindenden Apparat.

Chancenlos blieb auch ein Hörspiel von Arnold Sommer aus Zürich, welches er im Juli 1941 einreichte. In seinem Stück *Das Aeropato* sollte es um einen Apparat «radioelektrischer Art» gehen, mit dem nebst Tönen und Bilder auch Menschen durch den Äther gesendet und empfangen werden können. Bänninger wies das Stück der Gattung «[p]hantastisches Hörspiel mit kriminellem Einschlag» zu. Wiederum hielt er in seiner Expertise fest, dass das Hörspiel in «guten Treuen» verfasst, aber letztendlich überflüssig sowie inhaltlich und formal «unbrauchbar» sei.[131] Schliesslich erfuhr auch das Stück *Der Wettermacher*, laut Expertise ein «[u]topisches Hörspiel» der Schweizer Autorin Brigitte Amrein, eine Absage. Ihre Geschichte über ein neuartiges Gerät, einen «Nebelverzehrer», wurde von Bänninger und Welti als inhaltlich «ungeeignet» und formal «unzulänglich» bewertet und deshalb zurückgewiesen.[132]

Aufgrund der nicht archivierten Manuskripte können die meist lakonischen Ablehnungsbegründungen nicht kritisch überprüft werden. Interessant sind die Gutachten zu den zurückgewiesenen Hörspielen vor allem aus genrehistorischer Perspektive. Mit Gattungsbezeichnungen wie ‹utopisches›, ‹fantastisches› oder ‹kriminelles› Hörspiel knüpften die Zürcher Radiomitarbeitenden an verschiedene Traditionen an, aus denen sich später das Science-Fiction-Hörspiel entwickelte. Auffallend ist, dass trotz eines selbstdeklarierten Mangels ‹einheimischer› Hörspiele die von schweizerischen Autorinnen und Autoren zugeschickten utopischen Texte von den Gutachtern durchgehend abgelehnt wurden. Die programmlichen Schwerpunkte lagen stattdessen auf ausländischen Manuskripten oder radiointern erstellten Sendungen.

129 Expertise von Hans Bänninger zu: Winkler Willy/Winkler Alice, «s' näbeldördringend Liecht», Gutachten von Studio Zürich, 3.11.1939, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

130 Winkler Willy/Winkler Alice, «s' näbeldördringend Liecht», Gutachten von Studio Zürich, 3.11.1939, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

131 Expertise von Hans Bänninger zu: Sommer Arnold, Das Aeropato, Gutachten von Studio Zürich, 31.7.1941, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

132 Expertise von Hans Bänninger und Arthur Welti zu: Amrein Brigitte, Der Wettermacher, Gutachten von Studio Zürich, 17.4.1942, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4 Synchronisierter Sound des Unwirklichen

Die akustische Umsetzung von Phänomenen, die zwar nicht existieren, aber aufgrund ihrer naturwissenschaftlich begründeten Zusammensetzung als potenziell kompatibel mit der realen Welt erscheinen müssen, bildet einen Schwerpunkt in der Produktion radiofoner Science Fiction. Für die Zeit zwischen 1935 und 1945 können vier Praktiken zur Darstellung von Nova unterschieden werden. Die folgenden Ausführungen basieren nicht auf dem konkret gesendeten Sound, da für die teils live aufgeführten Sendungen keine Aufnahmen mehr vorliegen. Die herausgearbeiteten Muster beziehen sich deshalb primär auf die Inszenierungsebene, also auf die intendierte Wirkung gemäss den Angaben aus den Hörspielmanuskripten. Die tatsächliche Realisation im Sinne der Performanz kann aber punktuell anhand von Rezensionen rekonstruiert werden.

Generisches Erzählen

Die häufigste Darstellungsform eines Novums bestand aus verbalen Erklärungen, das heisst dem ‹telling› fiktiver Neuheiten. Neuartige Figuren, Objekte oder Gesellschaftsordnungen wurden dabei mit den akustischen Zeichensystemen der Sprache respektive der Stimme realisiert. Diese Art der Narration war in einem doppelten Sinn generisch: Einerseits trugen die Stimmen der Hörspielenden zur Konstitution des Genres bei, andererseits waren sie in die Konstruktion von Geschlechtervorstellungen involviert. Diese Darstellungsform hing massgebend von den Entwicklungen der US-amerikanischen Pulp-Zeitschriften und des deutschsprachigen Zukunftsromans ab, denn bis in die 1950er Jahre wurde das Genre primär von Autoren geprägt, die in ihren Geschichten konservative Geschlechterkonstruktionen etablierten, meist in Form von aktiven, männlich konnotierten Figuren wie Wissenschaftlern oder Technikern und passiven Frauenrollen, die als Projektionsfläche zur Entfaltung eines Novums dienten.[133]

Die meisten Erzählungen innerhalb der Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen wurden von männlichen Figuren artikuliert. Mit den Rollen des Wissenschaftlers und seinem Gegenspieler, dem ‹Mad Scientist›,[134] verfügte die Science Fiction über zwei Figuren, mit denen positive oder negative Formen des technischen Fortschritts thematisiert werden konnten. Im Hörspielmanuskript *Der Ruf der Sterne* tritt mit der Figur «Dr. Hellmuth Kühl», dem Kapitän des deutschen Raumschiffes, und dem japanischen Ingenieur «Ischi Nagasaki» eine solche Rollenkonstellation in Erscheinung. Während Kühl über die angeblich vorhandene Atmosphäre und die «Mondluft» auf dem Mond referiert, bringt Nagasaki die Zivilisation auf dem Mars an den Abgrund eines Krieges.[135] Verrückte Professoren treten auch im Stück *Die Welt ohne Papier* auf. Dort sind es die Brüder «Jonny» und «Jimmy Schottelfox», die mit ihren Experimenten die Welt in einen papierlosen Zustand befördern, um damit die Abhängigkeit der ‹modernen› Welt von der Technik zu demonstrieren.[136] Im Gegensatz dazu versammelt im Hörspiel *Die Welt ohne Strom* der angesehene «Professor

133 Vgl. Kurtz Malisa, After the War, 1945–65, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 130–156, hier 147–148. Zum Thema Gender in deutschsprachiger Science-Fiction-Literatur siehe: Löchel Rolf, Utopias Geschlechter. Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen, Sulzbach 2012, 90–91.

134 Vgl. zum ‹Mad Scientist› in Science-Fiction-Filmen: Frizzoni Brigitte, Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film, in: Junge Torsten/Ohlhoff Dörthe (Hg.), Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader, Aschaffenburg 2004, 23–37, hier 24.

135 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 11.

136 Vgl. Tritsch, Die Welt ohne Papier, Manuskript, 1–2.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Martin» die «Blüte der astronomischen Wissenschaft», um über einen neuartigen blauen Meteor, der später den globalen Stromausfall provozieren wird, zu referieren.[137]

Nebst diesen Gelehrten treten vereinzelt auch ausserakademische Akteure zur Erklärung eines Novums in Erscheinung. Dazu zählt etwa der Journalist «Fuchs», der in *Der Ruf der Sterne* als mitreisender Reporter live von der Weltraumexpedition berichtet.[138] Und im Manuskript der Hörfolge *Und wenn vielleicht in hundert Jahren…* ist es «Onkel Möglich», der seinen Grosskindern die Besonderheiten des 21. Jahrhunderts erklärt.[139]

Mit welchen verbalen und paraverbalen Codes sich diese diegetischen Akteure tatsächlich artikulierten, bleibt aufgrund fehlender Audioaufnahmen unklar. Da in den Manuskripten keine besonderen Anweisungen zur Sprechweise gemacht wurden, ist anzunehmen, dass die Hörspieler eine konventionelle Sprechweise verwendet haben, die aus einem nüchternen, sachlichen und ruhigen Tonfall bestand, mit der ihre Expertise akzentuiert werden sollte. Aus den Manuskripten geht hervor, dass zum Teil klischierte Akzente vorgesehen waren. So soll im Hörspiel *Die Welt ohne Strom* ein Professor namens «Svenson» mit einem «stark schwedische[n] Akzent» sprechen[140] und «Jules Verne» fragt «Onkel Möglich» nach Abflug des Gefährts: «Mon conducteur, werden wir passieren den Mond?»[141] Mittels paraverbaler Merkmale wurde anscheinend versucht, auf eine geografische Herkunft der Figuren hinzuweisen. Bei den deutschsprachigen Charakteren wie «Dr. Kühl» oder «Fuchs» dürften die Hörspieler der Deutschschweizer Radiostudios hingegen darauf bedacht gewesen sein, dass ihre Aussprache nicht zu ‹deutschländisch› klang, da Radio Beromünster Wert auf eine prosodische Abgrenzung gegenüber seinem nördlichen Nachbarn legte.[142]

Vereinzelt ergriffen auch weibliche Figuren das Wort, um ein Novum verbal zu plausibilisieren. Bezeichnenderweise war dies vorwiegend in den Sendungen der Autorinnen Hugin und Flatau der Fall. So ist es im Hörspiel *Planeten-Express* die Hauptdarstellerin «Kläre», die ihrem Freund «Hans Heinrich» die Gadgets der zukünftigen Welt erklärt.[143] In Flataus fantastischer Hörfolge *Und wenn vielleicht in 100 Jahren…* berichtet «Miss Already» den Mitreisenden von neuartigen Transportmitteln des 21. Jahrhunderts und «Fräulein Iris» informiert die Anwesenden über die Rolle des zukünftigen Militärs.[144] Diese Passage ging nicht aus dem Referenzwerk (Brehmers Sammelband von 1910) hervor, sondern war von Flatau selber hinzugefügt worden. In der von Flatau eigenständig hinzugefügten Szene antwortet «Iris» auf die Frage eines der Kinder, ob das Militär aufgrund des dauerhaften Friedens abgeschafft worden sei:

> «Nicht ganz. Unser ‹Militär›! Auf das sind wir stolz. Aber eben, weil es einen andern Zweck, ein anderes Ziel hat. Nicht, um gegen Mitmenschen sich zu verteidigen oder sie gar auf höheren Befehl zu töten, ist unser Militär da. Verteidigung und Angriff richtet sich nur gegen die Naturkräfte, soweit sie noch nicht dem Menschen dienstbar sind. […] Unsere Landwirtschaftsarmee, das ist die wichtigste. Die Ernährung der Menschheit hängt von ihr ab.»[145]

137 Allan, Der Blaue Meteor (Welt ohne Strom), Manuskript, 3.

138 Vgl. Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 7–10.

139 Vgl. Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 1.

140 Allan, Der Blaue Meteor (Welt ohne Strom), Manuskript, 3.

141 Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 3.

142 Eine zu ‹deutschländische› Aussprache konnte unter den Deutschschweizer Zuhörenden zu Protest führen. Vgl. dazu Mäusli, Radiohören, 213–214.

143 Vgl. Hugin, Planeten-Express, Manuskript, 7. Vgl. zum Klang dieses Gadgets: Kapitel «Realitätsnahe Darstellungen neuartiger Objekte», 76.

144 Vgl. Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 11. Bei «Miss Already» könnte es sich um die Antarktisforscherinnen Ingrid Christensen oder Lillemor Rachlew gehandelt haben, die in den 1930er Jahren Forschungsreisen in die Antarktis unternahmen. So fragt Already etwa zu Beginn der Reise: «Wollen wir nicht endlich losfliegen? Ich komme sonst zu spät auf den Südpol für meine Reportage». Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 3.

145 Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 11.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bearbeiterin Flatau dürfte sich mit diesem Novum auf die Situation der Schweiz im Zweiten Weltkrieg bezogen haben. Die Landwirtschaftsarmee wurde hier als eine in die Zukunft verlängerte Institutionalisierung der sogenannten «Anbauschlacht»[146] inszeniert. Damit kombinierte Flatau schweizerische Motive mit der Science-Fiction-Technik der Extrapolation. Der von Flatau hinzugefügte Hinweis auf eine fortbestehende Armee (trotz vollständiger Befriedung der fiktionalen Welt) dürfte auch den Forderungen der APF entsprochen haben, die zur Stärkung der Geistigen Landesverteidigung keine «defaitistisch» wirkenden Sendungen wünschte. Eine Armee, die sich zumindest gegen Naturgewalten zur Wehr setzen konnte, schien diesem Anspruch genügt zu haben.

Weibliche Charaktere dienten auch zur Darstellung einer dystopischen Zukunft. In der 1.-April-Sendung *Buntes Allerlei* sollte gemäss Manuskript die angeblich im Jahr 1987 vorherrschende weibliche Hegemonie mittels verschiedener Protagonistinnen zum Ausdruck gebracht werden. Der diegetische Übergang von Fakt zu Fiktion wird beispielsweise dadurch inszeniert, dass die Stimme eines Nachrichtensprechers von einer «Damenstimme» überblendet wird, welche die fingierten Nachrichten verkündet.[147] Später geben in einer eingespielten Szene Schülerinnen ihrem Lehrer Auskunft über die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Die Mädchen sollen dabei frech und scharfzüngig auftreten. Beispielsweise ermahnt «Gerty» ihren Lehrer, sich «kurz» zu fassen, während ihre Kollegin ihm mit der Versetzung in eine «Kleinkinderschule» droht.[148] Die als unverschämt inszenierten Mädchenrollen dürften von den Autoren bewusst verwendet worden sein, um die befürchtete Umkehrung der Generationen- und Geschlechterverhältnisse zu illustrieren. Die damit evozierte neuartige soziale Ordnung diente als ideologischer Kommentar, mit dem auch nationalstaatliche Verhältnisse wie das nicht vorhandene Wahl- und Stimmrecht für Frauen thematisiert werden konnten,[149] ohne aber einen expliziten Zusammenhang mit der Schweiz herzustellen.[150] Dass diese Art von ‹Humor› oder satirischer Zeitkritik nicht bei allen Zuhörenden gut ankam, geht aus einer Rezension der NZZ hervor. Sie kritisierte die «Art Humor» in der Sendung als zu «ausgeklügelt» und «schwerfällig».[151]

Realitätsnahe Darstellungen neuartiger Objekte

Eine zweite Narrationsform von Nova bestand in einer Kombination aus ‹telling› und ‹showing›. Die synchrone Verwendung von Erzähl- und Geräuschpassagen diente in den Science-Fiction-Hörspielen und -Hörfolgen der Darstellung neuartiger Objekte. Dazu gehörten in erster Linie Raketen und Raumschiffe. Den Hörspielschaffenden stellte sich bei der Umsetzung der fiktiven Transportmittel eine Herausforderung, die bis heute besteht und vom Sounddesigner Ric Viers folgendermassen zusammengefasst wird: «spaceships do not exist – or at least they're not available for you to record.»[152] Viers rät heutigen Tontechnikerinnen und -technikern, real existierende und vergleichbare Klangobjekte wie Flugzeug- oder Düsenjetgeräusche als Grundlage für die Umsetzung von «realistic fictional sounds»

146 1940 präsentierte der spätere Bundesrat Friedrich Traugott Wahlen einen Plan, der eine Modernisierung der Landwirtschaft und eine massive Ausdehnung der Ackerbaufläche vorsah. Obwohl das Ziel einer annähernden Verdreifachung der angebauten Landfläche nicht erreicht werden konnte – immerhin wurde bis 1943 fast eine Verdoppelung erzielt –, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg die Erinnerung an die «Anbauschlacht» und den «Plan Wahlen» romantisch verklärt. Vgl. Tanner, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, 278–279; Mächler Joseph, Wie sich die Schweiz rettete. Grundlagenbuch zur Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg, Zollikofen 2017, 97–98, 355–360.

147 Brawand/Held/Treichler, Erste-April-Sendung 1937, Manuskript, Begleitblatt «Allgemeine Disposition für die Mittagsmission», 1.

148 Brawand/Held/Treichler, Erste-April-Sendung 1937, Manuskript, Begleitblatt «SCHULE IM JAHR 1987», 1, 2.

149 Im Gegensatz zu Deutschland und Österreich, die nach dem Ersten Weltkrieg das Frauenstimmrecht einführten oder anderen Ländern, in denen es in der Zwischenkriegszeit zur politischen Gleichstellung der Frauen kam (bspw. Grossbritannien), galt in der Schweiz das Stimm- und Wahlrecht für Frauen erst 1971 bzw. 1990 (Appenzell Innerrhoden). Vgl. Maissen Thomas, Geschichte der Schweiz, Baden 2010, 383–387. Vgl. zur Geschichte des Frauenstimmrechts in der Schweiz: Schmid Denise (Hg.), Jeder Frau ihre Stimme. 50 Jahre Schweizer Frauengeschichte 1971–2021, Zürich 2020.

150 Vgl. dazu auch Christie Thomas, Notional Identities: Ideology, Genre, and National Identity in Popular Scottish Fiction Since the Seventies, Newcastle upon Tyne 2013, 1–9. Christie zeigt in seiner Studie, wie dystopische soziale Phänomene in schottischen Science-Fiction-Texten zur ideologischen Kommentierung zeitgenössischer Entwicklungen dienten, ohne dabei ausdrücklich auf ‹schottische› Verhältnisse anzuspielen.

151 W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 7.4.1937, 2.

152 Viers Ric, The sound effects bible. How to create and record Hollywood style sound effects, Studio City 2008, 282.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu nehmen.[153] Interessanterweise griffen Autorinnen und Autoren wie Hernfeld oder Hugin bereits in den 1930er Jahren auf ähnliche Praktiken zurück, um das Unmögliche möglichst realistisch darzustellen.

Im Manuskript zum Adaptionshörspiel *Der Ruf der Sterne* wird der Start der Raumrakete zunächst verbal geschildert. In einem Restaurant soll ein Mann seinen Kollegen, gemäss Manuskript in «lauter und aufgeregter»[154] Manier, aus der Sonderausgabe einer Zeitung Folgendes vorlesen:

«Eine Schiffsirene begann zu heulen. [...] In der nächsten Sekunde lösten sich die Taue, schon fingen die Düsen zu zischen an und wie von Furien gejagt, schoss die ‹Astrea› ins offene Meer hinaus. Einige Beobachter sahen sie noch in wilden Sprüngen, die Spitze erhoben, über die Wellen tanzen, dann vom Meer sich loslösen, ein Stück wie ein Flugzeug fliegen und nun – schon in unheimlicher Ferne im Osten sich plötzlich aufbäumen und lotrecht emporschiessen.»[155]

Den Schilderungen zufolge wurde die Rakete aus horizontaler beziehungsweise schräger Position abgefeuert. Solche Vorstellungen zeigten sich auch in anderen Science-Fiction-Werken wie Jules Vernes Roman *De la terre à la lune* (1865) oder Georges Méliès Film *Le Voyage dans la Lune* (1902). Die Beschreibung des startenden Raumschiffs, die Hernfeld nahezu unverändert von Doležals Roman übernommen hatte,[156] war demnach mehr von Technologievorstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt, vor allem auch von der Schifffahrt,[157] als von der Raketentechnik der späten 1920er Jahre, in der Senkrechtstarts bereits möglich waren und in Science-Fiction-Filmen wie Fritz Langs *Frau im Mond* (1929) visualisiert wurden.

Zur Darstellung der Rakete sieht Hernfelds Manuskript auch realitätsnahe Geräusche vor. So sollen während des Fluges ein «leichtes Motorengeräusch»[158] und bei der Landung auf dem Mars «Düsengeräusche»[159] eingeblendet werden. Ausserdem sollen beim Öffnen einer Aussteigluke «Schiebegeräusche»[160] zu vernehmen sein, die gemäss einem Begleitblatt mit einer «Blechplatte mit Eisenketten»[161] erzeugt werden sollten. Diese Klangphänomene basieren nicht auf Doležals Romanvorlage. Hernfeld übernahm einzelne Elemente des Originaltextes (z. B. das Raumschiff «Astrea») und übertrug sie ein ähnlich konnotiertes Zeichensystem (Motoren- und Düsengeräusche). Unterstützt wird diese intermediale Übertragung, indem den Geräuschen verbale Einordnungen vorausgehen. So gibt «Dr. Kühl» unmittelbar vor den «Schiebegeräuschen» die Anweisung «Bitte öffnen Sie die Aussteigluke».[162] Die Beispiele zeigen, dass Bearbeiter Hernfeld synchronisierte Soundkonfigurationen, eine Synchrese im Sinne Chions, die das Radiopublikum nicht im Unklaren über die wahrgenommenen Geräusche liessen, bevorzugte.

Über den tatsächlichen Sound des live gesendeten Hörspiels *Der Ruf der Sterne* ist nur wenig bekannt. Der Aufführung sollen «wochenlange akustische Vorversuche» durch die Radiomitarbeitenden vorausgegangen sein. An einzelnen Geräuscheffekten sei tagelang gefeilt worden und für die Aufführung seien sieben Mikrofone, drei Schallplattengarnituren (mit selbstangefertigten Aufnahmen), zwei Echoräume, drei Studios und zwei weitere Zimmer zum Einsatz gekommen.[163] Die Motoren- und Düsengeräusche dürften demnach von Schallplatten abgespielt worden sein,[164] während der Sound der Aussteigluke wohl live von einem Geräuschemacher erzeugt wurde.

153 Viers, The sound effects bible, 282–284, hier 282.

154 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 4.

155 Ebd., 3–4.

156 Vgl. Doležal, Der Ruf der Sterne, 37–38.

157 Beispielsweise bezeichnen die Figuren im Hörspiel *Der Ruf der Sterne* die Raumrakete als «Boot» oder die Besatzungsmitglieder als «Matrosen». Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 6, 16.

158 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 4.

159 Ebd., 18

160 Ebd., 27.

161 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, Begleitblatt «Technische Installationen», o. S.

162 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 22.

163 O. A., o. T., in: National-Zeitung, 17.2.1935, o. S.

164 Seit den 1930er Jahren legten die Deutschschweizer Radiostudios Geräuscharchive an. Mit der Zeit verfügten die Archive über umfangreiche, gut erfasste Bestände aus kommerziellen Schallplatten und selbstproduzierten Eigenaufnahmen. Die technische Verfügbarkeit solcher Effekte hatten Weber zufolge zu Beginn der 1930er zu einer Häufung von «geräuschintensiven Hörspielen» geführt. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 75–77, hier 76.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Aus Rezensionen geht hervor, dass die realitätsbehauptenden Geräusche ihre angestrebte Wirkung bei den Zuhörenden erzielten. Die *National-Zeitung* hielt fest, dass die Raketengeräusche «täuschend echt» ausgefallen seien und ausgezeichnet zur «Illusion des Fluges im Weltraum» beigetragen hätten.[165] In einer radiointernen Kritik, die im Nachgang zum Hörspiel verfasst worden war, wurde die «Gestaltung der technischen Wunder» als «in Ordnung» bewertet, vor allem die Landung auf dem Mars sei «nicht übel» gewesen. Letztere habe gerade deshalb gewirkt, weil sie mit einem «reale[n] Geräusch», nämlich dem «vertraute[n] Geräusch eines Motors» wiedergegeben worden sei. Hingegen sei «das Unerlebte der Rakete im atmosphärenlosen Raum» missglückt, wenn es denn von den Zuhörenden «real erfasst» werden sollte.[166] Die beiden Rezensionen zeigen, dass die Meinungen über die Wahrnehmung des Raumfluges zwar geteilt waren, die verwendeten Klangpraktiken aber zumindest partiell zur erfolgreichen Naturalisierung des Novums beigetragen hatten.

Die Darstellungsweise des Weltraumflugs im Hörspiel *Der Ruf der Sterne* war kein Einzelfall, sondern zeigte sich auch in Hugins Sendung *Planeten-Express*. Gemäss Manuskript unternehmen die beiden Figuren «Kläre» und «Hans Heinrich» eine Reise mit «Raketenflugzeug[en]», die von «Aero-Stützpunkten» aus zu rund 700 Welten im All reisen können.[167] Für den Start dieser Raumschiffe ist ein «dumpfer Knall», ein anschliessendes «blitzschnelles hohes Pfeifen» und ein «Motorengeräusch» vorgesehen, wobei die Geräusche wiederum von synchronen diegetischen Schilderungen wie «Achtung.... Fertig.... Start!» begleitet werden sollen.[168] Ähnlich wie Hernfeld imaginierte offenbar auch Hugin das Raumschiff als ein geräuschvolles Klangobjekt, das sich aus Knall-, Pfeif- und Motorengeräuschen zusammensetzt.

Klangpraktiken in Form von möglichst realistischen Geräuschen und begleitet von verbalen Erklärungen wurden auch zur Darstellung neuartiger Kommunikationsgeräte verwendet. Im Hörspiel *Planeten-Express* kündigt sich ein Gerät, mit dem Videogespräche geführt werden können, mit einem als «Schnarren» bezeichneten Geräusch an.[169] Analog zu den Geräuschen der Raketenflugzeuge wird das Gehörte mit diegetischen Bezeichnungen synchronisiert. So wird das akusmatische Geräusch (ein UKO im Sinne Flückigers) von der Protagonistin «Kläre» direkt als «Empfangs-Apparat»[170] identifiziert, womit das auditive Unbekannte unmittelbar als etwas Bekanntes semantisiert wird.

Auch in der fantastischen Hörfolge *Und wenn vielleicht in 100 Jahren...* taucht ein neuartiges audiovisuelles Kommunikationsmittel auf. «Onkel Möglich» erklärt den anwesenden Kindern, dass heutzutage «jeder» über einen «Empfänger» verfüge, der so gross wie ein «Zigarettenetui» sei. Mit dieser «Television» könne man nicht nur hören, sondern auch sehen, so der Onkel. Es brauche nur die richtige «Wellenlänge» eingestellt zu werden, um mit anderen Menschen zu kommunizieren oder eine «sprechende Zeitung» abzuhören.[171] Die Idee dieses neuen Gerätes hatte Flatau dem Aufsatz *Das drahtlose Jahrhundert* des US-amerikanischen Journalisten Robert Sloss entnommen.[172] Darin prognostiziert Sloss ein ubiquitäres «Taschentelephon», mit dem sich Menschen untereinander verbinden oder sich in Form einer «gesprochenen Zeitung» über Tagesneuigkeiten und politische Ereignisse informieren können.[173] Über die akustischen Eigenschaften des neuartigen Geräts äussert sich Sloss allerdings nicht.

Flatau verwendete im Sinne einer medialen Transformation bei der Übertragung des «Taschentelephons» ins Hörfolgeformat die charakteristischen Eigenschaften des Zielmediums. Sie inszenierte das wunderbare Kommunikationsmittel primär mit musikalischen Zeichen. In einer Szene lauscht «Onkel Möglich» beispielsweise an seinem «Empfän-

165 O. A., o. T., in: National-Zeitung, 17.2.1935, o. S.

166 O. A., Interne Kritik, Bern, 12.2.1935, Der Ruf der Sterne, Archiv Radiostudio Bern, 24/92–93, Interne Kritiken 1934–1936, 24/93, 7, 8.

167 Hugin, Planeten-Express, Manuskript, 12.

168 Ebd., 5.

169 Ebd., 7.

170 Ebd., 7.

171 Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 8, 6.

172 Vgl. Sloss Robert, Das drahtlose Jahrhundert, in: Brehmer Arthur (Hg.), Die Welt in hundert Jahren, Berlin 1910, 27–48.

173 Ebd., 35, 37–38. Die Vorstellung eines «Taschentelephons» im Aufsatz von Sloss wird vielfach als Präfiguration des Smart Phones oder der Informationsgesellschaft im Allgemeinen interpretiert. Vgl. dazu beispielsweise Schär Markus, Das iPhone wurde schon 1910 erfunden. Der amerikanische Journalist Robert Sloss nahm vor 100 Jahren die Gegenwart vorweg, in: SonntagsZeitung, 5.9.2010, 74.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ger» den «Sympathiestrahlen», die von «Miss Already» ausgehen.[174] Das Novum der «Sympathiestrahlen», das Flatau dem Aufsatz *Die Frau und die Liebe* von Dora Dyx entnommen hatte,[175] besteht darin, dass von der Seele ausgehende Strahlen via Radioaktivität sichtbar gemacht werden können. Den Anweisungen im Manuskript zufolge sollen die Strahlen, die von «Miss Already» ausgehen, wie «[l]eise komische Tonrythmen [sic]» klingen.[176] Als sich wenige Momente später die Ehefrau des Onkels via Empfänger meldet, soll dies durch ein rhythmisches «Ticken» angekündigt werden. Die Stimme der dazwischengeschalteten Frau soll daran anschliessend wie «von fern» klingen. Dass es sich bei den vorgesehenen Klängen um akusmatische Geräusche handeln musste, zeigt sich in der Frage von Already, ob es sich beim «Ticken» um eine Form von «Hitzki» (Schluckauf) handle. Der Onkel, der über den Zwischenruf nicht erfreut ist, antwortet, dass dies nicht ein Schluckauf, sondern die «Leiden der Television» seien.[177] Die unbekannten Klangobjekte wurden also auch hier kurzerhand von den diegetischen Anwesenden benannt und gedeutet.

An einer anderen Stelle in Flataus Hörfolge wird auch das Novum der «sprechenden Zeitung» hörspielspezifisch umgesetzt. Während der fliegende Autobus durch das 21. Jahrhundert gondelt, macht sich eine «Sprechende Zeitung» mit dem Ausruf «Luftzitig.... Luftzitig....» dem Empfänger bemerkbar. Gleichzeitig sollen nicht näher beschriebene «Geräusche» aufgeblendet und daran anschliessend die letzten «Neuigkeiten aus dem Weltall» verlesen werden. Dazu gehören etwa Nachrichten vom Mars oder die Errichtung von bewohnbaren Inseln in 10 Kilometer Höhe. Die Stimme der «sprechenden Zeitung» musste gemäss einem handschriftlichen Hinweis «leiser» (wahrscheinlich leiser als die Stimmen der Zeitreisenden im Autobus) erklingen.[178] Interessanterweise behielt Flatau das Novum der «gesprochenen Zeitung» aus dem Text vom Sloss bei, anstatt es mit dem inzwischen verbreiteten Rundfunkmedium zu ersetzen. Angesichts der Tatsache, dass der Nachrichtendienst von Radio Beromünster lange Zeit darin bestand, Bulletins der Schweizerischen Depeschenagentur abzulesen,[179] war das Novum eines tragbaren Empfangsgeräts hinsichtlich seiner Funktion weitaus weniger neuartig, als es zunächst erscheinen mochte.

Abgesehen von Raketen, Raumschiffen und neuen Kommunikationsmitteln wurden in den frühen Science-Fiction-Sendungen von Radio Beromünster nur wenige fiktive Apparaturen dargestellt. Im Hörspiel *Die Welt ohne Papier* wird das Verschwinden des Papiers beispielsweise durch einen «neuen Riesengenerator»[180] inszeniert. Als der Wissenschaftler «Jonny Schottelfox» zum Schluss des Hörspiels diese Maschine in Betrieb nimmt, soll gemäss Manuskript das «immer lauter und höher werdende Ansummen und Singen eines grossen Generators» erklingen.[181] Wahrscheinlich verwendete Ernst Bringolf, der zuständige Regisseur beim Radiostudio Zürich, dazu konventionelle Motorengeräusche eines Stromgenerators. Konventionelle Geräusche dürften auch in der Sendung *Buntes Allerlei* für die Darstellung eines Novums benützt worden sein. In einer kurzen Szene berichtet eine diegetische Figur, Professorin «Her as king well», einem Interessenten von den Vorzügen eines «Nekrotypophon[s]». Ihren Schilderungen zufolge handelt es sich dabei um einen «pseudo-psychotechnischen» Apparat, der in «Gedankenschnelle und auf einfachen Hebeldruck» Nachrufe erstellen kann.[182] Nach Eingabe von Informationen zu einer Person setzt eine «interfrequent-reaktionär-sublimate-mechanico-protuberanze Gehirnzellendis-

174 Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 4.

175 Vgl. Dyx Dora, Die Frau und die Liebe, in: Brehmer Arthur (Hg.), Die Welt in hundert Jahren, Berlin 1910, 125–134. Bei Dora Dyx handelt es sich wahrscheinlich um ein Pseudonym. Vgl. dazu Löchel Rolf, Rezension zu: Münch Detlef (Hg.), Kurze Geschichte der deutschen Science Fiction Kurzgeschichte 1871–1919, Dortmund 2018, Literaturkritik.de, Nr. 9 (2019), Internetversion: https://literaturkritik.de/muench,25884.html, 1.8.2020.

176 Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 8. Offenbar sollte die im Manuskript als «Sympathiestrahlenmusik» beschriebene Musik von Person zu Person zu variieren. Während die Sympathiestrahlen von «Jules Verne» für «Claire» wie «[l]eise, zarte Musik» klingen sollen, waren im Falle von «Onkel Möglich» und «Miss Already» eine Reihe von «Töne[n], wie aus einer gestopften Trompete» vorgesehen. Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 4, 5.

177 Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 8.

178 Ebd., 6.

179 Vgl. Reymond, Das Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, 107–108.

180 Tritsch, Die Welt ohne Papier, Manuskript, 17.

181 Ebd., 17.

182 Brawand/Held/Treichler, Erste-April-Sendung 1937, Manuskript, Begleitblatt «Was die Technik Neues bringt», 1.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tillation [sic]» ein und nach Betätigung eines Knopfs soll eine im Manuskript nicht näher bezeichnete «Stimme» den berechneten Nekrolog verlesen.[183] Über den intendierten Sound des «Nekrotypophons» finden sich im Manuskript keine Angaben. Da keine spezifischen Anweisungen an die Regie notiert wurden, liegt die Vermutung nahe, dass eher konventionelle Geräusche (bspw. Geräusche einer Schreibmaschine sowie Schalter- und Hebelgeräusche) verwendet wurden. Die Autoren dürften bei der Naturalisierung des Novums weniger auf futuristisch wirkende Geräusche gesetzt haben, sondern eher auf eine szientistische Rhetorik, beispielsweise in Form von Neologismen wie «Gehirnzellendistillation», wobei dies wohl ein humoristischer Seitenhieb auf das Genre der Science Fiction respektive des Zukunftsromans gewesen sein dürfte.

Wichtiger als die technischen Möglichkeiten der neuartigen Maschine war deren Funktion als Platzhalter für frauenfeindliche Äusserungen. So soll der Nachruf zu einer 46-jährigen, zweimal geschiedenen, blonden Frau mit einem «Brustumfang» von 110 cm und einer «[n]icht sehr entwickelten» Auffassungsgabe wie folgt lauten: «Seltene Energie und Entschlusskraft zeichnete die Verstorbene bis an ihr Lebensende aus. Unter einer rauhen Schale verbarg sich ein goldenes Herz, das zwei Männer nicht zu verstehen wussten.»[184] Anschliessend will der Interessent wissen, wie der Nekrolog lauten würde, wenn die beschriebene Frau nun rothaarig wäre und ‹nur noch› 95 cm hätte. Als Antwort gibt die Maschine von sich, dass das «scheinbar mürrische Wesen» die Verstorbene zur «Opposition» drängte, «in welcher [s]ie restlos aufging».[185] Offensichtlich diente hier das Novum zur Stereotypisierung von als weiblich deklarierten Eigenschaften, während die neuartige Maschine selbst nicht mit besonderen Klangobjekten ausgestattet worden war.

Das «Nekrotypophon» diente auch der Erzählung nationaler Mythen. So will der Interessent zum Schluss der Szene wissen, wie der Nachruf eines «ausgesprochen männlich[en]», verheirateten, 45-jährigen, 185 cm grossen, schwarz gekrausten und «[r]adikal demokratischen» Mannes lauten würde. Die «Stimme» berichtet daraufhin von einem Verstorbenen, der von einem «kleinen tapferen Volk» bewundert werde und der von der Professorin als «Wilhelm Tell» identifiziert wird.[186] Auch in diesem Beispiel fungierte die neuartige Apparatur nicht zur Exploration zukünftiger oder alternativer Szenarien, sondern diente vielmehr der Reifikation schweizerischer Heldenfiguren.

Rückgriff auf vertraute Radiopraktiken

Eine weitere Form zur Umsetzung eines Novums war die Verwendung diegetischer Radiosendungen. Dazu wurden wiederum verbale und geräuschhafte Zeichen kombiniert, wobei jeweils auf die Konventionen zeitgenössischer Radioästhetik rekurriert wurde. Bei dieser Darstellungsweise zeigt sich ausserdem, wie das Radio als «science-fictional-medium» im Sinne Telottes bei der Ausgestaltung des Genres involviert gewesen war.

Im Hörspiel *Der Ruf der Sterne* kann das diegetische Publikum dank eines «Weltrundfunksenders», der angeblich über die fortgeschrittene Technik der «Lichttelephonie» verfügt, von den Ereignissen aus der Weltraumrakete vernehmen.[187] Einen Teil dieses Novums hatte Hernfeld dem Referenzwerk entnommen, denn Doležal beschreibt in seinem Roman, wie Gespräche mittels eingefangener «Stromstösse» und «Lichttonstreifen» aus der Rakete optisch aufgezeichnet und in Zeitungen abgedruckt werden können.[188] Hernfeld passte diese Kommunikationsmöglichkeit dem Zielmedium an und erstellte eine Szene mit einem Live-Interview zwischen der Raumschiffbesatzung und einem Radioreporter auf der Erde. Zur Darstellung dieser aussergewöhnlichen Verbindung sah Hernfeld den Einsatz von Geräuschen vor. So soll vor dem Gespräch das «Einpfeifen eines Senders» zu vernehmen sein. Im Anschluss daran wird die Qualität der Übertragung als «vollkommen störungsfrei» beschrieben, wobei gemäss Manuskript die Stimme der Raumfahrer doch «etwas leiser und mikrophonentfernter» als

183 Brawand/Held/Treichler, Erste-April-Sendung 1937, Manuskript, Begleitblatt «Was die Technik Neues bringt», 1, 2.

184 Ebd., 2.

185 Ebd., 2.

186 Brawand/Held/Treichler, Erste-April-Sendung 1937, Manuskript, Begleitblatt «WAS DIE TECHNIK NEUES BRINGT» [zweite, offenbar aktualisierte Version], 3.

187 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 6.

188 Doležal, Der Ruf der Sterne, 68.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

diejenige seines Gegenübers sein soll.[189] Um das Gefühl von Distanz zu verstärken, arbeiteten Regisseur Düby und Techniker Clôetta mit verschiedenen Mikrofonen und Telefonen, die sich in verschiedenen Räumen des Berner Radiostudios befanden.[190] Damit wollten sie wahrscheinlich den Eindruck verstärken, dass die diegetischen Zuhörenden die Schilderungen aus der Rakete so wahrnehmen, als würden sie aus einem (Radio-)Lautsprecher stammen.

Die Verwendung dieses aufwendigen Aufnahmedispositivs dürfte für die damalige Zeit aussergewöhnlich gewesen sein. Elektroakustische Manipulationen kamen in deutschen Science-Fiction-Hörspielen während der 1940er und 50er Jahre nur selten zum Einsatz.[191] Im Gegensatz zum später ausgesendeten *The War of the Worlds*, in dem die fingierten Live-Berichte mittels Rückkoppelungs- und Verzerrungseffekten möglichst realitätsnah dargestellt wurden, verstand Hernfeld die Naturalisierung neuartiger Übertragungstechnologie als nahezu störungsfreies Ereignis. Für ein Publikum, das beim Radioempfang noch viele Störgeräusche gewohnt war, dürfte dies eine Abweichung von vertrauten Hörgewohnheiten dargestellt haben.[192] Der «Weltrundfunksender» wurde so zu einem Novum in doppelter Hinsicht: Einerseits fungierte er selbst als neuartiges Objekt mit aussergewöhnlicher Ästhetik, andererseits ermöglichte er die diegetische Vermittlung verschiedener Nova in Form konventioneller Live-Reportagen.

Dank einer Schaltung zu den Raumfahrern, deren «Mondanzüge»[193] mit Kurzwellensendern ausgestattet waren, konnten die Zuhörenden innerhalb der erzählten Welt des Hörspiels *Der Ruf der Sterne* die Erstbegehung des Mondes direkt mitverfolgen. Als die Protagonisten einen Mondkrater hinabsteigen, sollen «[s]äuselnde, brodelnde Geräusche» in Erscheinung treten, gefolgt von «geheimnisvolle[n], glucksend[en]» Geräuschen. Auch soll ein «klatschendes Geräusch» auftauchen, wie ein «leichter Peitschenhieb» und von einem «heisere[n] Gestöhn» begleitet.[194] Diese Vorgaben basieren nicht auf dem Referenzwerk und müssen von Hernfeld eigenständig hinzugefügt worden sein. Den Sendeunterlagen zufolge wurde das Brodeln von einer Schallplatte eingespielt. Die Peitschenhiebe sollten hingegen mit Schlägen auf einen «nassen Gummischwamm» erzeugt werden.[195]

Anscheinend wollte Hernfeld die Kratergeräusche als akusmatische Klänge inszenieren, deren Quellen zunächst unklar waren. Erst im Verlauf der Szene werden sie von einem Anwesenden als «bewegliches Leben»[196] identifiziert. Mit diesem Hinweis erweiterte Hernfeld das Klangobjekt in seiner Bedeutung, verzichtete aber auf eine weiterführende, möglichst wissenschaftliche Einordnung des Gehörten. Generell gründete diese Darstellungsform auf einem Irrtum. Auf dem Mond kann aufgrund der atmosphärischen Zusammensetzung Schall nicht übertragen werden, was für die Wahrnehmung von Geräuschen notwendig ist. Das Wissen über eine fehlende Atmosphäre dürfte in den 1930er Jahren bekannt gewesen sein, zumindest da im Hörspiel auch auf Mondanzüge hingewiesen wird. Die physikalischen Widersprüche, gemäss Flückiger ein typisches Merkmal in Science-Fiction-Filmen,[197] dürften beim Publikum kaum Irritation ausgelöst haben. Vielmehr dürfte das merkwürdige Blubbern im Mondkrater die potenzielle Verbindung zwischen der realen und der erzählten Welt, wie sie der Science-Fiction-Modus vorsieht, stabilisiert haben. In diese Richtung weist jedenfalls eine Besprechung in der *National-Zeitung* hin. Darin wurde betont, dass die «Glucksgeräusche des ‹beweglichen Lebens›» als «beklemmend glaubhaft» empfunden worden waren.[198]

Der Rückgriff auf bekannte Radioformate bildete auch in Hugins Hörspiel *Planeten-Express* ein beliebtes Stilmittel zur möglichst wissenschaftlichen ‹Behauptung› eines Novums. Anders als bei Hernfelds Adaptionshörspiel inszeniert sie den Rundfunk als etwas Lästiges. So reagiert «Hans-Heinrich», der Freund von «Kläre», überaus gereizt, als er in einem

189 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 7.

190 Vgl. Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, Begleitblatt «Technische Installationen», o. S.

191 Vgl. Weich, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit, 99–100.

192 Vgl. zur teilweise schlechten Empfangsqualität beim Radiohören: Mäusli, Radiohören, 222–223.

193 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 10.

194 Ebd., 11.

195 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, Begleitblatt «Technische Installationen», o. S.

196 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 11.

197 Vgl. Flückiger, Sound Design, 181.

198 O. A., o. T., in: National-Zeitung, 17.2.1935, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Restaurant auf dem Mond die Nachrichten des «Aero-Senders» vernimmt.[199] Er fährt den Kellner des Mondrestaurants an: «Wenn wir e i n e n Ton Radio hören, gehn wir!»[200] Allerdings weiss er dank dem Radio nur wenige Momente später von einem «Erholungs-Planeten», auf dem es motorlose Fahrzeuge, mit Öfen beheizte Zimmer oder fahrstuhllose Gebäude geben soll.[201] Dieses Novum, zum Ausdruck gebracht durch einen fiktiven Rundfunksender, diente in Hugins Stück nicht der Naturalisierung der erzählten Hörspielwelt, sondern wollte mittels Verfremdungsverfahren auf die für selbstverständlich gehaltenen Phänomene der Gegenwart hinweisen (bspw. Elektrizität, Benzinmotoren, Ruhe). Hugin benutzte somit die Empfangsmöglichkeiten von Radio auf dem Mond zur Inszenierung von etwas Seltenem und Besonderem.

Diese Rückbesinnung auf frühere Verhältnisse dürfte zu einer Mentalität im Sinne der Geistigen Landesverteidigung gepasst haben, wie sie besonders beim Berner Radiostudio unter Schenkers Leitung vorherrschend war. So hielt Schenker rückblickend für die Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges fest, dass er sich lieber für Gotthelf statt für Brecht, für Schubert statt für Armstrong entschieden hatte, weil der «Mensch über der Hast des Tages das Grosse von gestern nicht vergessen» dürfe.[202] Schenker, der dem Schweizer Publikum die vergleichsweise gute und privilegierte Situation «einhämmern» wollte, dürfte Gefallen an Verfremdungen wie in *Planeten-Express* gehabt haben. Ferner kann die Gereiztheit gegenüber einem als allgegenwärtig empfundenen Radio auch als Anspielung auf das sogenannte ‹Vielhören› interpretiert werden. Das Schweizer Radio wollte in den 1930er Jahren sein Publikum zu gezieltem Zuhören erziehen, denn gerade bei neueren Medien wurde auf die angebliche Gefährdung des menschlichen Gefühlshaushalts, das Suchtpotenzial, die Gefahr nervlicher Überforderung oder den drohenden moralischen Verfall hingewiesen. Als emotional besonders bedroht galten in diesen Debatten junge Menschen.[203] Die Wahl jugendlicher Figuren in Hugins Hörspiel dürfte demnach nicht zufällig gewesen sein.

In den ersten utopischen Sendungen des Deutschschweizer Radios wurden nicht nur bekannte Radioformate, sondern auch das in seinen Anfängen stehende Fernsehmedium für die Diegese fiktionaler Welten verwendet. In der Berner Sendung *Buntes Allerlei* werden, wohl in Antizipation der Bedeutung des Fernsehens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, mehrere Beiträge aus dem mittäglichen «Fernsehprogramm» als Ausschnitte präsentiert. Laut Sendemanuskript verfügt der Rundfunk im Jahr 1987 über eine «Fernrichttonapparatur», mit der eine beliebige Stelle auf der Welt abgehört und gesehen werden kann. Zur Demonstration werden die «Fernsehröhren» auf das Uralgebiet gerichtet, was mit Geräuschen begleitet werden sollte, die im Manuskript als «Sausen und Schwingen von Röhren» bezeichnet werden. Anschliessend sollte eine «Platte Balalaika» abgespielt werden – wohl zur geografischen Einbettung –, die allerdings wenige Momente später wegen Störungen in den «Fernsehübertragungsröhren» unterbrochen wird.[204] Die Darstellung des Fernsehens, welches für die zeitgenössischen Hörerinnen und Hörer tatsächlich ein neues Medium dargestellt haben dürfte,[205] könnte hier als ein «sonic novum» im Sinne Reddells gewirkt haben: Einerseits ermög-

199 Hugin, Planeten-Express, Manuskript, 12.

200 Ebd., 10. Hervorhebungen im Original. Auch an anderer Stelle wird auf eine angeblich lärmige Klanglandschaft auf dem Mond verwiesen. So hören die beiden jungen Erwachsenen nach der Ankunft auf dem Mond ein «Sirenengeheul», das von «Hans Heinrich» als «Mond-Sirenen» zur Warnung vor «Unter-Polar-Temperatur» erkannt wird. Die Sirenen dürften hier als Signale gedient haben, die im Sinne von Lautmarken eine neuartige klimatische Situation andeuten. Hugin, Planeten-Express, Manuskript, 9. Zur Bedeutung von Sirenen in Science-Fiction-Filmen siehe auch Flückiger, Sound Design, 159–163.

201 Hugin, Planeten-Express, Manuskript, 12.

202 Tuchschmid Benno, Vom Schnörrisender zur Promi-Fabrik, in: Neue Luzerner Zeitung, 21.6.2015, o. S.

203 Vgl. Bösch Frank/Borutta Manuel, Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven, in: dies. (Hg.), Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt a. M. 2006, 13–41, hier 15. Vgl. auch Mäusli Theo, Die Archive der Service Public Medien: Ein Fundus für neuere Kulturgeschichte, in: Studien und Quellen 27 (2001), 285–300, hier 287–289.

204 Brawand/Held/Treichler, Erste-April-Sendung 1937, Manuskript, Begleitblatt «Allgemeine Disposition für die Mittagsmission», 1.

205 An der Landesausstellung von 1939 wurden einer breiten Öffentlichkeit erstmals die Fernseh-Versuchsdemonstrationen der ETH Zürich präsentiert. Mit Kriegsausbruch erfuhr die Weiterentwicklung der Fernsehtechnik in der Schweiz einen Stillstand, der erst in den frühen 1950er Jahren überwunden wurde. Vgl. dazu Egger Theres, Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit, 1942–1949, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 115–150, hier 142.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lichte es Erzählungen über alternative Verhältnisse (so werden auch die Schulstunde und die Szene mit dem «Nekrotypographen» via «Fernrichttonapparatur» eingefangen), andererseits könnte es eine neue Art von Übertragung suggeriert haben, was mit Soundeffekten wie den ‹sausenden› und ‹schwingenden› Röhren zum Ausdruck gebracht wurde.

Musikalisches Stilisieren des Ausser- und Überirdischen

Eine Form zur Darstellung eines Novums umfasste auch musikalische Zeichen, die für die Zuhörenden als bewusst intendiertes und komponiertes Phänomen präsentiert wurden. Mit Musik wurden im Hörspiel *Der Ruf der Sterne* die ausserirdischen Figuren und die Klanglandschaft des Mars repräsentiert. So wurde etwa die Sprache der Marsmenschen mit Flötentönen dargestellt. An einer Stelle im Hörspiel, als die Marsfrau «Oktavia» nach ihrem «wirklichen» Namen gefragt wird, gibt sie dem irdischen Raumfahrer «Dr. Kühl» folgende Antwort:

«Oktavia: Ich heisse: (folgen drei Flötentöne)
Kühl: Wie? -- (versucht nachzuahmen; es misslingt)
Oktavia: Nein, so: (flötet nochmals ihren Namen)
Kühl: (fröhlich) Das werde ich nie erlernen.»[206]

Die autochthone Marssprache in Form von Flötentönen hatte Hernfeld aus Doležals Roman übernommen. In der Romanvorlage ist ebenfalls die Rede von einer «Tonsprache», bestehend aus «sonderbaren Flötentöne[n]».[207] Im Gegensatz zum Roman, in welchem die Menschen die ausserirdische Marssprache erlernen,[208] sind es in Hernfelds Bearbeitung die Aliens, die in der Sprache der ‹Fremden› kommunizieren.[209] Die Umkehrung der Sprachverhältnisse im Zuge der intermedialen Bearbeitung dürfte dem Hörspielformat geschuldet gewesen sein. Im Gegensatz zu Science-Fiction-Filmen, in denen ausserirdische Kommunikationsformen mit Untertiteln oder körperlicher Gestik realisiert werden konnten,[210] musste sich das Hörspiel auf seine phonetischen Möglichkeiten beschränken. Mit einer für das Radiopublikum unverständlichen Marssprache hätten die Nova der fiktionalen Welt, darunter auch die fortgeschrittene Gesellschaftsordnung, nur mit grossem Aufwand ‹behauptet› werden können.

Die musikalisch konstruierte Marssprache, die dem Anschein nach so performt wurde, wie sie Hernfeld inszenieren wollte, stiess nach ihrer Ausstrahlung auf Kritik. In einer radiointernen Rezension wurde festgehalten, dass das «entscheidende MOTIV» der Funkbearbeitung zwar in der «SPRACHE der Marsmenschen» bestanden habe, deren Umsetzung aber grundlegend «verfehlt» worden sei. Die «Flötentöne» seien nur «kulissenmässig» in Erscheinung getreten und hätten sich nicht viel stärker als eine «musikalisch[e] ILLUSTRIERUNG» ausgewirkt. Besser wäre es gewesen, man hätte die Marsmenschen «wirklich nur in Tönen reden lassen».[211] Diese Bemerkungen verweisen auf den Wunsch des/der (unbekannten) Rezipierenden nach einer konsequenten Naturalisierung der ausserirdischen Figur mittels musikalisch stilisierter Klangobjekte.

Flötentöne wurden auch zur Illustration der marsianischen Klanglandschaft verwendet. Die Herstellung akustischer Atmosphären von extraterrestrischen Planeten war (und ist) ein wichtiges Stilmittel in Science-Fiction-Filmen und -Hörspielen.[212] In *Der Ruf der Sterne* sollte der Mars-Soundscape aus einem leisen Wind und einer «flötende[n] unwirkliche[n] Musik» zusammengesetzt sein.[213] Aus Notenblättern, die sich in den Sendeunterlagen des Hörspiels befinden, geht hervor, dass diese Musik aus zwei Instrumenten, der «Flöte 1»

206 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 26.
207 Doležal, Der Ruf der Sterne, 194, 188.
208 Vgl. ebd., 195.
209 Beispielsweise meint «Oktavia» in der Hörspielfassung zu «Kühl»: «Für unsere Sprache habt ihr Erdenbewohner wirklich kein Talent, da geht es mir mit Eurem Deutsch schon besser.» Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 26.
210 Vgl. dazu Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 177–183.
211 O. A., Interne Kritik, Bern, 12.2.1935, Der Ruf der Sterne, Archiv Radiostudio Bern, 24/92–93, Interne Kritiken 1934–1936, 24/93, 2, 3. Hervorhebungen im Original.
212 Vgl. zu Soundscapes ausserirdischer Planeten: Whittington William, Sound design & science fiction, Austin ²2009, 152–154; Viers, The sound effects bible, 283.
213 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, 20.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und «Flöte 2»,[214] bestehen sollte. Eine Komponistin oder ein Komponist wird aber nicht aufgeführt.[215] Wahrscheinlich wurde die Musik im Hörspiel vom Berner Studioorchester während der Ausstrahlung live eingespielt. Im Referenzwerk wird zwar der Wind, aber keine unwirkliche Musik erwähnt.[216] Für das Publikum könnte dieser Grundton (keynote sound), den Hernfeld im Zuge der intermedialen Bearbeitung hinzugefügt hatte, ein unidentifizierbares Klangobjekt (UKO) bedeutet haben, je nachdem, wie ‹unwirklich› das Gehörte wirkte.[217] Die Kombination von Wind und Flöte dürfte nicht zufällig gewesen sein. Zwischen den beiden Phänomenen besteht eine lange Tradition, die auf einer Sage aus der griechischen Mythologie gründet: Die Nymphe Syrinx wurde vom Waldgott Pan verfolgt und verwandelte sich daraufhin in ein Schilfrohr (daraus entwickelte sich die Bezeichnung Panflöte).[218] Gemäss Görne symbolisieren Klangobjekte wie Wind und Flötenklang gleichermassen Einsamkeit, Abgeschiedenheit und Rätselhaftigkeit eines als magisch inszenierten Ortes.[219] Dies dürfte wohl auch die Intention Hernfelds gewesen sein. Im Gegensatz zu den mysteriösen, ‹realitätsnahen› Geräuschen auf dem Mond benutzte er zur Darstellung des Mars zusätzliche musikalische Zeichen, wohl um auf den wunderbaren Charakter des roten Planeten aufmerksam zu machen.

Flatau setzte in ihrer fantastischen Zeitreise ins 21. Jahrhundert ebenfalls auf diegetische Musik. Anders als bei Hernfeld und Hugin manifestierten sich in ihrer Hörfolge *Und wenn vielleicht in 100 Jahren…* neuartige Transportmittel in Form von Musik. Der fliegende Autobus, mit dem die Zeitreise bewerkstelligt wird, soll gemäss Anweisungen im Manuskript als «[s]eltsames Geräusch, ähnlich einem Flugzeugmotor, aber rythmisch-melodisch [sic]» erklingen.[220] Die Flugbewegungen des Busses wollte Flatau ebenfalls musikalisch begleitet wissen, etwa in Form von «Gleitflugmusik» beim Sinkflug des Vehikels.[221] Über den Klang dieser Musik, die von Flatau dem Zielmedium eigenständig hinzugefügt worden war,[222] geht weder aus dem Manuskript, der Radiozeitung noch aus Rezensionen etwas hervor. Die Synchronizität zwischen Musik und Flugobjekt (z. B. «Gleitflugmusik») deutet darauf hin, dass es sich um eine Art ‹Mickey-Mousing› gehandelt haben könnte. In der Filmtheorie wird damit eine Technik beschrieben, bei der die Handlungen im Film punktgenau von Musik begleitet werden. Gerade frühe Zeichentrickfilme von Walt Disney (z. B. *Fantasia*, 1940) beinhalteten viele dieser stark akzentuierten musikalischen Elemente, woher auch der Name herrührt.[223]

Wahrscheinlich wählte Flatau konventionelle Orchestermusik zur akustischen Umsetzung des neuartigen Transportmittels, um damit ihre Hörfolge stärker in den Bereich des Fantastischen und Wunderbaren statt in die Nähe des Utopischen zu rücken. Es ist gut möglich, dass bei einem Teil der Hörspielschaffenden die Meinung nach *The War of the Worlds* umgeschlagen hatte und aufwendige, realitätsvortäuschende Darstellungen wie in *Der Ruf der Sterne* zwischenzeitlich ausgedient hatten.

214 Doležal/Hernfeld, Der Ruf der Sterne, Manuskript, Partitur, o. S.

215 Möglicherweise wurde die Flötenmusik von Karl Hiess komponiert. Hiess war bei der Produktion von Radio Wien (1933) für die «musikalische Leitung» zuständig. Vgl. Programmhinweis, in: Neue Freie Presse, 5.8.1933, 14.

216 Vgl. Doležal, Der Ruf der Sterne, 170.

217 Die Flötenklänge dürften von den Zuhörenden mit grosser Wahrscheinlichkeit als konventionelle Musik wahrgenommen worden sein, da gemäss Partitur primär harmonische Tonfolgen vorgesehen waren.

218 Vgl. Görne, Sounddesign, 130–132.

219 Vgl. ebd., 128–132.

220 Flatau, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Manuskript, 2.

221 Ebd., 10.

222 Die Vorstellung fliegender Fahrzeuge hatte Flatau dem Aufsatz *Das 1000 jährige Reich der Maschinen* des US-amerikanischen Chemikers Hudson Maxim entnommen. Darin prognostiziert er das Erscheinen von «Flugmaschine[n]» und «Luftautomobile[n]». Zum Klang dieser Nova äussert sich Maxim aber nicht. Vgl. Maxim Hudson, Das 1000 jährige Reich der Maschinen, in: Brehmer Arthur (Hg.), Die Welt in hundert Jahren, Berlin 1910, 5–24, hier 15.

223 Vgl. Flückiger, Sound Design, 46. Flückiger zufolge wurden handlungsgebundene Klangobjekte gerade in den Filmen der 1940er Jahre oft verwendet. Vgl. Flückiger, Sound Design, 137.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

5 Fazit: Aufblenden und Schneiden

Ziel dieses Kapitels war es, den Entstehungskontext radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz zu rekonstruieren und darauf aufbauend die programm- und klanggeschichtlichen Entwicklungen nachzuzeichnen. Der Umgang mit dem Genre zwischen 1935 und 1945 soll mit zwei Begriffen interpretiert werden, die dem Jargon des Hörspielschaffens entnommen worden sind und in einem metaphorischen Sinn verwendet werden: ‹Aufblenden› und ‹Schneiden›. Die Aufblende, ein Gestaltungsmittel, das den Beginn einer Sequenz markiert, legt den Fokus auf Aspekte, die in der Entstehungsphase in Erscheinung traten. Mit dem Begriff des Schnitts, der die Auswahl und Anordnung von Tonaufnahmen umfasst, soll die Selektion und das Zusammenfügen unterschiedlicher Phänomene interpretiert werden.

In den 1930er Jahren wurden Science-Fiction-Sendungen beim Deutschschweizer Radio erstmals aufgeblendet. Im Rampenlicht standen entweder aus dem deutschsprachigen Ausland bezogene Werke von Autorinnen und Autoren, die bereits mit anderen Radiosendern zusammengearbeitet hatten, oder aber Sendungen, die von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Deutschschweizer Radios gestaltet worden waren. Die im Programm aufgenommenen Hörspiele und Hörfolgen beinhalteten Raumfahrtabenteuer, Katastrophenszenarien und fiktive Rundgänge durch die Welt von morgen. Die involvierten Nova umfassten neuartige Erfindungen wie Raumschiffe und Empfangsgeräte oder ausserirdische Figuren. Verwendet wurden sie in erster Linie zur Unterhaltung, zum Teil aber auch für eine allegorische Verfremdung aktueller Zustände. Vereinzelt wurden auch spezifisch schweizerische Bezüge hergestellt, die den Fortbestand einer Armee in befriedeten Zeiten oder nationale Figuren wie Willhelm Tell thematisierten.

Innerhalb der Deutschschweizer Radiostudios traten nicht nur zur Aufnahme vorgesehene Science-Fiction-Sendungen in Erscheinung. Die Radiomitarbeitenden mussten sich auch mit eingeschickten Hörspielen auseinandersetzen. Mit lakonischen Begründungen wurden Manuskripte aus formalen und/oder stofflichen Gründen abgelehnt. Die Hälfte der zurückgewiesenen Hörspiele stammte dabei von Schweizerinnen und Schweizern. Trotz eines konstatierten Mangels an Schweizer Autorinnen und Autoren setzte der Deutschschweizer Rundfunk bei der Produktion radiofoner Science Fiction nicht auf ‹einheimische›, dem Anschein nach laienhafte Schriftstellende. Entstehungsgeschichtlich relevant sind die radiointernen Expertisen, weil sie die verschiedenen Schnittbewegungen, die zur Konstituierung des Genres beigetragen haben, aus etymologischer Perspektive veranschaulichen. Während im offiziellen Radioprogramm die Hörspiele meist ohne genrespezifische Zuweisungen annonciert wurden, kursierten hinter den Kulissen Begrifflichkeiten wie das ‹utopische›, ‹technische› oder ‹fantastische› Hörspiel. Daneben waren es die Zeitungen, welche die Sendungen in die Nähe von Utopien oder bekannten Autoren wie Verne oder Wells brachten. Ein Grund für die zurückhaltende Etikettierung der Sendungen durch das Schweizer Radio dürfte auch an der Wahrnehmung des Hörspiels *The War of the Worlds* gelegen haben. Welles' Inszenierung befeuerte nicht nur die Kritikerinnen und Kritiker des bereits als ‹billig› bezeichneten Genres, sondern brachte auch das Radio selber in Verruf, ein unseriöses und spektakelerheischendes Medium zu sein.

Inwiefern die ungeschriebenen dramaturgischen und programmpolitischen Richtlinien, die im Hintergrund der Sendungen wirkten, den tatsächlich ausgestrahlten Sound prägten, muss aufgrund fehlender Aufnahmen offenbleiben. In den Manuskripten der gesendeten Hörspiele und Hörfolgen zeigten sich aber zumindest intendierte Techniken zur Narration der Nova. Die Naturalisierung der fiktionalen Wel-

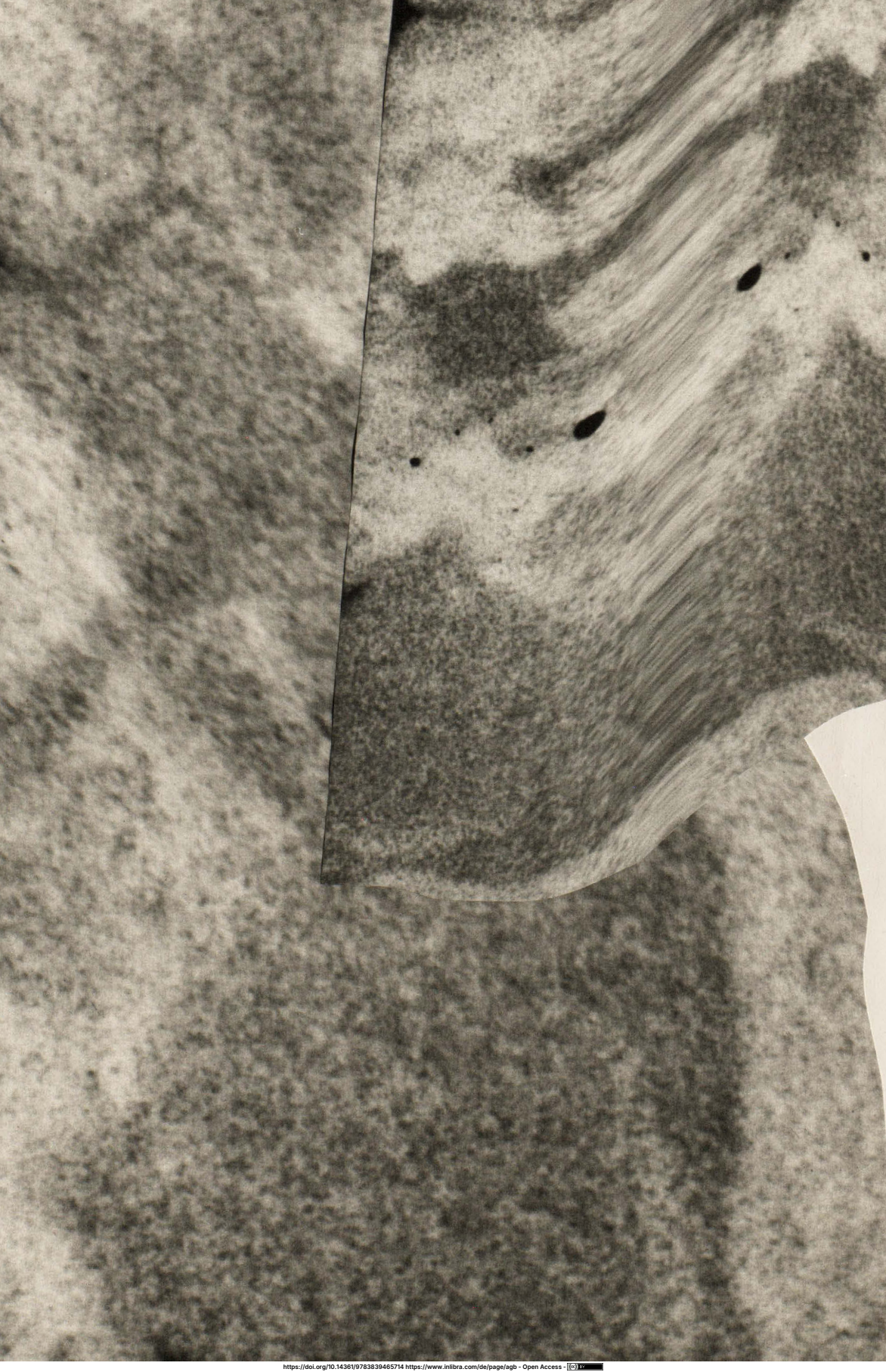
https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten erfolgte überwiegend in Form verbaler Erklärungen, artikuliert von männlichen Figuren (v. a. Wissenschaftler). Zur Darstellung fiktiver Objekte wurden die stimmlichen Erzählungen durch Geräusche ergänzt, die im Sinne einer Synchrese mit dem Gesprochenen verschmolzen werden sollten. Akusmatische Klangobjekte wurden eher zurückhaltend eingesetzt und meist unmittelbar von diegetischen Charakteren identifiziert. Was Flückiger für den frühen Hollywood-Film festgestellt hat, gilt im übertragenen Sinn auch für die ersten Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen: «*See a dog – hear a dog*», also «Höre das Novum – erzähle vom Novum» und vice versa. Obwohl den Anweisungen der Manuskripte zufolge die verwendeten Geräusche und die dazu gelieferten Erzählungen möglichst realistisch wirken sollten, dürften physikalische Ungereimtheiten mit der empirischen Realität der Zuhörenden nicht als Bruch empfunden worden sein. Die Wahrnehmung von Geräuschen auf dem atmosphärenlosen Mond schien jedenfalls für die Zeitungsrezensierenden plausibel gewesen zu sein.

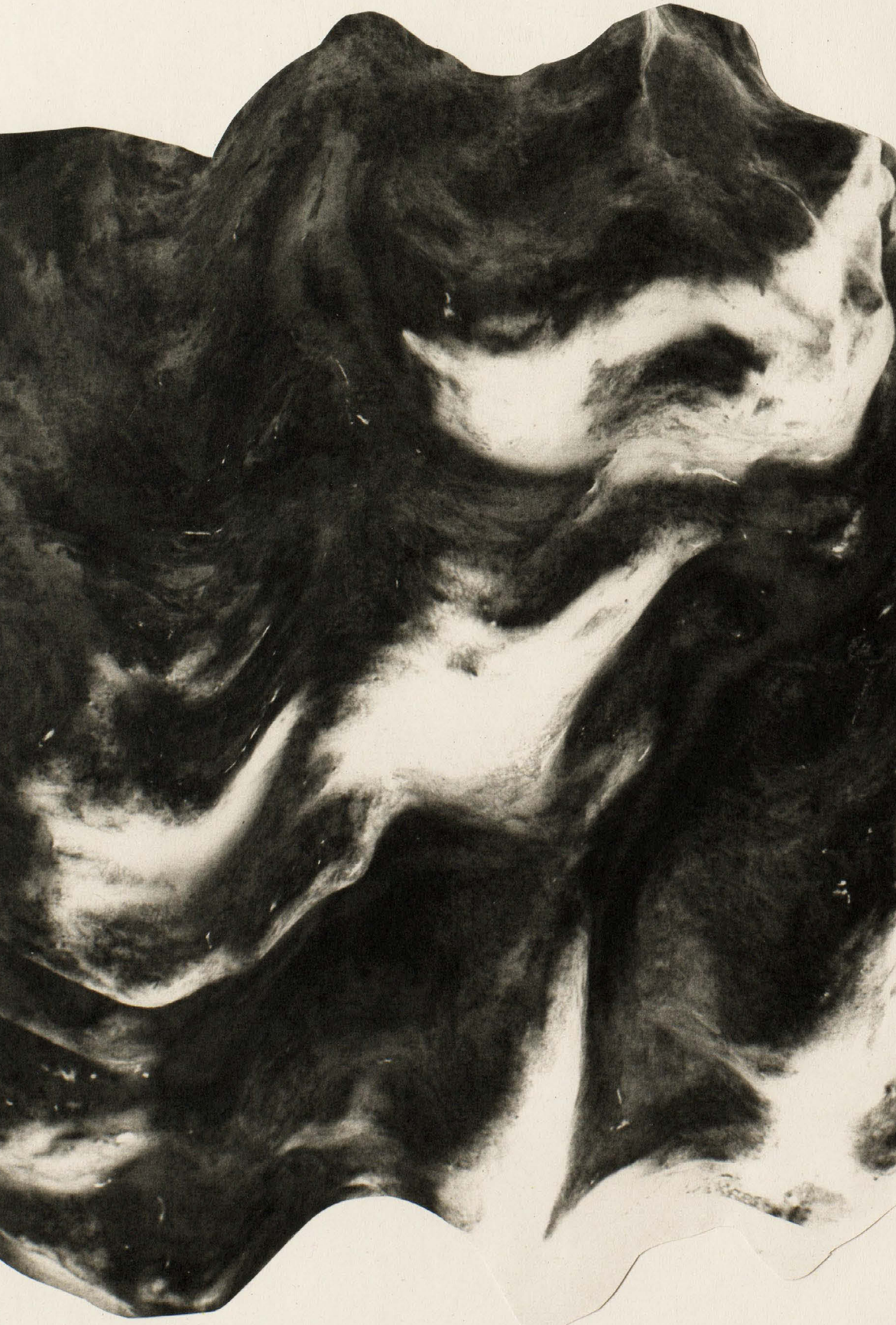
Mit ein Grund für solch überzeugende Gestaltungen von Nova war auch, dass Praktiken verwendet wurden, die vom Radio selber entwickelt worden waren. Der Rundfunk entpuppte sich dabei tatsächlich als ein «science-fictional media» im Sinne Telottes, das sich selber als neues und technikbasiertes Kommunikationsdispositiv thematisierte. Dafür stellte das Radio auf diegetischer Ebene sein Wissen und seine Techniken performativ zur Schau und stellte beispielsweise Live-Schaltungen auf den Mond her. Diese selbstreferenziellen Bezüge führten die Zuhörenden in ein ‹elektronisches Anderswo› und wiesen dem Radio dabei einen möglichen Platz in der Zukunft auf (schliesslich war es aber das Fernsehen, das die Wahrnehmung der Mondlandung von 1969 prägte). Das intermediale Hinzufügen von radiospezifischen Elementen sowie der technische Aufwand, der für das Hörspiel *Der Ruf der Sterne* betrieben worden war, ist aber beachtlich und verdeutlicht den Anteil, den das Medium in der Ausgestaltung des Science-Fiction-Genres hatte.

Schliesslich wurden einzelne Nova auch mit Musik dargestellt. Davon betroffen waren neuartige Objekte oder ferne Planeten, die nicht wissenschaftlich ‹klingen› sollten, sondern das Wunderbare oder Magische akzentuieren wollten. Zeitreisende Autobusse oder flötenartige Mars-Soundscapes bedurften den Intentionen ihrer Autorinnen und Autoren zufolge keiner realitätsvortäuschenden Plausibilisierung. Es kann darüber diskutiert werden, ob ein solches Muster als Teil einer Science-Fiction-Ästhetik angesehen werden kann. Dazu müsste in jedem Fall die Sendung gehört werden können. Im Sinne von Rieders historischem Paradigma wäre eine solche Diskussion letztendlich aber zweitrangig, weil bei der Formation eines Genres nicht die Suche nach idealtypischen Merkmalen im Vordergrund stehen sollte, sondern die Wiederholungen und Nachahmungen von anderen Traditionen. In diesem Sinne sind Sendungen wie *Der Ruf der Sterne* oder *Und wenn vielleicht in hundert Jahren…* konstituierend für die Entstehung radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz, weil sie auf ältere Werke der Zukunftsliteratur rekurrierten, diese intermedial transformierten und die Referenzwerke im Kontext eines sich herausbildenden Genrebewusstseins in einem neuen Gewand erscheinen liessen.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

IV Konsolidierungsphase (1946–1965)

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erlebte die Science Fiction beim Deutschschweizer Radio einen rasanten Aufschwung. Im Vergleich zur Entstehungsphase nahm die Anzahl ausgestrahlter Science-Fiction-Sendungen um mehr als das Siebenfache zu, das heisst von mindestens 6 Sendungen mit einer Gesamtdauer von ungefähr 4.5 Stunden auf 32 Hörspiele und Hörfolgen mit einer Gesamtdauer von rund 31 Stunden. Im gleichen Zeitraum nahm auch die Anzahl der begutachteten Science-Fiction-Hörspiele deutlich zu, nämlich von 8 auf 73.[1]

In der Nachkriegszeit entwickelten sich Programm und Sound der Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen innerhalb eines dynamischen Spannungsfeldes, das von verschiedenen Faktoren beeinflusst wurde.Einerseits boomte die internationale filmische, literarische und radiofone Science Fiction. Das Genre bot den Deutschschweizer Radiomitarbeitenden ein vielversprechendes Mittel, um dem Bedürfnis nach Unterhaltung seines schnell wachsenden Publikums nachzukommen. Andererseits prägten kulturpolitische Vorstellungen von Erziehung und Bildung sowie die Vermittlung spezifisch ‹schweizerischer› Werte den Umgang mit Science Fiction. Im Zeichen des aufkommenden Kalten Krieges setzte sich eine Verteidigungsmentalität gegenüber ausländischen Einflüssen fort. Die Hörspiele der nach dem Krieg neu aufgebauten deutschen Rundfunkanstalten drangen vermehrt in das Schweizer Sendegebiet ein – sowohl in Form elektromagnetischer Wellen als auch zugeschickter Manuskripte –, was bei einigen Mitarbeitenden eine Angst vor ‹Überfremdung› des Deutschschweizer Hörspielprogramms auslöste.

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie sich die medien und gesellschaftspolitischen Entwicklungen auf die Verfahrensweisen mit Science Fiction auswirkten und zur Mitte der 1960er Jahre zur Herausbildung des ‹Science-Fiction-Hörspiels› mit gefestigten Konventionen führten.

1 Der starke Anstieg an Expertisen ist auch darauf zurückzuführen, dass bis 1958 nur die Gutachten aus dem Archiv des Zürcher Radiostudios konsultiert werden konnten. Ab 1958 wurden die Expertisen studioübergreifend koordiniert und das Radiostudio Zürich archivierte auch die Gutachten der Studios in Basel und Bern. Vgl. dazu auch: Fussnote 59 (Kap. I).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 nebst dem politischen und militärischen Umfeld auch den kulturellen Bereich.[2] Die Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen reihten sich in diesem realen «Krieg der Welten»[3] 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.[4] 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›.[5] 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.[6]

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.[7] 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.[8]

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.[9] 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.[10] Andere Radiostationen strahlten weiterhin Serien und Reihen aus, die sich an den formelhaften Pulp-Stories der 1930er Jahre

2 Vgl. Hobsbawm Eric, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München ²2007, 285–323.

3 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.

4 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.

5 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.

6 Vgl. Kurtz, After the War, 135–136.

7 Vgl. ebd., 130–131; Gözen, Cyberpunk Science Fiction, 59–63.

8 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.

9 Vgl. Nagl, Science Fiction, 120.

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

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

orientierten und Wert auf Soundeffekte und überraschende Twists am Ende der Sendungen legten.[11] 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.[12] 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.[13]

Nagl zufolge wurden in den 1950er Jahren Science-Fiction-Hörspiele in Grossbritannien und Frankreich ebenfalls vermehrt für ein «erwachsenes Minderheitenpublikum» ausgestrahlt.[14] Ein zentrales Sendegefäss 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 MacVicars *The Lost Planet* (BBC, 1953). Ihre Sendungen verkaufte die BBC regelmässig an ausländische Radiosender.[15]

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.[16] 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.[17]

In Frankreich traten Science-Fiction-Hörspiele erst nach Kriegsende in Erscheinung.[18] 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*.[19] 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.[20]

Eine Etablierung von Science Fiction als radiofones 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.[21] 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.[22]

Das Radio Suisse Romande (RSR), das seit den 1930er Jahren sogenannte «anticipation scientifique»[23] ausgestrahlt hatte, etablierte zu Beginn der 1950er Jahre die Reihe *Voyages au bout de la science* (1952, 13 Episoden). Gegründet wurde die Anthologie von Georges-Michel Bovay, einem Dramaturgen beim RSR, und Michel Pilotin (alias Stephen Spriel), 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-Sendung 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.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.[24]

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.[25] Die Reihe wurde unter anderem von Roland Sassi, Mitarbeiter beim Radiostudio Genf, und Pierre Versins, einem französischen Science-Fiction-Autor, kreiert.[26] 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 Dnjeprow, aber auch schweizerischer Schriftstellender wie Friedrich Dürrenmatt, Noëlle Roger oder Maurice Sandoz.[27]

Kurz nach Kriegsende wurden mit Hilfe der Alliierten die westdeutschen Rundfunkstationen nach dem Vorbild der BBC neu aufgebaut.[28] 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.[29] Nagl zufolge widerspiegelte dies sowohl die Aufwertung des zuvor als jugendlich-trivial deklarierten Science-Fiction-Genres als auch die veränderte Nutzung des Radiomediums.[30]

Die Sender der Bundesrepublik Deutschland (BRD)[31] 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.[32] In den 1950er und 60er Jahren, der «goldene[n] Zeit»[33] 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.[34] Tröster geht für die Zeit zwischen 1947 und 1966 von insgesamt 97 von westdeutschen Sendern ausgestrahlten Science-Fiction-Hörspielen aus.[35] Als eines der wichtigsten deutschen Science-Fiction-Hörspiele nennt Milner das Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega* von Friedrich Dürrenmatt.[36] 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 da 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 radiofoner 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.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der 1960er Jahre auch von den französisch- und italienischsprachigen Schweizer Landessendern produziert und ausgestrahlt.[37]

Im Vergleich zu den englisch- und französischsprachigen Sendern etablierten die westdeutschen 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.[38] Auch in der Benennung ihrer Hörspiele 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.[39] Laut Hasselblatt spiegelten sich die Vorbehalte «literaturjournalistisch» orientierter Hörspielredakteure 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.[40] 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.[41]

Der Deutschschweizer Rundfunk in der Nachkriegszeit

Das Deutschschweizer Radio wurde in der Nachkriegszeit von verschiedenen medien- und gesellschaftspolitischen Faktoren beeinflusst. Die institutionellen und medialen Rahmenbedingungen setzten sich im Wesentlichen aus veränderten Hörgewohnheiten, gestiegenen Programmansprüchen sowie dem Erscheinen des Fernsehens als Konkurrenzmedium zusammen. Gleichzeitig nahmen in der Schweiz in den 1950er Jahren antikommunistische Abwehrhaltungen zu. Mit Beginn des Kalten Krieges erhielt die Geistige Landesverteidigung, die als Bollwerk gegen faschistische Ideologien errichtet worden war, insbesondere in der Deutschschweiz eine ausgeprägt antikommunistische Stossrichtung, die den angeblich ausländischen Einflüssen ablehnend gegenüberstand.[42]

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges stiegen die Erwartungen an das Radioprogramm und die Hörerinnen und Hörer wünschten sich mehr Unterhaltungs- und Informationssendungen.[43] In der Folge wurden Hörspiele, Hörfolgen, aktuelle Berichte und Reportagen ausgebaut, während der Anteil an Vorträgen und Gesprächen zurückging. Das Hörspiel erfreute sich grosser Beliebtheit. Um den Zuhörenden die Orientierung zu erleichtern, führte das Schweizer Radio fixe Wochentage und Sendezeiten für Hörspiele ein, so wie es bei anderen Sendern bereits üblich war.[44] 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 Haushalten zum Betrieb eines Radioempfangsgeräts berechtigt.[45]

Die gestiegenen Hörerzahlen stellten die Deutschschweizer Radiostudios bei der Umsetzung des vage formulierten Programmauftrages 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*), *Operazione 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 Reihen 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; Johnston, 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 Science-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.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.[46] 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.[47]

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.[48] 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.[49]

Mit der 1956 geschaffenen zweiten Senderkette, die über Ultrakurzwellen (UKW) ausgestrahlt wurde, boten sich Radio Beromünster neue Sendeplätze an.[50] 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.[51]

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.[52] Im Zuge dieser Entwicklung kam es zu einer Reorganisation des Radios. Die Konkurrenzfähigkeit gegenüber dem Fernsehen sollte gestärkt und die radiofonen Möglichkeiten effizienter genutzt werden.[53] Bereits 1955 war eine vom Zentralvorstand der SRG in Auftrag gegebene Studie zum Schluss gekommen, dass eine Straffung der Organisationsstrukturen vorangetrieben werden sollte.[54] 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 Ultrakurwellen: 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 Rundspruchgesellschaft 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 Rundspruchgesellschaft 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.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

‹Wort› und ‹Unterhaltung› unterstellt. Der Reorganisationsprozess führte 1965 schliesslich zur Schaffung neuer, studioübergreifender Abteilungen.[55]

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.[56] 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.[57]

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.»[58]

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.[59] Interessanterweise wurden diese Forderungen in den Konzessionen, die 1931 und 1936 erteilt worden waren, noch nicht in dieser Weise formuliert.[60]

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.[61] Der Berner Studiodirektor Kurt Schenker sprach 1956 von einer «Überflutung durch eine sehr diskutable deutsch-österreichische Produktion (trotz ihrer Beliebtheit in gewissen Hörerkreisen)» und sah darin eine «Gefahr für Familie und Haus».[62] Beschwichtigend 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.[63]

Die Abwehrhaltung einzelner Radiomitarbeitender 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.[64] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hörspiele deutschen Sendern zur Produktion überliessen.[65] 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 Hörspielschreibenden, 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.[66]

Die höheren Honorare westdeutscher Sender schufen für Schweizer Schriftstellende zudem zusätzliche Anreize, ihre Originalhörspiele nicht bei Radio Beromünster einzureichen.[67] 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.[68]

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.[69] Anstelle literarischer Hörspiele von Autoren wie Frisch oder Dürrenmatt erlebte unter anderem die Hörfolge in den 1950er Jahren einen Aufschwung.[70] In einer Kombination aus dokumentarischen und dramatisierten Elementen sollte mit diesem Format schweizerische ‹Eigenart› akzentuiert werden.[71] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2 Allmählicher Einzug der Science Fiction ins Programm

Die Feststellung Webers, dass die Exponentinnen und Exponenten des Schweizer Radios eine führende Rolle bei der Gestaltung der Programme innehatten, traf auch für den Bereich der Science Fiction zu. In der Nachkriegszeit stammten nur wenige utopische Hörspiele von ‹radioexternen› Autorinnen und Autoren. Vielmehr waren es die Radiomitarbeitenden selber, welche durch die Auswahl, Übersetzung, Bearbeitung und Produktion Form und Inhalt radiofoner Science Fiction prägten. In den folgenden Abschnitten sollen die Entstehungszusammenhänge der ausgestrahlten Sendungen, die zunächst als utopische Hörspiele, in den 1950er Jahren auch im Format der Hörfolge und schliesslich als Science-Fiction-Hörspiele in die Öffentlichkeit traten, chronologisch rekonstruiert werden.

Utopische Hörspiele über neue Energieträger (1947–1948)

Das Berner Radiostudio, das sich in den 1940er Jahren vermehrt der Adaption bekannter deutsch- und französischsprachiger Literatur widmete, berücksichtigte 1947 mit Jules Verne einen ‹Klassiker›[72] des Science-Fiction-Genres. An einem Mittwochabend im November sendete es, wahrscheinlich live, das Adaptionshörspiel *Doktor Ox*.[73] Das Stück basiert auf Vernes Erzählung *Eine Idee des Doctor Ox* (1875).[74] Die Geschichte spielt im 19. Jahrhundert und handelt von einem neuartigen Gas, das die Bevölkerung einer flandrischen Stadt in einen aggressiven Zustand versetzt und beinahe in einem Krieg mit einer Nachbarsstadt gipfelt.[75] Das Manuskript des Adaptionshörspiels stammte von Georges-Michel Bovay, Schriftsteller, Übersetzer und Dramaturg beim Westschweizer Radio RSR und späterer Mitbegründer der Science-Fiction-Reihe *Voyages au bout de la science*. Bovay hatte bereits in der ersten Hälfte der 1940er Jahre Vernes Roman *Une fantaisie du docteur Ox* (1872) zu einem französischsprachigen Hörspiel gestaltet, das 1944 vom Westschweizer Radio ausgestrahlt worden war.[76]

Bei der Adaption von Vernes Geschichte hielt sich Bovay weitgehend an das Referenzwerk und übertrug Figuren, Schauplätze und Ereignisse unverändert in den Hörspieltext. Nur an wenigen Stellen verwendete er gegenwartsnähere Begriffe. Beispielsweise schrieb Bovay im Manuskript von einem «Gaswerk», während Verne von einer «Anstalt» respektive im französischsprachigen Original von einer «Usine» sprach.[77] Und die fiktive Apparatur,

72 Unter dem Ausdruck «Klassiker» wird in dieser Arbeit ein Autor oder eine Autorin verstanden, dessen oder deren Werk als mustergültig und bleibend angesehen wird. Vgl. Munzinger Online/Duden, Klassiker, in: dies., Deutsches Universalwörterbuch, Berlin, ⁸2015, Internetversion: https://www.duden.de/rechtschreibung/Klassiker, 9.8.2020.

73 26.11.1947, 21 Uhr, «Doktor Ox. Hörspiel nach einer Erzählung von Jules Verne, von G. M. Bovay», in: Schweizer Radio Zeitung 47 (1947), XIII. Zum Hörspiel liegen keine Audioaufnahmen vor. Sehr wahrscheinlich wurde es live aufgeführt. Möglich ist auch, dass eventuelle Aufnahmen einem Ausflug der Berner Studiodirektion zum Opfer fielen. Die Berner Studiodirektion soll nämlich bei einem Ausflug im September 1957 Schellackplatten mit Eigenaufnahmen aus den 1930er und 40er Jahren zerschossen haben. Vgl. Müller/Keller, Akustische Spurensuche, 46.

74 1874 unter dem französischen Titel *Le Docteur Ox* publiziert. Vgl. Innerhofer, Deutsche Science Fiction 1870–1914, 36.

75 Vgl. Verne Jules/Bovay Georges-Michel (Bearbeitung), Doktor Ox, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 14/94.

76 Vgl. Programmhinweis, in: Gazette de Lausanne, 28.10.1944, 2. Bovays Hörspielfassung von *Doktor Ox* könnte die erste im deutschsprachigen Raum gewesen sein. Der WDR produzierte 1968 in seiner Science-Fiction-Reihe *Das technische Striptease eines Futuristen von gestern* Vernes Geschichte unter dem Titel *Doktor Ox*. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

77 Verne/Bovay, Doktor Ox, Manuskript, 2; Verne Jules, Utopien und Grotesken. Eine Idee des Doktor Ox, in: Falk Norbert, Das Buch der seltsamen Geschichten, Berlin 1914, Internetversion: https://www.projekt-gutenberg.org/antholog/seltsam/chap023.html, 17.7.2019; Verne Jules, Le Docteur Ox, 2004 [1920], Internetversion: http://www.gutenberg.org/files/11589/11589-h/11589-h.htm, 17.7.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit der das neuartige Gas fabriziert wurde, nannte Bovay «Akkumulatoren», Verne hingegen hatte sie eher unspezifisch als «Säule»/«pile» (dt. Säule) beschrieben.[78]

Von den Zeitungen wurde Bovays Hörspiel mehrheitlich positiv bewertet. *Der Bund* zog Parallelen zwischen dem aggressionssteigernden Gasgemisch und den Mechanismen der «Propaganda».[79] Die NZZ verstand die Sendung als eine «köstliche Verulkung jenes blinden Fortschrittes»[80] des 19. Jahrhunderts und die *Seeländer Volksstimme* sprach mit Blick auf die Hauptfigur (Doktor Ox) von einer «unheimliche[n] Vorausnahme des Doktor Goebbels».[81] Kritischer äusserte sich hingegen *Die Tat*. Sie empfand die Überschneidung von «antiquierter Utopie und Zeitsatire» als unbefriedigend.[82] Den Rezensionen ist gemein, dass sie den Inhalt des Hörspiels historisieren und zum Teil mit unterschiedlichen Phänomenen der jüngeren Zeit (vor allem des Zweiten Weltkrieges) in Verbindung bringen.

Mit der Ausstrahlung von Sendungen bekannter Autoren wie Jules Verne pflegte das Berner Radiostudio eine Programmpolitik, wie sie auch von englischsprachigen Sendern betrieben wurde. In den USA und Grossbritannien richteten sich in den 1940er Jahren Adaptionshörspiele nach Geschichten von kanonischen Vertreterinnen und Vertretern des Genres vermehrt an ein älteres Publikum. Besonders auf Werke von Verne, dessen Name als Indikator für Zukunftsromane galt, wurde häufig zurückgegriffen. Die Ausstrahlung von *Doktor Ox* abends um 21 Uhr deutet darauf hin, dass Radio Beromünster ebenfalls ein älteres Publikum ansprechen wollte.

Wenige Monate nach Vernes Adaptionshörspiel sendete Studio Zürich ein Science-Fiction-Originalhörspiel eines Schweizer Autors. Unter dem Titel *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* wurde ein als «utopisches Hörspiel» annonciertes Stück von Heinrich Bubeck ausgestrahlt.[83] In Bubecks Hörspiel fertigt ein Zeitungsredaktor im Jahr 2045 anlässlich des hundertjährigen Atombombenabwurfs auf Hiroshima einen Bericht über die Atomkraft an. In Form von Interviews und Gesprächen mit Experten will er zeigen, wie die zivile Nutzung der Atomenergie (die Rede war von weltweit 1367 Atomkraftwerken) der Menschheit Frieden, Wohlstand und den «Vierstundentag» beschert hat.[84]

Bubeck, ein aus Basel stammender Schriftsteller, Lehrer und Naturwissenschaftler, hatte das Originalhörspiel bereits im Herbst 1945 beim Basler Hörspielstudio eingereicht (daher das Bezugsjahr 2045 im Untertitel). Nach der dortigen Ablehnung schickte er das Manuskript nach Zürich, wo es nach eineinhalb Jahren und zweimaligem Umarbeiten unter der Regie von Arthur Welti und mit Kosten von mindestens 1'200 Franken aufgenommen wurde.[85] Das langwierige Überarbeitungsprozedere verweist auf den komplizierten Umgang zwischen Radio und Schriftstellenden, so wie ihn Weber konstatiert hat. Bubeck selber wies in einer Korrespondenz an eine französische Übersetzerin auf den langwierigen Prozess bei der Produktion seines Hörspiels hin und meinte: «Ich weiss, dass man Geduld haben muss und sich nicht entmutigen lassen darf. Es ist mir in der Schweiz auch so ergangen».[86]

Im Zuge der Überarbeitung für das Zürcher Radiostudio erweiterte Bubeck sein utopisches Hörspiel mit neuen Motiven und Szenen. Im Gegensatz zur ursprünglichen Fassung erwähnte er im überarbeiteten Manuskript neuerdings Versuchsfahrten zum Mond.[87] Auch

78 Verne/Bovay, Doktor Ox, Manuskript, 8; Verne, Utopien und Grotesken, o. S.; Verne, Le Docteur Ox, o. S.

79 J. E., Radiochronik, in: Der Bund, 4.12.1947, o. S.

80 Fassbind Franz (zd.), Radio. Bemerkungen zum Wochenprogramm, in: NZZ, 9.12.1947, o. S.

81 F. H., Radiostreiflichter, in: Seeländer Volksstimme, 10.12.1947, o. S.

82 O. A., Beromünster-Notizen, in: Die Tat, 3.12.1947, 5.

83 4.2.1948, 20.30 Uhr, «Atomkraftwerke, die Welt von morgen. Ein utopisches Hörspiel aus dem Jahr 2045 von Heinrich Bubeck», in: Schweizer Radio Zeitung 5 (1948), XIII.

84 Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke, die Welt von morgen. Utopisches Hörspiel aus dem Jahre 2045 von Heinrich Bubeck, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800843.000, 3.

85 In den Unterlagen werden nur die Gagen für die Hörspielerinnen und Hörspieler erwähnt. Zum Autorenhonorar finden sich keine Angaben. Vgl. Honorare, 4.2.1948, Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke, die Welt von morgen, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Archiv Radiostudio Zürich, V/163, 1.1.1948–2.2.1948.

86 Bubeck Heinrich, Schreiben an E. Girard, 24.5.1948, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 880, 25020.

87 Vgl. Bubeck, Atomkraftwerke, die Welt von morgen, Manuskript, 24. Eine erste Fassung des Hörspiels befindet sich im Nachlass von Heinrich Bubeck. Vgl. dazu: Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke. Ein utopisches Hörspiel aus dem Jahre 2045 von Heinr. Bubeck, Manuskript, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 825.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den Schluss des Hörspiels gestaltete er neu und verfasste eine Szene, in der sich der Zeitungsredaktor zwecks Analyse der Leserreaktionen in verschiedene Wohnungen zuschalten lässt.[88]

Die Zeitungsreaktionen auf das Hörspiel fielen grösstenteils negativ aus. Die NZZ empfand das Stück als fantasielose Utopie, der es an einer «dramatische[n] Entwicklung» fehle, so dass man sich 45 Minuten gelangweilt habe.[89] *Die Tat* war von der «Jules-Verniade»[90] nicht überzeugt und die *National-Zeitung* bezeichnete das Hörspiel als eine «reichlich gesuchte [...] Zukunftsvision», wobei die Förderung des Originalhörspiels ausdrücklich begrüsst wurde.[91] Interessanterweise wurde Bubecks Stück auch im Ausland rezipiert. Eine gewisse Frau Girard, die in der Nähe von Paris lebte, bot Bubeck eine französische Übersetzung und das Einreichen bei verschiedenen Rundfunkstationen an. Das durch sie übersetzte Hörspiel mit dem Titel *Centres atomiques – le monde futur* wurde aber sowohl von Radio Paris als auch von belgischen und amerikanischen Sendern abgelehnt.[92]

Radiofone Ausflüge ins All (1948–1958)

Nach den beiden Hörspielen über neuartige Energieträger trat gegen Ende der 1940er Jahre ein Thema in Erscheinung, das für die folgende Dekade kennzeichnend sein sollte: der Vorstoss in den Weltraum. Wenn der Historiker Alexander C. T. Geppert in literarischen Ausflügen ins All den Versuch sieht, dem horror vacui, der Angst vor leeren und unendlichen Räumen, entgegenzuwirken, so trifft dies auch auf die Science-Fiction-Sendungen von Radio Beromünster zu, die einen Weltraumflug zum Anlass hatten.[93] Der Deutschschweizer Rundfunk setzte bei seinen Ausflügen in die Weiten des Alls vor allem auf ausländische Vorlagen und das Format der Hörfolge.

Den Auftakt machte das Radiostudio Zürich. In der Sendung *Die Windrose*, einem zwischen 1948 und 1949 ausgestrahlten «Radiofeuilleton», wurden im November 1948 in jeweils drei Beiträgen zeitgenössische Themen behandelt.[94] Unter dem Titel *«A. [R]. I. startet zum Mond», eine Raketenfahrt ins Weltall* thematisiert ein Beitrag die Reise einer atombetriebenen Rakete zum Mond. Die Szene besteht aus einem dramatisierten Raketenstart und daran anschliessenden Gesprächen zwischen einem (fiktiven) Radioreporter und einem Wissenschaftler.[95] Obwohl nicht explizit als Hörfolge bezeichnet, behandelt die Sendung das Thema der Weltraumfahrt in Form einer Kombination aus dokumentarischen und hörspielerischen Elementen. Über den Autor der Sendung, Arthur Lange, ist nur wenig bekannt. Möglicherweise war er ein externer Autor, der für seinen Beitrag ein Honorar in der Höhe von 150 Franken erhielt.[96] Im Vergleich zu Bubecks dreimal so teurem Originalhörspiel handelte es sich beim *Windrose*-Beitrag um eine günstige Produktion. Dieser finanzielle Aspekt könnte auch ein Grund dafür gewesen sein, weshalb von Radiomitarbeitenden oder assoziierten Dramaturginnen und Dramaturgen verfasste Science-Fiction-Sendungen gegenüber Originalhörspielen bevorzugt wurden.

Studio Basel setzte in den 1950er Jahren ebenfalls auf Sendungen über die Weltraumfahrt und wandte sich dabei erstmals ausdrücklich an ein jüngeres Publikum. Unter der Regie von Helen (Helli) Stehle, Sprecherin und Re-

88 Vgl. Bubeck, Atomkraftwerke, die Welt von morgen, Manuskript, 17–26.

89 Fassbind Franz (zd.), Radio. Bemerkungen zum Wochenprogramm, in: NZZ, 18.2.1948, o. S.

90 O. A., Beromünster-Notizen, in: Die Tat, 11.2.1948, 5.

91 Ondes Jean des, Wir hören mit, in: National-Zeitung, 10.2.1948, o. S.

92 Vgl. Girard E., Schreiben an Heinrich Bubeck, 20.4.1948 und 19.9.1948, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 880, 25020.

93 Vgl. Geppert, European Astrofuturism, Cosmic Provincialism, 3.

94 22.11.1948, 20 Uhr, «Die Windrose, ein Radiofeuilleton […] ‹A. P. I. startet zum Mond›, eine Raketenfahrt ins Weltall (Manuskript Arth. Lange)», in: Schweizer Radio Zeitung 45 (1948), XXIII.

95 Vgl. Lange Arthur, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800879.000. In der Radiozeitung wurde der Titel abgeändert und fälschlicherweise «A. P. I.» geschrieben. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um einen Abschreibfehler von «A. R. I.» («Atom Rakete I») zu «A. P. I.».

96 Vgl. Honorare, 12.11.1948, Lange Arthur, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Archiv Radiostudio Zürich, V/164, Honorare 12.2.1948–4.7.1949, Heft 78, 26.10.1948–6.12.1948.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gisseurin beim Radiostudio Basel, wurde 1952 das dreiteilige Hörspiel *Die Reise nach dem Mars* ausgestrahlt.[97] Die drei Folgen wurden jeweils um 17.30 Uhr in der *Jugendstunde*, einer speziell für Jugendliche konzipierten halbstündigen Nachmittagssendung, gesendet.[98] Die Ausstrahlung am Nachmittag dürfte auf die Programmpolitik der BBC zurückzuführen sein, denn die Sendung basiert auf dem BBC-Hörspiel *We Went to Mars*, das 1949/50 in drei Teilen zur Mittagszeit in der Jugendsendung *Hullo Children!* ausgestrahlt wurde.[99] Mit der Wahl der BBC-Sendung adaptierte Radio Beromünster somit auch britische Sendegepflogenheiten in Form eines mehrteiligen und an ein jüngeres Publikum gerichteten Hörspiels.

Die BBC-Sendung *We Went to Mars* basiert ihrerseits auf dem Roman *The Angry Planet* (1946) von Stephen MacFarlane und handelt vom Flug eines atombetriebenen Raumschiffes zum Mars, wo pflanzenähnliche Marsmenschen in einen gegenseitigen Krieg verwickelt sind.[100] Nach einem kurzen Aufenthalt auf dem roten Planeten gelangen die Raumfahrer wieder zurück auf die Erde, wo sie erfahren müssen, dass eine amerikanische Konkurrenzmission ebenfalls eine Reise zum Mars angekündigt hat.[101] Der schottische Schriftsteller John Keir Cross hatte MacFarlanes Roman zu einem Hörspiel adaptiert. Interessanterweise wurde bereits im Frühjahr 1951 im Zürcher Radiostudio über Cross' mehrteiliges Adaptionshörspiel diskutiert. Hans Bänninger und Ernst Bringolf lehnten aber das eingeschickte Manuskript mit dem Titel *Wir waren am Mars* mit der kurzen Begründung «[n]icht für uns geeignet» ab.[102] Weshalb sich ein Jahr später Studio Basel für das Stück entschied, ist unklar. Möglicherweise hatte die neue Übersetzung durch Walther Franke-Ruta, seinerseits Schriftsteller und Mitarbeiter beim Radiostudio Basel, die Verantwortlichen überzeugt.[103]

Aus den Programmhinweisen der Radiozeitung geht hervor, dass Franke-Ruta kleinere Anpassungen bei der intramedialen Bearbeitung vorgenommen hatte. Drei der Protagonisten erhielten neue Namen: Aus «Stephen MacFarlane», der auch als Figur im britischen Hörspiel auftrat, wurde ein «Journalist», aus «Dr. Andrew McGillivray» wurde ein «Professor» und «Mike», der jugendliche Hauptdarsteller, hiess in der Schweizer Version «Hans».[104] Franke-Ruta schien Wert darauf gelegt zu haben, nicht zu viele englische Namen und Figuren zu übernehmen. Ob er auch auf inhaltlicher Ebene Bearbeitungen vorgenommen hat, lässt sich nicht eruieren, da von der Sendung *Die Reise nach dem Mars* weder Tonaufnahmen noch Manuskripte vorliegen.

Studio Basel, das generell an britischen Hörspielen interessiert war, gestaltete seine Sendungen auch für ein älteres Publikum. Rund ein Jahr nach der Jugendsendung *Die Reise nach dem Mars* übersetzte Stehle das Hörspiel *Focus on Interplanetary Travel* von Neil Tuson, das 1951 von der BBC ausgestrahlt worden war.[105] Unter dem Titel *Weltraumflug* sendete

97 10.3.1952, 17.30 Uhr, «Die Reise nach dem Mars. Ein abenteuerlicher Radiobericht von Stephan MacFarlane […] I. Teil: Der Albatros», in: Schweizer Radio Zeitung 10 (1952), V; 17.3.1952, 17.30 Uhr, «Die Reise nach dem Mars. Ein abenteuerlicher Radiobericht von Stephan MacFarlane […] Zweiter Teil: Die Marsmenschen», in: Schweizer Radio Zeitung 11 (1952), V; 24.3.1952, «Die Reise nach dem Mars. Ein abenteuerlicher Radiobericht von Stephan MacFarlane […] Dritter Teil: Die Rückkehr», in: Schweizer Radio Zeitung 12 (1952), V.

98 Die *Jugendstunde* sendete seit 1929 in regelmässigen Abständen, allerdings zu unterschiedlichen Sendezeiten und -tagen, Hörspiele und Hörfolgen, die an ein junges Publikum gerichtet waren. Diese Sendungen sind aber nicht mit dem Schulfunk zu verwechseln, der seit den 1930er Jahren didaktisch ausgearbeitete Bildungssendungen für Schweizer Schulen ausstrahlte. Vgl. Pünter Otto, Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft. 1931–1970, Lausanne 1971, 16–17; Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 343–344.

99 Vgl. Programmhinweis, in: Radio Times 1367 (1949), 29; Programmhinweis, in: Radio Times 1369 (1950), 25.

100 Vgl. Macfarlane Stephen/Gamlin Lionel (Bearbeitung), We Went to Mars, Manuskripte (3 Sendungen), BBC Written Archives Centre, o. Sig.

101 Anspielungen auf die USA waren für britische Science-Fiction-Hörspiele der 1950er Jahre typisch, da bei der BBC die Angst vor einer «Americanization» grassierte. Vgl. dazu Johnston, The BBC Versus «Science Fiction» 41.

102 Expertise von Hans Bänninger und Ernst Bringolf zu: Cross John Keir, Wir waren am Mars, Gutachten von Studio Zürich, 8.3.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Gemäss Expertise stammte die Übersetzung von Kurt Eggert aus St. Johann im Tirol (AUT).

103 Vgl. Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 10 (1952), V.

104 Vgl. Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 10 (1952), V; Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 11 (1952), V; Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 12 (1952), V.

105 Vgl. Tuson Neil, Focus on Interplanetary Travel, Manuskript, BBC Written Archives Centre, o. Sig.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Radio Beromünster die als «Hörfolge» beworbene, knapp einstündige Sendung an einem Montagabend aus.[106] In der Sendung geht es um den Flug und die Landung der Rakete «Hermes 1» auf dem Mond.[107]

Stehle hielt sich bei der intramedialen Transposition eng an Tusons Originalhörspiel und übernahm auch diejenigen Passagen, die im englischen Manuskript von Hand durchgestrichen worden waren (wohl aus Zeitgründen, da die BBC das Hörspiel in einer dreissigminütigen Version ausstrahlte).[108] Ähnlich wie Franke-Rute beim Hörspiel *Die Reise nach dem Mars* änderte Stehle bei *Weltraumflug* die Namen einzelner Figuren. Sie machte aus dem «MAN IN STREET», der in Tusons Hörspiel einen spezifisch britischen Dialekt sprechen sollte, einen Baseldeutsch sprechenden «Mann aus dem Volk».[109]

Bei den Zuhörenden wurde die Sendung unterschiedlich aufgenommen. Franz Fassbind, Schriftsteller und seinerseits Hörspielautor (u. a. der beanstandeten Sendung *Dreimal die Mutter ihres Sohnes*), rezensierte für die NZZ regelmässig Radiosendungen.[110] Angesichts von Stehles Hörfolge meinte er, dass das Thema des Weltraumfluges durchaus «populär» sei und in den «Hauptsendezeiten des Abendprogramms» behandelt werden dürfe. Er bemerkte ausserdem, dass der «halbschlaue Basler» eine «Schöpfung der Uebersetzerin» sei, und bezeichnete ihn als «surrealistisches Element».[111] Negativer fiel die Kritik in der Berner Zeitung *Der Bund* aus. Darin wurde moniert, dass sich nun auch das Radio dieser «neuesten Sparte» der «Literatur von Weltall-Romanen» widmete. Diese Art von Geschichten würden eine «Gefährdung» darstellen, weil damit den «Verantwortungen und Schwierigkeiten» der Erde entflohen werde. Von einer Landung auf dem Mond sei man noch «himmelweit» entfernt und der Mensch, der die Fahrt durch den Weltraum «seelisch» ertragen würde, sei noch nicht geboren.[112]

Die Kritik an Erzählungen über die Raumfahrt, die sich auf rein technische Belange konzentrierten, wurde auch vom Radio selber thematisiert. Wenige Wochen nach der Hörfolge *Weltraumflug* sendete Studio Zürich im Oktober 1953 ebenfalls eine «Hörfolge» unter dem Titel *Der künstliche Planet*.[113] Das Manuskript zur Sendung stammte von Felice A. Vitali, dem ehemaligen Direktor (1931–1947) der Radiotelevisione di Svizzera italiana (RTSI), der in den 1950er Jahren als Mitarbeiter (Autor, Sprecher, Übersetzer und Dramaturg) beim Radiostudio Zürich arbeitete.[114] Als Honorar erhielt er 500 Franken, was vergleichsweise hoch war.[115]

Anders als die vorangehenden Sendungen setzte sich Vitali kritischer mit der Raumfahrt auseinander. Seine Hörfolge behandelt den Flug zu einem «künstlichen Planeten». Damit ist ein bemannter Stützpunkt im Weltraum gemeint. An Bord der Rakete befindet sich auch ein Radioreporter. Dieser meint angesichts des extraterrestrischen Anblicks der Erde, dass es ihn bis ins «Mark der Seele», bis ins «Gewissen» hinein friere.[116] In satirischer Form schildert der Reporter auch das Geschehen in der künstlichen Raumstation. So erwähnt er beispielsweise, dass er dem Publikum nichts von den technologischen Neuheiten berichten dürfe (z. B. den «Wasser-Wiedergewinnungseinrichtungen»), da ein «freundliche[r] Herr» ständig mit seinem «Stahlhelm» schüttle.[117] Wenig später wird er von einem Delegierten

106 17.8.1953, 20.15 Uhr, «Weltraumflug. Hörfolge über die Möglichkeiten der Raketen-Verbindung Erde-Mond, von Neil Tuson», in: Schweizer Radio Zeitung 33 (1953), V.

107 Vgl. Tuson Neil/Stehle Helli (Bearbeitung), Weltraumflug. Hörfolge über die Möglichkeiten der Raketen-Verbindung Erde-Mond, Regie: Otto Lehmann, Produktion: Radiostudio Basel [1953, bei FARO wird fälschlicherweise 1961 angegeben], Dauer: 54'02" (2 Bänder), Erstsendung: 17.8.1953.

108 Vgl. Programmhinweis, in: Radio Times 1418 (1951), 25. Einzig eine Schlussszene mit Ausführungen des britischen Raketeningenieurs Arthur Valentine Cleaver liess Stehle aus. Vgl. Tuson, Focus on Interplanetary Travel, Manuskript, 30–31.

109 Tuson, Focus on Interplanetary Travel, Manuskript, 6. Hervorhebungen im Original; Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 33 (1953), V.

110 Fassbind veröffentlichte seine Rezensionen jeweils unter dem Kürzel «zd.». Vgl. zu Fassbinds Tätigkeit beim Radio: Schläpfer Franziska, Aus Pflicht zur Leidenschaft. Franz Fassbind – Leben und Werk, Schwyz 1997, 83–103.

111 Fassbind Franz (zd.), Radio. Weltraumflug, in: NZZ, 21.10.1953, o. S.

112 K. G., Radiochronik. Trugtechnik und Truggold, in: Der Bund, 28.8.1953, o. S.

113 25.10.1953, 20.45 Uhr, «‹Der künstliche Planet›. Eine Reportage, die noch nicht stattgefunden hat… Hörfolge von Felice A. Vitali», in: Schweizer Radio Zeitung 43 (1953), I.

114 Vgl. Vitali Felice, Der künstliche Planet. Eine Reportage, die noch nicht stattgefunden hat…, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_801387.000.

115 Honorare, 25.10.1953, Vitali, Der künstliche Planet, [Produktion: Radiostudio Zürich 1953], Archiv Radiostudio Zürich, 167, Honorare 17.41953-26.5.1955, Heft 107, 11.9.1953–23.11.1953.

116 Vitali, Der künstliche Planet, Manuskript, 16.

117 Ebd., 20.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

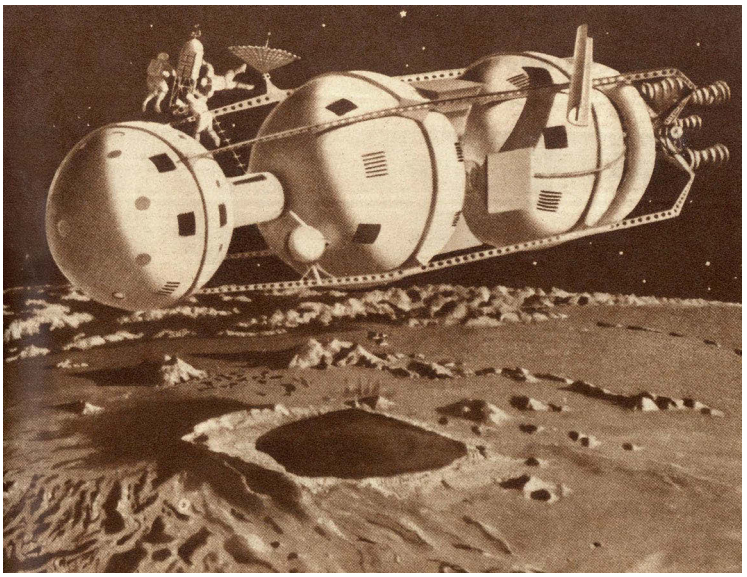


ABB.2 ▶ Bild aus von Brauns Werk *Station im Weltraum* zum Bericht der Hörfolge *Der künstliche Planet*.



20.45 (Zürich)
Phantastische Projekte:

«Der künstliche Planet».
Eine Reportage, die noch nicht stattgefunden hat . . .
Hörfolge von Felice A. Vitali.
Personen: Hans Heinrich Benz, der Reporter in ungewohnten Höhen; Emma, seine Frau; der Sprecher; die Ehrengäste an Bord der Weltraumrakete «Skyrocket III».
Ausführende: Hörspieler von Radio Zürich. Regie: Robert Bichler.

ABB.3 ▶ Illustration zur Hörfolge *Der künstliche Planet* im Wochenprogramm der Radiozeitung.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Senators McCarthy gefragt, ob er jemals einer «umstürzlerischen Partei» angehört habe. Darauf meint der Angesprochene lapidar: «Oha mein Herr, Sie sprechen ins lätze [dt. falsche] Mikrophon. Hier Switzerland!»[118]

Die ambivalente Haltung gegenüber der fortschreitenden Erforschung des Weltraums zeigt sich auch in der Bewerbung von Vitalis Hörfolge. In der Radiozeitung wurde dem Bericht zur Sendung ein Bild aus Wernher von Brauns Werk *Station im Weltraum* (1953) beigelegt. Dieses zeigt eine Raumstation, die über der Mondoberfläche schwebt ▸ ABB.2.[119] Zusätzlich wurde beim Hinweis im Wochenprogramm eine Illustration platziert, die auf den satirischen Charakter der Sendung hinweist. Zu sehen ist ein glatzköpfiger Raumfahrer, der vor seinem Raumschiff mit Schweizerkreuz auf dem Seitenruder steht. Begrüsst wird er von einer Schar Ausserirdischer, die ihn mit einem Schild darauf aufmerksam machen, dass er sich auf dem Mars befindet ▸ ABB.3.[120]

Die beiden Abbildungen widerspiegeln das zwiespältige Verhältnis des Radios zur Raumfahrt. Das Thema war bei den Zuhörenden populär – darauf hatte auch Fassbind in seiner Rezension zu Weltraumflug hingewiesen –, konnte aber auch Kritik auslösen. Interessanterweise stellt die Karikatur ▸ ABB.3 auch einen Bezug zur Schweiz her, so wie dies Vitali in seiner Hörfolge mehrmals tat: Auf die Frage, ob die Raumstation friedlich-wissenschaftlichen oder militärischen Zwecken dienen sollte, meinte der fiktive Reporter ausweichend: «I bi neutral!»[121] Mit dieser Anspielung verdeutlichte Vitali, dass die Thematisierung des Weltraums zur Zeit des Ost-West-Konflikts auch über eine politische Dimension verfügte.

Vitalis Hörfolge *Der künstliche Planet* löste bei den Zuhörenden positive Reaktionen aus. Unmittelbar nach der Ausstrahlung erhielt Studio Zürich ein Glückwunschtelegramm.[122] Fassbind brachte das Stück in seiner Rezension mit der Basler Hörfolge *Weltraumflug* in Verbindung und meinte, dass die Technik bei Vitali auch in «ihrer Bedenklichkeit» behandelt werde. Gerade damit würde sich seine Hörfolge von der «naiv-zukunftsgläubigen Science-Fiction-Literatur der Vereinigten Staaten» unterscheiden. Mit Blick auf die Programm-Koordination stellte sich Fassbind die Frage, ob es ratsam sei, die «thematisch und formal» verwandten Sendungen kurz hintereinander zu vermitteln.[123] Fassbinds Aussagen sind aus genrehistorischer Sicht bemerkenswert. Einerseits sprach er erstmals ausdrücklich von «Science Fiction» und unterteilte das Genre implizit in eine technikbegeisterte und -kritische Strömung, die er geografischen Räumen zuwies. Andererseits verwies er auf das programmliche Intervall von zwei Monaten, das er als zu dicht empfand.

Zur Mitte der 1950er Jahre produzierte auch das Berner Radiostudio mehrere Sendungen, die den Weltraum in dramatisierter Form behandelten. Die Hörfolge *Fliegende Teller*, verfasst von Hans Wirz und für das Radio von Fritz Steck bearbeitet, setzte sich mit dem UFO-Phänomen auseinander.[124] Gemäss Manuskript sollte über Augenzeugenberichte von UFO-Sichtungen in der Schweiz diskutiert und der Ursprung der fliegenden Untertasse nach einer Sichtung eines US-amerikanischen Piloten im Jahr 1947 erörtert werden. Ausserdem sollte auf das Hörspiel *The War of the Worlds* Bezug genommen und eine übersetzte Version mit den zentralen Szenen von Welles' Hörspiel eingespielt werden.[125]

Dass es sich bei den fliegenden Tellern tatsächlich wie in der Radiozeitung angekündigt um ein «aktuelles Thema» handelte, zeigte sich in den zahlreichen Hörerzuschriften im Nachgang der Sendung.[126] Die Mehrheit der Zu-

118 Vitali, Der künstliche Planet, Manuskript, 24.

119 Vgl. o. A., Der künstliche Planet, in: Schweizer Radio Zeitung 43 (1953), 5.

120 Vgl. Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 43 (1953), I.

121 Vitali, Der künstliche Planet, Manuskript, 19.

122 F. W., Telegramm an Radiostudio Zürich, 25.10.1953, Archiv Radiostudio Zürich, Hörerbriefe 1952+1953, 245. Die Beliebtheit von Vitalis Hörfolge zeigt sich auch darin, dass sie 1957 in der 1956 geschaffenen zweiten Senderkette (B-UKW) wiederholt wurde. Vgl. Programmhinweis, in: NZZ, 7.1.1957, o. S. Wahrscheinlich wurden dabei die Bandaufnahmen von 1953, die im Archiv von Radiostudio Zürich nicht mehr vorhanden sind, ausgestrahlt.

123 Fassbind Franz (zd.), Radio. Akustisches Theater, in: NZZ, 8.1.1954, o. S.

124 23.1.1955, 20.30 Uhr, «Fliegende Teller. Eine Hörfolge über ein aktuelles Thema von Hans Wirz», in: Schweizer Radio Zeitung 4 (1955), I. Anlass der Sendung könnte eine Ausstellung des PTT-Museums in Bern gewesen sein. Im Frühling 1955 wurde dort eine Sonderausstellung zum Thema «Fliegende Teller» durchgeführt. Vgl. o. A., Bern. Sonderausstellung «Fliegende Teller», in: Neue Zürcher Nachrichten, 9.2.1955, 2.

125 Vgl. Wirz Hans, Fliegende Teller. Eine Hörfolge über ein aktuelles Problem von Hans Wirz, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 15/244.

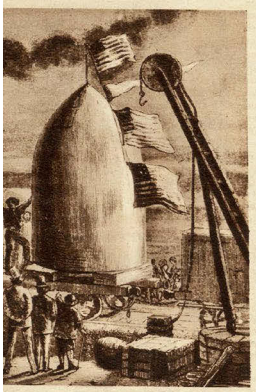
126 Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 4 (1955), I.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

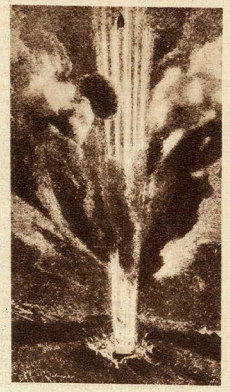
Von der Erde zum Mond

Eine unterhaltsame Hörfolge von J. F. Vuilleumier für abenteuerlustige und phantasievolle Hörer, aus dem Studio Bern zum 50. Todestag von Jules Verne, Sonntag, den 27. März, um 20 Uhr 25. Im zweiten Teil dieser Sendung spricht Professor Auguste Piccard über die Möglichkeiten der Weltraumschiffahrt.

Ankunft des Weltraum-Schiffes in Stone's Hill.



Start in den Kosmos.



Die Technik und vor allem das Flugwesen hat in den letzten Jahren so ungeheure Fortschritte gemacht, daß es wohl bald einmal möglich sein wird, den ersten direkten Kontakt mit dem Mond aufzunehmen. Und in den Berechnungen der Astronomen ,die mit ihren riesigen «Brillengläsern» schon tief in den Weltraum hineinblicken können, spielt die Distanz von der Erde bis zu ihrem kleinen Trabanten eine ganz unbedeutende Rolle, wie wenn es sich nur um einen Katzensprung dahin handeln würde. Es gibt Menschen, die mit wahrer Ungeduld auf diesen Augenblick warten, der für die Zukunft vielleicht ebenso bedeutend oder noch bedeutender sein könnte als die Fahrt des Kolumbus nach Amerika. Man hat aber schon vor Jahrzehnten von diesem großen Ereignis geträumt, und es sich in der Phantasie ausgemalt, wie einst Didalus und Ikarus vom Fliegen träumten. Einer von diesen Pionieren im Geiste war der weltbekannte französische Schriftsteller Jules Verne, der über eine ganz ungewöhnliche, man muß wohl sagen geniale Einbildungs- und Vorstellungsgabe verfügte. Vielleicht



Jules Verne und seine Frau.

wußte die Welt heute von seinen Phantastereien, die er im stillen hegte und später niederschrieb, heute nichts, wenn er nicht zufällig mit Alexander Dumas Vater einmal Bekanntschaft gemacht hätte, und wenn er mit seinem ersten Buch nach der soundsovielten Ablehnung nicht doch noch einen Verleger gefunden hätte, der die Gabe besaß, den ungewöhnlichen Schriftsteller in dem jungen, zu bürgerlicher Arbeit wenig tauglichen Manne zu erkennen.

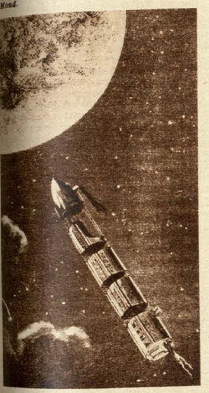
Jules Verne wäre als Jüngling gerne in die weite Welt hinausgereist und hätte gerne in der Südsee Korallen gefischt. Aber sein strenger Vater hinderte ihn daran. Also blieb er zwar zu Hause, doch in seiner Phantasie unternahm er die abenteuerlichsten Reisen, die vor dem Unmöglichen nicht halt machten. Er

Professor Piccard, der bedeutendste Weltraum- und Tiefseepionier unserer Zeit, spricht in der Sendung zum 50. Todestag von Jules Verne.



flog — immer nur in Gedanken — mit einem Ballon in die Lüfte, reiste mit einer Art Zeppelin um die Welt, und schließlich schilderte er in einem weiteren Buch auch eine Reise nach dem Mond. Und wie er sich dieses Abenteuer vorstellte, davon will uns Studio Berns Hörfolge, die J. F. Vuilleumier zum 50. Todestag des Schriftstellers verfaßt hat, berichten. Dazu bringen wir einige Illustrationen.

Das Weltraumschiff, das einem Eisenbahnzug sehr ähnlich ist, nähert sich seinem Ziel, dem Mond.



J. F. Vuilleumier, der Autor dieser Hörfolge aus dem Studio Bern.
(Photos: Speiser, ATP und Photopress)



ABB.4 ▶ Bericht zur Hörfolge *Von der Erde zum Mond* in der Radiozeitung.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schriften war positiv und bekundete ihr grundsätzliches Interesse am Thema.[127] Ein Hörer sprach von einem «vorzüglich arrangierten Bericht», mit dem er viel «[W]issenswertes erfahren und gehört habe».[128] Gerade den jüngeren Hörerinnen und Hörern gefiel die Sendung. So gratulierte ein 18-jähriger Zuhörer dem Schweizer Radio zur Sendung, die er «ausnahmsweise» gehört habe, weil die «Auslandsender» zu dieser Zeit nichts Gutes gebracht hätten.[129] Andere zeigten sich enttäuscht von der Sendung. Ein Hörer vermisste physikalische Erklärungen zum Phänomen der UFOs. Enttäuscht meinte er, dass die Hörfolge auf demselben «Niveau» wie die «zitierte Sendung von Amerika» sei.[130] Die Hörerattesten widerspiegeln nicht nur die Aktualität des Themas, sie verweisen auch auf das Publikum radiofoner Science Fiction. Den Zuschriften zufolge dürfte die Hörfolge vor allem bei männlichen, teilweise jüngeren Hörern auf grosses Interesse gestossen sein.

Wenige Wochen nach der UFO-Hörfolge setzte die Berner Hörspielabteilung wieder auf die Adaption eines ‹Klassikers›. Anlässlich des 50. Todestags von Jules Verne strahlte Radio Beromünster an einem Sonntagabend im März 1955 die Hörfolge *Von der Erde zum Mond* aus.[131] Die Sendung basiert auf Vernes Romanen *De la Terre à la Lune* (1865) und *Autour de la Lune* (1870) und handelt vom Abschuss eines bemannten Projektils zum Mond.[132] Der Basler Schriftsteller John Friedrich Vuilleumier hatte Vernes Erzählungen zu einer Hörfolge umgestaltet. Die Sendung beinhaltete nebst dramatisierten Szenen des Abschusses aus einer gigantischen Kanone auch Erzählpassagen mit Auszügen aus Vernes Romanen. Zum Schluss der Sendung ist der Physikprofessor Auguste Piccard mit einem rund zehnminütigen Vortrag über die Möglichkeiten der Weltraumfahrt zu vernehmen.[133]

In der Schweizer Radiozeitung wurde die Hörfolge mit einem ausführlichen Bericht und sechs Bildern beworben ▸ABB.4. Zu sehen sind beispielsweise Illustrationen des Raumschiffes aus Vernes Werk sowie Porträts von Verne und Vuilleumier.[134] Ein solch ausführlicher Beschrieb war bis zu diesem Zeitpunkt einzigartig. Illustrationen, die bei der Gattung des Zukunftsromans seit dem 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle und zur Markierung des Genres dienten, gewannen auch im Falle radiofoner Science Fiction zunehmend an Bedeutung.[135]

Nur wenige Wochen nach Vuilleumiers Hörfolge produzierte das Radiostudio Bern eine zweiteilige Hörfolge für die *Jugendstunde*. In den beiden Sendungen mit dem Titel *Mit Atomkraft zum Mond* gelangt ein Jugendlicher mit einer Rakete auf den Mond.[136] Autor der Sendung war Walter Hess (alias Karl Thöne), ein in der Schweiz lebender Schriftsteller, der in den 1950er Jahren verschiedene Bastelbücher veröffentlicht hatte, Herausgeber des Jugendbuchs *Helveticus* war und bereits mehrere Sendungen für Radio Beromünster verfasst hatte.[137] Möglicherweise verwendete Thöne ein Pseudonym, damit er in verschiedenen Genres publizieren konnte, so wie dies auch andere Autorinnen und Autoren im Bereich der Zukunftsliteratur und der Science Fiction praktizierten.

Unter dem Pseudonym ‹Walter Hess› hatte Thöne bereits 1952 das Buch *Mit Atomkraft zum Mond* veröffentlicht. Im Gegensatz zur gleichnamigen Hörfolge befindet sich die Mondra-

127 Ein Teil der Zuschriften aus dem Publikum bezieht sich auf die Wiederholung der Hörfolge Fliegende Teller vom 13. Februar 1955.

128 B. S., Schreiben an Radiostudio Bern, 24.1.1955, Archiv Radiostudio Bern, Hörer-Briefe 1955, 24/83, Jan. 55.

129 K. P., Schreiben an Radiostudio Bern, 24.1.1955, Archiv Radiostudio Bern, Hörer-Briefe 1955, 24/83, Jan. 55.

130 S. W., Schreiben an Radiostudio Bern, 26.1.1955, Archiv Radiostudio Bern, Hörer-Briefe 1955, 24/83, Jan. 55.

131 27.3.1955, 20.10 Uhr, «Von der Erde zum Mond. Eine Hörfolge zum 50. Todestag von Jules Verne», in: Schweizer Radio Zeitung 13 (1955), I.

132 Vgl. Verne Jules/Vuilleumier John Friedrich (Bearbeitung), Von der Erde zum Mond. Eine unterhaltende Hörfolge zum 50. Todestag von Jules Verne, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 15/250.

133 Verne Jules/Vuilleumier John Friedrich (Bearbeitung), Von der Erde zum Mond. Eine unterhaltende Hörfolge zum 50. Todestag von Jules Verne, Regie: Felix Klee, Produktion: Radiostudio Bern 1955, Dauer: 50'33", Erstsendung: 27.3.1955, ab 40'45".

134 Vgl. o. A., Von der Erde zum Mond, in: Schweizer Radio Zeitung 13 (1955), 12–13.

135 Vgl. zur Tendenz der Verbildlichung in der deutschen Science-Fiction-Literatur: Innerhofer, Deutsche Science Fiction 1870–1914, 16. Zur Bedeutung von Illustrationen als Kennzeichen von Genres siehe auch Wolf, Intermedialität, 12–18, hier 14.

136 20.4.1955, 17.30 Uhr, «Mit Atomkraft zum Mond. Hörfolge von Walter Hess. 1. Teil: Ein Weltraumfahrzeug startet», Schweizer Radio Zeitung 16 (1955), XIV; 27.4.1955, 17.30 Uhr, «Mit Atomkraft zum Mond. Hörfolge von Walter Hess. 2. Teil: Landung auf dem Mond», Schweizer Radio Zeitung 17 (1955), XIV. Vgl. auch Hess Walter, Mit Atomkraft zum Mond. Hörfolge von Walter Hess, Manuskripte (2 Sendungen), Archiv Radiostudio Bern, 21/64c.

137 Vgl. o. A. Neue Bücher kurz belichtet. Für Kinder, in: Thuner Tagblatt, 10.12.1963, 4.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kete in der Buchversion in einem Wettstreit mit einer «feindlich gesinnten militärischen Macht».[138] Damit sind sogenannte «Phobier» gemeint, die über ein weltweites Spionagenetz verfügen, ihre Weisungen von «Parteimännern» auf der Erde erhalten und deren Besatzungsmitglieder Namen wie «Doktor Kopplow» tragen.[139] Diese Anspielungen auf die Sowjetunion werden in der Hörfolge nicht erwähnt. Dafür sind zwei Gründe naheliegend: Erstens wurde in der Rezension zum Roman das Motiv der «tendenziösen ‹Phobier›» im Format eines Jugendbuchs als «deplaciert» bezeichnet.[140] Dies könnte Thöne oder Felix Klee, der bei der Hörfolge Regie führte, dazu veranlasst haben, die Passagen zu streichen. Zweitens wäre eine zu abenteuerliche Handlung dem dokumentarischen Charakter einer Hörfolge zuwidergelaufen, weshalb wahrscheinlich ein unpolitischer, nicht antagonistischer Plot für das jugendliche Zielpublikum bevorzugt wurde.

Nachdem sich im Rahmen der *Jugendstunde* bereits eine Art Serialisierung radiofoner Science Fiction entwickelt hatte, tauchte das Science-Fiction-Genre im April 1956 in der beliebten Basler Hörspielserie über den Detektiv «Eusebius Bitterli» auf.[141] In der zweiten Folge mit dem Titel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* gelangt Hauptdarsteller Bitterli mit einem UFO auf den Mars und trifft dort auf einen Professor, der zusammen mit den hochentwickelten Marsbewohnern die Erde erobern will (wohl eine Anspielung auf *The War of the Worlds*).[142] Die Vorlage der Geschichte lieferte das Westschweizer Hörspiel *Désiré Bisquet chez les Martiens* (RSR, 1955) von Terval (alias Franz Walter).[143] Studio Basel hatte das Manuskript für 500 Franken erworben.[144] Hans Haeser, Regisseur und Dramaturg bei Studio Basel, übersetzte das Stück ins Baseldeutsche und übernahm Plot, Figuren und Handlungsorte des Referenzwerks. Zum Teil nahm er kleinere Änderungen vor. Während beispielsweise in der frankophonen Vorlage die unterlegene Marsregierung Ressourcen auf dem Mond als Reparationsleistungen vorschlägt, vermittelt in Haesers Fassung die Schweiz zwischen der UNO und der Marsregierung und bietet den Mond als Alternative an.[145] Haesers Übersetzung und Bearbeitung stellt eines der wenigen Beispiele für einen binnenschweizerischen Austausch von Science-Fiction-Manuskripten dar.

Nach der Ausstrahlung zur besten Sendezeit, das heisst an einem Samstagabend, fielen die Reaktionen auf die Sendung *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* positiv aus. Für die *National-Zeitung* wählte Studio Basel mit einem «Lustspie[l] über fliegende Teller» genau die «rechte Zeit»[146] und die Basler Nachrichten sahen in Haesers Fassung ein «gutes Beispiel einer Bearbeitung».[147] Zufrieden mit diesen Kritiken wiederholte Radio Beromünster das Stück ein Jahr später auf der inzwischen geschaffenen zweiten Senderkette.

Zur Mitte der 1950er Jahre häuften sich beim Deutschschweizer Radio die Hörfolgen, die sich mit dem Thema des Weltraumes auseinandersetzen. Anlass der Sendungen dürften auch aktuelle Ereignisse wie die Diskussionen um das UFO-Phänomen gewesen sein. Vom Radio selber wurden die Hörfolgen nicht mit dem Begriff ‹Science Fiction› in Verbindung gebracht. Der Ausdruck tauchte stattdessen erstmals in einer Radiosendung auf, die über kein erzähltes Novum verfügte. In der Sendung *Aus unbekannter Zukunft*, verfasst vom deutschen Schriftsteller und Soziologen Ernst Wilhelm Eschmann, referiert ein «Utopologe» über die Entwicklung der utopischen Literatur. Er erwähnt dabei für die Gattung zentrale Werke wie George Orwells *1984* (1949) oder Aldous Huxleys *Schöne neue Welt* (1932). Die Rede ist auch von der «sogenannten Science-

138 Hess Walter, Mit Atomkraft zum Mond. Phantastische Erzählung einer durchaus möglichen Reise, Aarau/Frankfurt a. M. 1952, Einband.

139 Hess, Mit Atomkraft zum Mond, 49, 54, 124.

140 Rjh., Walter Hess: «Mit Atomkraft zum Mond», in: NZZ, 12.12.1952, 14.

141 Vgl. zu den Eusebius-Bitterli-Hörspielen: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 195–197.

142 7.4.1956, 20.30 Uhr, «Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern. Ein neues Abenteuer des unfreiwilligen Amateurdetektivs Eusebius Bitterli. Nach dem französischen Hörspiel von TERVAL ins Baseldeutsche übertragen von Hans Haeser», in: Schweizer Radio Zeitung 13 (1956), XXVI.

143 Beim Westschweizer Radio sind keine Audioaufnahmen der Sendung vorhanden.

144 Vgl. Terval/Haeser Hans (Bearbeitung), Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5321, Begleitblatt «Zahlungs-Anweisung», 19.4.1956.

145 Vgl. Terval, Désiré Bisquet chez les Martiens. Fantaisie policière gaie de TERVAL, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5321, 49; Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, 30.

146 O. A., National-Zeitung, 11.4.1956, o. S.

147 Undulus, Radio und Fernsehen. Das Wort auf Wellen, in: Basler Nachrichten, 9.4.1956, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fiction», womit fantasievolle, oft «sogar geistreiche Zukunftsschilderungen» gemeint sind, die in Zeitschriftenform die US-amerikanischen Haushalte eroberten.[148] Trotz dieser eher positiven Einordnung Eschmanns verzichteten die Hörspielabteilungen weiterhin auf die Etikettierung ihrer Sendungen mit dem Begriff. Die Befürchtung, das Publikum stehe dem Utopischen ablehnend gegenüber, dürfte einer der Gründe dafür gewesen sein.[149]

Statt einer genrespezifischen Zuordnung setzten die Deutschschweizer Radiostudios im Umgang mit fiktiven Zukunftsszenarien weiterhin auf die dokumentarisch ausgerichtete Hörfolge. Im September 1956 sendete auch das Zürcher Radiostudio eine Hörfolge unter dem Titel *Mars wird unter die Lupe genommen*.[150] Das Manuskript zur Sendung stammte von Georg Gerster, einem Schweizer Journalisten und Flugbildfotografen. Aus Anlass des Marsjahres 1956 – im September 1956 herrschte Marsopposition, bei der sich der Mars in grosser Nähe zur Erde befand – setzte sich Gerster mit den Möglichkeiten einer Marsfahrt auseinander. Gemäss Manuskript sollte seine Hörfolge aus Passagen zweier Sprecher bestehen. Ausserdem sollte in einer Art ‹Zukunftsbild› an mehreren Stellen ein fiktiver «Marsfahrer» in Erscheinung treten. Dieser schildert dem diegetischen Publikum, wie er in «Druckanzügen» und Atemgeräten die «brodelnd[e], gelb[e] Hölle» auf dem Mars untersucht hat.[151] Diese Marsfahrer-Szenen sind sehr kurz gehalten und sollten vom Sprecher in der Hörfolge als «kleiner Scherz» bezeichnet werden.[152] Gerster hatte sie wahrscheinlich kreiert, um der eher nüchternen Hörfolge, die sich weitgehend an den gefestigten Erkenntnissen der Astronomie orientierte, mehr Spannung zu verleihen.

Studio Bern war ebenfalls zurückhaltend in der Verwendung des Science-Fiction-Begriffs. Dies zeigte sich im Umgang mit dem Originalhörspiel *Papier bleibt doch Papier* des in Stockholm lebenden Autors Bengt Paul, das 1954 von Radio Bremen (RB) produziert worden war. Die Berner Hörspielabteilung hatte das Stück übernommen und unter dem Titel *Papier bleibt Papier* an einem Samstagabend im Dezember 1956 ausgestrahlt.[153] Im Sinne einer ‹Science Fantasy› beinhaltet Pauls Hörspiel veränderte Naturgesetze und handelt von einem Experiment an einem Kernforschungsinstitut, durch das sämtliche Papiervorkommen zum Verschwinden gebracht werden.[154] Im Untertitel seines Manuskripts bezeichnete Paul sein Hörspiel als «Hörspiel-Komödie mit etwas ‹sience-fiction› [sic]».[155] Die falsche Schreibweise von Science Fiction verdeutlicht seinen unsicheren Umgang bei der Benennung des Genres.[156] In der Schweizer Radiozeitung wurde «sience-fiction» gestrichen und mit dem Hinweis «Eine groteske Idee von Bengt Paul» ersetzt.[157] Diese Bearbeitung des Untertitels zeigt, wie Vorstellungen über ein Genre die Benennung respektive Vermarktung von Hörspielen bestimmen konnten.[158]

148 11.5.1956, 22.20 Uhr, «Aus unbekannter Zukunft. Ein Blick in die Moderne Utopie», in: NZZ, 11.5.1956, o. S. Vgl. auch Eschmann Ernst Wilhelm, Aus unbekannter Zukunft. Ein Blick in die moderne Utopie, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_801620.000.

149 In der Anmoderation zur Sendung *Aus unbekannter Zukunft* wurde auf eine Umfrage unter Hörerinnen und Hörer verwiesen, die in der Literatursendung Parnass zum Thema des utopischen Romans gemacht werden sollte. Ausgangslage der Umfrage war die Vermutung, dass Schweizerinnen und Schweizer dem utopischen Roman ablehnend gegenüberstanden. Vgl. Eschmann, Aus unbekannter Zukunft, Manuskript, Begleitblatt «Ansage für Sendung».

150 21.9.1956, 20.30 Uhr, «Mars wird unter die Lupe genommen. Eine Hörfolge zum Marsjahr», in: Schweizer Radio Zeitung 37 (1956), XXII.

151 Gerster Georg, Mars wird unter die Lupe genommen. Eine Hörfolge zum Marsjahr, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_801637.000, 3, 2.

152 Gerster, Mars wird unter die Lupe genommen, Manuskript, 4.

153 1.12.1956, «Papier bleibt Papier. Eine groteske Idee von Bengt Paul», in: Schweizer Radio Zeitung 47 (1956), XXVI.

154 Vgl. Bengt Paul, Papier bleibt dennoch Papier. Hörspiel-Komödie mit etwas «sience-fiction» von Dr. Paul Bengt, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/32.

155 Bengt, Papier bleibt dennoch Papier, Manuskript, 1. In der Fassung von Radio Bremen wurde Bengts Hörspiel mit dem Untertitel «Eine Atomkomödie» angekündigt. Vgl. ARD-Hörspieldatenbank, http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1413167&vi=2&SID, 9.8.2020.

156 Auf einen unsicheren Umgang mit dem Begriff ‹Science Fiction› verweist auch Johnston im Zusammenhang mit der Bewerbung der BBC-Kindersendung *The Purple Comet* (1955). Vgl. Johnston, Genre, Taste and the BBC, 121.

157 Programmhinweis, in: Schweizer Radio Zeitung 47 (1956), XXVI.

158 Vgl. dazu Rieder, On Defining SF, or Not, 200–201.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Weltraum-Sendungen britischer Herkunft (1958–1964)

Nachdem im Jahr 1957 keine utopischen Sendungen ausgestrahlt wurden, sendete Radio Beromünster im Herbst 1958 unter dem Titel *Reise ins Weltall*[159] die erste deutschsprachige Version der britischen Erfolgsserie *Journey into Space* (BBC, 1953–1955) und sprach beim Sendehinweis in der Radiozeitung erstmals von einem «‹science-fiction› Dram[a]».[160]

Die fünfteilige Serie *Reise ins Weltall* wurde unter der Regie von Hans Hausmann im Basler Hörspielstudio aufgenommen. Hausmann hatte 1956 einen Studienaufenthalt bei der BBC in London absolviert, wo ihm der Erfolg von *Journey into Space* nicht entgangen sein dürfte.[161] Die britische Serie stammte vom BBC-Regisseur Charles Chilton und bestand aus drei Staffeln, die jeweils 18 Episoden à 30 Minuten umfassten und sich an ein jugendliches Publikum richteten.[162] Die Serie war die letzte Science-Fiction-Radiosendung, die über ein grösseres Publikum als ein Science-Fiction-Fernsehprogramm verfügte.[163] Aufgrund des grossen Erfolgs erschien das Hörspiel in mehreren Romanfassungen (1954, 1956, 1960) sowie als Comicversion.[164] Der Erfolg von Chiltons Serie zeigte sich auch darin, dass sie in 58 Länder verkauft und in 17 Sprachen übersetzt wurde.[165]

Die erste Staffel von *Journey into Space: A Tale of the Future* wurde 1958 von der BBC in einer gekürzten Form (13 Folgen, je ca. 30') und unter dem neuen Namen *Operation Luna* wiederholt.[166] Auf der Grundlage dieser Version dürfte Albert Werner, Mitarbeiter des Radiostudios Basel, gearbeitet haben, als er die dreizehn Folgen der Staffel *Operation Luna* (Gesamtdauer ca. 350') zu einer fünfteiligen Serie (Gesamtdauer 285') umarbeitete.[167] Er hielt sich bei der Bearbeitung eng an Chiltons Vorlage. Orte, Figuren und Rahmenhandlung blieben weitgehend gleich. So spielt die Beromünster-Version ebenfalls im Jahr 1965 und handelt von einer Raumfahrtmission zum Mond. Dabei werden sowohl Aspekte des Raumfluges (bspw. Meteoren-Schwärme und Schwerelosigkeit), Begegnungen mit ausserirdischen Wesen als auch eine Zeitreise dramatisiert. Während in der Originalversion die Protagonisten auf die Erde im Steinzeitalter zurückreisen, entschied sich Werner für einen anderen Schluss und begründete dies wie folgt:

> «Die Reise auf die Erde ins Tertiärzeitalter wird umgeschrieben in eine Fahrt auf einen unbekannten Planeten […]. Die Steinzeitmenschen würden weggelassen werden, da es in einem ‹science fiction› besser ist, wenn mit unbekannten Faktoren operiert wird.»[168]

Die Änderungen erfolgten offenbar aus genrespezifischen Gründen. Werner hielt es für «einen ‹science fiction›» besser – hier zeigen sich erneut sprachliche Unsicherheiten im Umgang mit dem Begriff –, mit unbekannten Faktoren zu operieren. Damit liefert er ein anschauliches Beispiel für ein zeitgenössisches Verständnis von Science Fiction.

Die Bewerbung der Serie war aussergewöhnlich. Studio Basel produzierte eine zehnminütige

159 6.10.1958, 21 Uhr, B-MW, «Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton […] 1. Sendung», in: Radio + Fernsehen 40 (1958), VI; 13.10.1958, 21 Uhr, B-MW, Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton […] 2. Sendung», in: Radio + Fernsehen 41 (1958), VI; 20.10.1958, 21 Uhr, B-MW, «Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton […] 3. Sendung», in: Radio + Fernsehen 42 (1958), VI; 27.10.1958, 21 Uhr, B-MW, «Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton […] 4. Sendung», in: Radio + Fernsehen 43 (1958), VI; 3.1.1958, 21 Uhr, B-MW, «Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton […] 5. Sendung», in: Schweizer Radio + Fernsehen 44 (1958), VI.

160 J. St., Reise ins Weltall, in: Schweizer Radio Zeitung 40 (1958), 4–5, hier 5.

161 Vgl. Hänni Isabelle, Hans Hausmann, in: Theaterlexikon der Schweiz (Internetversion), 2005, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Hans_Hausmann, 9.8.2020.

162 1. Staffel: *Journey into Space: A Tale of the Future* (1953–1954); 2. Staffel: *Red Planet Mars* (1954); 3. Staffel: *The World in Peril* (1956). Vgl. Niebur, Special Sound, 10–19; Milner, Locating Science Fiction, 85.

163 Vgl. Farry/Kirby, The Universe will be televised, 314.

164 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 85; Wade, The Golden Age of Science Fiction, 14–16.

165 Vgl. zur Geschichte von *Journey into Space*: Milner, Locating Science Fiction, 85; Nagl, Science Fiction, 120; Wade, The Golden Age of Science Fiction, 4–16.

166 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 85.

167 Vgl. Chilton Charles/Werner Albert (Bearbeitung), Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton, Manuskripte (5 Sendungen), Archiv Radiostudio Basel, 5370/1–5; Chilton Charles/Werner Albert (Bearbeitung), Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1958, Dauer: 285' (5 Sendungen), Erstsendung: 6.10., 13.10., 20.10., 27.10., 3.11.1958, B-MW.

168 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, Begleitblatt «Expose zu Reise ins Weltall von Charles Chilton», 4.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorschau, in der kurze Szenen aus den einzelnen Folgen eingeblendet werden sollten.[169] In der Radiozeitung wurde ein doppelseitiger Bericht abgedruckt. Darin wurde darauf hingewiesen, dass die Hörspiele nicht nur der «blosse[n] Unterhaltung» dienen sollten, sondern auch die «mannigfachen Probleme eines Weltraumfluges» thematisieren wollten.[170] Offenbar wollte man sich von einer zu abenteuerlichen Handlung distanzieren und Science Fiction in der bewährten dokumentarischen Form im Sinne einer Hörfolge anbieten. Gleichzeitig wurden als Ergänzung zum Bericht mehrere Bilder abgedruckt, darunter Standbilder aus dem Science-Fiction-Film *Destination Moon* (1950), die, zumindest auf visueller Ebene, das Fantastische und Abenteuerliche der Sendungen akzentuierten ▸ ABB. 5.

Bei der programmlichen Platzierung orientierte sich Studio Basel wiederum an der BBC und sendete die fünf Folgen von *Reise ins Weltall* jeweils am Montagabend.[171] Von der Presse wurde die Serie positiv aufgenommen. Die Basler Nachrichten bewerteten die Sendung als «ungemein spannend»[172] und Fassbind betonte in der NZZ, dass sie «glänzend» unterhalte.[173] Nach Aufforderungen durch Hörerzuschriften wurde die Serie 1959 (im zweiten Programm) und 1962 wiederholt, was das Stück zu einem der meistwiederholten Science-Fiction-Hörspiele in der Geschichte von Radio Beromünster macht.[174]

Regisseur Hans Hausmann und Bearbeiter Albert Werner waren möglicherweise von negativer Kritik ausgegangen oder sie wollten dem Schweizer Publikum nicht zu viel britische Science Fiction zumuten. Jedenfalls produzierten sie im Oktober 1958, noch vor Ausstrahlung der letzten Folge, eine Parodie, die unter dem Titel *Quo vadis, «Luna»?* fünf Tage nach der letzten Episode von *Reise ins Weltall* an einem Samstagabend gesendet wurde.[175] Mit der Parodie wählten die beiden eine Form, die sich zur Untergrabung von Konventionen eignet und gleichzeitig zur Konsolidierung und Weiterentwicklung von Genres beiträgt.[176] In der parodistischen Auseinandersetzung zeigte sich, was von Hausmann und Werner als etablierte Stereotype der Science Fiction wahrgenommen wurde. In einem Dokument über das Grundgerüst der Parodie listeten sie über ein Dutzend Motive auf, die thematisiert werden sollten. Dazu gehörte beispielsweise: «Start Rakete», «Auskosten der Schwerelosigkeit», «Landung auf Mond», «Fahrt an Sputnik vorbei» oder «Reise durch die Zeit».[177]

Diesem Gerüst entsprechend wird in der Parodie während dreissig Minuten die Serie *Reise in Weltall* ins Lächerliche gezogen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten startet eine Rakete Richtung Mond und führt eine blinde Passagierin namens «Betty» mit an Bord. Nach Vorbeiflug am Sputnik-Satelliten – von den Raumfahrern als «Kanarienvogel» gedeutet – und einer Begegnung mit einem Alien auf dem Mond unternehmen die Protagonistinnen und Protagonisten eine Zeitreise in einem UFO und landen im 14. Jahrhundert, mitten in der Apfelschuss-Szene von Schillers Drama *Wilhelm Tell* (1804), wo sich zum Schluss des Hörspiels alles als Traum entpuppt.[178] Mit der Tell-Szene fügten Werner und Hausmann ein schweizerisches Motiv hinzu, so wie dies die Mitarbeiter von Studio Bern bereits in der 1.-April-Sendung Buntes Allerlei von 1937 getan hatten. Mit dem Sputnik-Satelliten thematisierten sie zudem ein aktuelles Phänomen, das im Oktober 1957 die westliche Welt unter Schock gestellt hatte.[179]

169 Vgl. Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, Begleitblatt «Vorschau ‹Reise ins Weltall›».

170 J. St., Reise ins Weltall, in: Schweizer Radio Zeitung 40 (1958), 5.

171 Vgl. zu den Sendedaten von *Journey into Space*: Wade, The Golden Age of Science Fiction, 11.

172 Silvius, Radio und Fernsehen. Wort und Musik im Äther, in: Basler Nachrichten, 3.11.1958, o. S.

173 Fassbind Franz (zd.), Aktuelles Radiotheater, in: NZZ, 16.11.1958, 39.

174 Anlässlich der Wiederholung im Jahr 1962 wurden in einer Ansage die eingegangenen Zuschriften von Hörerinnen und Hörern erwähnt. Vgl. Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, Begleitblatt «Montag, 19. März 1962, 21.00 Uhr, ‹Reise ins Weltall› (W)».

175 8.11.1958, 20.15 Uhr, B-MW, «Quo vadis, ‹Luna›? Eine fast gar nicht ernst zu nehmende ‹Reise ins Weltall› von Hans Hausmann und Albert Werner», in: Radio + Fernsehen 44 (1958), o. S.

176 Müller sieht im Untergraben von Konventionen einer der Hauptfaktoren für den Fortbestand von Genres. Traditionsbrüche, wie sie beispielsweise in Parodien vorkommen, sicherten das Überleben von Konventionen, so Müller. Vgl. Müller, Genres analog, digital, intermedial 82.

177 Hausmann Hans/Werner Albert, Quo Vadis «Luna»? Eine fast gar nicht ernst zu nehmende «Reise ins Weltall» von Hans Hausmann und Albert Werner, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5372, Begleitblatt «Grundgerüst für die Parodie ‹Reise ins Weltall›», 1.

178 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Manuskript, hier 6.

179 Vgl. dazu beispielsweise Luckhurst Roger, Science Fiction, Cambridge 2005, 79–91, hier 83.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



ABB.5 ▶ Bericht zur Serie *Reise ins Weltall* mit Bildern aus dem Film *Destination Moon* (Bild mit Astronaut auf der Leiter).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An einzelnen Stellen spielt die Parodie unmittelbar auf Formen und Konventionen des Genres an, ohne aber explizit von Science Fiction zu sprechen. So wird zu Beginn der Sendung der serienhafte Charakter des Originals persifliert, indem ein Sprecher darauf hinweist, dass es sich um die «793. Fortsetzung unserer ultrautopischen Reise ins Weltall» handle.[180] In einer anderen Szene wird auf die Ästhetik des Science-Fiction-Films angespielt. So meint einer der Raumfahrer zu seinem Kollegen, der im schwerelosen Raumschiff die Wand hochgeht: «Lassen Sie doch den Blödsinn Doc. Schwerelosigkeit eignet sich nicht fürs Radio. Das' nur im Kino lustig».[181]

Nach der Ausstrahlung der Parodie zur Hauptsendezeit an einem Samstagabend gab es nur wenige Zeitungsreaktionen. Die *National-Zeitung* betonte etwa, dass man über die kabarettistische Reise auf den Mond «herzlich gelacht» habe.[182] Obwohl das Referenzwerk, die Serie *Reise ins Weltall*, in den folgenden Jahren mehrmals wiederholt wurde, blieb es im November 1958 bei der einmaligen Ausstrahlung von *Quo vadis, «Luna»?*. Wahrscheinlich waren Anspielungen auf den vorbeifliegenden Sputnik zu zeitgebunden, so dass sie bereits kurze Zeit nach 1958 nicht mehr den erwünschten Effekt erzielten.

Wenige Wochen nach den Sendungen *Reise ins Weltall* und *Quo vadis, «Luna»?* nahm Studio Basel das Science-Fiction-Genre auch in seiner beliebten Radioreihe *Verzell du das em Fährimaa* auf.[183] Der Publizist und Hörspielautor Fritz Schäuffele adaptierte für diese *Fährimaa*-Sendung, die jeweils aus drei getrennten Episoden und einer gemeinsamen Rahmenhandlung bestand, drei Kurzgeschichten, die kurz zuvor in Science-Fiction-Magazinen erschienen waren. Damit wurden erstmals Erzählungen, die in der Tradition der US-amerikanischen Pulps standen, ins Deutschschweizer Radioprogramm aufgenommen.

Die erste Episode handelt von der Begegnung mit einem Ausserirdischen in der Nähe eines Leuchtturms in der Bretagne.[184] Die Szene basiert auf der Kurzgeschichte *L'effroyable Poisson D'avril* des französischen Schriftstellers Jimmy Guieu, die 1957 im französischen Science-Fiction-Magazin *Galaxie Anticipation* veröffentlicht worden war.[185] In der zweiten Folge geht es um ein extraterrestrisches Unternehmen, das auf der Erde eine vierdimensionale Wohnsiedlung errichten will. Hierbei stützte sich Schäuffele auf die Erzählung *Le Martien se trompe de plan* des US-amerikanischen Autors Clifford D. Simak, die im Februar 1958 ebenfalls in *Galaxie Anticipation* publiziert worden war.[186] Auch die dritte Geschichte, die von einem Edelstein handelt, mit dem Lebewesen auf submikroskopische Ebene verkleinert werden können, wurde unter dem Titel *La Pierre de Soleil* in *Galaxie Anticipation* veröffentlicht und stammte von Volsted Gridban (alias John Russell Fearn).[187]

Auch Studio Bern setzte im Herbst 1958 auf Science-Fiction-Sendungen ausländischer Provenienz. Im Sendegefäss der *Jugendstunde* wurde am späteren Nachmittag das Hörspiel *Wellenlänge Zukunft* ausgestrahlt.[188] Die Geschichte stammte vom schottischen Radio-

180 Hausmann Hans/Werner Albert, Quo Vadis «Luna»? Eine fast gar nicht ernst zu nehmende «Reise ins Weltall» von Hans Hausmann und Albert Werner, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1958, Dauer: 30'22", Erstsendung: 8.11.1958, B-MW, ab 0'24".

181 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 8'55".

182 A-o, Radio und Fernsehen. Die NZ findet..., in: National-Zeitung, 14.11.1958, 9.

183 29.11.1958, 20.30 Uhr, B-MW, «‹Verzell du das em Fährima›. Eine neue Folge mit unheimlichen und unwahrscheinlichen Geschichten von Fritz Schäuffele, unter Verwendung von Ideen von Volsted Gridban, Jimmy Guieu und Clifford D. Simak», in: Radio + Fernsehen 47 (1958), XXVI. Die zwischen 1952 und 1964 von Studio Basel produzierte Sendereihe *Verzell du das em Fährima* gehörte zu den erfolgreichsten Produktionen von Radio Beromünster. Die einzelnen Folgen basieren auf Klassikern des Horror-Genres (bspw. Edgar Allan Poe) oder wurden von den Mitarbeitenden der Basler Unterhaltungsabteilung selbst geschrieben. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 181–186. Schäuffele betitelte im Manuskript sein Hörspiel als «Verzell du das em Stratosphärima». Gridban Volsted/Cuieu [sic] Jimmy/Simak Clifford D./Schäuffele Fritz (Bearbeitung), Verzell Du das em Stratosphärima. Eine Folge unheimlicher und unerklärlicher Geschichten aus dem Atom- und Raketenzeitalter, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5378, Titelblatt. Erst anlässlich einer Wiederholung des Hörspiels wurde Schäuffeles Titel «Verzell du das em Stratosphärima!» verwendet. O. A., NZZ, 25.5.1959, o. S.

184 Vgl. et al., Verzell Du das em Stratosphärima, Manuskript, 5–15.

185 Vgl. Guieu Jimmy, L'effroyable poisson d'avril, in: Galaxie Anticipation 43 (1957), 3–17.

186 Vgl. Simak Clifford D., Le martien se trompe de plan, in: Galaxie Anticipation 51 (1958) 79–82. Die Geschichte wurde erstmals 1957 unter dem englischen Titel *Carbon Copy* veröffentlicht.

187 Vgl. Gridban Volsted, La pierre de Soleil, in: Galaxie Anticipation 54 (1958), 47–61. Gridban hatte die Kurzgeschichte bereits 1954 im britischen Science-Fiction-Magazin *Vargo Statten* unter dem Titel *Alice, Where Art Thou?* veröffentlicht.

188 3.12.1958, 17.30 Uhr, B-MW, «‹Wellenlänge Zukunft. Ein abenteuerliches Spiel mit einem Radio. Für die reifere Jugend von Roderick Wilkinson», in: Radio + Fernsehen 48 (1958), XIV.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Fernsehautor Roderick Wilkinson und handelt von einem jungen südafrikanischen Wissenschaftler, der dank eines umgebauten Radioapparates Radiowellen aus dem Jahr 2458 empfangen kann.[189] Jürg Lauterburg, Sprecher und Regisseur beim Radiostudio Bern, hatte Wilkinsons Geschichte übersetzt und zu einem Hörspiel gestaltet, wobei unklar ist, auf welches Werk von Wilkinson er sich dabei genau bezog.[190]

Lauterburgs Hörspiel orientierte sich, wohl dem britischen Referenzwerk entsprechend, an der Dramaturgie der BBC mit ihrer Vorliebe für unterhaltende Handlungsabläufe.[191] Diese Form schien bei den Zuhörenden wiederum auf Gefallen gestossen zu sein. Fassbind schrieb im April 1961 anlässlich einer Wiederholung von *Wellenlänge Zukunft*, dass das Hörspiel zur «beliebten Science-Fiction-Literatur» gehöre und «für einmal» gut unterhalte.[192] Fassbind, der 1953 im Zusammenhang mit der Zürcher Hörfolge *Der künstliche Planet* von einer «naiv-zukunftsgläubigen» US-amerikanischen Science-Fiction-Literatur geschrieben hatte, attestierte dem Genre nun Beliebtheit und Unterhaltungscharakter. Dieser Meinungswandel verdeutlicht die Veränderung der Wahrnehmung von Science Fiction in den 1950er Jahren. Bemerkenswerterweise wurde Lauterburgs Sendung, trotz Wiederholungen und Zeitungsbesprechungen (was für eine *Jugendstunde* aussergewöhnlich war), von seinen Kolleginnen und Kollegen im Radiostudio Zürich nicht beachtet. So wurde im März 1966 über eine Produktion von Wilkinsons Hörspiel in der Fassung von Radio Bremen (*Das einsame Haus*, RB, 1956) diskutiert. Obwohl sich die Zürcher Gutachter für das Stück aussprachen, wurde es nicht berücksichtigt. Möglicherweise bemerkte man im letzten Moment doch noch, dass das Stück bereits 1958 von Studio Bern produziert worden war.[193]

Knapp ein Jahr nach Wilkinsons Hörspiel setzte Studio Bern erneut auf das Gefäss der *Jugendstunde*, brachte aber mit Erzählungen von Jules Verne wiederum einen ‹Klassiker› des Genres. Unter Lauterburgs Regie wurde im Januar 1960 das fünfteilige Hörspiel *Die Mondreise* am Dienstag- und Donnerstagnachmittag ausgestrahlt.[194] Das Manuskript stammte von Hans Scherrer (alias Karl Pfister), einem in Luzern wohnenden Hörspielautor.[195] Die ersten zwei Folgen basieren auf Vernes Roman *De la Terre à la Lune* (1865) und drehen sich um den Abschuss des bemannten Projektils zum Mond.[196] Interessanterweise orientierte sich Scherer für diese beiden Folgen nicht an Vuilleumiers Hörfolge *Von der Erde zum Mond* von 1955. Vielfach wählte er andere Formulierungen und strukturierte Vernes Geschichte neu. Scherer verzichtete auch auf die Sprecherpassagen, die Vuilleumier eingesetzt hatte. Im Manuskript sprach Scherer zwar von einer «Jugendhörfolge»[197], setzte aber auf eine durchgehende Dramatisierung und fügte in den ersten vier Folgen zur Rekapitulation des bereits Geschehenen einen Erzähler ein. Der dritte, vierte und fünfte Teil bestanden aus

189 Vgl. Roderick Wilkinson/Lauterburg Jürg (Bearbeitung), Wellenlänge Zukunft. Ein abenteuerliches Spiel mit einem Radio, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 16/208.

190 Möglicherweise stützte er sich auf Wilkinsons Manuskript *Waveband* (dt. «Wellenbereich»). Gemäss dem Written Archives Centre der BBC wurde Wilkinsons Stück aber nicht ausgestrahlt. Lauterburg könnte sich auch auf Wilkinsons Hörspiel *Das einsame Haus* gestützt haben, das 1956 von Radio Bremen (RB) ausgestrahlt worden war. Plot und Figuren der beiden Hörspiele sind sehr ähnlich, allerdings spielt *Wellenlänge Zukunft* in der Umgebung von Johannesburg, während die Handlung der BR-Version in Schottland liegt. Vgl. ARD-Hörspieldatenbank, http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1550654&vi=10&SID, 10.8.2020.

191 Vgl. zur Dramaturgie von BBC-Hörspielen: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 148–154, hier 153.

192 Fassbind Franz (zd.), Mancherlei Freiheiten. Schabernack mit der Zeit, in: NZZ, 9.5.1961, 9.

193 Vgl. Wilkinson Roderick, Das einsame Haus [RB, 1956], Gutachten von Studio Zürich, 6.3.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

194 19.1.1960, 17.30 Uhr, B-MW, «Die Mondreise. Radiospiel in fünf Teilen nach den Büchern von Jules Verne ‹Von der Erde zum Mond› und ‹Reise um den Mond› […] 1. Sendung: Der grosse Entschluss», in: Radio + Fernsehen 3 (1960), X; 4.2.1960, 17.30 Uhr, B-MW, «Die Mondreise. Radiospiel in fünf Teilen nach den Büchern von Jules Verne ‹Von der Erde zum Mond› und ‹Reise um den Mond› […] 2. Sendung: Zum Schuss fertig – Feuer!», in: Radio + Fernsehen 5 (1960), XVIII; 9.2.1960, 17.30 Uhr, B-MW, «Die Mondreise. Radiospiel in fünf Teilen nach den Büchern von Jules Verne ‹Von der Erde zum Mond› und ‹Reise um den Mond› […] 3. Sendung: Falsch gerechnet?», in: Radio + Fernsehen 6 (1960), X; 25.2.1960, 17.30 Uhr, B-MW, «Die Mondreise. Radiospiel in fünf Teilen nach den Büchern von Jules Verne ‹Von der Erde zum Mond› und ‹Reise um den Mond› […] 4. Sendung: Mond des Mondes», in: Radio + Fernsehen 8 (1960), XVIII; 1.3.1960, 17.30 Uhr, B-MW, «Die Mondreise. Radiospiel in fünf Teilen nach den Büchern von Jules Verne ‹Von der Erde zum Mond› und ‹Reise um den Mond› […] 5. und letzte Sendung: Abgestürzt», in: Radio + Fernsehen 9 (1958), X.

195 Vgl. Verne Jules/Scherrer Hans (Bearbeitung), Die Mondreise. Jugendhörfolge in 5 Teilen von Jules Verne, Manuskripte (5 Sendungen), Archiv Radiostudio Bern, 22/17c.

196 Vgl. Verne/Scherrer, Die Mondreise, Manuskripte (1. und 2. Sendung).

197 Verne/Scherrer, Die Mondreise, Manuskript (1. Sendung), Titelblatt.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer Adaption von Vernes Werk *Autour de la Lune* (1870) und behandeln den Flug der bemannten Kugel um den Mond sowie deren Rückkehr zur Erde.[198] Mit den drei letzten Folgen schuf Scherer die bis dahin erste deutschsprachige und dramatisierte Hörspielfassung von Vernes Roman *Autour de la Lune*.

Die *Jugendstunde* war ein zentrales Sendegefäss für Science Fiction. Nachdem in den 1950er Jahren in erster Linie britische Science-Fiction-Hörspiele adaptiert worden waren, nahm Studio Basel Anfang der 1960er Jahre auch Sendungen deutscher Autoren ins Programm der *Jugendstunde* auf. So wurde im November 1960 das Hörspiel *Operation Merkur gestartet* von Kurt Vethake, einem deutschen Autor, Hörspielregisseur und -produzenten, ausgestrahlt.[199] Kurze Zeit später produzierte Studio Basel fünf Folgen der deutschen Hörspielserie *Raumkontrollschiff Wega I* (SDR, 1960–1961, 11 Episoden) des deutschen Autors Wolfgang Ecke.[200] Radio Beromünster strahlte Eckes Serie im Sendegefäss der *Jugendstunde* zwischen 1961 und 1962 in unregelmässigen Abständen am Sonntag- und Mittwochnachmittag aus. Die fünf Folgen, die Studio Basel vom SDR übernommen hatte, zeichnen sich durch einfache, an ein jugendliches Publikum gerichtete Plots aus. Ausgangspunkt ist das Raumschiff Wega I, das auf der Suche nach Abenteuern das Weltall durchstreift. Während der Inhalt der ersten Folge *(Schmuggel im Weltall)* wegen fehlender Audio- und Textquellen unbekannt ist,[201] dreht sich die zweite Sendung *(Das Attentat)* um einen Anschlag auf das Raumschiff.[202] In der dritten Folge *(Das Geheimnis des Planeten Peryl)* trifft die Raumschiffcrew auf einem fernen Planeten auf ausserirdische Kreaturen[203] und in der vierten Sendung *(Der Berg der tausend Geister)* gelangt die Wega I auf einen mysteriösen, von Stürmen geplagten Planeten mit grossen Wolframvorkommen.[204] Schliesslich handelt die fünfte Folge *(In letzter Minute)* von einer Raumschiffhavarie, die zu Engpässen in der Sauerstoffversorgung der Crewmitglieder führt.[205] Studio Basel übernahm die Manuskripte des SDR weitgehend unverändert. Nur an wenigen Stellen wurden Anpassungen gemacht. Vereinzelt wurden Ausdrücke ausgetauscht (beispielsweise «Klecks» mit «Senf»[206]), andere Überblendungen verwendet oder kürzere Szenen aus den SDR-Manuskripten gestrichen.[207]

Während in der *Jugendstunde* vermehrt Hörspiele deutscher Provenienz ausgestrahlt wurden,[208] setzte die Basler Hörspielabteilung zu Beginn der 1960er Jahre ihre Präferenz für britische Science-Fiction-Hörspiele fort. Albert Werner trat dabei als wichtiger Akteur in Erscheinung. Nachdem er 1958 die Sendungen *Reise ins Weltall* und *Quo vadis,*

198 Vgl. Verne/Scherrer, Die Mondreise, Manuskripte (3., 4. und 5. Sendung).

199 7.11.1960, 17.30 Uhr, B-MW, «Operation Merkur gestartet. Hörspiel von Kurt Vethake», in: Oberländer Tagblatt, 5.11.1960, o. S. Für das Hörspiel *Operation Merkur* konnte im Archiv von Radiostudio Basel keine Audio- oder Textquellen ermittelt werden.

200 24.9.1961, 14.15 Uhr, B-UKW, «Raumschiff Wega I. Schmuggel im Weltall», in: Radio + Fernsehen 3 (1961), I; 3.6.1962, 14.15 Uhr, B-UKW, «Raumkontrollschiff WEGA I. Das Geheimnis des Planeten Peryl», in: Radio + Fernsehen 22 (1962), I; 28.6.1962, 17.30, B-MW, «Raumkontrollschiff WEGA I. Der Berg der tausend Geister», in: Radio + Fernsehen 25 (1962), XVIII; 20.9.1960, 17.30 Uhr, B-MW, Raumkontrollschiff WEGA I. Das Attentat», in: Radio + Fernsehen 37 (1962), XVIII; 22.11.1962, 17.30 Uhr, B-MW, «Raumkontrollschiff WEGA I. ‹In letzter Minute›», in: Radio + Fernsehen 46 (1962), XVIII. Da sich in den Sendeunterlagen keine Angaben zur Erstsendung finden, ist es möglich, dass es sich bei den angegebenen Daten nicht um die erste Ausstrahlung, sondern um eine Wiederholung handelt.

201 Die Audio- und Textquellen zum Hörspiel *Schmuggel im Weltall* könnten im Rahmen von Lösch- und Aufräumaktionen, die bis in die 1960er Jahre periodisch durchgeführt wurden, kassiert worden sein. Vgl. zur Kassation von Archivalien beim Deutschschweizer Radio: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 323; Müller/Keller, Akustische Spurensuche, 46–48.

202 Vgl. Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Das Attentat, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 324.

203 Vgl. Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 325.

204 Vgl. Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Der Berg der tausend Geister, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 326.

205 Vgl. Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: In letzter Minute, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 327.

206 Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, KS 325, 5.

207 Vgl. Ecke, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript (SDR), 13, 18; Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: In letzter Minute, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, KS 327, 2, 8–9; Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Der Berg der tausend Geister, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, KS 326, 3.

208 Wahrscheinlich wurde im April 1965 mit dem Hörspiel *Pluto ruft die Erde* das letzte eigenproduzierte Science-Fiction-Hörspiel im Sendegefäss *Die Jugendstunde* ausgestrahlt. 1.4.1965, 17.30 Uhr, B-MW, «Pluto ruft die Erde. Ein utopisches Hörspiel von Martin Plattner», in: Radio + Fernsehen 13 (1965), XIV. Das Stück stammte von Martin Plattner, Autor, Sprecher und Regisseur beim Deutschschweizer Radio. Vom Hörspiel liegen in den Archiven der Deutschschweizer Radiostudios weder Text- noch Tonaufnahmen vor.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

«*Luna*»? übersetzt und bearbeitet hatte, übertrug er das Hörspiel *There is Life on Earth* von Charles Parr und Brian Aldiss ins Deutsche.[209] Bei Parr handelt es sich um einen britischen Autor, der in den 1950er Jahren mehrfach von Radio Beromünster berücksichtigt worden war. Unter dem Titel Ist die Erde bewohnt? wurde das Hörspiel an einem Samstagabend im Januar 1961 ausgestrahlt.[210] Die Geschichte handelt von einem fiktiven Marssender, «Radio Marsopolis», der sich der Erforschung potenziellen Lebens auf der Erde widmet und dabei Zeuge wird, wie der Mars von irdischen Eindringlingen erobert wird. Dem Anschein nach handelt es sich dabei um eine Parodie auf das Hörspiel *The War of the Worlds*. Um Missverständnissen oder panikartigen Reaktionen vorzubeugen, stand nämlich in einer Klammerbemerkung zur Ansage von *Ist die Erde bewohnt?*, dass zu Beginn der Sendung nicht Radio «MARSOPOLIS», sondern der «Schweizerische Landessender Beromünster» erwähnt werden sollte, denn sonst würde «IRGEND EIN IDIOT» glauben, er hätte den «FALSCHEN SENDER» eingestellt.[211]

Das Hörspiel *There is Life on Earth* war von Charles Parr in Zusammenarbeit mit Brian Aldiss verfasst worden. Vermutlich war es für eine Länge von rund 30 Minuten konzipiert. Werner fügte in seiner Fassung, die mit knapp 50 Minuten deutlich länger war, neue Szenen hinzu. Während die britische Vorlage mit der Verkündung der Invasion endet,[212] gestaltete Werner für die Eroberung des roten Planeten zusätzliche Szenen. Er fügte ausserdem an mehreren Stellen schweizerische Bezüge hinzu. So transformierte er die Diskussion eines dreiköpfigen Expertengremiums im Referenzwerk zur bekannten Beromünster-Sendung *Was meinen Sie, Herr Professor?*, in der in aufgeheiterter Stimmung über das Liebesleben der Erdbewohner diskutiert wird.[213] Auf den kabarettistischen Stil der Sendung wies auch eine Illustration in der Radiozeitung hin. Zu sehen sind drei Marsmenschen, die vor fliegenden Untertassen davonrennen. Das «Parkieren verboten»-Schild dürfte dabei als humoristische Anspielung auf die bevorstehende Invasion zu verstehen sein ▸ ABB.6.[214]

Bei der Ansage zum Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* wurde Bezug auf zeitgenössische Entwicklungen der Raumfahrt genommen. So weist eine Sprecherin darauf hin, dass eine nicht näher beschriebene «russische Mondrakete» den Auftakt zu ausgedehnten Raumfahrtexpeditionen bildete und bald schon erste Menschen zum Mars oder anderen Planeten reisen würden.[215] Wahrscheinlich war dies eine Anspielung auf verschiedene sowjetische Weltraummissionen zwischen 1959 und 1961. Beispielsweise flog 1959 die Raumsonde Lunik 3 am Mond vorbei und fertigte dabei erstmals Fotografien der erdabgewandten Seite an.[216]

Die Science-Fiction-Hörspiele von Radio Beromünster wurden anscheinend auch im Ausland gehört. So bezog der Dänische Rundfunk wenige Monate nach der Erstsendung von Werners deutscher Hörspielfassung *Ist die Erde bewohnt?* das Manuskript beim Studio Basel und strahlte es im Jahr der Mondlandung 1969 unter dem Titel *Det er liv på jorden* aus.[217] Dies ist die erste belegte Übernahme eines Deutschschweizer Science-Fiction-Hörspiels durch einen ausländischen Radiosender.

1962 übertrug Albert Werner ein weiteres britisches Hörspiel ins Deutsche. Er wählte dazu das mehrteilige Hörspiel *City of the Hidden Eyes* (BBC, 1959, 8 Episoden) von Philip Le-

209 Parr reichte das Hörspiel *There is Life on Earth* offenbar im November 1971 bei der BBC ein, wo es aber gemäss einer E-Mail des Written Archives Centre der BBC nicht produziert wurde.

210 14.1.1961, 20.30 Uhr, B-MW, «Ist die Erde bewohnt? Ein äusserst aktuelles Programm von Radio Marsopolis, zusammengestellt von Charles Parr, Brian Aldise [sic] und Albert Werner», in: Radio + Fernsehen 1 (1961), XXVI.

211 Vgl. Parr Charles/Aldiss Brian/Werner Albert (Bearbeitung), Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5450, Begleitblatt «Samstag, 14. Januar 1961». Hervorhebungen im Original.

212 Vgl. Parr Charles/Aldiss Brian, There is Life on Earth, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5450, 17.

213 Vgl. Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, 7–12.

214 O. A., Ist die Erde bewohnt?, in: Radio + Fernsehen 1 (1961), 7. Das Hörspiel wurde 1963 am 1. April wiederholt, was ebenfalls auf eine humoristische Auseinandersetzung mit dem Thema der Weltraumfahrt hinweist. Vgl. Programmhinweis, in: NZZ, 1.4.1963, o. S.

215 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, 1. Diese Anmoderation wurde aus Parrs englischsprachigem Manuskript There is Life on Earth übernommen. Vgl. Parr/Aldiss, *There is Life on Earth*, Manuskript, 2. Parr dürfte demnach das Hörspiel Ende der 1950er Jahre verfasst haben.

216 Vgl. o. A., Um die Rückseite des Mondes, in: Freiburger Nachrichten, 20.10.1959, 5.

217 Vgl. Nørgaard Felix, Schreiben an Radiostudio Basel, 17.8.1961, Archiv Radiostudios Basel, I.1.3, UA Ausländ. Studios, Korr. 1958–1969, Ausg. BBC.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ist die Erde bewohnt?

Samstag, 14. Januar, um 20 Uhr 30, vermittelt uns Studio Basel das äusserst aktuelle Programm eines bei uns bis anhin noch unbekannten Senders: Radio Marsopolis.

Für die Zusammenstellung sind verantwortlich: Charles Parr, Brian Aldise und Albert Werner.

Regie: Albert Werner.



Zeichnung: Herbert Auchli.

ABB.6 ▶ Illustration zum Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* in der Radiozeitung.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vene aus. Werner bearbeitete das achtteilige BBC-Hörspiel (Gesamtdauer ca. 240') zu einem dreiteiligen Hörspiel (ca. 186'), das unter dem Titel *Nachtmahr*, mit dem Zusatz «Eine utopische Hörspielserie», im Oktober 1962 ausgestrahlt wurde.[218] Analog zur BBC wurden die einzelnen Episoden am Montagabend gesendet. *Nachtmahr* handelt von mysteriösen Wesen, die im Innern der Erde leben und ihre Existenz auf keinen Fall preisgeben wollen.[219]

Levenes Hörspiel *City of the Hidden Eyes* wurde nicht nur vom Deutschschweizer Radio übernommen, sondern stiess auch bei anderen Sendern auf Interesse. Der Bayerische Rundfunk (BR) sendete im Juli 1962, drei Monate vor der Erstausstrahlung von *Nachtmahr*, eine Version von Levenes Hörspiel unter dem Titel *Terra Incognita* (8 Episoden mit einer Gesamtdauer von ca. 335').[220] Ein Grund für die zeitnahe Ausstrahlung könnte gewesen sein, dass die BBC, die ihre Sendungen regelmässig ins Ausland verkaufte, Levenes Hörspiel in Form eines Katalogs anderen Radiosendern zur Produktion empfohlen hatte.

Von der Schweizer Presse wurde *Nachtmahr* positiv bewertet. Die *Basler Nachrichten* rezensierten, dass es seit langem kein Beromünster-Hörspiel gegeben habe, welches die Nerven in einem derart «guten Sinne angespannt» habe.[221] Die Popularität des Hörspiels zeigte sich auch darin, dass es 1963 und 1966 im zweiten Programm wiederholt wurde. Umso erstaunlicher ist es, dass Werners Hörspielfassung bei seinen Kolleginnen und Kollegen des Zürcher Radiostudios weniger bekannt war. Im Studio Zürich wurde 1967 über eine Produktion der BR-Version *Terra Incognita* diskutiert. Gutachter Werner Gröner befand die «Science Fiction Serie» für eine «spannende Sache», hielt zum Schluss aber fest: «[M]ir [ist], als hätte ich das ganze vor Jahren einmal schon am Radio gehört.»[222] Studio Zürich verzichtete daraufhin auf eine Produktion von *Terra Incognita*. Wie schon bei der Jugendsendung *Wellenlänge Zukunft* begutachtete Studio Zürich ein Hörspiel, das von einem anderen Deutschschweizer Radiostudio bereits produziert worden war. Obwohl mit der 1958 angestossenen Reorganisation die programmliche Koordination der Unternehmenseinheiten erhöht werden sollte, waren die Radiostudios offenbar nicht immer über die gegenseitigen Spielpläne informiert.

Nachdem im Frühling 1963 *Nachtmahr* und andere Science-Fiction-Hörspiele wie *Raumkontrollschiff Wega I* oder *Ist die Erde bewohnt?* wiederholt wurden, entschied sich Studio Bern für eines der bis dato raren Originalhörspiele eines Schweizer Autors. Im Juni 1963 wurde das Hörspiel *Ein Mensch kehrt zurück* des kurz zuvor verstorbenen Berner Schriftstellers Walter Adrian ausgestrahlt.[223] Adrians Hörspiel erzählt von der Rückkehr eines Astronauten, der auf dem Mond gelandet war und kurz nach seiner Ankunft auf der Erde verstirbt.[224]

Adrian setzte sich in seinem Originalhörspiel kritisch mit der Raumfahrt auseinander und bediente sich dabei ähnlicher Argumente, wie sie in der Zürcher Hörfolge *Der künstliche Planet* (1953) oder in Rezensionen zur Basler Hörfolge *Weltraumflug* (1953) benutzt worden waren (Bedeutung ‹seelischer› Aspekte und Raumfahrt als Eskapismus irdischer Probleme). Der Hauptdarsteller in Adrians Stück, Raumfahrer «Aldous Macdonald», hält kurz vor seinem Tod fest, dass man sich lieber den

218 15.10.1962, 21 Uhr, B-MW, «Nachtmahr. Eine utopische Kriminalhörspielserie […] 1. Episode», in: Radio + Fernsehen 41 (1962), VI; 22.10.1962, 21 Uhr, B-MW, «Nachtmahr. Eine utopische Kriminalhörspielserie […] 2. Episode», in: Radio + Fernsehen 42 (1962), VI; 29.10.1962, 21 Uhr, B-MW, «Nachtmahr. Eine utopische Kriminalhörspielserie […] 3. Episode», in: Radio + Fernsehen 43 (1962), VI.

219 Vgl. Levene Philip/Werner Albert (Bearbeitung), Nachtmahr. Eine utopische Kriminalhörspielserie in 3 Episoden von Philip Levene, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1962, Dauer: 186'19" (3 Sendungen), Erstsendung: 15.10., 22.10., 29.10.1962, B-MW.

220 Vgl. zu den Sendedaten: Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S. Dass sich Werner bei der Erstellung des Manuskripts zu *Nachtmahr* auf die BR-Fassung *Terra Incognita* stützte, kann zwar nicht ausgeschlossen werden, ist aber eher unwahrscheinlich. *Nachtmahr* bestand nur aus drei Teilen und wurde bereits Anfang Juli 1962, also vor der deutschen Ausstrahlung, im Basler Hörspielstudio aufgenommen. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 5503, Levene Philip/Werner Albert (Bearbeitung), Nachtmahr, Produktion: Radiostudio Basel 1962.

221 O. A., Radio und Fernsehen. Wort und Musik im Aether, in: Basler Nachrichten, 12.11.1962, o. S.

222 Expertise von Werner Gröner zu: Levene Philip, Terra incognita [BR, 1962], Gutachten von Studio Zürich, 11.10.1967, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

223 23.6.1963, 20.15 Uhr, B-MW, «‹Ein Mensch kehrt zurück›. Hörspiel v. Walter Adrian (†)», in: Radio + Fernsehen 25 (1963), I. Adrian verstarb am 11. Mai 1963. Vgl. o. A., Stadt Bern, in: Thuner Tagblatt, 13.5.1963, 4.

224 Vgl. Adrian Walter, Ein Mensch kehrt zurück, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/8.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hungersnöten in China und Indien widmen soll, statt in die Raumfahrt zu investieren: «Rettet zuerst die Erde, ehe Ihr den Weltraum erobern wollt!»[225] In die Kritik mischen sich auch spirituelle Aspekte. So meinte ein anwesender Arzt zum Tod des Astronauten, dass der «innere Tod» stärker als das «äussere Leben» gewesen sei und dass die «Seele» in der «ungeheuren Einsamkeit ausserhalb von Erdenraum und Erdenzeit erstarrte, weil sie kein Echo des Lebens fand».[226] Diesen Schilderungen zufolge war der Raumfahrer also bereits ‹seelisch tot›, als er auf der Erde landete. Die Figuren in Adrians Stück verweisen auf eine religiös motivierte Kritik, die aber nicht zwingend mit der offiziellen Haltung der christlichen Lehre zusammenhing – jedenfalls nicht mit der römisch-katholischen Kirche. Papst Pius XII hatte 1956 am siebten Internationalen Astronautischen Kongress in Rom betont, dass die katholische Kirche keine Bedenken gegenüber der Astronautik habe und die Erforschung der ganzen Schöpfung vor Gott legitim sei.[227]

Was Adrian Ende März 1963, zwei Monate vor seinem eigenen Tod, dazu bewog, ein raumfahrtkritisches Hörspiel zu schreiben, ist schwer zu eruieren.[228] In seinem Œuvre finden sich weder Zukunftsromane noch andere utopische Geschichten.[229] Beim Erstellen des Manuskripts von *Ein Mensch kehrt zurück* dürfte er von den bemannten Weltraumflügen beeinflusst gewesen sein, die Anfang der 1960er Jahre von der Sowjetunion und den USA durchgeführt worden waren.

Bei der Bewerbung der Hörspiele waren die Deutschschweizer Radiostudios weiterhin zurückhaltend mit der Verwendung des Science-Fiction-Begriffs. Hörspiele wie *Nachtmahr* oder *Ein Mensch kehrt zurück* wurden höchstens mit ähnlichen Ausdrücken wie ‹utopisch› bezeichnet. Stattdessen wurden Literatursendungen mit dem Verweis auf das Genre angekündigt. In der Sendung *Das Märchenhafte in der modernen Massenliteratur*, im Untertitel als «Radio-Essay [...] über die Science-Fiction» bezeichnet, geht es um die Geschichte des Genres und die Werke bekannter Autoren wie Wells und Verne sowie die verursachte «Massenpanik» des Hörspiels *The War of the Worlds*.[230] Der Schriftsteller, Historiker und Politiker Sergius Golowin hatte das Manuskript zur Sendung geschrieben. Seinem Skript zufolge siedelt sich die Science Fiction hauptsächlich in der Tradition des Märchens an, allerdings unter Verwendung anderer Figuren und Schauplätze.[231] Im Bericht zur Sendung, der ebenfalls von Golowin verfasst worden war, notierte er, dass die sogenannte «‹Science fiction› [...] bei uns noch mehr oder weniger als Schund» gelte und tausende «solcher Veröffentlichungen [...] das ganze Land überschwemmen». Obwohl es sich zum Teil um «wirklich wertloses Zeug» handle, zeige der Erfolg von Science Fiction, dass es einem Bedürfnis der Menschen entgegenkomme.[232] Anders als Eschmann in seiner Sendung *Aus unbekannter Zukunft* (1956) spielte Golowin mit Aussagen wie diesen auf die assoziierten Vorurteile an. Sein Radioessay ist für die Geschichte radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz von Bedeutung und zeigt, wie verschiedene Sendeformate an der diskursiven Formation des Genres mitwirkten.

Im Juni 1964 zeigte sich schliesslich auf Seiten der Basler Hörspielabteilung ein konsolidiertes Genrebewusstsein. In der Ansage zur Reihe *Vorstoss ins Universum* sprach die Radiosprecherin erstmals von «Science-Fiction-Hörspiele[n]» und etablierte damit eine radiofone Untergattung.[233] Gemeint waren die beiden Hörspiele *Entscheidung im Weltraum*

225 Walter, Ein Mensch kehrt zurück, Manuskript, 10.

226 Ebd., 14.

227 Vgl. Geppert, European Astrofuturism, Cosmic Provincialism, 15.

228 Gemäss Angaben auf der letzten Seite wurde das Manuskript am 25. März 1963 verfasst. Vgl. Adrian, Ein Mensch kehrt zurück, Manuskript, 15.

229 O. A., Adrian, Walter, in: Literapedia Bern (Internetversion), https://www.literapedia-bern.ch/Adrian,_Walter, 4.2.2019.

230 18.9.1963, 16.35 Uhr, BM-W, «Das Märchenhafte in der modernen Massenliteratur. Ein Radio-Essay von Sergius Golowin über die Science Fiction», in: Radio + Fernsehen 37 (1963), XIV. Nebst seinen schriftstellerischen Tätigkeiten war Golowin auch als Politiker (LdU, Kanton Bern) und Volkskundler tätig. Vgl. Meister Franziska, Sergius Golowin, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 22.3.2012, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011832/2012-03-22/, 26.12.2019.

231 Vgl. Golowin Sergius, Das Märchenhafte in der modernen Massenliteratur. Ein Radioessay über die «Science-Fiction» von Sergius Golowin, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/361.

232 Golowin Sergius, Das Märchenhafte in der heutigen Massenliteratur, in: Radio + Fernsehen 37 (1963), 34.

233 Radiostudio Basel, Vorstoss ins Universum, Ansage, Produktion: Radiostudio Basel 1964, Dauer: 0'53", Erstsendung: 6.6.2020, B-MW, ab 0'20".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und *Der Weg zu den Planeten*,[234] beides Übersetzungen britischer Hörspiele (*Breaking Strain* und *The Songs of Distant Earth*, BBC, 1962), die Charles Parr nach Kurzgeschichten von Arthur C. Clarke verfasst hatte und die von Albert Werner ins Deutsche übertragen worden waren.[235] Im Stück *Entscheidung im Weltraum* geht es um eine tödliche Auseinandersetzung zweier Besatzungsmitglieder an Bord eines Raumschiffs, die nach einer Havarie um die letzten Sauerstoffreserven an Bord kämpfen.[236] Das Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* spielt im Jahr 2626 und behandelt den Absturz eines Raumschiffes auf den Planeten «Thalassa», einer Erdenkolonie, die seit ihrer Besiedelung vor 300 Jahren nicht mehr mit anderen Menschen in Kontakt stand.[237] Parrs Hörspieladaptionen basieren beide auf Kurzgeschichten, die in US-amerikanischen Science-Fiction-Magazinen publiziert worden waren.[238] Im Rahmen der Übersetzung von *Breaking Strain* fügte Werner keine neuen Elemente hinzu. Hingegen nahm er bei der Bearbeitung von Parrs Manuskript *The Songs of Distant Earth* kleinere dramaturgische Änderungen vor. So verzichtete er etwa auf einen Erzähler und setzte stattdessen auf eine durchgehende Dramatisierung.[239]

Bei der Beschreibung der Sendung sah sich Studio Basel offenbar verpflichtet, die geneigten Zuhörenden über das Phänomen «Science Fiction» – nach wie vor in Anführungszeichen geschrieben – zu informieren. So wurde im Bericht zur Sendung Parr zitiert, wonach der Aufschwung der «utopischen Literatur» mit den «ungeheuren wissenschaftlichen und technischen Fortschritten» der letzten zwanzig Jahre zusammenhänge.[240] Als Ergänzung wurden im Programmbeschrieb eine Illustration mit einer Szene auf dem Planeten «Thalassa» aus dem Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* ▸ ABB.7 sowie Fotografien von Parr und Clarke in der Sparte des Wochenprogramms abgedruckt ▸ ABB.8.

Die genrefestigenden Auswirkungen der Reihe *Vorstoss ins Universum* zeigten sich auch auf Seite der Rezipierenden. Franz Fassbind sah sich in seiner Rezension für die NZZ dazu veranlasst, die Zeitungslesenden ebenfalls über die Entstehung der «Science-fiction-Literatur» aufzuklären. Er ging dabei sowohl auf Gernsbacks Pulp-Magazine als auch Werke von Clarke oder Orwell ein. Fassbind schrieb von einer Aufteilung in «reine Science fiction», vertreten durch Clarke, und «Science fantasy», betrieben von Autoren wie Ray Bradbury. Im deutschen Sprachraum gebe es inzwischen zahlreiche Science-Fiction-Publikationen. Als Beispiel nennt Fassbind Dürrenmatts Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1958 als Buch veröffentlicht). Parrs Hörspiele *Entscheidung im Weltraum* und *Der Weg zu den Planeten* gehörten der «reinen» Science Fiction an, so Fassbind weiter. Während er die Spannung im ersten Stück begrüsste, sah er beim zweiten Hörspiel einen «seltsamen Gegensatz» zwischen der «Hypertrophie des Technischen» und dem «kümmerlichen, an Südseefilme erinnernden Bild» des Planeten «Thalassa».[241] In Fassbinds Rezension kommt die trans-

234 6.6.1964, B-MW, «Vorstoss ins Universum! Ein Programm für die Freunde utopischer Abenteuer. (20.30) Entscheidung im Weltraum. Ein Hörspiel von Charles Parr, nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke. […] (21.25) Der Weg zu den Planeten. Ein Hörspiel von Charles Parr, nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke», in: Radio + Fernsehen 22 (1964), XX.

235 Parr reichte das Manuskript *Breaking Strain* im Dezember 1961 bei der BBC ein. Dort wurde es gemäss einer E-Mail des Written Archives Centre der BBC abgelehnt und blieb auch beim zweiten Versuch 1977 chancenlos.

236 Vgl. Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Entscheidung im Weltraum. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr, nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1964, Dauer: 41'11", Erstsendung: 6.6.1964, B-MW.

237 Vgl. Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Der Weg zu den Planeten. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1964, Dauer: 33'02", Erstsendung: 6.6.1964, B-MW.

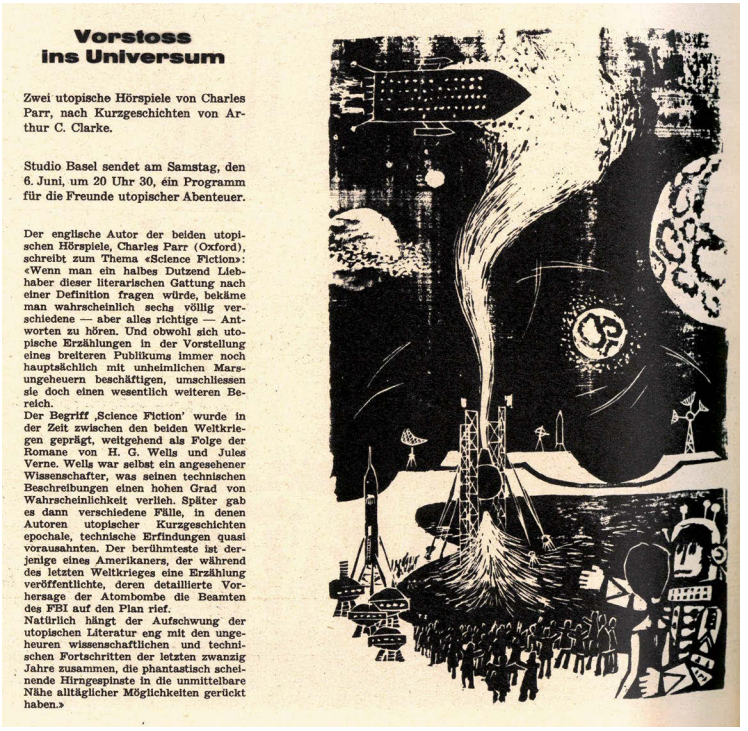
238 Das Hörspiel *Breaking Strain* geht auf Clarkes Kurzgeschichte *Thirty Seconds – Thirty Days* zurück, die im Science-Fiction-Magazin *Thrilling Wonder Stories* veröffentlicht wurde. Beim Hörspiel *The Songs of Distant Earth* handelte es sich ebenfalls um die Adaption einer Geschichte Clarkes, die in der Zeitschrift *If. Worlds of Science Fiction* publiziert worden war. Vgl. Clarke Arthur C., Thirty Seconds – Thirty Days, in: Thrilling Wonder Stories 35/2 (1949), 106–122; Clarke Arthur C., The Songs of Distant Earth, in: If (Juni, 1958), 6–29.

239 Vgl. Clarke Arthur C./Parr Charles (Bearbeitung), The Songs of Distant Earth. An original radio play based on a short story by Arthur C. Clarke, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5575; Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Der Weg zu den Planeten. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5575.

240 O. A., Vorstoss ins Universum, in: Schweizer Radio Zeitung 22 (1964), 12.

241 Fassbind Franz (zd.), Science fiction, in: NZZ, 7.8.1964, o. S. Die Rezension erfolgte anlässlich einer Wiederholung der Reihe am 28. Juli 1964 im zweiten Programm (B-UKW). Vgl. Programmhinweis, in: Neue Zürcher Nachrichten, 28.7.1964, 2.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Vorstoss ins Universum

Zwei utopische Hörspiele von Charles Parr, nach Kurzgeschichten von Arthur C. Clarke.

Studio Basel sendet am Samstag, den 6. Juni, um 20 Uhr 30, ein Programm für die Freunde utopischer Abenteuer.

Der englische Autor der beiden utopischen Hörspiele, Charles Parr (Oxford), schreibt zum Thema «Science Fiction»: «Wenn man ein halbes Dutzend Liebhaber dieser literarischen Gattung nach einer Definition fragen würde, bekäme man wahrscheinlich sechs völlig verschiedene — aber alles richtige — Antworten zu hören. Und obwohl sich utopische Erzählungen in der Vorstellung eines breiteren Publikums immer noch hauptsächlich mit unheimlichen Marsungeheuern beschäftigen, umschliessen sie doch einen wesentlich weiteren Bereich.
Der Begriff ‚Science Fiction' wurde in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen geprägt, weitgehend als Folge der Romane von H. G. Wells und Jules Verne. Wells war selbst ein angesehener Wissenschafter, was seinen technischen Beschreibungen einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit verlieh. Später gab es dann verschiedene Fälle, in denen Autoren utopischer Kurzgeschichten epochale, technische Erfindungen quasi vorausahnten. Der berühmteste ist derjenige eines Amerikaners, der während des letzten Weltkrieges eine Erzählung veröffentlichte, deren detaillierte Vorhersage der Atombombe die Beamten des FBI auf den Plan rief.
Natürlich hängt der Aufschwung der utopischen Literatur eng mit den ungeheuren wissenschaftlichen und technischen Fortschritten der letzten zwanzig Jahre zusammen, die phantastisch scheinende Hirngespinste in die unmittelbare Nähe alltäglicher Möglichkeiten gerückt haben.»

ABB.7 ▶ Bericht zur Reihe *Vorstoss ins Universum* in der Radiozeitung.

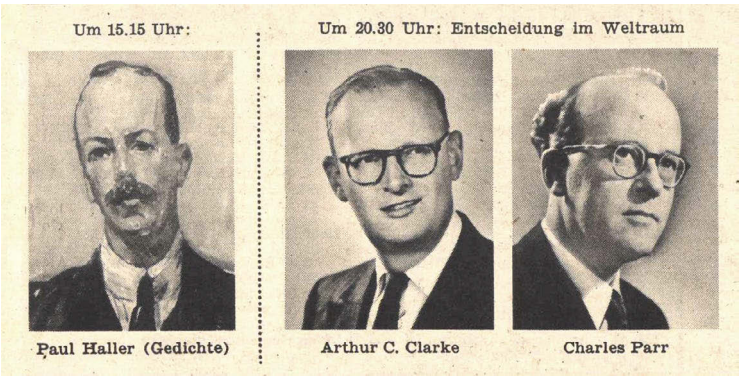


ABB.8 ▶ Fotografien von Arthur C. Clarke und Charles Parr im Wochenprogramm der Radiozeitung.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nationale und multimediale Beschaffenheit der Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen anschaulich zum Ausdruck: Via Radiostudio Basel gelangen britische Hörspiele, die auf US-amerikanischen Pulp-Stories basieren, in die Schweiz und werden in Radio- und Zeitungsberichten analysiert, gedeutet und in genrespezifische Zusammenhänge gebracht. Die ausdrückliche Benennung als «Science-Fiction-Hörspiel» verweist dabei auf die Konstitution einer Untergattung sowie auf die allgemeine Konsolidierung von Science Fiction.

Übernahme westdeutscher Hörspiele (1964–1965)

Mit der Reihe *Vorstoss ins Universum* endete beim Radiostudio Basel die Phase der Übernahme britischer Science-Fiction-Hörspiele. Das Interesse verlagerte sich auf Produktionen der westdeutschen Rundfunkanstalten. Im August 1964 schlug Silvia Schmassmann, Regisseurin und Hörspielerin beim Studio Basel, das Hörspiel *Reduktionen* des deutschen Autors Dieter Kühn vor, das sie im 1963 publizierten Hörspielbuch des Westdeutschen Rundfunks (WDR) unter einem «Wust von untauglichen» Stücken gefunden hatte. In ihrem Gutachten befand Schmassmann Kühns Manuskript, das von der staatlichen Streichung bestimmter Wörter aus dem öffentlichen Sprachgebrauch handelt, als akkurat gestaltet und sprachlich gut. Sie fragte sich aber, ob das «Problem der vollständigen Diktatur, der Druckausübung, ein schweizerisches ist!?»[242] Anscheinend war es das. Das Hörspiel wurde unter der Regie von Joseph Scheidegger aufgenommen und im März ausgestrahlt.[243] Möglicherweise hatten ihn die bereits produzierten Fassungen des WDR (1963) und des Österreichischen Rundfunks (ORF) (1964) überzeugt.

Die programmliche Platzierung von *Reduktionen* im Sendegefäss *Das Montagsstudio* weist auf mögliche Bedenken der Basler Hörspielschaffenden hin. Studio Basel hatte *Das Montagsstudio* 1962 zur Ausstrahlung experimenteller und avantgardistischer Hörspiele für sein zweites Programm geschaffen.[244] Bis zum Zeitpunkt von Kühns Reduktionen waren ausschliesslich deutsche und österreichische Autorinnen und Autoren in diesem Gefäss produziert und gesendet worden. Dass gerade in dieser Form experimentelle Ansätze entwickelt wurden, versteht Weber als Zeichen für den «konservativen Charakter der zeitgenössischen Hörspielproduktion» von Radio Beromünster.[245] In der Radiozeitung wurde Kühns Hörspiel mit einem Bericht von Regisseur Scheidegger angekündigt. Scheidegger hielt darin fest, dass sich die parabelhafte Geschichte nicht nur auf die Staatsform der Diktatur beziehe, sondern auch in der «Demokratie» die Freiheit und Individualität durch die «Macht von Gruppen» bedroht werde.[246] Offenbar nahm Scheidegger damit Schmassmanns Frage aus der Expertise auf und machte das Problem der Druckausübung zu einem Thema, das auch das Schweizer Radiopublikum ansprechen sollte.

Rund ein halbes Jahr nach *Reduktionen* beging das Radiostudio Basel ein Novum in programmlicher Hinsicht. Mit dem dreiteiligen Hörspiel *Wer ist Dr. Yllart* (BR, 1965) strahlte es erstmals ein Science-Fiction-Hörspiel in der Originalproduktion eines anderen Senders aus.[247] Das von der Radiozeitung als «utopisches Kriminalhörspiel» bezeichnete Gastspiel handelt von einem Gerät mit besonderen Strahlen zur molekülgetreuen Nachbildung von Gegenständen oder Menschen. Geschrieben wurde es von Rolf und Alexandra Becker, einem deutsch-englischen Schriftstellerpaar, deren Hörspiele bereits in den

242 Expertise von Silvia Schmassmann zu: Kühn Dieter, Reduktionen [WDR, 1962], Gutachten von Studio Basel, 26.8.1964, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

243 15.3.1965, 21.05 Uhr, B-UKW, «Reduktionen. Hörspiel von Dieter Kühn», in: Radio + Fernsehen 11 (1965), V.

244 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 105–106, 143.

245 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 106.

246 Scheidegger Joseph (Jsch), Reduktionen, in: Radio + Fernsehen 11 (1965), 50.

247 4.10.1965, 21.35 Uhr, B-MW, «‹Wer ist Dr. Yllart?› Ein utopisches Kriminalhörspiel […] 1. Episode: ‹Drei Morde zuviel›», in: Radio + Fernsehen 40 (1965), V; 11.10.1965, 21.35 Uhr, B-MW, «‹Wer ist Dr. Yllart?› Ein utopisches Kriminalhörspiel […] 2. Episode: ‹Und der Vogel flattert uns davon›», in: Radio + Fernsehen 41 (1965), V; 18.10.1965, 21.15 Uhr, B-MW, «‹Wer ist Dr. Yllart?› Ein utopisches Kriminalhörspiel […] 3. Episode: ‹Der Medizinmann und sein Fetisch›», in: Radio + Fernsehen 42 (1965), V. Gastspiele und Übernahmen waren in den 1960er Jahren bei der SRG keine Seltenheit, spielten aber bei der Radioproduktion, bemessen auf die gesamte Sendezeit, eine untergeordnete Rolle. Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 338–357, hier 339.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1950er Jahren von Studio Basel berücksichtigt und produziert worden waren. Erstaunlicherweise wurde ihr Hörspiel *Wer ist Dr. Yllart* drei Tage vor der deutschen Erstausstrahlung an einem Montagabend im Oktober 1965 von Radio Beromünster urgesendet.[248] Woher dieses Privileg herrührte, ist unklar. Offen ist auch, weshalb sich Studio Basel 1965 für ein Gastspiel entschieden hatte und nicht wie beim dreiteiligen Hörspiel *Nachtmahr* (1962) auf eine Eigenproduktion setzte.[249]

Mit Blick auf die Entwicklungen der ausgewählten Science-Fiction-Sendungen der Nachkriegszeit lassen sich die Hörspiele *Reduktionen* und *Wer ist Dr. Yllart* als vorsichtige Öffnung des Schweizer Hörspielprogramms zum deutschsprachigen Ausland interpretieren. Vorsichtig deshalb, weil deutsche Autorinnen und Autoren in spezifischen Sendegefässen wie dem *Montagsstudio* oder als Gastspiel gesendet wurden und nicht im ersten Programm oder als Eigenproduktion. Diese Hinwendung passte zu einer Science-Fiction-Programmpolitik, die seit den 1930er Jahren transnationale Sendungen zum Schwerpunkt hatte. Denn obwohl regelmässig Forderungen nach mehr ‹Schweizerischem› an das Radio gestellt wurden, bildeten Science-Fiction-Originalhörspiele von ‹einheimischen› Autoren wie Heinrich Bubeck oder Walter Adrian die Ausnahme. Die Übernahme britischer Hörspiele, wie sie von Studio Basel betrieben wurde, oder die Produktion ‹klassischer› Werke von Jules Verne durch das Berner Radiostudio waren weitaus häufiger. Im Umkehrschluss bedeutete dies nicht, dass ausländische Autorinnen und Autoren per se bevorzugt wurden. Im nächsten Kapitel wird sich zeigen, aus welchen Gründen insbesondere Hörspiele deutscher Provenienz abgelehnt wurden und warum Radio Beromünster in den 1950er Jahren primär auf das Format der Hörfolge im Umgang mit Science Fiction setzte.

248 Sendedaten beim BR: 7.10.1965 (1. Folge); 14.10.1965 (2. Folge); 21.10.1965 (3. Folge). Vgl. ARD-Hörspieldatenbank: https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1424096&vi=1&SID; https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1424090&vi=2&SID; https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1424089&vi=3&SID, 31.7.2020.

249 Möglicherweise könnten geringere Kosten ein Grund gewesen sein. In den Sendeunterlagen der Mediendatenbank FARO werden keine Angaben zu den Übernahmekonditionen von *Wer ist Dr. Yllart?* gemacht. Aus Dokumenten im Zusammenhang mit anderen Gastspielen geht hervor, dass in den 1960er Jahren die Kosten von ausgestrahlten Sendungen anderer Radioanstalten bei ungefähr 550 Franken gelegen haben dürften. Vgl. Rösler Albert, Schreiben an Bernd Grashoff, 12.5.1960, Archiv Radiostudio Zürich, Korrespondenz Hörspiel, 1964.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3 Ablehnungen vor dem Hintergrund wachsender Spannungen

Die Deutschschweizer Radiostudios strahlten zwischen 1945 und 1965 rund 30 Science-Fiction-Sendungen aus. Im gleichen Zeitraum lehnte Studio Zürich – ab 1958 zusammen mit den Kolleginnen und Kollegen der Radiostudios in Basel und Bern – über 70 eingeschickte Manuskripte mit Bezügen zum Science-Fiction-Genre ab.

Die Beurteilungspraxis erlebte mit Kriegsende keine grundlegende Zäsur. Weiterhin wurden die Manuskripte verschiedenen Gutachterinnen und Gutachtern zur Begutachtung vorgelegt. Die Expertisen zu eingeschickten Manuskripten wurden aber Ende der 1950er Jahre ausführlicher und nicht mehr auf A5-, sondern auf A4-Blättern verfasst. Zudem fielen Angaben zu Nationalität der Autorinnen und Autoren, Gattung der Hörspiele sowie ein Eingangs- und Erledigungsdatum weg.

Für Studio Zürich verfasste weiterhin Hans Bänninger zahlreiche Gutachten. Als Leiter der Hörspielabteilung dürfte er das letzte Wort bei der Auswahl von Manuskripten gehabt haben. Nach 1945 kamen im Studio Zürich neue Gutachter hinzu: Hermann Frick und Max Haufler, beide Schauspieler; Journalist Guido Baumann; Hans Jedlitschka, Hörspieler, Regisseur und Dramaturg; Hörspielautor Jürg Amstein sowie Albert Rösler und Ernst Bringolf,[250] beide Regisseure, die auf dem Gebiet des utopischen Hörspiels bereits Erfahrungen gesammelt hatten.[251]

Für die Zeit nach 1958 liegen auch Expertisen von Gutachterinnen und Gutachtern der Radiostudios Basel und Bern vor.[252] Für Studio Basel verfasste unter anderem Silvia Schmassmann[253] Gutachten und in Bern beurteilte Amido Hoffmann, seinerseits Regisseur des raumfahrtkritischen Hörspiels *Ein Mensch kehrt zurück*, die zugeschickten Manuskripte.

Formale Beanstandungen

Ein Grossteil der eingereichten Manuskripte wurde nach dem Zweiten Weltkrieg aus formalen Gründen abgelehnt. Die Gutachterinnen und Gutachter subsumierten darunter unter anderem sprachliche, dramaturgische oder produktionsspezifische Aspekte.

Von einer formal begründeten Ablehnung war beispielsweise das Stück *Die verkaufte Republik*, das der Schweizer Autor Heinrich Guhl 1946 eingereicht hatte, betroffen. Gemäss Expertise handelte es sich bei der Geschichte über eine junge Lehrerin, die von einem «Scharlatan» das angstbefreiende Wundermittel «Narrotin» erhalten hat und zur Führerin einer regierungsfeindlichen und faschistischen Bewegung aufsteigt, um ein «[u]topisches Hörspiel». Bänninger und Rösler sahen im Stück eine Mischung aus Parodie und Komödie, wobei sie diese Form nicht zu überzeugen vermochte. Trotz der «guten Absicht» hielten sie das Stück für Radio Beromünster ungeeignet.[254] Formale Mängel wurden auch dem Hörspiel *Neobion* attestiert, das der deutsche Autor Waldemar Gibisch

250 Ernst Bringolf musste 1948 nach einer Plagiatsaffäre als Hörspielleiter des Radiostudios Bern zurücktreten und wechselte daraufhin nach Zürich, wo er unter anderem als Gutachter eingesetzt wurde. Vgl. Wüthrich Werner, Ernst Bringolf, in: Theaterlexikon der Schweiz (Internetversion), 2005, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Ernst_Bringolf, 10.8.2020.

251 Vgl. beispielsweise die Sendungen *Die Welt ohne Strom* (1937), *Doktor Ox* (1947) oder *«A. [R]. I. startet zum Mond»* (1948).

252 Diese befinden sich grösstenteils im Archiv von Radiostudio Zürich. Für die Zeit nach 1975 gibt es auch archivierte Gutachten im Archiv von Radiostudio Basel. Vgl. zur Archivierung der Expertisen auch Fussnote 59 (Kap. I).

253 Schmassmann arbeitete seit Mitte der 1950er Jahre bei Radio Basel als Sprecherin und wurde dort, ähnlich wie Helli Stehle, aufgrund einer angeblich zu ‹deutschen› Artikulation von der Studiodirektion um eine «angepasste Aussprache» gebeten. Vgl. Schmassmann Silvia, Hier ischt das Schweyzer Radio!, in: Nebelspalter, 28.8.1974, 45.

254 Expertise von Albert Rösler und Hans Bänninger zu: Guhl Heinrich, Die verkaufte Republik. (Der Diktator von Atlantis), Gutachten von Studio Zürich, 8.2.1946, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1947 und 1951 dem Studio Zürich zur Prüfung zugeschickt hatte. Die Geschichte über das neuartige Serum «Neobion», mit dem Menschen in einen todesähnlichen Schlaf versetzt und später wieder zum Leben erweckt werden können, wurde von Bänninger und Haufler abgelehnt, weil sie ihrer Ansicht nach «oberflächlich» und «dürftig zusammengeschustert» sei.[255] Auf welche Aspekte sie sich dabei genau bezogen, geht aus dem Gutachten nicht hervor. Ihre Expertise zeigt aber, dass auch bei utopischen Geschichten eine professionelle Form erwartet wurde. In diesem Sinne wurde zum Schluss des Gutachtens notiert: «So billig darf man es sich entschieden nicht machen, wenn man sich schon zu einer solchen ‹Phantastik› versteigt».[256]

Detaillierte Rückweisungsangaben wie in den Gutachten zu *Die verkaufte Republik* oder *Neobion* waren die Ausnahme. Meist wurde der Negativentscheid mit wenigen Worten begründet. Zu den Manuskripten, die aus formalen Gründen abgelehnt wurden, zählten ‹Gadget Stories› von Autorinnen und Autoren, die nahezu alle über die deutsche Staatsangehörigkeit verfügten. Ihre Hörspiele handelten von fiktiven Weltraumstationen,[257] interplanetarischen Reisen,[258] der artifiziellen Herstellung von Gold,[259] neuartigen Essenspillen,[260] gigantischen Vernichtungswaffen,[261] klimaverändernden Maschinen,[262] zukünftigen afrikanischen Naturschutzpärken für «Weisse»,[263] einem «Wahrheitsdetektor»,[264] vom Perpetuum mobile[265] oder von wunderbaren Erfindungen, mit denen Tote[266] oder das Geschehen auf weit entfernten Planeten[267] abgehört werden können.

Formal begründete Rückweisungen betrafen auch Hörspiele, die sich im Sinne der ‹Social Science Fiction› mit ethischen Fragen und sozialen Aspekten der Nova beschäftigen.[268] Dazu gehörten in erster Linie Hörspiele über Atomkraftwerke oder Kernwaffen, die gemäss den Expertisen allesamt von deutschen Autoren verfasst worden waren.[269] Rolf Mörschel reichte im Februar 1949 sein Manuskript mit dem Titel *«Der gestohlene Tod»* beim Studio Zürich ein. Gemäss Expertise handelt das Stück von der «UeberAtombombe [sic]», mit der die Erde zerstört werden kann. Haufler und Bänninger lehnten das Hörspiel ab, da es ihrer Meinung nach ein «peinlich-anmassendes, dilettantisches Machwerk» sei.[270]

255 Expertise von Max Haufler und Hans Bänninger zu: Gibisch Waldemar, Neobion, Gutachten von Studio Zürich, 27.11.1947, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Auch vier Jahre später befand Bänninger das utopische Hörspiel weder «stofflich, noch dramaturgisch oder sprachlich» überzeugend. Expertise von Hans Bänninger zu: Gibisch Waldemar, Neobion, Gutachten von Studio Zürich, 27.8.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

256 Expertise von Max Haufler und Hans Bänninger zu: Gibisch, Neobion, Gutachten, 1947.

257 Vgl. Wippermann Erich, Zentrale Kosmos, Gutachten von Studio Zürich, 6.3.1953, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

258 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]: Cross, Wir waren am Mars. Gutachten, 1951; Iranschähr H.K., Eine Himmelfahrt in der Arche Noah der neuen Zeit, Gutachten von Studio Zürich, 11.4.1957; Rossmann Angela/Rossmann Rudolf, Die Fahrt zum Mond hat sich doch gelohnt, Gutachten von Studio Zürich, 30.8.1958.

259 Vgl. Michel Robert, Lebensstrahlen (nach einem Roman von Hans Dominik), Gutachten von Studio Zürich, 21.6.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

260 Vgl. Vaneckova Hana/Brix Rudi (Bearbeitung), Blau-Weiss-Gelb, Gutachten von Studio Zürich, 5.8.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

261 Vgl. Wüschner Hans Maria, Das Gewissen der Welt, Gutachten von Studio Zürich, 24.12.1949, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

262 Vgl. Altendorf Wolfgang, Die Wettermaschine, Gutachten von Studio Zürich, 11.11.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

263 Vgl. Schiff Jean B., Berlin disparue, Gutachten von Studio Zürich, 15.1.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

264 Vgl. Honolka Kurt, Balduin verschenkt fünf Millionen oder Die Wahrheits-Atombombe, Gutachten von Studio Zürich, 26.8.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

265 Vgl. Mayr Herbert, «…und sie drehte sich doch», Gutachten von Studio Zürich, 2.12.1955, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

266 Vgl. Sedlacek Anton, Und was nachher kam…, Gutachten von Studio Zürich, 29.1.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Über einen ähnlichen Plot verfügt auch das Manuskript *Ich werde meine Hinrichtung überleben*. Im Stück geht es offenbar um einen Apparat, mit dem Verstorbene wieder ins Leben zurückgeholt werden können. Bringolf und Bänninger lehnten das «sensationell[e] Gegenwartsstück» allerdings nicht aus formalen, sondern aus «stofflichen Gründen» ab. Expertise von Ernst Bringolf und Hans Bänninger zu: Langner Ilse, Ich werde meine Hinrichtung überleben, Gutachten von Studio Zürich, 12.1.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

267 Vgl. Ludwigg Heinz, Die Ueberraschung, Gutachten von Studio Zürich, 29.7.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

268 Vgl. zur ‹Social Science Fiction› Kapitel «Science Fiction am internationalen Radio», 94.

269 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]: Biedermann Manfred, Atomstadt XY, Gutachten von Studio Zürich, 29.12.1950; Vetterlein Bruno, Professor X, Gutachten von Studio Zürich, 26.8.1952; Kraiss P., Stück ohne Titel, Gutachten von Studio Zürich, 21.11.1953; Deml Friedrich, Die Welt auf der Waage, Gutachten von Studio Zürich, 11.3.1954.

270 Expertise von Max Haufler und Hans Bänninger zu: Mörschel Rolf, «Der gestohlene Tod», Gutachten von Studio Zürich, 8.4.1949 und 13.4.1949, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ein weiteres formales Ablehnungskriterium wurde mit einem angeblich falsch proportionierten Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion begründet. In der Geschichte *Eine Marsfahrt*, 1949 vom Basler Autor Emanuel Riggenbach eingereicht, soll ein Astronom zum Mars fliegen und sich mit den dortigen Bewohnern über Kanäle und die Himmelskunde unterhalten. Bänninger begründete die Ablehnung damit, dass das Hörspiel «einerseits zu spielerisch und dann doch wieder zu realistisch» sei.[271] Ähnlich argumentierte er beim Hörspiel *Erstmals besiegt!* des deutschen Autors Anton Eisenschink. Die Geschichte über die Zerstörung sämtlicher Munitionsdepots der Erde mittels neuartiger Strahlen lehnte er wegen einer angeblichen «Mischung von Friedens-Gedanken mit ziemlich reisserischen Effekten» ab. Möglicherweise waren sich Bänninger und sein Kollege Baumann, der das Stück ebenfalls begutachtete, nicht ganz einig darüber, was die Form des Hörspiels betraf. Während es Bänninger als zu «reisserisch» befand, meinte Baumann: «Auch eine Utopie sollte interessant und wirklichkeitsnah wirken».[272]

Nebst sprachlichen und dramaturgischen Mängeln machten die Experten auch produktionsspezifische Gründe bei der Ablehnung von Hörspielen geltend. Darunter fielen beispielsweise prognostizierte Aufwände für Besetzung und Technik.[273] Dies war etwa beim 1950 eingeschickten Manuskript *Die Grossen Drei und der Menschenplunder* des Zürcher Autors Fritz Kiener der Fall. Dem Stück, das angeblich von «Vermassung», «Terror» sowie «utopische[n] Zukunftsvorstellungen» handelt, attestierten Bänninger und Bringolf zwar eine «gute Absicht», eine Durchführung erachteten sie aber als unmöglich. Kein Radiostudio würde über einen derart grossen Sendesaal verfügen, um alle vorgesehenen Mitwirkenden aufzunehmen. Ausserdem wäre der technische Aufwand gewaltig, so die Experten.[274] Die Gutachter des Zürcher Radiostudios beschwerten sich auch über zu aufwendige und für das Hörspiel ungeeignete Theaterstücke, die von Verlagen zugeschickt worden waren. Das Theaterstück *Die Retorte*, das der Zürcher H.R. Stauffacher Verlag im Juli 1955 eingeschickt hatte, lehnten Frick und Bänninger wegen der «dekorativen Ansprüche für die Hörbühne» ab und sie wünschten sich, dass die Verlage keine solchen Bühnenstücke mehr einsenden würden.[275]

Inhaltliche Kritik an Hörspielen aus der BRD

Gegen Ende der 1950er Jahre nahmen formal begründete Rückweisungen tendenziell ab. Die Deutschschweizer Hörspielabteilungen bekamen zunehmend Manuskripte professioneller Autorinnen und Autoren zugeschickt, die bereits von ausländischen Sendern ausgestrahlt worden waren oder später produziert wurden. Die Rückweisung dieser Texte wurde nicht mit sprachlichen, dramaturgischen oder produktionsspezifischen Aspekten begründet. Stattdessen machten die Gutachter inhaltliche Gründe für die Ablehnung geltend.

Oft wurde ein vorgeschlagenes Thema nicht als dringlich oder interessant genug erachtet.[276] So wurden etwa bei Fritz Puhls Hörspiel *Die Reise in die Zeit*, dem fünften Hörspiel aus der Science-Fiction-Sendereihe *Abenteuer der Zukunft* (NDR, 1959–1961), unter anderem die vielen Zahlen und Zeitbegriffe, die angeblich vom Publikum nicht aufgenommen werden könnten, bemängelt.[277] Ähnlich argumentierte Silvia Schmassmann beim Hörspiel *The Waste Disposal Unit*, einem Stück der britischen Autorin Brigid Brophy, das im April 1964 von

271 Expertise von Hans Bänninger zu: Riggenbach Emanuel, Eine Marsfahrt, Gutachten von Studio Zürich, 4.2.1946, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

272 Expertise Guido Baumann und Hans Bänninger zu: Eisenschink Anton, Erstmals besiegt, Gutachten von Studio Zürich, 9.11.1948 und 1.12.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

273 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]: Volkmer Valentine, Europa hat nichts zu lachen, Gutachten von Studio Zürich, 12.9.1951; Rohde Hedwig, Das Pferd ohne Flügel, Gutachten von Studio Zürich, 9.12.1952.

274 Expertise von Ernst Bringolf und Hans Bänninger zu: Kiener Fritz, Die Grossen Drei und der Menschenplunder, Gutachten von Studio Zürich, 7.2.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

275 Expertise von Hermann Frick und Hans Bänninger zu: Nachmann Kurt, Die Retorte, Gutachten von Studio Zürich, 3.10.1955, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

276 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Puhl Fritz, Versuchsreihe «Schicksal» [NDR, 1961], Gutachten von Studio Zürich, 12.6.1961; Franke Herbert W., Leitbild GmbH, Gutachten von Studio Bern, 9.11.1962.

277 Vgl. Puhl Fritz, Die Reise in die Zeit [NDR, 1960], Gutachten von Studio Basel, 30.11.1960, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]. Auch als Puhls Stück zwanzig Jahre später nochmals von Studio Zürich begutachtet wurde, fiel der Entscheid negativ aus. Vgl. dazu Kapitel «Zweifel an der Konsistenz», 222.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der BBC ausgestrahlt worden war. Die Geschichte über eine überdimensionierte «Abfallbeseitigungsmaschine», die selbst Menschen innert Sekunden vollständig vernichten kann, verstand Schmassmann als Anspielung auf die zunehmend automatisierte US-amerikanische Gesellschaft, die aber ihrer Meinung nach die Zuhörenden «weder interessiert noch belustigt».[278]

Die Kritik, nicht interessant genug zu sein, betraf auch bekannte Science-Fiction-Hörspiele wie Wolfgang Weyrauchs *Vor dem Schneegebirge* (SDR, 1954) oder Dino Buzzatis *Das grosse Ebenbild* (NDR, 1962). Weyrauchs Originalhörspiel über den Weltuntergang durch einen totalen Atomkrieg wurde 1962 sowohl von Studio Bern – gemäss Hofmann war das Stück «zu verwirrend»[279] – als auch 1964 von Studio Basel abgelehnt.[280] An Buzzatis Hörspiel über die künstliche Herstellung eines menschlichen Gehirns bemängelte Studio Basel, dass es letztendlich doch nur eine «Mischung von science fiction und Grand Guignol» sei.[281] Interessanterweise sprach sich gerade Studio Basel gegen eine Kombination von Science Fiction und Komödie aus, obwohl sich die von ihm produzierten Hörspiele wie *Quo Vadis, «Luna»?* (1958) oder *Ist die Erde bewohnt?* (1961) genau durch diese Mischung kennzeichneten.

Nebst den angeblich entbehrlichen Hörspielen wurden auch Manuskripte abgelehnt, die als zu sensationell bewertetet wurden. Hintergrund dieser Rückweisungen war eine generell ablehnende Haltung innerhalb der SRG gegenüber den US-amerikanischen Radiostationen, die als Teil einer kommerziellen Industrie wahrgenommen wurden, die vom Verkauf von Werbezeit lebten und sich deshalb an ein Massenpublikum richteten. Das Programmniveau dieser Sender wurde als niedrig und auf blosse Unterhaltung und Sensation ausgerichtet stigmatisiert.[282] Vor diesem Hintergrund wurden mehrere Hörspiele abgelehnt, die sich mit der Raumfahrt beschäftigten und von ausländischen Autorinnen und Autoren an die Deutschschweizer Radiostudios geschickt worden waren.[283] Studio Zürich brachte im November 1948 die ablehnende Haltung gegenüber solchen Geschichten im Gutachten zu *Gecaduma* von P.W. Beihl, einem Hörspiel über den interkontinentalen Raketenflug zwischen Amerika und Europa, auf den Punkt: «Wie alle diese Raketen-Hörspiele dient auch dieses lediglich der Sensations-Befriedigung».[284] Und zum Stück *Mister D. verlässt die Erde* von Carl Borro Schwerla meinte Baumann, dass die Geschichte über einen Flug zum Mond zwar geschickt geschrieben sei, aber als «Pseudo-Wissenschaftlicher Kriminalreisser» nicht zur Sendung reize.[285] Baumann umschrieb mit diesen Expertisen die Kernelemente, welche aus heutiger Sicht radiofone Science Fiction auszeichnen: die möglichst wissenschaftliche und dramatisierte Narration von Nova. Aus seinen Ablehnungen geht hervor, dass eine «pseudo-wissenschaftliche» Darstellung beim Radiostudio Zürich unerwünscht war und stattdessen Hörfolgen (bspw. *Der künstliche Planet* oder *Mars wird unter die Lupe genommen*) bevorzugt wurden. Radio Stuttgart war offenbar anderer Meinung und strahlte Schwerlas Hörspiel 1949 aus.[286]

Im Verlauf der 1950er Jahre verlor der Ablehnungsgrund der angeblich zu sensationellen Themen an Bedeutung und wurde nur noch vereinzelt vorgebracht. Im Oktober 1957 sprach sich Studio Zürich gegen das mehrteilige Hörspiel *«Wo bleibt 2×15»* von Wolfgang Ecke aus. Das Hörspiel wurde zwar als geschickte «Weltraumschifffahrt-Utopie» bezeichnet, es wurde aber abgelehnt, weil

278 Expertise von Silvia Schmassmann zu: Brophy Brigid, The Waste Disposal Unit («Die Abfallbeseitigungsmaschine») [BBC, 1964], Gutachten von Studio Basel, 31.8.1964, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

279 Weyrauch Wolfgang, Vor dem Schneegebirge [SDR, 1954], Gutachten von Studio Bern, 17.11.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

280 Vgl. Weyrauch Wolfgang, Vor dem Schneegebirge [SDR, 1954], Gutachten Studio Basel, 4.5.1964, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

281 Buzzatti Dino/Cramer Heinz von (Bearbeitung), Das grosse Ebenbild [NDR, 1962], Gutachten von Studio Basel, 26.11.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

282 Vgl. dazu Gysin, Qualität und Quote, 277.

283 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]: Rädler Norbert, Die Raketenflieger v. Zürich, Gutachten von Studio Zürich, 12.5.1948; Wyhr Heinz, Utopia, Gutachten von Studio Zürich, 7.10.1948.

284 Beihl P.W., Gecaduma. Ein Lehrhörspiel über die Weltraumrakete, Gutachten von Studio Zürich, 27.12.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

285 Expertise von Guido Baumann zu: Schwerla Carl Borro, Mister D. verlässt die Erde, Gutachten von Studio Zürich, 30.12.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

286 Vgl. ARD-Hörspieldatenbank, http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1348734&vi=2&SID, 10.8.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

es doch nur einem «Sensationsbedürfnis schmeicheln» würde.[287] Wohl aufgrund dieser Vorbehalte wies die Radiozeitung beim Beschrieb zur Serie *Reise ins Weltall*, die fast genau ein Jahr später ausgestrahlt wurde, darauf hin, dass das Hörspiel nicht nur der «blossen Unterhaltung» diene, sondern auch die «mannigfachen Probleme eines Weltraumfluges» thematisieren wolle.

Zu den inhaltlich unerwünschten Hörspielen gehörten auch Geschichten mit Weltuntergangsszenarien. Diese wurden von vorwiegend deutschen Schriftstellenden eingereicht und stellten in den Augen der Prüferinnen und Prüfer eine Art Sensationsgefahr dar.[288] Das Stück *Die Sintflut* von Robert Michel aus München, gemäss Expertise der Gattung «Weltuntergangstück [sic]» zugehörend, handelte offenbar von einem globalen Zukunftskrieg mit Roboterbomben, Marsmenschen und einer überfluteten Schweiz. Baumann und Bänninger befanden das Hörspiel zwar für «gut gemacht», lehnten es aber ab, weil es ihrer Meinung nach bessere Möglichkeiten gebe, die Zuhörenden aufzuklären, ohne ihnen mit einem «gähnenden Abgrund» zu drohen.[289]

Dass die Begründungen auch sehr abfällig ausfallen konnten, zeigt das Beispiel des Hörspiels *Das Jahr des Herrn 2000*, das der deutsche Autor Heinrich Kalbfuss im Juni 1951 ins Zürcher Radiostudio schickte. Laut Expertise schlug Kalbfuss eine Radiobearbeitung von Orwells Roman *1984* vor, die auch neue Szenen beinhalten sollte. Bänninger bezeichnete die Geschichte als «Sensation grausigster Art» und Bringolf, der gemäss eigenen Angaben Orwells Buch nicht gelesen hatte, meinte zum Manuskript: «Eine utopische Zukunftsschau, die nichts ist als eine kranke Spekulation an niedrige Instinkte.»[290] Offensichtlich hatte sich in der Nachkriegszeit ein Wandel vollzogen. Im Gegensatz zu den 1930er Jahren, als utopische Katastrophenhörspiele wie *Die Welt ohne Strom* gesendet wurden, schienen in der Nachkriegszeit Untergangsszenarien der ‹modernen› Zivilisation auf Seiten des Radios unbeliebt gewesen zu sein. Ein wesentlicher Grund dafür dürften die verheerenden Ereignisse des Zweiten Weltkrieges gewesen sein.

Die Häufung eingeschickter Katastrophen- und Weltuntergangshörspiele zu Beginn der 1950er Jahre dürfte auf die zunehmende publizistische Verbreitung von Dystopien wie Georges Orwells Roman *1984* (1949) sowie auf eine allgemeine Zunahme von Science-Fiction-Zeitschriften im deutschsprachigen Raum zurückzuführen gewesen sein.[291] So hielten Bänninger und Bringolf im September 1952 in ihrer Expertise zum angeblichen «Weltuntergangs-Hörspiel» *Am Morgen des Tages, an dem es geschah…* des deutschen Autors Wolfgang Luchting fest, dass die Geschichte nach einer US-amerikanischen «Magazin-Story» gestaltet sei. Bringolf schrieb angesichts der Handlung des Stücks – die Vernichtung der Erde mittels Atomwaffen von einem kosmischen Stützpunkt aus – von «Sensation» und «Untergangsstimmung», wobei Letzteres «wie eine Krankheit zu grassieren» scheine.[292]

287 Ecke Wolfgang, «Wo bleibt 2 x 15?», Gutachten von Studio Zürich, 6.12.1957, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

288 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]: Sommerfeldt Waldemar, Weltuntergang – unsere Rettung, Gutachten von Studio Zürich, 10.11.1950; Haase Kurt, Alarm auf B 17, Gutachten von Studio Zürich, 13.11.1952; Oboler Arch, Die Rakete von Manhattan, Gutachten von Studio Zürich, 11.11.1952; Staiger A., Tierische Sintflut, Gutachten von Studio Zürich, 24.3.1952; Müller Kurt, Der Untergangsmensch, Gutachten von Studio Zürich, 15.3.1954.

289 Expertise von Guido Baumann und Hans Bänninger zu: Michel Robert, Die Sintflut, Gutachten von Studio Zürich, 27.9.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

290 Expertise von Hans Bänninger und Ernst Bringolf zu: Kalbfuss Heinrich, Das Jahr des Herrn 2000, Gutachten von Studio Zürich, 23.10.1951 und 24.10.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Hervorhebungen im Original. Eine ähnliche Ablehnungsbegründung zeigte sich auch beim «Zukunfts-Hörspiel» *Antrobus stirbt* (BR, 1952) von K. R. Tschon, das den Untergang des Menschen in der vollkommenen Diktatur schilderte. Tschons preisgekröntes Hörspiel, das aus einem Wettbewerb des Bayerischen Rundfunks hervorgegangen war, wurde von Bänninger und Bringolf unter der Begründung abgelehnt, es sei zu «düster und bedrückend» und verfüge über eine stoffliche Verwandtschaft mit Orwells *1984*. Expertise von Hans Bänninger und Ernst Bringolf zu: Tschon K.R., Antrobus stirbt, Gutachten von Studio Zürich, 16.6.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

291 Vgl. zur publizistischen Verbreitung von Science-Fiction-Literatur in Deutschland: Friedrich, Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 36–47, 317–345.

292 Expertise von Ernst Bringolf zu: Luchting Wolfgang A., Am Morgen des Tages, an dem es geschah…, Gutachten von Studio Zürich, 11.11.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Hervorhebungen im Original. Mit dem Verweis auf eine um sich greifende «Untergangsstimmung» dürfte Bringolf auch auf den Science-Fiction-Film *Der Tag, an dem die Erde stillstand* (engl. *The Day the Earth Stood Still*) angespielt haben. Dieser Film war im Dezember 1951 in die Schweizer Kinos gekommen und soll dort für Furore gesorgt haben. So soll ein Flugblatt, das die Premiere im Zürcher Kino Apollo ankündigte, einige Personen verängstigt haben. Vgl. Direktion des Cinéma «Apollo», Erklärung, in: Die Tat, 22.12.1951, 9.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eine ähnlich ablehnende Haltung, mit der auf das Science-Fiction-Genre angespielt wurde, zeigte sich auch in Fricks Gutachten zum «Hörspiel utopischer Art» *Futura Maravillosa* des deutschen Autors Rolf Reissmann. Die in der nahen Zukunft handelnde Geschichte über eine Maschine zur Herstellung von «Mischformen» aus Tieren und Menschen wurde von Frick mit folgenden Worten zurückgewiesen: «Schärfste Ablehnung solch dummen, geschmacklosen, utopisch-technisch-wissenschaftlichen Schmarrens. Ein für alle Mal!»[293]

Szenarien über den Einsatz von Atombomben konnten ebenfalls zu Ablehnung führen. Hierbei lassen sich zwei Stränge erkennen. Einerseits sprachen sich die Mitarbeitenden des Zürcher Radiostudios gegen solche Hörspiele aus, da angeblich bereits andere Sendungen zu diesem Thema ausgestrahlt wurden. So meinte Bänninger im Gutachten zum Stück *Wie auch wir vergeben*, das vom Schweizer Autor Paul Kamer im April 1948 eingereicht worden war, dass man nicht zu viel «Atombombenstücke» bringen könne. Kamers Geschichte handelte gemäss Expertise von einem Fabrikkonzern, der eine «Super-Atombombe» hergestellt hatte. Gutachter Amstein schätzte zwar die Einheit des Schauplatzes, die geringe Anzahl der Figuren sowie die «religiöse Tendenz» zum Schluss des Manuskripts, Bänninger entschied sich aber aus genannten Gründen dagegen.[294] Hintergrund seines Entscheids könnten Hörspiele wie *Die Atombombe* (1946), ein «gesprochenes Oratorium» von Franz Fassbind oder das «dokumentarische Hörspiel» *Die Atom-Bombe* (1946) von Doris und Frank Hursley gewesen sein. Beide Stücke setzten sich in sachlicher und nüchterner Art und Weise mit dem Thema auseinander, wobei sie den gesicherten Wissensstand nicht überstiegen und keine Nova beinhalteten.[295] Die Berücksichtigung von Bubecks Originalhörspiel *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* (1948) ist in dieser Hinsicht bemerkenswert und dürfte vor allem daran gelegen haben, dass Bubeck nicht die Gefahren, sondern den Nutzen der Kernenergie thematisierte.

Hörspiele über den Einsatz von Atombomben wurden andererseits abgelehnt, weil von ihnen eine angebliche Sensations- und Beunruhigungsgefahr ausgegangen sein soll. Besonders zu Beginn der 1950er Jahre wurden sie wiederum von vorwiegend deutschen Autoren an das Zürcher Radiostudio geschickt.[296] Dort stiessen sie auf Ablehnung, wobei Hintergrund Artikel 9 der Radio-Konzession von 1936 gewesen sein dürfte, wonach Sendungen untersagt waren, welche die «Ruhe und Ordnung im Lande» gefährden könnten.[297] Der Zürcher Studiodirektor Jakob Job meinte dementsprechend im September 1950 zum Hörspiel *239 P u*, dass die Geschichte über den Bombenabwurf aus einer «Superfestung» Anlass zur «Unruhe-Stiftung» liefern könnte.[298] Und auch Hans Bänninger warnte angesichts des Stücks *«Kampf um Atom-Schutz»*, dass «solche Spiele [...] Anreiz zur Beunruhigung» geben könnten.[299]

293 Expertise von Hermann Frick [vom 16.2.1957] zu: Reissmann Rolf, Futura Maravillosa, Gutachten von Studio Zürich, 16.2.1957 und 9.3.1957, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Hervorhebungen im Original.

294 Expertise von Hans Bänninger und Jürg Amstein zu: Kamer Paul, Wie auch wir vergeben, Gutachten von Studio Zürich, 1.7.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

295 Auch andere Hörspiele wie *Die Physiker* (1963) von Friedrich Dürrenmatt thematisierten die Auswirkungen fiktiver Waffen, verfügten aber ebenfalls nicht über ein Novum im Sinne der Science Fiction. Pereira hält ausserdem fest, dass es für eine Zuordnung zur «Gattung Science Fiction» nicht ausreiche, wenn im Stück *Die Physiker* eine fiktive Errungenschaft wie etwa die «Weltformel» zum Thema werde. Die «Weltformel» bilde zwar ein kontrafaktisches Element, das in gewisser Hinsicht wissenschaftsähnlich begründet werde, es nehme aber letztendlich für die Handlung nur eine sekundäre Funktion ein, so Pereira. Vgl. Pereira, Science Fiction im Werk von Friedrich Dürrenmatt, 3. Da das von Studio Bern produzierte Hörspiel *Die Physiker* auch nicht anderweitig mit Science Fiction in Verbindung gebracht wurde (bspw. in der Radiozeitung oder den Sendeunterlagen), wird es in dieser Arbeit nicht weiter untersucht.

296 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]: Hörburger Achilles, Wasserstoffsuperatombombenblöd, Gutachten von Studio Zürich, 11.4.1950; Ladurner Charly, Rückkehr zum Paradies, Gutachten von Studio Zürich, 19.7.1950; Friedrich Heinz, Von Hiroshima bis zur Wasserstoffbombe, Gutachten von Studio Zürich, 19.7.1950; Wolfgang Schroeder, Die dritte Kraft, Gutachten von Studio Zürich, 22.5.1951; Richard Mehnert, «Kein Säumen», Gutachten von Studio Zürich, 14.6.1951; Bohla Friedrich, Ave Maria, Gutachten von Studio Zürich, 15.4.1955; Uecker Bernhard, Die Wallfahrt zum Teufel, Gutachten von Studio Zürich, 29.5.1957.

297 Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Post- und Telegraphenverwaltung, 30.11.1936, 4.

298 Expertise von Jakob Job zu: Lernet-Holenia Alexander, 239 P u (Atom-Element.), Gutachten von Studio Zürich, 23.9.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

299 Expertise von Hans Bänninger zu: Gaebert Hans-Walter, «Kampf um Atom-Schutz» oder Aggregat 217, Gutachten von Studio Zürich, 28.7.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Gegensatz zu Radio Beromünster waren westdeutsche Radiosender aufgeschlossener gegenüber Science-Fiction-Hörspielen, in denen Kernwaffen zum Einsatz kamen. Beispiele dafür sind Ernst von Khuons *Helium* (SWF, 1950), Friedrich Dürrenmatts *Das Unternehmen der Wega* (BR, SWF und NDR, 1955), Christian Bocks *Am Rande der Zukunft* (HR, 1958) oder Fritz Puhls *Ariane, das Wüstenschiff* (NDR, 1960).[300] Gerade das Gutachten von Studio Bern zu Bocks Hörspiel *Am Rande der Zukunft* verweist auf die langanhaltenden Bedenken gegenüber einer Thematisierung von Atombomben in einem Science-Fiction-Hörspiel. Der in Bocks Hörspiel geschilderte zukünftige Atomkrieg und die damit verbundene Verrohung der Menschen befand Regisseur Hoffmann auch noch im September 1962 als «zu unterhaltend […] um eine eindrucksvolle, dem Thema entsprechende Wirkung» erzielen zu können.[301]

Ablehnung aufgrund potenzieller politischer Vereinnahmung

In einigen Fällen wurden Hörspiele auch zurückgewiesen, weil die Gutachterinnen und Gutachter in ihnen eine Gefahr der politischen Vereinnahmung sahen. Davon betroffen waren Stücke, die angeblich zu pazifistisch ausgerichtet waren oder Stellung innerhalb des Ost-West-Konflikts bezogen.

Science-Fiction-Geschichten von deutschen Autorinnen und Autoren, die sich gegen den Krieg aussprachen, hatten einen schweren Stand beim Zürcher Radiostudio. Bänninger prüfte im Juli 1948 das utopische Hörspiel *Sahara-A.G.* des deutschen Autors Helmut Gauer. Angesichts des kabarettistischen Hörspiels über eine befriedete Welt im Jahr 2000, in der Kriege nur noch als Schauspiel in der Wüste aufgeführt werden, fragte sich Bänninger rhetorisch: «Ist die Welt schon reif für solche Parodien???» In seinen Augen offenbar nicht, denn das «lächelnde Anti-Krieggeschrei [sic]» hatte ihn nicht überzeugt.[302] Im Gegensatz dazu gestand er im März 1949 dem Stück *Wir rufen die Erde*, gemäss Expertise ein «Anti-kriegs-Hörspiel», das von einer interplanetarischen Radiosendung zur Rettung der Erde handelte, eine «gute Gesinnung» zu. Das Hörspiel sei gut gemacht, so Bänninger. Der deutsche Autor Klaus Behrendt habe einiges von der «deutschen Kriegspropaganda-Maschine» gelernt und wende dies nun «‹humanitarisch› [sic]» an. Bänninger entschied sich aber gegen das Stück, weil er einen «solchen technischen Schleichhandel mit völkerverbindenden Zielen» nicht unterstützen wollte.[303] Kritisch äusserte sich Bänninger auch zum Hörspiel *Der Traum des Roboters* der deutschen Autorin Erika Pöllner. Seiner Expertise zufolge wandte sich in Pöllners Stück eine Stimme aus dem All an einen Roboter und konfrontierte ihn mit Verbrechen des Nationalsozialismus. Bänninger, der das Hörspiel formal in Ordnung fand, entschied sich gegen das Stück. Er sah darin eine «grässlich[e] Heraufbeschwörung nazistischer Greuel» – er sprach zum Teil von nationalsozialistischen «Taten» in Anführungszeichen –, mit denen eine «bessere Welt» aufgebaut werden sollte.[304] Bei Bänningers Expertisen zu *Wir rufen die Erde!* und *Der Traum des Roboters* fällt auf, dass er utopische Friedensszenarien deutscher Autorinnen und Autoren direkt mit dem Nationalsozialismus in Verbindung brachte, wobei er Pöllners Auseinandersetzung mit NS-Verbrechen offenbar als ungeeignet für den Beromünster-Hörspielplan erachtete.

Die Vorstellung, dass bestimmte Themen nicht für das Deutschschweizer Publikum geeignet seien, kam auch in der Expertise von 1954 zum Hörspiel *Die Abschaffung der Nacht* zum Ausdruck. Die Geschichte des deutschen Schriftstellers Victor E. Wyndheim (alias Victor Klages) über eine zukünftige Welt, in der die Nacht für zwei Jahre ausgesetzt wird, befan-

300 Vgl. zu den Inhalten der erwähnten Hörspiele: Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

301 Expertise von Amido Hoffmann zu: Bock Christian, Am Rande der Zukunft [HR, 1958], Gutachten von Studio Bern, 3.9.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

302 Expertise von Hans Bänninger zu: Gauer Helmut, Sahara-A.G. (… und der Friede auf Erden!), Gutachten von Studio Zürich, 26.7.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

303 Expertise von Hans Bänninger zu: Behrendt Klaus, Wir rufen die Erde, Gutachten von Studio Zürich, 25.3.1949, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

304 Expertise von Hans Bänninger zu: Pöllner Erika, Der Traum des Roboters, Gutachten von Studio Zürich, 4.4.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den Bänninger und Bringolf als «nicht für uns geeignet». Eine «Umarbeitung auf schweiz. Verhältnisse» erachteten sie als nicht lohnenswert.[305] Was die beiden Gutachter mit «schweizerischen» Verhältnissen meinten, ist unklar. Hier zeigt sich der kommunikationspraktische Vorteil beim Rückgriff auf Länderbezeichnungen, der gemäss Ulrich Bielefeld darin besteht, dass Nationen Eigennamen haben und nicht näher erklären müssen, was damit genau gemeint ist.[306]

Die Angst einer Vereinnahmung durch pazifistische Bewegungen kam in einem Fall explizit zum Ausdruck. Frick sprach sich im Dezember 1958 gegen das Hörspiel *Das Antlitz der Vernunft* des deutschen Autors Wolfgang Baranowsky aus. Das Stück über die Vernichtung sämtlicher Atomwaffen durch eine ausserirdische Lebensform sei nur schon wegen seines «Thema[s] und seiner eindeutigen Verwendung im Sinne der ‹Atomtod-Kampagne›» für Beromünster «unbedingt abzulehnen», so Frick.[307] In einem anschliessenden Schreiben an den Autor Baranowsky meinte Bänninger, der Stichproben des Manuskripts gelesen hatte, dass man auf das Hörspiel verzichten möchte, weil es ein «Spiel mit Möglichkeiten und mit Utopien» sei und Radio Beromünster solche «Spiele mit dem Zündstoff Atom für gefährlich» halte. Der «naivere Hörer» könnte durch mögliche Entwicklungen realer Gegebenheiten erschreckt werden, so Bänninger.[308] Die Bedenken hinsichtlich der Anti-Atomwaffen-Bewegung, die seit 1957 zunehmend in der Öffentlichkeit aufgetreten war,[309] verschwieg Bänninger in seinem Schreiben. Mit der Absage von Baranowskys Hörspiel war Studio Zürich nicht alleine, denn das Stück war offenbar auch in Westdeutschland auf Ablehnung gestossen.[310] Erst zehn Jahre später, im Herbst 1968, wurde es vom Saarländischen Rundfunk ausgestrahlt.[311]

Nebst der Befürchtung einer Vereinnahmung durch pazifistische Science-Fiction-Hörspiele wurden eingeschickte Manuskripte auch wegen einer angeblich politischen Positionierung ihrer Autorenschaft abgelehnt. In den 1950er Jahren wurde dieser Rückweisungsgrund vor allem bei vermeintlich linken Autorinnen und Autoren geltend gemacht. Hintergrund war hierbei die Angst vor einer kommunistischen Unterwanderung der Schweiz, die auch bei Radio Beromünster weitverbreitet war.[312] Im März 1950 befanden Bringolf und Bänninger das Hörspiel *Halleluja – ein neues Paradies!* der in Port-au-Prince lebenden Autorin Ingrid Boudouris als «[n]icht für uns geeignet». Obwohl Bringolf der Handlung des Hörspiels, das offenbar von moderner Technik, Robotern und entindividualisierten Menschen handelte, nicht folgen konnte, erkannte er dessen Absicht. Nachdem er sich nämlich «durch das ‹rote Geflimmer›» hindurchgelesen hatte, sprach er sich gegen das «ganz und gar [in] destruktivem Geiste» verfasste Hörspiel aus.[313]

Während Bringolf mit Ausdrücken wie «rotes Geflimmer» oder «destruktiver Geist» offensichtlich auf sozialistische Tendenzen in Boudouris' Text hinweisen wollte, gingen Frick und Bänninger im November 1957 explizit auf den scheinbar ideologischen Standpunkt eines Autors ein. Das Hörspiel *Ein zerbrechliches Spielzeug* des jugoslawischen Schriftstellers Joza Horvat thematisierte den atomaren Angriff der Grossmacht «Pentagonien» mit der Hauptstadt «High-York» gegen einen anderen Staat. Das Stück, das der Expertise zufolge vom jugoslawischen Rundfunk ausgezeichnet worden sein soll, wurde von Frick

305 Expertise von Ernst Bringolf und Hans Bänninger zu: Klages Victor, Die Abschaffung der Nacht, Gutachten von Studio Zürich, 26.3.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

306 Vgl. Bielefeld Ulrich, Nation und Gesellschaft. Selbstthematisierungen in Frankreich und Deutschland, Hamburg 2003. 92–104, hier 98.

307 Expertise von Hermann Frick [vom 29.11.1958] zu: Baranowsky Wolfgang, Das Antlitz der Vernunft, Gutachten von Studio Zürich, 29.11.1958 und 30.12.1958, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.]. Hervorhebungen im Original.

308 Bänninger Hans, Schreiben an Wolfgang Baranowsky, 30.1.1959, Archiv Radiostudio Zürich, Gutachten [Ordner, o. Sig.].

309 Raschke konstatiert für die Anti-Atomkraft-Bewegung, die über eine breite Basis verfügte, eine «kurze Lebensdauer» für die Jahre 1957/58. Vgl. Raschke Joachim, Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriss, Frankfurt a. M. 1985, 66–67.

310 Aus Bänningers Brief an Baranowsky geht hervor, dass der deutsche Autor sein Stück Radio Beromünster offenbar in der Hoffnung zugeschickt hatte, in der Schweiz einen «freien Gedanken» publizieren zu können. Bänninger, Schreiben an Wolfgang Baranowsky, 30.1.1959.

311 Vgl. ARD-Hörspieldatenbank, https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1457683&vi=1&SID, 10.8.2020

312 Vgl. dazu Egger, Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit, 147–148.

313 Expertise von Ernst Bringolf zu: Boudouris Ingrid, Halleluja – ein neues Paradies!, Gutachten von Studio Zürich, 21.3.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aus Angst vor der Übernahme «östliche[r] Propaganda» zurückgewiesen. Obwohl das Hörspiel hervorragend gemacht sei und über eine «beissend[e] Schärfe gegen die amerikanische ‹Friedensliebe›» verfüge, empfahl er eine Ablehnung. Die Ambivalenzen zwischen dramaturgischen und politischen Gesichtspunkten kamen in seinem Schlusssatz treffend zum Ausdruck: «Unbedingte Ablehnung dieser (an sich ausgezeichneten!) östlichen Propaganda gegen [die] USA!»[314] Hier zeigt sich, was Walter Diggelmann mit dem «Tabu-Index» bei Radio Beromünster meinte und wovor Georg Thürer, Schweizer Schriftsteller und Hörspielautor, 1962 warnte, wenn er von einem «geistigen Osthandel» bei der Übernahme von Programmen aus Ländern mit «totalitärer Politik» sprach.[315]

Nicht nur Hörspiele mutmasslich sozialistischer Autoren erhielten eine Absage. Auch utopische Szenarien, in denen Kritik an der Sowjetunion geäussert wurde, stiessen auf Ablehnung. Auch hier dürfte Artikel 9 der Konzession eine Rolle gespielt haben, wonach Sendungen unzulässig waren, wenn sie die Beziehungen zu anderen Staaten störten.[316] Im Juni 1960 prüfte Studio Basel zwei Hörspiele des Münchner Schriftstellers Fritz Puhl, die im Rahmen der NDR-Sendereihe *Abenteuer der Zukunft* ausgestrahlt worden waren. Das erste Stück, *Raumstation Alpha schweigt* (NDR, 1959), handelt von einer amerikanischen Weltraumstation, die Opfer russischer Sabotageakte wird. Im Gutachten von Studio Basel wird Puhls Stück zwar als gut gemachtes und spannendes Hörspiel bezeichnet, auf eine Produktion wurde aber verzichtet, weil es auf der «Ost-West-Spannung aufgebaut ist». Die «russische Perfidie» komme zwar «sehr anschaulich zum Ausdruck», das Hörspiel könnte dadurch aber als «Gegenpropaganda» wirken und das Misstrauen schüren, so das Gutachten.[317] Auch beim Hörspiel *Der Turm der Winde* (NDR, 1960), einer Geschichte über russische Klimamanipulationen im Zeitalter des Kalten Krieges, sah Studio Basel Anspielungen auf den «Ost-West-Konflikt» und empfahl Ablehnung.[318]

Das Basler Radiostudio sprach sich auch gegen Hörspiele aus, die den Konflikt zwischen den USA und der Sowjetunion mit religiösen Aspekten in Verbindung brachten. Das Hörspiel *Versuchszentrum U 12* über die Entwicklung einer «Superbombe» in einem russischen Versuchslabor wurde im Februar 1962 zwar für sprachlich und dramaturgisch gut befunden, die Ablehnung erfolgte aber aufgrund der angeblich vorhandenen christlichen «Glaubenssätze». Gemäss Expertise entschieden sich im Hörspiel die Wissenschaftler für «Gott» und gegen die Zündung der Bombe. Der «Glaube an Gott» und den Menschen sei zwar ansprechend, doch dem «Realisten» würde das Ende des Hörspiels als zu «idealistisch» erscheinen, so das Gutachten von Studio Basel.[319]

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Deutschschweizer Radiostudios in der Nachkriegszeit mit Hörspielmanuskripten auseinandersetzten, die vorwiegend von deutschen Autorinnen und Autoren stammten. Die vorgebrachten Argumente für die Ablehnungen zeigen, dass auf Seiten des Radios Vorbehalte gegenüber ‹reisserischen› oder unruhestiftenden Darstellungen von Raumflügen oder Kernwaffen bestanden. Auch politisch gefärbte utopische Szenarien waren chancenlos. Aus genrehistorischer Sicht ist interessant, dass die Gutachterinnen und Gutachter verschiedene Gattungsbegriffe verwendeten, vor allem ‹utopisches Hörspiel›, auf eine Bezeichnung wie ‹Science-Fiction-Hörspiel› aber verzichteten. Auf der Grundlage der herausgearbeiteten Selektionspraktiken soll nun im nächsten Kapitel analysiert werden, auf welche Art und Weise die Mitarbeitenden der Radiostudios in Basel, Bern und Zürich die Nova der ausgewählten Sendungen realisiert haben.

314 Expertise von Hermann Frick [vom 11.12.1957] zu: Horvat Joza, Ein zerbrechliches Spielzeug, Gutachten von Studio Zürich, 11.12.1957 und 27.1.1958, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

315 Thürer Georg, Das Hörspiel im Beromünster-Programm, in: Radio + Fernsehen 20 (1962), 5.

316 Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Post- und Telegraphenverwaltung, 30.11.1936, 4. Auch in der Konzession von 1953 findet sich ein ähnlicher Paragraph: «Die Konzessionsbehörde kann Sendungen untersagen, die geeignet sind, die äussere oder innere Sicherheit der Eidgenossenschaft, ihre völkerrechtlichen Beziehungen sowie die öffentliche Ruhe und Ordnung zu gefährden». Konzession für die Benützung der Radiosende- und -übertragungsanlagen der Schweizerischen Post-, Telegraphen- und Telephonverwaltung zur Verbreitung von Radioprogrammen, 22.10.1953, 348.

317 Puhl Fritz, Raumstation Alpha schweigt [NDR, 1959], Gutachten von Studio Basel, 21.6.1960, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

318 Puhl Fritz, Der Turm der Winde [NDR, 1960], Gutachten Studio Basel, 22.6.1960, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

319 Epper René, Versuchszentrum U 12, Gutachten von Studio Basel, 6.2.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4 Zwischen konventionellem Erzählen und akusmatischen Klängen

Im Gegensatz zur Entstehungsphase liegen für die ausgestrahlten Science-Fiction-Sendungen der Nachkriegszeit zum grössten Teil Audioaufnahmen vor. Der Sound des Novums kann somit gehört und in seiner akustischen Beschaffenheit analysiert werden. In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie fiktive Neuheiten von den Radiostudios dargestellt wurden und wie sie die zeitgenössischen Rezipierenden wahrgenommen und gedeutet haben. Die nachfolgenden Ausführungen gliedern sich entlang der ausgeübten Klangpraktiken und verfolgen deren Entwicklung bis zur Mitte der 1960er Jahre.

An mehreren Stellen können die beschriebenen Sounds direkt via Link oder QR-Code gehört werden. Die Textstellen, auf die sich diese Hörproben beziehen, sind dabei jeweils grau markiert.

Vom Novum erzählen

Auch in der Nachkriegszeit bestand die am häufigsten verwendete Erzählform eines Novums aus Erklärungen und Erörterungen männlicher Charaktere. Zentrale Rollen kamen nach wie vor akademischen Figuren wie Doktoren, Professoren oder anderen Gelehrten zu. Sie gehörten zum festen Bestandteil bei Hörfolgen oder Hörspielen über die Weltraumfahrt.[320] In meist längeren Passagen erklärten sie ihrem Gegenüber die Beschaffenheit der neuartigen Raumfahrzeuge. Zwecks plausibler Darstellung artikulierten sie sich unter Verwendung von Fachtermini in nüchterner, eloquenter und bisweilen belehrender Manier. In der Berner Hörfolge *Mit Atomkraft zum Mond* (1955) erklärt beispielsweise der Wissenschaftler «Dr. Stoll» (Sprecher: Otto Nissl) den Anwesenden in längeren und sachlich wirkenden Abschnitten (je ca. 30–40") vom neuartigen Atomantrieb der Mondrakete.[321] Seine unaufgeregte Sprechweise dürfte dem Wunsch nach einer sachlich-wissenschaftlichen Darstellung der Weltraumfahrt entsprochen haben, wie er in den Expertisen zu den zurückgewiesenen Hörspielen zum Ausdruck kam.

Wie in den 1930er Jahren sahen die Hörspielautorinnen und -autoren auch länderspezifische Akzente für die Expertenfiguren vor. So spricht etwa «Professor Morell» (unbekannter Sprecher) im Beitrag *«A. [R]. I. startet zum Mond»* des Radiofeuilletons *Windrose* (1948) mit einem amerikanischen «Akzent», wie er im Manuskript auch ausdrücklich gefordert wurde.[322] In der Basler Hörfolge *Weltraumflug* (1953) kommen in den Äusserungen zweier Gelehrter ausserdem die Interferenzen zwischen ‹schweizerischem› und ‹deutschländischem› Deutsch zum Ausdruck. Vor dem Abflug der Rakete spricht ein namenloser «Arzt» (unbekannter Sprecher) Schweizerhochdeutsch, das sich durch eine deutliche und langsame Artikulation kennzeichnet und Laute wie ‹ch› stärker betont.[323] Gleich im Anschluss an den Arzt ergreift ein ‹deutschländisch› sprechender «Wissenschaftler» (unbekannter Sprecher) das Wort und erklärt Folgendes:

320 Vgl. dazu beispielsweise folgende Sendungen: Lange, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Manuskript; Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953]; Hess Walter, Mit Atomkraft zum Mond. Hörfolge von Walter Hess, Regie: Felix Klee, Produktion: Radiostudio Bern 1955, Dauer: 62'01" (2 Sendungen), Erstsendung: 20.4., 27.4.1955.

321 Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955, ab 7'37".

322 Lange Arthur, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Regie: Albert Rösler, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Dauer: 37'44", Erstsendung: 12.11.1948, ab 2'44"; Lange, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Manuskript, 2.

323 Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 9'02" (Bd. 1).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

«[In Deutschland während des letzten Krieges] ham'wer [haben wir] eine Reihe von Untersuchungen angestellt und haben bewiesen [Überbetonung auf dem i], dass ein normaler [Betonung auf a; langes a] gesunder Mensch die siebeneinhalbfache Anziehungskraft der Erde aushalten kann».[324]

HÖRPROBE IV.01 [324]: ‹Deutschländische› Expertenstimme, 0'12"

Die Passage des Wissenschaftlers hebt sich deutlich vom Sprechstil des Arztes ab. Die Interferenzen bestehen aus einem schnelleren Tempo, einer stärkeren Variation der Tonhöhe und anderen Wortbetonungen, etwa der Überbetonung des Vokals ‹a›. Bearbeiterin und Übersetzerin Helli Stehle orientierte sich bei der Gestaltung des deutschen Wissenschaftlers nicht am Referenzwerk, dem britischen Hörspiel *Focus on Interplanetary Travel* (BBC, 1951). Darin wird zwar ebenfalls ein «GERMAN» erwähnt, der den gleichen Text wie in der Basler Fassung sprechen soll, aber in Englisch und gemäss Manuskript ohne einen bestimmten Akzent.[325] Die prosodische Hervorhebung des Schweizerhochdeutsch in der Hörfolge *Weltraumflug* geht somit auf die intramediale Bearbeitung Stehles zurück und könnte daran gelegen haben, dass eine zu ‹deutsche› Ausdrucksweise beim Publikum unbeliebt war. Stehle, die sich im Rahmen ihrer Theaterausbildung ein ‹gepflegtes› Deutsch für ihre Tätigkeit als Radiosprecherin angeeignet hatte, dürfte sich dieser Problematik bewusst gewesen sein, da ihr einst selber von Seiten der Direktion nahegelegt wurde, ‹schweizerischer› zu sprechen.[326]

Länderspezifische Sprechweisen zur Narration eines Novums konnten auch Deutschschweizer Dialekte umfassen. So transformierte Stehle für die *Weltraumflug*-Hörfolge den «Man in Street» aus dem BBC-Hörspiel in einen Baseldeutsch sprechenden «Mann aus dem Volk» (unbekannter Sprecher). Diese Figur äussert sich in der Hörfolge in einer saloppen, alltäglichen und im Gegensatz zu seinem wissenschaftlichen Gegenüber unreflektierten Art und Weise. Nach der Landung auf dem Mond sagt er etwa, dass er nun «400'000 Kilometer vom nächschte Bierglas»[327] entfernt sei, und beim Spaziergang auf dem Erdtrabanten meint er nonchalant «kei Knoche umewäg [sinngemäss: niemand ist da]».[328] Stehle setzte somit nicht nur auf eine paraverbale Differenzierung zwischen Schweizerhochdeutsch und Deutsch, sondern verwendete auch die baseldeutsche Mundart als auditiven Code zur humoristischen Auflockerung des Themas.

Die Figur des verrückten Wissenschaftlers tauchte in den Science-Fiction-Sendungen der Nachkriegszeit nur selten in Erscheinung.[329] Im Basler Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) ist es «Professor Ox» (Karl Blanckarts), der mit Hilfe von Marsmenschen die Erde erobern will. Sein Status als ‹Mad Scientist› manifestiert sich dabei auch in seiner Stimme. Ox, der die Marssprache verstehen kann, kommuniziert seinerseits Hochdeutsch mit den Ausserirdischen. Mit dem Baseldeutsch sprechenden Hauptdarsteller «Eusebius Bitterli» (Ruedi Walter) redet er hingegen in einer Mischung aus Mundart und Deutsch, was von Bitterli mehrmals spöttisch kommentiert wird. Anschaulich kommt dies in einer Szene zum Ausdruck, in der Bitterli den Professor zu seinen Kenntnissen der Marssprache befragt (die schwarz hinterlegten Stellen kennzeichnen dabei diejenigen Passagen, die nicht im Hörspielmanuskript stehen, sondern wahrscheinlich während der Aufnahmen hinzugefügt wurden):

324 Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 9'25" (Bd. 1).

325 Tuson, Focus on Interplanetary Travel, Manuskript, 7.

326 Vgl. dazu Mäusli, Radiohören, 213.

327 Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 16'46" (Bd. 2).

328 Ebd., ab 18'46" (Bd. 2).

329 Vgl. dazu beispielsweise folgende Sendungen: Verne/Bovay, Doktor Ox, Manuskript; Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

«Bi[tterli]: ~~Ja und~~ Aber sälber rede könne Si's ~~au~~ nit?
Ox: Nä, Nä, Nai, zu däm langt e langsami Aerde-Zunge nit.
Bi: He jo, zersch müesse Si ja ou e Mol richtig Schwyzertütsch lehre, hehe [lacht].
Ox: Aber wisse Si, do in der Ministerial-Abteilig f~~i~~ür Aerd-Beziehige verstehn die maischte Beamte ~~aini~~ eine oder zwai Aerdsprooche, und d~~e~~arum verstehmer ~~is~~ uns ganz usgeza~~i~~chnet.
Bi: Us-ge-zich-net [sarkastisch]. Hehe. Usgezaichnet.»[330]

HÖRPROBE IV.02 [330]: Gespräch mit einem Professor auf dem Mars, 0'21"

Professor Ox ist offensichtlich nicht fähig, Baseldeutsch zu sprechen. Die Basler Mundart wird als Ausgangssprache inszeniert, derer der Professor nicht mächtig ist. Die performativen Abweichungen (schwarz markiert), die nicht im Manuskript erwähnt werden, lassen erahnen, dass eine Hierarchisierung der Sprachen nicht so angedacht war, wie sie schliesslich umgesetzt wurde. Ox hätte gemäss Manuskript, das Hans Haeser aus dem Französischen übertragen hatte, Baseldeutsch sprechen sollen, wobei Bitterlis hämische Kommentare dem Anschein nach nicht vorgesehen waren. Die Akzentuierung einer sprachlichen ‹Andersheit› sollte wohl die Verrücktheit des Professors zusätzlich untermauern. Von den Rezipierenden wurde diese Unterscheidung bemerkt und positiv bewertet. So stand in einer Rezension der *National-Zeitung*, dass Bitterli auch auf dem Mars ein «echter Basler» geblieben sei, während Ox auf den «Marsfeldern die Mundart schon ziemlich verlernt» habe.[331]

Nebst der Figur des Wissenschaftlers erzählten nach 1945 auch neue, ausserakademische Akteure von den Neuheiten der fiktionalen Welt. In Heinrich Bubecks Originalhörspiel *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* (1948) ist es der 13-jährige «Nick Meier» (unbekannter Sprecher), der seinem Vater die Funktion eines sogenannten «Tonblatts» erklärt.[332] Meier zufolge handelt es sich dabei um ein Stück Papier mit gedruckten elektrischen Strömen, das mit einem Apparat abgehört werden kann. Man müsse einfach ein «Blatt um die Walze» legen und ein «Licht» einschalten, so der Teenager.[333] Zur Vorführung spannt er ein «Tonblatt» um die Walze und hört sich ein Interview mit dem «Chef-Ingenieur» (unbekannter Sprecher) eines Atomkraftwerks an.[334] In den 1950er Jahren traten jugendliche Figuren wie «Nick Meier» vermehrt in Erscheinung und richteten sich stellvertretend an ein vermehrt jüngeres Publikum. In den *Jugendstunde*-Sendungen *Die Reise nach dem Mars* (1952) und *Mit Atomkraft zum Mond* (1955) waren es technikaffine Buben wie «Hans»[335] (Gert Schär) oder «Fritz»[336] (Herbert Dardel), deren Neugier der Etablierung von Nova diente. Die Fragen der technikinteressierten Jugendlichen gaben meist Anlass für längere Erklärungen der älteren Experten. Die Kinder- und Jugendfiguren dienten damit als Plattform für die Artikulation von Nova und als Identifikationsfiguren für die jüngeren Zuhörenden.

330 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, 14. Hervorhebung durch den Autor (schwarze Markierung); Terval/Haeser Hans (Bearbeitung), Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1956, Dauer: 59'42" (2 Bänder), Erstsendung: 7.4.1956, ab 24'33" (Band 1).

331 J. E., Wir hören mit, in: National-Zeitung, 11.4.1956, 6.

332 Bubeck, Atomkraftwerke, die Welt von morgen, Manuskript, 18. Das Novum in Form eines «Tonblatts» hatte Bubeck im Rahmen seiner Überarbeitungen für Studio Zürich neu hinzugefügt. Möglicherweise war Bubeck dabei von der «sprechenden Zeitung» in Flataus Hörfolge inspiriert worden oder von Louis Emrichs Artikel *Die Welt von morgen* (1946). Emrich prophezeite darin aufzeichnungsfähige und versendbare «Platten», die in Zukunft der Menschheit die «tönende Weltgeschichte» bringen sollten. Emrich Louis, Die Welt von morgen, in: Du 6/1 (1946), 42–47, hier 42.

333 Bubeck, Atomkraftwerke, die Welt von morgen, Manuskript, 18.

334 Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke, die Welt von morgen. Utopisches Hörspiel aus dem Jahre 2045 von Heinrich Bubeck, Regie: Arthur Welti, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Dauer: 39'48", Erstsendung: 4.2.1948, ab 29'00".

335 Vgl. Programmhinweis in: Schweizer Radio Zeitung 10 (1952), V. Es liegen zwar keine Text- oder Audioquellen zur Sendung *Die Reise nach dem Mars* (1952) vor, mit grosser Wahrscheinlichkeit dürfte «Hans» (Gert Schär) aber die gleiche Funktion wie «Mike» im Referenzwerks *We Went to Mars* (BBC, 1949–1950) übernommen haben. Vgl. dazu Macfarlane/Gamlin, We Went to Mars, Manuskript (1. Sendung).

336 Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955, ab 7'21".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nebst interessierten Jugendlichen und belehrenden Wissenschaftlern gab es zur Mitte der 1960er Jahre auch andere Figuren, die zur verbalen Narration eines Novums beitrugen. In Dieter Kühns dystopischem Originalhörspiel *Reduktionen* (1965) ist es ein namenloser Funktionär (Kurt Beck), der dem Schriftsteller (Günter Heising) in schulmeisterlicher und pedantisch wirkender Manier die Streichung bestimmter Begriffe aus dem Wortschatz erläutert. Kühn beschrieb im Manuskript die Sprechweise des Funktionärs als «dozierend», was Hörspieler Beck mittels einer sich senkenden Sprachmelodie gegen Satzende, einer exakten Aussprache und eines insgesamt schnellen Sprechtempos entsprechend umsetzte.[337] Figuren wie der Funktionär waren aber selten. Grund dafür waren die programmlichen Schwerpunkte, die in den 1950er Jahren auf Raumfahrtgeschichten britischer oder französischer Herkunft lagen und Figuren wie Ingenieure oder Wissenschaftler bevorzugten, während gesellschaftskritische deutsche Science-Fiction-Hörspiele wie Christian Bocks *Am Rande der Zukunft* (HR, 1958), das vom Alltag der Menschen handelte, vom Deutschschweizer Radio abgelehnt wurden.[338]

Eingedämmte Frauenrollen

Weibliche Figuren spielten bei der Etablierung von Nova keine bedeutende Rolle. Auch die Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen der Nachkriegszeit waren geprägt von konservativen Geschlechterkonstruktionen, in denen männliche Figuren als aktive Handlungselemente, weibliche Charaktere hingegen als Begleitrollen in Erscheinung traten. Frauenfiguren erschienen meist in der Rolle von Assistentinnen oder Sekretärinnen, so etwa «Moira Gibbs»[339] (unbekannte Sprecherin) in *Wellenlänge Zukunft* (1958) oder «Fräulein Ulla My»[340] (Traute Eschelmüller) in *Papier bleibt Papier* (1956). Dass diese Figuren primär an Beziehungen mit Männern statt an den Neuheiten der fiktionalen Welt interessiert waren, zeigt das Beispiel von «May Meier» (unbekannte Sprecherin), der älteren Schwester von «Nick Meier» in *Atomkraftwerke, die Welt von morgen*. Dem Novum des «Tonblatts» schenkt sie nur wenig Beachtung. Ihr Interesse gilt vielmehr dem Bild eines Filmschauspielers in der Zeitung. Zu den Belehrungen ihres Bruders über die zivile Nutzung der Atomkraft meint sie nur: «Oh lass mich doch in Ruhe! Ich war mit Fred aus.»[341] Bemerkenswerterweise weist May Meier kurze Zeit später aber auch auf neue gesellschaftliche Konventionen hin. So sagt sie zu ihrem Bruder, dass sie eine allfällige Kinderbetreuung mit ihrem Freund aufteilen werde, da beide dank des Vierstundentags nur halbtags arbeiten würden.[342]

HÖRPROBE IV.03 [342]: Eine Frau erklärt die Welt von morgen, 0'09"

Das Novum ubiquitärer Atomenergie nutzte Bubeck in seinem Originalhörspiel anscheinend auch zur Thematisierung alternativer Gesellschaftsmodelle.

Trotz solcher Gegenentwürfe entsprachen die Frauenrollen in den Science-Fiction-Sendungen zeitgenössischen Vorstellungen. Ihre Artikulationen konnten dabei mitunter der pejorativen Charakterisierung weiblicher Figuren dienen. In der Basler Parodie *Quo vadis, «Luna»?* (1958) wird beispielsweise «Betty» (Trudy Roth) als einfältige Person dargestellt. Unterstützt wird diese Darstellung in Form einer affektierten Sprechweise und eines ‹dümmlich› wirkenden Lispelns. So hofft Betty, dass der Helm, mit dem ihr Kollege einen Spaziergang im All unternehmen will, «wasserdicht» sei, wobei Hörspielerin Roth die ‹S›-Zischlaute lispelnd ausspricht.[343]

HÖRPROBE IV.04 [343]: Abwertende Darstellung weiblicher Figuren, 0'04"

337 Kühn Dieter, Reduktionen, Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: Radiostudio Basel 1965, Dauer: 36'36", Erstsendung: 15.3.1965, B-UKW, ab 10'04"; Kühn Dieter, Reduktionen, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001690.000, 5.

338 Im Hörspiel *Am Rande der Zukunft* sind es ‹einfache› Menschen wie die junge Frau «Susanne» (Hannelore Hinkel), die dem Radiopublikum das Leben in einer von Atombomben zerstörten Welt schildern. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S. Zur Ablehnung von Bocks Hörspiel beim Deutschschweizer Radio siehe Kapitel «Inhaltliche Kritik an Hörspielen aus der BRD», 132.

339 Vgl. Roderick/Lauterburg, Wellenlänge Zukunft, Manuskript, 6.

340 Vgl. Bengt, Papier bleibt dennoch Papier, Manuskript, 1.

341 Bubeck, Atomkraftwerke, die Welt von morgen, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, ab 31'35".

342 Ebd., ab 32'01".

343 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 10'47".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die paraverbalen Merkmale in Bettys Äusserungen bewirken eine Informationsverdoppelung der pejorativ dargestellten Frauenrolle: Betty gibt nicht nur Unsinniges von sich, sondern klingt auch so. Dies kann als «diegetic containment of the female voice», also als diegetische Einschränkung von Trudy Roths Stimme gedeutet werden, so wie es Kaja Silverman am Beispiel weiblich konnotierter Stimmen in Hollywood-Filmen gezeigt hat.[344]

Ein zweites Beispiel eines diegetischen Containments zeigt sich bei «Helen Lomax» (Kristin Hausmann), einer Anthropologin im utopischen Hörspiel *Nachtmahr* (1962). Lomax, die ihre Forschungsergebnisse über früheiszeitliche Überreste unter dem Namen ihres Vaters veröffentlichen muss, tritt im Hörspiel als schroff wirkende junge Frau in Erscheinung. Gemäss Anweisungen im Manuskript soll sie «kühl» oder «scharf» sprechen und den Avancen des Hauptdarstellers «Doktor Andrew Gauge» (Rainer Litten) widerstehen.[345] Im Verlauf der Geschichte lässt sie sich aber auf eine Liebesbeziehung mit ihm ein. Die dramaturgische Entwicklung ihres Charakters vollzieht sich somit von der ‹kühlen›, eigenständigen Forscherin zu einer schutzbedürftigen Partnerin des Hauptprotagonisten, die ihm zum Schluss des Hörspiels weinend in den Armen liegt.[346]

Klangpraktiken zur Darstellung von Weltraumraketen

Ein zentrales Novum in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen der Nachkriegszeit stellte die bemannte Raumfahrt dar. Wie in den utopischen Hörspielen der Entstehungsphase wurden fiktive Raketenflüge meist mit synchronen Schilderungen und realitätsnahen Geräuschen dargestellt, wobei sich gegen Ende der 1950er Jahre ein klanghistorischer Wandel abzeichnete. Zur Darstellung abhebender Raumschiffe konnten drei wesentliche Darstellungsformen eruiert werden.

Eine erste Art der Veranschaulichung umfasste konventionelle Startgeräusche, die dem Bereich der Artillerie entlehnt waren. Beispielsweise gingen die Regisseure Felix Klee und Jürg Lauterburg im Falle der Berner Jules-Verne-Sendungen *Von der Erde zum Mond* (1955) und *Die Mondreise* (1960) von Geschützgeräuschen zur Darstellung des fliegenden Projektils aus. In der Hörfolge *Von der Erde zum Mond* wird der Abschuss mit einem lauten und längeren Knallgeräusch dargestellt.[347] Beim Geräusch, im Manuskript als «fürchterlicher Knall»[348] beschrieben, handelt es sich wahrscheinlich um eine ab Band oder Schallplatte eingespielte Explosion eines Geschützes. Im Manuskript des Hörspiels Die Mondreise, von dem keine Aufnahmen vorliegen, wird für die gleiche Szene ein «Kanonenschuss» und «Zischen und Brummen eines schweren Geschosses» genannt.[349]

Eine zweite Darstellungsform startender Raketen bestand aus musikalisch stilisierten Klängen. Für den Start der Rakete «Hermes I» in der Basler Hörfolge *Weltraumflug* (1953) verwendete Regisseur Otto Lehmann nebst dem Schaltgeräusch einer elektrischen Stromleitung, dem Runterzählen eines Countdowns und dem Geräusch einer brennenden Zündschnur, einen längeren, ca. 15-sekündigen ansteigenden Orgelton.[350]

HÖRPROBE IV.05 [350]: Musikalisch stilisierter Raketenstart, 1'55"



Die eingesetzten Geräusche und Klänge sind dabei deutlich lauter als die Schilderungen der diegetischen Akteure, womit dem ‹showing› mehr Platz als dem ‹telling› eingeräumt wurde. Interessanterweise sollte gemäss Manuskript des Referenzwerks *Focus on Interplanetary Travel* (BBC, 1951) der Raketenstart mit dem Geräusch einer tosenden «V.2. TAKE

344 Silverman Kaja, The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington [etc.] 1988, 45. Vgl. zum Effekt der Informationsverdoppelung beim Einsatz stereotypisierter Zeichen: Flückiger, Sound Design, 130.

345 Levene Philip/Werner Albert (Bearbeitung), Nachtmahr. Eine utopische Kriminalhörspielserie in 3 Episoden von Philip Levene, Manuskript, 1. Sendung, Archiv Radiostudio Basel, 5503a, 15, 16.

346 Levene/Werner, Nachtmahr, Produktion: Radiostudio Basel 1962, ab 16'54" (Teil 3B).

347 Verne/Vuilleumier, Von der Erde zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955, ab 38'05".

348 Verne/Vuilleumier, Von der Erde zum Mond, Manuskript, 17. Hervorhebungen im Original.

349 Verne/Scherrer, Die Mondreise, Manuskript (2. Sendung), 14.

350 Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 29'06" (Bd. 1); Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 00'00"(Bd. 2).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

OFF» veranschaulicht werden.[351] Regisseur Lehmann und Bearbeiterin Stehle hatten sich offenbar dagegen entschieden und im Rahmen der intramedialen Transformation musikalische Zeichen hinzugefügt.

Wie die Zeitungsrezension von Franz Fassbind für die NZZ zeigt, löste die Darstellungsform der Rakete in der Sendung *Weltraumflug* positive Reaktionen aus und regte die Reflexion über Formen des Hör-Wissens an. Fassbind befand das «stilisierte Geräusch für die aufsteigende Rakete» für «witzig» und sah darin ein «Symbol für Hoffnung, Erwartung und Enttäuschung». Er betonte in seiner Kritik, dass die «akustische Illustration gewisser Details» durch «fingierte Spiel-, Demonstrationsszenen und Geräuschpassagen» den Akzent vom Wesentlichen auf das Spielerische legte. Dabei würden jedoch Geräusche der Kontrollapparaturen oder der Triebwerke «lediglich die Phantasie, nicht das Wissen der Hörer» bereichern, denn das «Bild einer dreistufigen Rakete» könne durch «akustische Effekte» nicht näher präzisiert werden. Geräusche könnten aber, wenn sie «richtig, das heisst in stilisierter Form eingesetzt» werden, die Fantasie des Hörers anreichern und die Zuhörenden über die «präzise Aussage» des Textes in eine Welt von Assoziationen hinausführen, die jede «visuelle Realität» übersteige.[352] Fassbinds Rezension ist bemerkenswert und zeigt, dass er den Einsatz realitätsnaher Geräusche zur Naturalisierung eines Weltraumflugs als missglückt wahrgenommen hatte. Hingegen begrüsste er Geräusche in stilisierter Form, die das imaginäre Repertoire der Zuhörenden anreicherten. Radiofone Science Fiction trug demnach eher zur auditiven Wissensproduktion bei, wenn akusmatische Sounds mit einem mehrdeutigen semantischen Gehalt anstelle von ‹realitätsvortäuschenden› Geräuschen verwendet wurden.

Musikalisch stilisierte Raumfahrtsounds wie in *Weltraumflug* blieben die Ausnahme, denn eine dritte, am häufigsten benutzte Klangpraktik bestand aus einer Kombination aviatischer Geräusche und elektronisch erzeugter Klänge, die von Hinweisen diegetischer Figuren begleitet wurde.[353] Im Sendebeitrag *«A. [R]. I. startet zum Mond»* schildert ein in der «Atom-Rakete» anwesender «Reporter» (unbekannter Sprecher) den Startvorgang. Seine Stimme ist durch eine aufgeregte, schnelle und sich verhaspelnde Sprechweise in hoher Tonlage gekennzeichnet. Die Schilderungen des Reporters werden eng auf die eingeblendeten Geräusche getaktet: Nach dem Hinweis «ein Hebel wird heruntergerissen» erklingt ein lauter, kurzer Knall, gefolgt von einem im Manuskript als «Pfeifton» beschriebenen Geräusch, bestehend aus einem rund 3-sekündigen ansteigenden Sinuston[354] – wahrscheinlich auf einem Oszilloskop[355] erzeugt –, der in ein ungefähr 14 Sekunden dauerndes rauschendes und düsenartiges Geräusch überblendet wird.[356]

HÖRPROBE IV.06 [356]: Geräuschvoller Sound eines Raketenstarts, 0'24"



Die verbalen Hinweise und die vernommenen Geräusche treten komplementär zueinander in Erscheinung, das heisst im Sinne einer Synchrese, so dass die Zuhörenden das Gehörte unmissverständlich verstehen können.

Die Szene des Raketenstarts in *«A. [R]. I. startet zum Mond»* beinhaltete bereits zentrale Science-Fiction-Soundeffekte, wie sie Ric Viers

351 Tuson, Focus on Interplanetary Travel, Manuskript, 19. Hervorhebungen im Original. Der Ausdruck ‹V-2› bezieht sich auf das Raketenprogramm «Vergeltung» der deutschen Luftwaffe, das seit 1942 der Entwicklung von ‹Vergeltungswaffen› (V-Raketen) diente. Vgl. Ulrich Bernd, DER KRIEG – EIN RÜCKSICHTSLOSES GERÄUSCH. Der Lärm des Zweiten Weltkriegs, in: Paul Gerhard et al. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 240–245, hier 243.

352 Fassbind, Radio. Weltraumflug, o. S.

353 Vgl. dazu folgende Sendungen: Vitali, Der künstliche Planet, Manuskript; Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953]; Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955.

354 Wenn in dieser Arbeit von Sinustönen die Rede ist, dann ist damit ein Ton gemeint, der aus einer periodischen Schwingung besteht und auf elektronischen Tongeneratoren (bspw. einem Oszillographen) erzeugt wird. Vgl. Görne, Sounddesign, 23–31, hier 26; Flückiger, Sound Design, 515.

355 Ein Oszillograph ist ein elektronisches Gerät zur Aufzeichnung sich verändernder physikalischer Vorgänge (bspw. Schwingungen). Es kann auch als Tongenerator verwendet werden. Das Radiostudio Bern verfügte mit dem Oscilloscope 3153 der Marke Philips seit 1939 über ein solches Gerät. Vgl. Mediendatenbank HISTO, Messgerät Kathodenstrahloszillograph Oscilloscope Philips G.M.3153 [Fotografie], BE_700455.001.

356 Lange, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Produktion: Radiostudio Zürich 1948, ab 12'10". Beim Düsengeräusch könnte es sich um eine Aufnahme einer V2-Rakete oder eines fliegenden Düsenflugzeuges gehandelt haben. Die Deutschschweizer Radiostudios verfügten seit den 1930er Jahren über Geräuscharchive mit käuflich erworbenen Schallplatten und Eigenaufnahmen. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 75–77.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2008 für die Darstellung von Raumschiffen beschreibt: der Knalleffekt als angedeutete Startdetonation und die Kombination aus Sinus- und Düsenjetgeräuschen als Darstellung von vorüberfliegenden Raumschiffen, einem sogenannten «Spaceship Pass-By».[357] Gerade die Veranschaulichung vorüberfliegender Raketen konnte zu diegetischen Widersprüchen führen. So hätte das düsenartige Geräusch beim Start der Atomrakete in *«A. [R]. I. startet zum Mond»*, das wahrscheinlich aus Aufnahmen eines vorüberfliegenden Düsenjets oder einer V-2-Rakete bestand, aufgrund der akustischen Perspektive (die beim Reporter im Innern des Raumschiffes lag) entsprechend manipuliert werden sollen. Die diegetisch falsche Perspektivierung könnte auch von den Zuhörenden wahrgenommen worden sein. In einer Rezension der *Basler Nachrichten* stand, dass die «utopische Szene vom Start des ersten Weltraumschiffes» zwar «unterhaltsam» gewesen sei, in einer Klammerbemerkung wurde aber auf die «kleinen Ungenauigkeiten» des Gehörten hingewiesen.[358]

Die Transformation der schriftlichen Vorlagen in das auditive Zielmedium zeigt, dass die Veranschaulichung der Raumschiffe plastischer erfolgte als von den Referenzwerken vorgesehen. In der Hörfolge *Mit Atomkraft zum Mond* werden Archivaufnahmen mit einem zischenden Geräusch, wahrscheinlich von einem Strahltriebwerk, zur Illustration des Raketenstarts verwendet.[359] Um den Eindruck des rasant steigenden Raumschiffes zu verstärken, vermeldet «Ingenieur Haller» (Raimund Bucher) mit gequälter Stimme und in kurzen Abständen: «Tausend Meter … zweitausend … dreitausend».[360] Eine entsprechende Szene findet sich in der literarischen Vorlage *Mit Atomkraft zum Mond* (1952) von Walter Hess (alias Karl Thöne) nicht. Die verbalen Schilderungen wurden bei der intermedialen Übertragung hinzugefügt, wahrscheinlich um das Ausdruckspotenzial des Hörspielmediums optimal zu nutzen.

Bei der Produktion der Hörspiele wurden auch aus dem Ausland bezogene Soundeffekte eingesetzt. Für die Science-Fiction-Serie *Reise ins Weltall* (1958) verwendete Regisseur Hans Hausmann 21 Soundeffekte, die aus dem Referenzwerk *Journey into Space*: *Operation Luna* (BBC, 1958) stammten.[361] Der Sound für den Raumschiffstart besteht im BBC-Hörspiel aus der Kombination eines steigenden Sinustons, erzeugt mit Oszillatoren und einer Echokammer des britischen National Physical Laboratorys, dem Klang eines Theremins sowie dem Geräusch eines Düsenjets.[362] Dieser Soundeffekt wurde zu Beginn jeder Episode eingespielt und mit dem Ausruf «Journey! Into! Space!» von einer hall- und echoversetzten Stimme (David Jacobs) begleitet.[363]

HÖRPROBE IV.07 [362]: BBC-Stimme: Journey Into Space!, 0'18"

Durch den regelmässigen Einsatz entwickelten sich die Klänge zu einem Key Sound der Serie und repräsentierten Niebur zufolge das Fortschrittsnarrativ der Raketentechnologie sowie die Spezialleistung, die es für einen Mondflug brauchte.[364]

Hausmann setzte die übernommenen Soundeffekte analog zur britischen Vorlage ein. Zu Beginn jeder Sendung ruft Radiosprecher Erwin Roth mit tiefer Stimme «Journey into Space» ins Mikrofon, danach spricht Albert Werner über den Soundeffekt des Raketenstarts und über die anschliessende Hörspielmusik (von Hans Moeckel): «Radio Basel bringt: Reise ins Weltall.»[365]

HÖRPROBE IV.08 [365]: Key Sound: Reise ins Weltall, 0'25"

357 Viers, The sound effects bible, 284.

358 Undulus, Das Wort auf Wellen, in: Basler Nachrichten, 22.11.1948, o. S.

359 Im Manuskript steht an entsprechender Stelle von Hand geschrieben «Platte 2». Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Manuskript (1. Sendung), 6.

360 Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955, ab 15'10".

361 Vgl. Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, Begleitblatt «Effects for Journey into Space (Operation Lunar: First Serie) TLO 58116».

362 Chilton Charles, Journey into Space. Operation Luna, Regie: Charles Chilton, Produktion: BBC 1958, Dauer: 24'46", Erstsendung: 26.3., 2.4., 9.4., 16.4., 23.4., 30.4., 7.5., 14.5. 21.5., 28.5., 4.6., 11.6., 18.6.1958, ab 0'0" (Folge 1). Vgl. Wade, The Golden Age of Science Fiction, 9–11.

363 Vgl. Wade, The Golden Age of Science Fiction, 9.

364 Vgl. Niebur, Special Sound, 13.

365 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskript (1. Sendung), 1; Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 0'04" (Folge 1, Teil 2).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Darstellung des Starts des Raumschiffs «Luna» ergänzte Hausmann mit zwei weiteren BBC-Soundeffekten: «GYRO» (nach oben beschleunigtes elektronisches Brummgeräusch) und «TELEVIEWER» (regelmässiger, hoher Ton, ähnlich wie ein U-Boot Sonar).[366] Während das «Gyro»-Geräusch unmittelbar nach Auftreten als «Stabilisierungskreisel» benannt wird, wirken die Töne des «Televiewer» zunächst als akusmatische Klänge und werden erst später von den diegetischen Akteuren als «Television» betitelt.[367] Diese transnationalen Soundeffekte, aufgrund ihrer technischen Elaboriertheit womöglich ein «sonic novums» im Sinne Reddels, stiessen bei den Zuhörenden auf Gefallen. So lobte Franz Fassbind in seiner Zeitungskritik das «Zusammenspiel aller Elemente des Radiotheaters», mit dem Regisseur Hausmann ein «Hörbild von beinahe dreidimensionaler Anschaulichkeit» evoziert habe.[368]

Nach der Serie *Reise ins Weltall* wurde der Start interplanetarischer Raketen nicht mehr geräuschhaft dargestellt. Weder in der Serie *Raumkontrollschiff Wega I* (1961–1963) noch in den beiden Science-Fiction-Hörspielen *Der Weg zu den Planeten* (1964) und *Entscheidung im Weltraum* (1964), in denen erneut Hans Hausmann Regie führte, wurden Startprozedere mittels Soundeffekten umgesetzt. Ein Grund für diesen Wandel könnte die zunehmend stereotypisierte Darstellung abhebender Raumschiffe in Science-Fiction-Filmen und -Hörspielen gewesen sein. Eine ausführliche Veranschaulichung von Raketenstarts dürfte in den 1960er Jahren demnach als obsolet erachtet worden sein. Ausserdem könnten solche Darstellungen nach dem erfolgreichen Testflug von Yuri Gagarin im Jahr 1961 an Reiz verloren und für die interessierten Zuhörenden kein eigentliches Novum mehr bedeutet haben.

Nebst dem Startvorgang wurden in den Science-Fiction-Sendungen von Radio Beromünster auch einzelne Bestandteile der Weltraumschiffe dramatisiert. Dazu gehörten in erster Linie Türen, Kommunikationsapparate und Raumfahrtanzüge, die mit unterschiedlichen hörspielgestalterischen Mitteln wiedergegeben wurden.

Die häufig dargestellten Türen dienten als Symbole der Abgrenzung respektive des Übergangs zum Weltraum.[369] Im mehrteiligen Hörspiel *Die Mondreise* öffnete beispielsweise einer der Raumfahrer ein Fenster des Projektils, um die Temperatur des Alls zu messen. Zu hören ist das Geräusch eines quietschenden Scharniers, gefolgt von einem leisen Windgeräusch.[370] Während im Manuskript der Sendung das Öffnen der Luke erwähnt wird, fehlen Angaben zu einem allfälligen Fahrtwind.[371] Auch in der ursprünglichen Vorlage, Jules Vernes Roman *Reise um den Mond* (1873), finden sich keine entsprechenden Hinweise.[372] Ob Lauterburg nicht wusste, dass Raumschiffe im luftleeren Weltraum keine Geräusche verursachen oder ob er mit diesem Sound an das Hör-Wissen von Vernes Zeit anknüpfen wollte, geht aus den Sendeunterlagen nicht hervor. Wahrscheinlich ist aber Letzteres.

Zu einer ähnlichen Berührung mit dem Vakuum des Weltraums kam es in den anderen Hörspielen und Hörfolgen nicht. In den Hörfolgen *Weltraumflug* und *Mit Atomkraft zum Mond* werden mechanisch-metallisch klingende Türen und Luken verwendet, um die Abgrenzung nach aussen zu signalisieren.[373] Anders als bei der Beschreibung der Luken im Hörspiel *Der Ruf der Sterne* (1935) finden sich in den Sendeunterlagen keine besonderen Anweisungen zur Herstellung der Türklänge.[374]

In der Serie *Reise ins Weltall* kamen neue Türgeräusche zum Einsatz, die wiederum von der BBC stammten. Hausmann setzte den

366 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, Begleitblatt «Effects for Journey into Space (Operation Lunar: First Serie) TLO 58116». Hervorhebungen im Original; Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 2'06" (Folge 1, Teil 2).

367 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskript (1. Sendung), 1, 3.

368 Fassbind, Aktuelles Radiotheater, 39.

369 Vgl. zur Symbolik von Türen in Filmen: Flückiger, Sound Design, 173–174.

370 Verne Jules/Scherrer Hans (Bearbeitung), Die Mondreise. Jugendhörfolge in 5 Teilen von Jules Verne, Regie: Jürg Lauterburg, Produktion: Radiostudio Bern 1960, Dauer: 130'50" (5 Sendungen), Erstsendung: 19.1., 4.2., 9.2., 25.2., 1.3.1960, B-MW, ab 11'40".

371 Vgl. Verne/Scherrer, Die Mondreise, Manuskript (4. Sendung), 6.

372 Vgl. Verne Jules, Reise um den Mond, Wien/Pest/Leipzig 1874, Internetversion: http://www.zeno.org/Literatur/M/Verne,+Jules/Romane/Reise+um+den+Mond/14.+Capitel, 14.8.2020.

373 Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 25'50" (Bd. 1); Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955, ab 12'42".

374 Vgl. Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Manuskript (1. Teil), 5.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Soundeffekt «MAIN DOOR» aus der Serie *Journey into Space* ein, wobei ein elektronisches monotones Netzbrummen zu hören ist, oder den Effekt «AIR LOCK» (dt. Luftschleuse), bestehend aus mechanischem Schliessgeräusch und pneumatischem Zischen.[375] Interessanterweise verwendete Hausmann die gleichen Effekte auch noch 1964 beim Hörspiel *Der Weg zu den Planeten*.[376] Dies zeigt, dass der Veranschaulichung von Türen – im Gegensatz zum Startvorgang – auch in den 1960er Jahren noch Bedeutung zugemessen wurde und dazu internationale Soundeffekte wiederverwertet wurden.

Nebst Türgeräuschen verwendeten die Mitarbeitenden der Hörspielabteilungen elektroakustische Manipulationen, um die neuartigen Kommunikationsmöglichkeiten der Raumschiffe zu demonstrieren. Dies konnte in Form künstlich erzeugter Stimmen erfolgen.[377] Im Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* verkündet ein «Roboter» (Albert Werner), der offenbar zu einer «Hilfsrakete»[378] gehört, Folgendes:

«Roboter: (verzerrt durch Lautsprecher) Wir sind gelandet. Ausgang ~~durch die~~ vordere Luftschleuse. ~~Bitte durch die vordere Luftschleuse.~~ Wir sind gelandet. Ausgang ~~durch die~~ vordere Luftschleuse. ~~Bitte durch die vordere~~ – (bricht ab)».[379]

HÖRPROBE IV.09 [379]: Roboterstimme, 0'09"

Zur Darstellung des Roboters wurde Werners Stimme um sechs Tonlagen nach oben gepitcht und von Studiotechniker Ernst Neukomm mit Federhall[380] und einem Hochpassfilter, mit dem der Lautsprechereffekt evoziert werden sollte, ausgestattet. Phonetisch imitiert Werner den Roboter durch eine abgehackte, jede Silbe betonende Redeweise. Anders als vom Manuskript vorgegeben, lässt er bei seiner Performanz einzelne Wörter aus (schwarz markiert) und bringt damit die bruchstückhafte Sprechweise des neuartigen Objekts zusätzlich zum Ausdruck.

Im Referenzwerk des Hörspiels – Charles Parrs Hörspiel *The Songs of Distant Earth* (BBC, 1962) – wird an entsprechender Stelle ebenfalls von einer verzerrten «ROBOT VOICE» gesprochen.[381] Anscheinend hatte Parr den Klang der Roboterstimme selber kreiert, denn in der literarischen Vorlage, auf die er sich bezieht – Arthur C. Clarkes Kurzgeschichte *The Songs of Distant Earth* (1958) –, ist die Rede von einer «smooth, synthetic voice».[382] Aus der geschlechtsneutralen, künstlichen Stimme wurde somit im Zuge der inter- und intramedialen sowie transnationalen Transposition eine verzerrte und mechanische Roboterstimme, die von einem Mann gesprochen wird. Dass Regisseur Hans Hausmann zur

375 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, Begleitblatt «Effects for Journey into Space (Operation Lunar: First Serie) TLO 58116». Hervorhebungen im Original; Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 24'33 (Folge 1, Teil 2). In der Parodie *Quo vadis, «Luna»?* wurden die gleichen Geräuscheffekte verwendet. Vgl. beispielsweise Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 10'41".

376 Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 5'25". Zum Teil verwendete Hausmann im Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* die britischen Soundeffekte auch in einem neuen Zusammenhang. So wurde der Kühlraum des Raumschiffs «Magellan», in dem sich angeblich tausende eingefrorene Menschen befanden, durchgehend mit dem Televiewer-Soundeffekt aus *Journey into Space* unterlegt. Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 30'10".

377 Beispielsweise sollte in Vitalis Hörfolge *Der künstliche Planet* (1953) gemäss Manuskript ein «Lautsprecher» kurz vor dem Start «Alle Luken schliessen» mit einer «roboterhaft[en]» Sprechweise aussprechen. Vitali, Der künstliche Planet, Manuskript, 8. Die akustische Zusammensetzung der roboterhaften Stimme (Geschlecht, Tonalität, Tempo, Sprechstil, Timbre etc.) lässt sich aufgrund fehlender Bandaufnahmen nicht untersuchen.

378 Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Manuskript, 21.

379 Ebd., 22. Hervorhebungen im Original und Hervorhebung durch den Autor (schwarze Markierung); Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 32'07".

380 Federhall (engl. Spring Reverb) bezeichnet ein elektroakustisches Effektgerät, in dem ein akustisches Signal eine stählerne Spiralfeder zum Schwingen bringt. Vgl. Flückiger, Sound Design, 506. Signale, die mit diesem Effekt bearbeitet werden, erhalten einen charakteristisch metallischen Klang. Vgl. Görne Thomas, Tontechnik, München ²2008, 342. Butzmann und Martin weisen darauf hin, dass Federhall seit den 1950er Jahren in Filmen verwendet wird. Vgl. Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 197.

381 Clarke/Parr, The Songs of Distant Earth, Manuskript, 23. Hervorhebungen im Original.

382 Clarke, The Songs of Distant Earth, 28.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Artikulation des Roboters eine Männerstimme[383] verwendete, ist ein Beispiel dafür, wie männlich konnotierte Stimmen als Ausgangspunkt eines vermeintlich textuellen Ursprungs benutzt werden, so wie es auch Silverman in ihrer Studie zu Hollywood-Produktionen festgestellt hat.[384]

Elektroakustische Manipulationen in Form von Filter- und Halleffekten wurden ausserdem angewendet, um die Verständigung zwischen Erde und Raumschiff zu veranschaulichen. Im Beitrag *«A. [R]. I. startet zum Mond»* berichtet der «Reporter» (unbekannter Sprecher) aus dem Innern der Rakete. Seine Stimme wird dabei mit einem Hochpassfilter bearbeitet, der die tieferen Frequenzen dämpft, um damit den in Hörspielen häufig verwendeten Telefoneffekt zu erzielen.[385] Mit dieser Klangästhetik naturalisierte Regisseur Welti die Kommunikation mit dem Raumschiff und behauptete sie aufgrund ihrer elektroakustischen Verzerrung als technischen Vorgang. Nur wenige Sekunden nach dem Start wird die Leitung unterbrochen und dem Publikum die begrenzten Kommunikationsmöglichkeiten wieder ins Bewusstsein geführt.[386] Mit der als störungsanfällig dargestellten Funkverbindung erzeugte Welti eine Art «metaphorischen Realismus»[387] und knüpfte mit dem Format der Radioreportage an eine Darstellungsweise an, die dem Publikum vertraut gewesen sein dürfte.

Im Verlauf der 1950er Jahre veränderte sich die Klangpraktik dahingehend, dass nicht mehr die Stimmen der Astronauten verzerrt wurden, sondern diejenigen ihrer Kollegen auf der Erde. Neu lag die akustische Perspektive im Innern der Rakete und es waren die Stimmen der Bodenbesatzung, die mit Hochpassfiltern elektroakustisch bearbeitet wurden. In der Serie *Reise ins Weltall* ist es die gefilterte Stimme des Kontrollturms (Peter Wyss), die aus den Lautsprechern im Innern des Raumfahrzeugs dröhnt, wobei auch die umgekehrte akustische Perspektive einen metaphorischen Realismus für die Zuhörenden dargestellt haben dürfte.[388]

Die Stimmen der Raumfahrer selber wurden vor allem dann mit elektroakustischen Filtern bearbeitet, wenn sie sich in Anzügen ausserhalb der Raketen befanden.[389] In den Sendungen *Weltraumflug*, *Mit Atomkraft zum Mond* und *Reise ins Weltall* verfügen die Stimmen der Astronauten, die in Raumanzügen mit Hilfe kleiner Radiosender kommunizieren, dank eingesetzter Hochpassfilter über eine ähnliche Ästhetik wie ein Telefongespräch.[390]

383 Wenn in dieser Arbeit von einer Männer- oder Frauenstimme die Rede ist, so ist damit der intendierte Klang gemeint, der entweder durch die Besetzung oder eine bestimmte Sprechweise evoziert wird. Für sich genommen geben die Frequenzen, die ein Mensch mit seiner Stimme erzeugen kann, keinen Aufschluss über eine Geschlechtszugehörigkeit. Die Stimme gilt zwar aufgrund des hormonabhängigen Kehlkopfwachstums während der Pubertät als sekundäres Geschlechtsmerkmal, neuere Ansätze der Geschlechterforschung gehen aber nicht mehr von einem bipolaren Geschlechtshormonkonzept aus. Ausserdem sind bestimmte Sprechweisen auch soziokulturell bedingt. So sprechen beispielsweise Knaben vor dem Stimmbruch trotz gleicher Stimmlage gewisse Vokale tiefer aus als Mädchen, um damit männliche Erwachsene nachzuahmen. Vgl. Franke Luzie, Auf der Suche nach der ganzen Stimme. Der Einfluss von Geschlechterbildern auf die Entwicklung der Stimmkategorien, sowie deren Dekonstruktion am Beispiel von Alfred Wolfsohn und dem Roy Hart Theatre, Wissenschaftliche Arbeit Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau 2019, 5–9.

384 Silverman zeigt am Beispiel verschiedener Soundtracks von Hollywood-Filmen, wie die männliche Stimme als angeblicher Ursprung eines Textes interpretiert wird und wie dies eine diegetische Einschränkung weiblicher Stimmen nach sich zieht. Vgl. Silverman, The Acoustic Mirror, 45.

385 Lange, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Produktion: Radiostudio Zürich 1948, ab 8'55". Vgl. zum Effekt von Telefonstimmen auch Weich, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit, 35–36.

386 Lange, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Produktion: Radiostudio Zürich 1948, ab 12'25".

387 Görne spricht angesichts der störungsanfälligen Funkverbindung zwischen den Raumschiffen und der Kommandozentrale der Rebellen im Science-Fiction-Film *Star Wars* (1977) von einem «metaphorischen Realismus». Görne, Sounddesign, 251.

388 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 0'22" (Folge 1, Teil 1). Vgl. zu dieser Klangpraktik auch die Sendungen: Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 26'52" (Bd. 1); Parr/Clarke/Werner, Entscheidung im Weltraum, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 14'03".

389 In nahezu allen Science-Fiction-Sendungen, welche die Raumfahrt thematisierten, traten Raumanzüge als Bestandteil der Weltraumschiffe in Erscheinung. In den meisten Sendungen wurden sie allerdings nur erwähnt und nicht dramatisiert. Vgl. dazu beispielsweise folgende Sendungen: Lange, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Manuskript, 2; Vitali, Der künstliche Planet, Manuskript, 16; Gerster, Mars wird unter die Lupe genommen, Manuskript, 3; Ecke, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript, 17; Adrian, Ein Mensch kehrt zurück, Manuskript, 2; Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Entscheidung im Weltraum. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr, nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5574, 6.

390 Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 18'20" (Bd. 2); Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955, ab 51'53"; Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 2'29" (Folge 2, Teil 1).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dabei kam es auch zu gewissen Widersprüchen. Beispielsweise springt der «Mann von der Strasse» (unbekannter Sprecher) in der Hörfolge *Weltraumflug* auf dem Mond in die Höhe. Zur Veranschaulichung der geringeren Anziehungskraft bewegt sich der Hörspieler dabei vom Aufnahmemikrofon weg und kommt – zur Signalisation der Landung – wieder näher ans Mikrofon heran.[391] Aus Sicht der Zuhörenden ist dies eigentlich falsch, da sich das Mikrofon innerhalb des Raumanzugs befindet und die Stimme des Astronauten trotz Absprungs gleich laut hätte bleiben müssen. Auch in der Hörfolge *Mit Atomkraft zum Mond* können auditive Widersprüche gehört werden. So sind während der Arbeiten der Raumfahrer, die sich dank Mikrofonen in ihren «Taucheranzüge[n]»[392] untereinander verständigen können, auch Schritt- und Klopf-Geräusche zu vernehmen, welche während der Untersuchungen verursacht werden.[393] Da die Anzüge als Schallträger wirken, könnten solche Geräusche durchaus wahrnehmbar sein. In diegetischer Hinsicht hätten sie aber analog zur Stimme mit einem Hochpassfilter bearbeitet werden müssen. Interessanterweise waren diese Geräusche das Resultat der intermedialen Bearbeitung, denn in der literarischen Vorlage zur Sendung steht explizit, dass die «Schritte der Kameraden» nicht zu vernehmen seien, da auf dem Mond die Luft zur Übermittlung des Schalls fehle.[394]

Die Beispiele der fiktiven Mondbegehungen zeigen, dass die Radiomitarbeitenden zur Plausibilisierung des Novums vor allem elektroakustische Effekte verwendet haben. Dass es dabei auch zu diegetischen Widersprüchen kam, verdeutlicht den unerfahrenen Umgang bei der Darstellung fiktiver Begebenheiten.

Unbekannte Flug- und Klangobjekte

Mit dem unbekannten Flugobjekt (UFO) trat in den 1950er Jahren ein epochenschreibendes Phänomen in Erscheinung, das aufgrund seiner unklaren und mehrdeutigen Bestimmung bis heute eine Projektionsfläche für zahllose Fantasien bildet.[395] Nachdem ein nordamerikanischer Pilot im Sommer 1947 mehrere Objekte am Himmel beobachtet haben soll, die anschliessend von der nordamerikanischen Presse als «flying saucers» bezeichnet wurden, verbreitete sich in den 1950er Jahren im deutschsprachigen Raum der Begriff der «fliegenden Untertasse».[396] Zunächst als militärische Geheimentwicklung gedeutet, wurden UFOs zur Mitte der 1950er Jahre im Zuge der fortgeschrittenen Weltraumforschung mit dem All in Verbindung gebracht. Zu Beginn der 1960er Jahre büssten sie an Aktualität ein, bestanden aber weiterhin als Element der Unterhaltungsindustrie fort.[397]

Das Phänomen der fliegenden Untertassen tauchte auch im Hörspielprogramm von Radio Beromünster auf. Zur Darstellung der UFOs wurden entweder summende Geräusche, elektronisch erzeugter Sound oder musikalische Klänge verwendet, die in den meisten Fällen von den Zuhörenden zunächst als akusmatische Sounds, also ohne Hinweis auf die Klangquelle, wahrgenommen wurden.

In der Berner Hörfolge *Fliegende Teller* (1955), die sich dem Thema in dokumentarischer Weise näherte, sollte anlässlich der übersetzten Kurzfassung von Welles' Adaptionshörspiel *The War of the Worlds* ein UFO mit einem Summ-Geräusch dramatisiert werden. Der Autor des Manuskripts, Hans Wirz, beschrieb den Klang des extraterrestrischen Vehikels im Manuskript als ein «leises schwirrendes Summen». Daran anschliessend sollte der Reporter «Carl Phillips» das Publikum unmittelbar auf die Quelle des Gehörten aufmerksam machen: «Meine Damen und Herren – Hören Sie das Geräusch? Es kommt von dem ‹Ding›!» Und ein anwesender Professor sollte den Sound als «ungleichmässige[s] Abkühlen» des Objekts deuten.[398] Aufgrund fehlender Tonaufnahmen kann nicht überprüft werden, welche Geräusche Regisseur

391 Tuson/Stehle, Weltraumflug, Produktion: Radiostudio Basel [1953], ab 19'16" (Bd. 2).

392 Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Manuskript (2. Sendung), 7.

393 Hess, Mit Atomkraft zum Mond, Produktion: Radiostudio Bern 1955, ab 61'34".

394 Hess, Mit Atomkraft zum Mond, 109.

395 Vgl. Mayer Gerhard, UFOs in den Massenmedien – Anatomie einer Thematisierung, in: Schetsche Michael et al. (Hg.), Von Menschen und Ausserirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft, Bielefeld 2008, 105–132, hier, 107.

396 Vgl. Pincio Tommaso, Die Ausserirdischen. Der grösste Mythos des 20. Jahrhunderts, Berlin 2007, 33–45, hier 38.

397 Vgl. Mayer, UFOs in den Massenmedien, 109–126.

398 Wirz Hans, Fliegende Teller, Manuskript 10. Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hans Gaugler zur Umsetzung dieser Szene verwendet hat. Dem Anschein nach waren es aber keine düsenjetartigen Geräusche wie im Falle der irdischen Raumraketen. Im Rahmen der Hörfolge *Fliegende Teller* wurden die unbekannten Flugobjekte im Übrigen nicht nur akustisch umgesetzt, sondern auch visuell. So erschien in der Radiozeitung beim Hinweis zur Sendung eine Illustration mit einer für die 1950er Jahre typischen Darstellung von UFOs ▸ ABB. 9.[399]

Konventionelle Geräusche zur Darstellung von UFOs wurden in den Hörspielen *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) und *Nachtmahr* (1962), die beide unter der Regie von Hans Hausmann im Basler Hörspielstudio aufgenommen wurden, eingesetzt. Hans Haeser, der das Manuskript der Bitterli-Sendung verfasst hatte, sah für den Start eines «Fliegenden Tellers» ein «[s]charfes, verklingendes Pfeifgeräusch» vor, das auch wie der «Pfiff eines Menschen» klingen konnte.[400] Danach sollten die Fluggeräusche des UFOs wie beim französischsprachigen Original mit einem Staubsauger erzeugt werden.[401] Hausmann hielt sich an diese Vorgaben und verwendete zur Inszenierung des fliegenden «Däller» einen leise summenden Staubsaugermotor.[402] Auch im utopischen Kriminalhörspiel *Nachtmahr* setzte Hausmann auf herkömmliche Maschinengeräusche. Beim Auftauchen unterirdischer Wesen an der Erdoberfläche ist ein Geräusch zu hören, das von den Protagonistinnen und Protagonisten als «Sirren» bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um ein leise surrendes, um mehrere Tonlagen nach oben transponiertes Geräusch, das wahrscheinlich mit einer Handbohrmaschine erzeugt worden ist.[403]

HÖRPROBE IV.10 [403]: Bohrgeräusche als UFO-Sound, 0'20"

Das Geräusch tritt zunächst als akusmatischer Sound in Erscheinung und erweist sich erst im Verlauf des mehrteiligen Hörspiels als bohrmaschinenähnliches Gefährt. Im Vergleich zur westdeutschen Produktion *Terra Incognita* (BR, 1962) fällt auf, dass Regisseur Hausmann das Bohrgeräusch in Nachtmahr (1962) sehr dezent einsetzte, während der BR eine ausgesprochen laute, düsenartige Explosion mit anschliessendem Bohrgeräusch verwendete.[404]

HÖRPROBE IV.11 [404]: Laute UFO-Geräusche am Deutschen Radio, 0'28"

Grund für die diskretere Klangpraktik des Basler Radiostudios könnte gewesen sein, dass sich Hausmann bewusst von der deutschen Produktion abheben wollte, denn als der BR im Juli 1962 mit der Ausstrahlung der einzelnen Folgen von *Terra Incognita* begann, wurde *Nachtmahr* gerade im Radiostudio Basel aufgenommen.[405]

Eine zweite Technik zur Darstellung unbekannter Flugobjekte bestand aus elektronischen Soundeffekten. Hausmann wählte für den Klang der UFOs in der Serie *Reise ins Weltall* den entsprechenden Soundeffekt aus dem britischen Original. Dabei handelt es sich um den Effekt «SPACE MUSIC», der im deutschsprachigen Manuskript als «Sphärenmusik» bezeichnet wird.[406] Der Sound besteht aus langsam oszillierenden Sinustönen, wahrscheinlich generiert mit einem Theremin, die mit Hall- und Echoeffekten bearbeitet worden sind.[407] Die Astronauten an Bord der Rakete ‹Luna› vernehmen diese «Sphärenmusik» jeweils aus ihrem Radio. Die unheimlich und körperlos wirkenden Geräusche, die sich im Verlauf der Serie als «Kraftquelle» der fliegenden Untertassen herausstellen, sind ein zentraler Bestandteil der Handlung.[408] Beim erst-

399 O. A., Fliegende Teller, in: Schweizer Radio Zeitung 4 (1955), 16. Vgl. zum Aussehen von UFOs und fliegenden Untertassen: Pincio, Die Ausserirdischen, 76–91.

400 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, 11.

401 Vgl. Terval, Désiré Bisquet chez les Martiens, Manuskript, 31; Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, 27.

402 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Produktion: Radiostudio Basel 1956, ab 19'21" (Band 1); Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, 19.

403 Levene/Werner, Nachtmahr, Produktion: Radiostudio Basel 1962, ab 4'40" (Teil 1A).

404 Levene Philip, Terra Incognita, Regie: Wilm ten Haaf, Produktion: BR 1962, Dauer: 334'05" (8 Sendungen), Erstsendung: 12.7., 19.7., 26.7., 2.8., 9.8., 16.8., 23.8., 30.8.1962, ab 4'44" (1 Sendung).

405 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 5503.

406 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, Begleitblatt «Effects for Journey into Space (Operation Lunar: First Serie) TLO 58116». Hervorhebungen im Original; Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskript (1. Sendung), 12.

407 Vgl. dazu Niebur, Special Sound, 10–14. Auf das Theremin in der Musik der Serie Journey into Space verweist: Wade, The Golden Age of Science Fiction, 9–11.

408 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskript (4. Sendung), 38.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

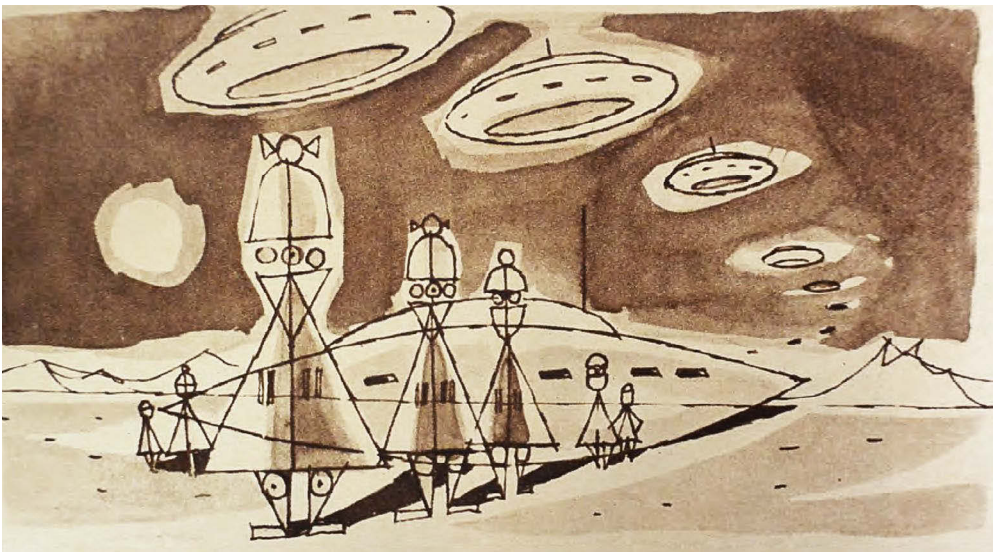


ABB.9 ▶ Illustration zur Hörfolge *Fliegende Teller*.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

maligen Auftreten des akusmatischen Sounds fragt einer der Astronauten: «Moment, hör mal. Was ist das?», worauf sein Kollege angsterfüllt antwortet: «Man kriegt Gänsehaut [...] Es klingt wie Musik; eine Art von Musik, die ich bisher noch nie gehört habe».[409]

HÖRPROBE IV.12 [409]: Akusmatische «Sphärenmusik», 0'23"

Niebur zufolge hatte die Anonymität der akusmatischen «space music» in *Journey into Space* 1953 beim britischen Radiopublikum einen tiefen Eindruck hinterlassen. Die Zuhörenden hatten zu dieser Zeit noch wenig Kontakt mit elektronischer Musik und konnten die bizarren Klänge nicht mit einem irdischen Geräusch in Verbindung bringen.[410] Der britische Soundeffekt wirkte offenbar auch auf das Schweizer Publikum. Zeitungskritiker Fassbind lobte die ersten drei Folgen von *Reise ins Weltall* für das «imposant[e] Aufgebot an akustischen Effekten» und «elektronischen Klängen». Er erwähnte dabei ausdrücklich die «seltsame ‹Musik›», die auf künftige Überraschungen schliessen lasse.[411] Die zunächst unbekannte Quelle des «seltsamen» Sounds wurde demnach als dramaturgisches Spannungselement geschätzt. Die Wirkung der «Sphärenmusik» zeigte sich auch in der Zuschrift eines 13-jährigen Hörers, der dem Basler Radiostudio eine Zeichnung mit der Landeszene der Rakete «Luna» auf dem Mond zuschickte.[412] Zu sehen sind drei der vier Protagonisten, die nach der Landung auf dem Mond ein UFO entdecken, wobei einer der Raumfahrer «komische Musik» empfängt ▸ABB.10.

Nach der Ausstrahlung von *Reise ins Weltall* wurde der BBC-Soundeffekt auch in anderen Science-Fiction-Hörspielen benutzt. In der Parodie *Quo vadis, «Luna»?* setzte Hausmann die «Sphärenmusik» zur Darstellung einer «Suppenschüssel»[413] ein und in der Komödie Ist die Erde bewohnt? kombinierte Albert Werner die «Space Musik» mit dem Geräusch eines fliegenden Düsenjets, um die überfliegenden UFOs, die gemäss Manuskript wie ein «SAUSEN IN DER LUFT» klingen sollten, zu performen.[414]

Für die Sendung *Verzell du das em Fährimaa* (1958), die nur wenige Wochen nach der letzten Folge von *Reise ins Weltall* ausgestrahlt wurde, bemühte Hausmann nicht die Sounds der BBC, sondern stellte ein UFO mit instrumental erzeugten Klängen dar. In einer Szene, in der «Jeaninne Mareuil» (Ingeborg Stein) und «William Spencer Liddle» (Rolf Weidenbrück) Zeuge von einem ausserirdischen Flugobjekt werden, sollte gemäss Fritz Schäuffeles Manuskript ein «leises Summen in variablen Tonhöhen» zu vernehmen sein. Zu hören ist ein langer, ca. 45-sekündiger, gut wahrnehmbarer H- und F-Ton, der wahrscheinlich auf einer Hammondorgel eingespielt wurde. Von den beiden Anwesenden wird das Gehörte als «Geräusch» gedeutet, das sie keiner Quelle zuordnen können.[415]

HÖRPROBE IV.13 [415]: Orgelsound für ein UFO, 0'44"

Beim eingesetzten UFO-Sound zeigen sich Differenzen auf der Inszenierungs- und Performanzebene. Schäuffele orientierte sich bei der intendierten Darstellung des UFOs am französischsprachigen Referenzwerk, der Kurzgeschichte *L'effroyable Poisson d'Avril* von Jimmy Guieu. Darin ist beim Sound des fliegenden Tellers die Rede von einer merkwürdigen, dumpfen und kaum wahrnehmbaren Vibration.[416] Die von Schäuffele in ein «leises Summen» transformierte Darstellungsform war Hausmann offenbar zu wenig radiofon

409 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 17'15" (Folge 1, Teil 2).

410 Vgl. Niebur, Special Sound, 11–14.

411 Fassbind Franz (zd.), Was ist eine Utopie?, in: NZZ, 26.10.1958, o. S.

412 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskripte, beigelegte Zeichnung. Der junge Hörer orientierte sich bei seiner Zeichnung offensichtlich an einer Stockfotografie des Science-Fiction-Films *Destination Moon* (1950), die in der Schweizer Radiozeitung beim Hinweis zur Serie *Reise ins Weltall* abgebildet worden war (Vgl. ▸ABB.5).

413 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 14'04"; Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Manuskript, 12.

414 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, 26. Hervorhebungen im Original; Parr Charles/Aldiss Brian/Werner Albert (Bearbeitung), Ist die Erde bewohnt?, Regie: Albert Werner, Produktion: Radiostudio Basel 1961, Dauer: 47'06", Erstsendung: 14.1.1961, B-MW, ab 44'22".

415 Gridban Volsted/Cuieu [sic] Jimmy/Simak Clifford D./Schäuffele Fritz (Bearbeitung), Verzell Du das em Stratosphärima. Eine Folge unheimlicher und unerklärlicher Geschichten aus dem Atom- und Raketenzeitalter, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1958, Dauer: 54'55" (2 Bänder), Erstsendung: 29.11.1958, B-MW, ab 7'09" (Band 1).

416 Vgl. Guieu, L'effroyable poisson d'avril, 5.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

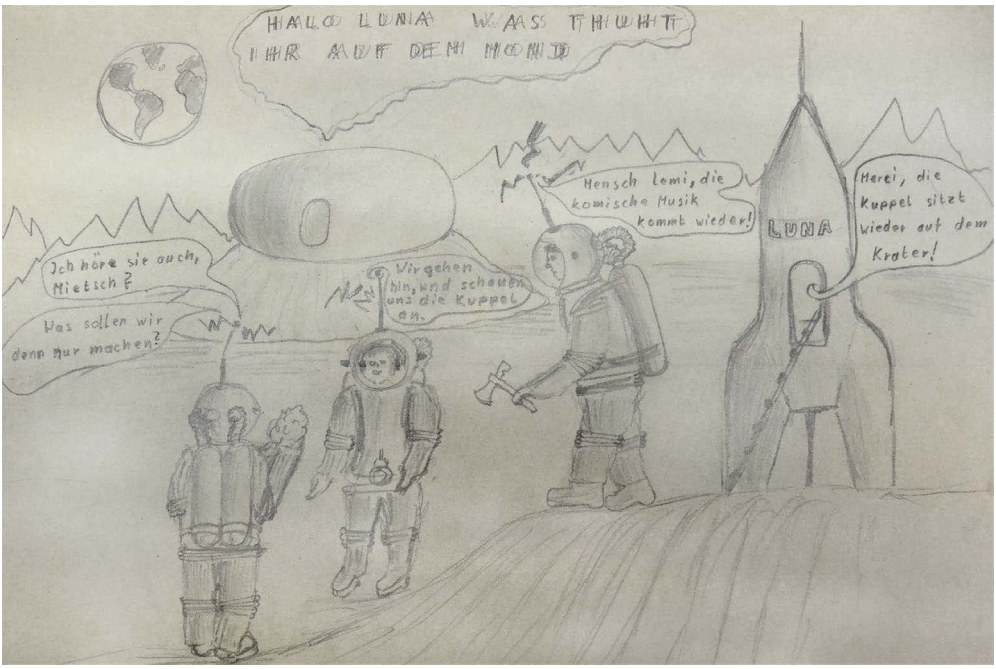


ABB.10 ▶ Hörerzuschrift von R.Z. zur Sendung *Reise ins Weltall*.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und er wählte einen gut wahrnehmbaren Orgelton aus. Die Wahl einer Hammondorgel dürfte dabei nicht zufällig gewesen sein, da dieses Instrument gemäss Reddell seit den 1930er Jahren als «ambience of the new and alien» verwendet wurde.[417] Ob die Zuhörenden den UFO-Sound ebenfalls als Orgelton identifizierten oder ob er für das Publikum gar ein «sonic novum» bedeutete, wie dies bei der «Sphärenmusik» in *Reise ins Weltall* der Fall gewesen sein dürfte, ist aber unklar.

Sprechende Aliens

Im Zuge der UFO-Erscheinungen kam es in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen der 1950er Jahre zu mehreren Zusammentreffen mit Aliens. Die Darstellung der Ausserirdischen erfüllte dabei verschiedene Aufgaben. Der Film- und Literaturwissenschaftler Matthias Hurst, der die Darstellungen von Ausserirdischen in Science-Fiction-Filmen und Fernsehserien untersucht hat, nennt drei Funktionen von Repräsentationen extraterrestrischer Lebensformen in audiovisuellen Medien: Erstens, eine anthropologische Funktion, die dem Bedürfnis nach Kommunikation mit dem Unbekannten entspricht. Zweitens, eine unterhaltende Aufgabe, um das Bedürfnis des Publikums nach Sensation und Nervenkitzel zu befriedigen. Drittens, eine allegorische Funktion zur Spiegelung menschlicher Eigenschaften in extremer Ausprägung.[418] Die Repräsentation von Aliens ist ein interessantes Untersuchungsfeld, weil ihre Darstellungsform immer auch eine Auseinandersetzung mit anthropologischen Phänomenen und gesellschaftlichen Problemen der damaligen Zeit bedeutete. Die Philosophin Ingrid Weber fasst dies mit dem Blick auf die Aliens in der Science-Fiction-Serie *Star Trek* treffend zusammen: «Wohin wir auch immer gehen, wie weit wir auch immer in den Weltraum vordringen, wir begegnen immer nur Varianten von uns selbst.»[419]

Zur Repräsentation ausserirdischer Wesen verwendeten die Deutschschweizer Hörspielschaffenden sowohl phonetische als auch semantische Darstellungsformen.[420] Eine phonetische Umsetzung basiert auf paraverbalen Codes (bspw. Lächeln, Röcheln, Schreien oder Stöhnen etc.) und erschliesst sich den Zuhörenden nur aufgrund ihrer lautmalerischen Dinghaftigkeit. Semantische Sprechweisen arbeiten hingegen mit grammatikalischen Zeichen, die von den Zuhörenden eindeutig erkannt werden.[421]

Im Basler Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* wurden die Marswesen mit phonetischen Zeichen dargestellt, was in erster Linie zur Unterhaltung des Publikums beitragen sollte. Die Sprache der Marsmenschen, die den Erdenbewohnern angeblich um 3000 Jahre voraus sind,[422] besteht aus hohen, verdrehten und unverständlichen Äusserungen. So handelt es sich bei einer rund 20-sekündigen Rede des Präsidenten der «Marsrepublik» (Hans Haeser) um eine rückwärts eingespielte, beschleunigte und nach oben transponierte Aufnahme, in der Haeser einzelne Begriffe wie «Mars», «Erde» oder «Eusebius Bitterli» rückwärts einspricht, so dass sie bei umgekehrtem Abspielen für die Zuhörenden erkennbar sind.[423]

HÖRPROBE IV.14 [423]: Verdrehte Stimme eines Marsianers, 0'21"

417 Reddell, The sound of things to come, 4.

418 Vgl. Hurst Matthias, Dialektik des Aliens. Darstellungen und Interpretationen von Ausserirdischen in Film und Fernsehen, in: Schetsche Michael/Engelbrecht Martin (Hg.), Von Menschen und Ausserirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft, Bielefeld 2008, 31–53, hier 37–46.

419 Weber Ingrid, «Ship in a Bottle». Oder: Wie unendlich sind die Weiten unseres (Denk-)Universums, in: Rogotzki Nina et al. (Hg.), Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften, Bd. 2, Kiel 2003, 118–135, hier 126.

420 Diese Unterscheidung basiert auf den Ausführungen von Butzmann und Martin, die für Alien-Darstellungen in Science-Fiction-Filmen von einem phonetischem und einem semantischen «Language Design» sprechen. Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 177–186, hier 183.

421 Vgl. Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 177–186.

422 Die Idee, dass der Mars die Zukunft der Erde verkörpert, war ein weitverbreiteter Topos in Science-Fiction-Geschichten des 19. und 20. Jahrhunderts. Vgl. dazu Innerhofer, Deutsche Science Fiction 1870–1914, 284–289.

423 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Produktion: Radiostudio Basel 1956, ab 29'18" (Band 1). Bei Umkehrung und Bearbeitung der ausserirdischen Sprachpassage ergibt sich folgender Text: «Ilrettib Suibesue [Eusebius Bitterli] haben wir heute das Vergnügen unter uns zu sehen Sram [Mars] und wir freuen uns Edre [Erde] auf dem und unter dem und hinter dem Sram Tenalp [Planet Mars]».

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Um den in den Anweisungen geforderten «Rednerton»[424] umzusetzen, nimmt Haeser die Ansprache in Hochdeutsch auf und verwendet einen festlich wirkenden Sprechstil, der sich aus einer exakten Aussprache und einer gegen Ende der Sätze sinkenden Melodie zusammensetzt.

Der Vergleich zwischen intendiertem und tatsächlich realisiertem Sound zeigt, dass die Idee zum Umdrehen der Stimme während der Aufnahmen erfolgt sein muss. Weder in Haesers Manuskript noch im französischsprachigen Original finden sich diesbezüglich Angaben. In Tervals Manuskript *Désiré Bisquet chez les Martiens* sollte die Marssprache lediglich durch eine äusserst grosse Beschleunigung der Aufnahmen inszeniert werden[425] und Haeser erwähnte in seinem Manuskript nur Hinweise zur Intonation wie beispielsweise den «Rednerton». Von den Zuhörenden wurde die verdrehte Marssprache durchaus erkannt. So enthüllte Fassbind in seiner Zeitungskritik: «Die Sprache der Marsbewohner besteht zum Beispiel aus Sprechaufnahmen, die in beschleunigtem Tempo rückwärts laufen.»[426] Aufgrund ihrer erkennbaren Beschaffenheit dürfte die künstliche Marssprache weniger der Erzeugung von Nervenkitzel gedient haben, sondern eher als kabarettistisches Unterhaltungselement.

Bei der Repräsentation weiblicher Marsmenschen zeigte sich ein diegetisches Containment, ähnlich wie im Falle der Frauenrollen in *Quo vadis, «Luna»?* und *Nachtmahr*. Mit der Figur «Boblia» (Annemarie Schindler) kam in der Bitterli-Sendung auch eine Marsfrau zu Wort. Während Haeser seine Rolle als «Präsident der Marsrepublik» mit feierlicher Stimme sprechen kann oder andere männlich konnotierte Aliens wie «Bobilius» (Benjamin Beer) ihre zur Umdrehung vorgesehenen Passagen weitgehend ‹normal› und in Basler Mundart einsprechen,[427] artikuliert sich Hörspielerin Schindler in einer betont hohen Tonlage und mit einer affektierten Sprechweise. Ausserdem liest Schindler, die ihre Passagen ebenfalls in Mundart einspricht, im Gegensatz zu ihren Kollegen ein Kochrezept ab.[428] Die hohe Tonlage wurde von Regisseur Hausmann wohl deshalb forciert, damit das extraterrestrische Wesen unmissverständlich als ausserirdische Frau in Erscheinung tritt. Offensichtlich wurde diese geschlechterspezifische Darstellung vom Publikum verstanden und die *National-Zeitung* hielt in ihrer Rezension fest, dass «Bobilia» über eine «unglaubliche Zungengewandtheit» verfüge, die «jegliche Phrasierung» überflüssig mache.[429]

Nebst verdrehten und nach oben gepitchten Alien-Stimmen wurden auch paraverbale Codes eingesetzt. Im Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* präsentierte Regisseur Albert Werner die als «riesige Glühwürmer»[430] beschriebenen Invasoren von der Erde einerseits in Form piepsender Telegraphentöne und Morsezeichen, die angeblich von einem «Hochstrahlungsradioempfänger» eingefangen werden.[431] Andererseits artikulieren sich die «Glühwürmer» bei der Invasion des Marses mit lautstarken schmatzenden Geräuschen.[432] Die phonetischen Laute dienten hier als Mittel zur Verfremdung, indem sie bekannte Klänge in einem ‹fremdartigen› Setting neu kontextualisierten. Damit nahmen die Ausserirdischen in der Basler Hörspielkomödie nicht nur die Rolle triefender «Bug-eyed Monsters»[433] zwecks Spannung und Nervenkitzel ein, sondern wirkten auch als Allegorie und Persiflage

424 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, 16.

425 Vgl. Terval, Désiré Bisquet chez les Martiens, Manuskript, 1.

426 Fassbind Franz (zd.), Radio. Heimliche und unheimliche Geschichten, in: NZZ, 31.5.1957, o. S.

427 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Produktion: Radiostudio Basel 1956, ab 36'22" (Band 1).

428 Ebd., ab 33'56" (Band 1). Bei Umkehrung und Bearbeitung von Schindlers Passagen ergibt sich folgender Text: «Und derno k[ö]nnt d'Mandle uf emne Brättli gschiiblet wärde, ohni dass sie in alli Richtige dervo spritze.» (dt. «Und danach können die Mandeln auf einem Brett in Scheiben geschnitten werden, ohne dass sie in alle Richtungen davon spritzen»).

429 J. E., Wir hören mit, 6.

430 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, 25.

431 Ebd., 13; Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 21'44".

432 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 45'43". Diese Idee hatte Albert Werner offenbar eigenständig entwickelt, da sich im Referenzwerk *There is Life on Earth* von Charles Parr keine entsprechenden Vorgaben finden.

433 Damit sind insektenartige Ungeheuer mit langgestielten Facettenaugen oder anderem grotesken Aussehen gemeint. Vgl. dazu Plank Robert, Der ungeheure Augenblick. Aliens in der Science Fiction, in: Barmeyer Eike (Hg.), Science Fiction, Theorie und Geschichte, München 1972, 186–202, hier 195.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf den UFO-Hype sowie die Horror- und Science-Fiction-Invasionsfilme der 1950er Jahre.[434]

‹Fremdartige› Wesen mit unverständlichen Sprechweisen zeigten sich auch in Sendungen, die an ein jüngeres Publikum gerichtet waren. In der *Jugendstunde*-Sendung *Das Geheimnis des Planeten Peryl* (1962), der dritten Folge der Serie *Raumkontrollschiff Wega I*, sollten sich ausserirdische «Schuppenmenschen» gemäss Manuskript durch ein «abgehacktes Zischen» bemerkbar machen.[435] Anders als im Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* dienten die phonetischen Laute hier nicht der Verfremdung, sondern sollten den Soundscape des unbekannten Planeten naturalisieren und als bedrohlich erscheinen lassen. Diese Art der Darstellung glich der kolonialen Berichterstattung, wie sie gemäss Rieder in der Grundstruktur vieler Science-Fiction-Geschichten anzutreffen ist. Rieder zufolge schwankt das Zusammentreffen mit dem «exotic other» zwischen Entdeckungsfantasien und Katastrophenvisionen.[436] In der Jugendsendung *Das Geheimnis des Planeten Peryl* trifft die Crew des Raumschiffes ‹Wega I› bezeichnenderweise nicht nur auf bedrohlich fauchende Aliens, sondern auch auf «Elliot Arnaka» (Robert Messerli), ein von ihnen als «richtiger Neger» bezeichneter Kommandant eines havarierten ghanaischen Raumschiffes.[437] Die Darstellung von Ausserirdischen und Menschen mit anderer Hautfarbe bedeutete somit für das jugendliche Radiopublikum gleich eine zweifache Begegnung mit dem unbekannten ‹Anderen›.

Nebst phonetischen Äusserungen wurde die Sprache der Ausserirdischen in den Science-Fiction-Hörspielen von Radio Beromünster auch mit einem semantischen Language Design umgesetzt. In der Serie *Reise ins Weltall* stossen die irdischen Astronauten in den Weiten des Alls auf Deutsch sprechende Aliens. Nachdem am Bordradio der Rakete «Luna» mehrmals die merkwürdige «Sphärenmusik» erklungen ist, meldet sich in der vierten Folge eine «Stimme aus dem Weltall» (Leopold Biberti), die von einem extraterrestrischen Wesen stammt, das später von den Raumfahrern als scheussliches «Gürteltier in Technicolor» beschrieben wird.[438] Hörspieler Biberti spricht den Ausserirdischen mit ruhiger, gegen Satzende absinkender Stimme und evoziert damit den Eindruck eines weisen und kultivierten Wesens, das allem Anschein nach in Kontrast mit seinem Äusseren steht. Gemäss Manuskript sollte der Alien «verzerrt» und «mit Echo» erklingen, was Studiotechniker Joe Adelmann mit Hochpassfilter und Delay-Effekt entsprechend umsetzte.[439]

HÖRPROBE IV.15 [439]: Semantisches Language Design für ein weises Alien, 0'24"

434 So berichtet etwa das weibliche Marswesen «Frau Kliburnus» (Agnes del Sarto) mit einer hohen, weinerlichen und schrillen Stimme (gemäss Regieanweisungen sollte sie «hysterisch» klingen) dem Reporter «Pax Bixbi» (Robert Tessen) von einer UFO-Sichtung, was dieser aber auf die Lektüre von «Schundliteratur» zurückführt. Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, 20; Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 35'30". Die von Werner eigens hinzugefügte Szene sollte die zirkulierenden Invasions- und UFO-Fantasien offenbar mit einer affektierten Frauenstimme thematisieren. Vor dem Hintergrund, dass viele UFO-Sichtungen unter anderem mit der «Hysterie» von Frauen in Verbindung gebracht wurden, erstaunt diese Darstellungsweise nicht. Vgl. zur angeblichen Hysterie im Zusammenhang mit UFO-Sichtungen: Mayer, UFOs in den Massenmedien, 108–110.

435 Ecke, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript, 16. Der Klang dieser Sprache kann aufgrund fehlender Audioaufnahmen nicht näher untersucht werden.

436 Vgl. Rieder John, Colonialism and the Emergence of Science Fiction, Middletown 2008, 6, 29–33.

437 Ecke, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript, 17.

438 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 20'24" (Folge 5, Teil 1). Möglicherweise kreierte Chilton die ausserirdischen «armadillo» (dt. Gürteltier) mit blau-roten Mandrill-Gesichtern als Anspielung auf die monsterhaften Ausserirdischen in zeitgenössischen US-amerikanischen Science-Fiction-Filme wie *The Thing from Another World* (1951), *It Came from Outer Space* (1953), *War of the Worlds* (1953) oder *Invaders from Mars* (1953). Auch in der dreiteiligen Sendung *Die Reise nach dem Mars* können die kleinwüchsigen, gelblichen und zwiebelförmigen Aliens «Malu» (Otto Crone) und «Nuna» (Max Bachmann) dank telepathischer Fähigkeiten in der Sprache ihres irdischen Gegenübers kommunizieren. Vgl. Schweizer Radio Zeitung 11 (1952), V. Über den Klang dieser Sprache, die im britischen Referenzwerk *We went to Mars* (1950) als «away a little» (dt. «ein wenig weg») beschrieben wird, kann aufgrund fehlender Text- und Audioquellen keine Angaben gemacht werden. Die Besetzung der Rollen mit Hörspielern lässt aber zumindest drauf schliessen, dass «Malu» und «Nuna» mit männlichen Stimmen performt wurden. Macfarlane/Gamlin, We Went to Mars, Manuskript (2. Sendung), 9. Hervorhebungen im Original.

439 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskript (4. Sendung), 35; Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 12'11" (Folge 4, Teil 2).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Regisseur Hausmann dürfte sich bei der Produktion an der Darstellungsweise der BBC orientiert haben, die für die Stimme des «Time Traveller» (Deryck Guyler) in *Journey into Space* eine ähnliche Klangpraktik verwendet hatte.[440]

Das Sprachvermögen des extraterrestrischen Wesens in *Reise ins Weltall* entspricht dem anthropologischen Bedürfnis nach Kommunikation. Treffend bringt dies der Alien gleich selbst auf den Punkt, als er den Raumfahrern, die über seine deutschsprachigen Kommunikationsfähigkeiten erstaunt sind, antwortet: «Es wär doch unangenehm, wenn es anders wäre.»[441] Eine unverständliche Sprache wäre für das Publikum wohl wirklich unangenehm gewesen und hätte Enttäuschung und Unzufriedenheit ausgelöst. Über die genauen Hintergründe der neuartigen Kommunikationsfähigkeit gibt das Hörspiel keine Auskunft und das Publikum erfährt an einer Stelle lediglich, dass das ausserirdische Wesen via Radioverbindung mit den Insassen der «Luna» Kontakt aufnehmen kann.[442] Das Medium Radio wird damit in der Serie *Reise ins Weltall* zur Inszenierung eines Novums beigezogen, womit auch die Hoffnung zum Ausdruck kommt, mit der fortgeschrittenen Rundfunktechnik in Kontakt mit ausserirdischen Lebensformen zu treten.[443]

In der Parodie *Quo vadis, «Luna»?* wurde die Stimme des gürteltierartigen Wesens karikiert. In der Sendung tritt mit «MIM» (Robert Tessen) – die Abkürzung steht für «Mann im Mond» – ein einäugiges Wesen mit einem zitronenförmigen Kopf und einer telepathischen Antenne in Erscheinung, das mit hoher und nachhallender Stimme spricht.[444] Gemäss Manuskript sollte das Wesen «verwobbelt oder sonstwie merkwürdig»[445] klingen, was Techniker Adelmann mit den gleichen elektroakustischen Effekten wie bei der «Stimme aus dem Weltall» umsetzte.

HÖRPROBE IV.16 [444]: Parodistische Stimme eines Ausserirdischen, 0'18"

Allerdings pitchte er die Stimme von Hörspieler Tessen um das Dreifache nach oben, womit er einen ähnlichen Effekt wie bei den Marsmenschen im Bitterli-Stück erzielte. Mit dieser Klangästhetik, die an die hohe Stimme von Walt Disneys Mickey Mouse erinnert, wollte die Parodie wohl die als erhaben und weise inszenierte Alien-Stimme in *Reise ins Weltall* auditiv untergraben.

Der Alien nahm in der Parodie auf Chiltons Science-Fiction-Serie auch eine allegorische Funktion ein. So ist es der Ausserirdische, der «Betty» nach ihren wiederholten unsachlichen Kommentaren mit einem sirrenden Instrument «temporär ausschaltet». Darüber erfreut, bedanken sich die männlichen Astronauten bei «MIM» und wünschen sich ebenfalls solche Fähigkeiten.[446] Vor dem Hintergrund der 1958 geführten Diskussionen um die bundesweite Einführung des Frauenstimmrechts im Schweizer National- und Ständerat kann die Interaktion zwischen «MIM» und «Betty» auch als Allegorie für die Angst gegenüber sich emanzipierenden und aufbegehrenden Frauen interpretiert werden.[447]

Kommunikationsfähige Aliens konnten auch eine unterhaltende, spannungserzeugende Funktion erfüllen. In der Reihe *Verzell du das em Fährimaa* verwendeten Regisseur Hausmann, Sprecher Schäuffele und Techniker Adelmann eine elaborierte Technik, um die Begegnung mit «Xwol» (Hans Haeser), einem zwerghaften Insassen eines UFOs, darzustellen. Bei seinen Versuchen, in einen Leuchtturm einzudringen, gibt der Alien Sätze wie «Öffnen Sie Türe [sic]» oder «Es geschieht Ihnen nichts» von sich.[448]

HÖRPROBE IV.17 [448]: ‹Unheimliche› Alienstimme, 0'13"

440 Chilton Charles, Journey into Space, Produktion: BBC, ab 1'47" (Folge 9).

441 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 12'25" (Folge 4, Teil 2).

442 Chilton/Werner, Reise ins Weltall, Manuskript (4. Sendung), 35.

443 Vgl. dazu Schmidt Lisa M., A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring, in: Bartkowiak Mathew J. (Hg.), Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film, Jefferson 2010, 22–41, hier 29.

444 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 14'39".

445 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Manuskript 10.

446 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 22'13".

447 Vgl. zur ersten eidgenössischen Abstimmung über das Frauenstimmrecht von 1959: Vögeli Yvonne, Zwischen Hausrat und Rathaus. Auseinandersetzungen um die politische Gleichberechtigung der Frauen in der Schweiz 1945–1971, Zürich 1997, 331–342, 484–494.

448 Gridban et al., Verzell Du das em Stratosphärima, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 12'05" (Band 1).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Haeser, der die Passagen gemäss Manuskript «metallisch hart» und «auf einer Tonebene» artikulieren sollte, spricht die Sätze in monotoner und klar artikulierter Weise rückwärts ein.[449] Adelmann spielt sie anschliessend wieder in umgekehrter Richtung ab und manipuliert sie mit einem Hochpassfilter, womit der Eindruck entsteht, der mit einem Raumanzug ausgestattete Ausserirdische rede via Lautsprecher. Im Vergleich zum Ausserirdischen in *Reise ins Weltall* wirkt die Darstellung von «Xwol» mechanischer, artifizieller und weniger humanoid. Mitverantwortlich für diese auditive Gestaltung dürfte auch die literarische Vorlage gewesen sein. In Guieus Kurzgeschichte *L'effroyable Poisson d'Avril* wird die Stimme des Aliens als fremd wirkend, rätselhaft und aus undefinierbaren, metallischen und vibrierenden Klängen bestehend beschrieben.[450]

Zur Erzeugung von Spannung konnten extraterrestrische Wesen auch unspektakulär klingen. So tritt im zweiten Beitrag der *Fährimaa*-Sendung ein ‹normal› sprechender Marsianer namens «Oscar Steen» (Günther Heising) in Erscheinung. Bei genauem Hinhören fällt auf, dass er ein wenig schneller und monotoner als seine menschlichen Gegenüber spricht, womit eine gewisse Emotionslosigkeit zum Ausdruck kommt.[451]

HÖRPROBE IV.18 [451]:
Alien mit unscheinbarem Sprechstil, 0'22"

Der Ausserirdische sollte offenbar nicht als allzu ‹fremdartiges› Monstrum präsentiert werden, sondern als unauffälliges humanoides Wesen, das die irdische Gesellschaft infiltriert. Mit der Unterwanderung durch ausserirdische Wesen bediente sich die Basler Sendung eines beliebten Motivs, wie es in Science-Fiction- und Horror-Filmen der 1950er Jahre häufig verwendet wurde.[452]

Organische Soundscapes neuartiger Planeten

Die Erzeugung eines akustischen Ambientes ist ein wichtiges Element in der Darstellung fiktionaler Welten. Der Medienwissenschaftler William Whittington hält bezüglich des Sounddesigns in Science-Fiction-Filmen fest, dass akustisch hergestellte Räume zentral für das Genre seien.[453] Ric Viers rät heutigen Tontechnikerinnen und -technikern bei der Gestaltung unbekannter Planeten Folgendes: «No one has heard the sounds of other planets. So, technically speaking, there's no wrong way to make one».[454]

In den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen wurden neuartige Himmelskörper mit naturhaften oder tierartigen Geräuschen illustriert. Die meisten der neuartigen planetarischen Soundscapes bestanden aus Witterungsgeräuschen. Im Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* wird die Atmosphäre auf dem Mars in Form von Wind, gemäss Viers dem «standard psychological sound»[455] umgesetzt.[456] Andere Planeten wie etwa «Unex» *(Raumkontrollschiff Wega I; Der Berg der tausend Geister)*, «Pirix» *(Raumkontrollschiff Wega I; In letzter Minute)* oder «Thalassa» *(Der Weg zu den Planeten)* verfügen über ähnliche Soundscapes: Auf «Unex» sollten gemäss Manuskript dröhnende «Sturmgeräusche»[457] erklingen und die Atmosphäre auf «Pirix» war dem Skript zufolge als polterndes, heulendes, stürmendes und donnerndes Klangereignis intendiert.[458] Der Grundton auf dem Planeten «Thalassa» bestand aus Wellengeräuschen, die laut Anweisungen im Manuskript den Eindruck einer «Meeresatmosphäre» evozieren sollten.[459] Die fiktionalen Planeten sollten demnach mittels ‹vertrauter› Geräusche anschlussfähig an die reale Umwelt der Hörerinnen und Hörer gemacht werden. Fassbinds Reaktion auf das Hörspiel zeigt, dass die angestrebte Wirkung

449 Gridban et al., Verzell Du das em Stratosphärima, Manuskript, 11.

450 Vgl. Guieu, L'effroyable poisson d'avril, 11, 13–14.

451 Gridban et al., Verzell Du das em Stratosphärima, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 18'19" (Band 1).

452 Vgl. Bould Mark, Film and television, in: James Edward/Mendlesohn Farah (Hg.), The Cambridge Companion to Science Fiction, Cambridge 2003, 79–95, hier 86.

453 Vgl. Whittington, Sound design & science fiction, 152–154.

454 Viers, The sound effects bible, 283.

455 Ebd., 283.

456 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 28'30".

457 Ecke, Raumkontrollschiff Wega I: Der Berg der tausend Geister, Manuskript, 11.

458 Vgl. Ecke, Raumkontrollschiff Wega I: In letzter Minute. Manuskript 12.

459 Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Manuskript 2; Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 2'38".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

erfolgreich war. So schreibt er angesichts des Hörspiels *Der Weg zu den Planeten* von einem an «Südseefilme erinnernden Bild», wofür auch die «Geräuschkulisse» verantwortlich sei.[460]

Hans Hausmann verwendete im Bitterli-Hörspiel eine andere Technik zur Darstellung der Umgebung auf dem Mars. Als Eusebius Bitterli nach seiner Entführung auf den Mars im Zimmer des Aussenministeriums aufwacht, schlägt ihm nach Öffnen eines Fensters ein hektisches Summen entgegen.[461]

HÖRPROBE IV.19 [461]: Bienengeräusche auf dem Mars, 0'16"

Dabei handelt es sich wahrscheinlich um Aufnahmen herumfliegender Bienen. Im Skript wird jedenfalls ausdrücklich ein Summen «wie von einem Bienenschwarm» gefordert.[462] Im Hörspiel wird das Summen mit dem Novum neuer Technologie in Verbindung gebracht. So erklärt Professor Ox dem erstaunten Bitterli, dass es sich bei den herumfliegenden Objekten nicht um «Biene oder Hummele» (dt. «Bienen oder Hummeln») handle, sondern um Marsmenschen mit Batterien am Rücken.[463] Die verwendeten organischen Geräusche, die auch in Tervals Hörspiel *Désiré Bisquet chez les Martiens* vorhanden sind,[464] dürften von den Hörspielschaffenden als auditive Anspielung auf die insektenhaften ‹Bug-eyed Monsters› aus den US-amerikanischen Science-Fiction-Filmen der frühen 1950er Jahre benutzt worden sein.

Futurisierung diegetischer Musik

Zur Darstellung eines Novums wurde häufig auch diegetische Musik, das heisst Musik ‹im› Hörspiel verwendet. Zur Analyse von diegetischer Musik eignet sich der Begriff der «futurization», wie ihn der Film- und Medienwissenschaftler Seth Mulliken verwendet.[465] Bei der Untersuchung von Zukunftsdarstellungen in US-amerikanischen Science-Fiction-Filmen der 1970er und 80er Jahre spricht Mulliken von «futurized diegetic music» und beschreibt damit den Prozess, wie fiktionale Zukunftswelten mit inhaltlichen und formalen Elementen verknüpft und mit einem gewissen Grad an Vertrautheit zur Gegenwart der Rezipierenden ausgestattet werden.[466] Mulliken zufolge kombiniert ‹futurisierte› diegetische Musik Abstraktes mit Unmittelbarem, wobei die Übertragung eines Klangobjekts in eine fiktive zukünftige Form auf eine gewisse auditive ‹Otherness› angewiesen sei. Damit das Naturalisierungsverfahren funktioniere, müsse das futurisierte Klangobjekt von den Rezipierenden verstanden werden, wozu es häufig ideologisch codiert werde, so Mulliken. Diese Art von Sound beinhaltet demnach eine «presence of the present»,[467] wobei die Anwesenheit des Gegenwärtigen nicht nur Zukünftiges ‹vertraut› macht, sondern auch zur Extrapolation einer historischen Entwicklung in eine utopische oder dystopische Welt dienen kann, um damit zeitgenössische Phänomene zu thematisieren. Die auditive ‹Andersheit› von als zukünftig deklarierter Musik wird dabei mit einer ideologischen Konstruktion von Geschichte verknüpft.[468]

In den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen der 1950er und 60er Jahre wurde in mehreren Fällen diegetische Musik im Sinne Mullikens futurisiert. Dazu wurde in erster Linie avantgardistische, meist elektronische Musik[469] benutzt. Mit der Wahl elektronischer Musik wurde ein Timbre verwendet, das sich während der 1950er Jahre zu einem Key Sound audiovisueller Science Fiction entwickelt hatte. Dem Musikwissenschaftler Mark Brend zufolge verwendeten zu Beginn der 1950er Jahre viele Science-Fiction-Filme elektronische Klänge und trugen damit massgebend zur Assoziation neuartiger Welten mit elektronischer Musik bei. Elektronisch erzeug-

460 Fassbind, Science fiction, o. S.

461 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Produktion: Radiostudio Basel 1956, ab 21'44" (Band 1).

462 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript 12.

463 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Produktion: Radiostudio Basel 1956, ab 22'42" (Band 1).

464 Vgl. Terval, Désiré Bisquet chez les Martiens, Manuskript, 20.

465 Mulliken, Ambient Reverberations, 89.

466 Ebd., 89.

467 Ebd., 89.

468 Vgl. ebd., 88–94, 98.

469 Elektronische Musik wird in dieser Arbeit in einem weiten Sinn als Produkt elektronischer Klangerzeugung, -verarbeitung oder -speicherung verstanden. Vgl. dazu Stroh Wolfgang Martin, Elektronische Musik, in: Eggebrecht Hans Heinrich (Hg.), Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1995, 1139–118, hier 115.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ter Sound sei zum Stilklischee des Genres geworden, so Brend, und im Gegenzug hätten amerikanische Science-Fiction-Filme der 1950er Jahre als eine «significant popular culture platform for electronic music» gedient.[470] Ihm zufolge waren es gerade Science-Fiction-Filme und -Fernsehshows, die unkonventionelle Formen elektronischer Musik in die Popkultur ‹schmuggelten›.[471] Auch andere Autorinnen und Autoren betonen, dass die Verwendung neuartiger Musik durchaus plausibel sei, da der Science-Fiction-Modus bestrebt war, neuste Techniken und Ästhetiken zu nutzen, um den Eindruck der Andersartigkeit zu verstärken. Im Zuge der Konsolidierung des Science-Fiction-Films wurde das Genre äusserst formelhaft und avantgardistische Musik entwickelte sich zum Inbegriff des Nichtmenschlichen und Monströsen.[472]

Zur Futurisierung diegetischer Musik wurde im Basler Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* Musique concrète verwendet. Unmittelbar nach der Ansprache des Marspräsidenten sollte zu Ehren Bitterlis ein Musikstück eingespielt werden. Hans Haeser schlug dazu im Manuskript folgende Klänge vor:

«(Marsmusikstück. Nach Angabe von TERVAL soll als Basis konkrete Musik dienen, die mit Lokomotivpfiffen, Tierstimmen, Mitrailleusen durchsetzt ist. Ich würde auf die Tierstimmen verzichten, evtl. auch normale Musik schnell aufen [sic] lassen und dazu elektronische) (Konzert ~~wird ausgeblendet~~ Effektschluss [von Hand geschrieben]).»[473]

Umgesetzt werden diese Vorgaben von Regisseur Hausmann in Form eines längeren, rund halbminütigen Musikstücks mit schnell rhythmisierten, dissonanten Klängen, die wahrscheinlich mit einem Trautonium sowie einem elektronischen Schlagwerk aufgenommen und anschliessend rückwärts eingespielt worden sind. Gegen Ende wird die Musik mit einer atonal singenden Frauenstimme ergänzt, die nach einem kurzen elektrischen Summ- und Knallgeräusch abrupt endet.[474]

HÖRPROBE IV.20 [474]: Marsmusikstück, 0'29"



Dieses Geräusch erinnert an den Klang einer durchgebrannten Sicherung und sollte wohl den geforderten «Effektschluss» darstellen. Haeser hielt sich bei der Szene an Tervals Vorlage, in der ebenfalls von «musique concrète» die Rede ist.[475]

Die Autorenschaft der verwendeten Musik ist unbekannt.[476] Die Stilrichtung ist durchaus an die im Zitat erwähnte «konkrete Musik» angelehnt. Die Musique concrète geht auf den französischen Komponisten Pierre Schaeffer zurück, der seit den 1940er Jahren mit Geräuschen von Maschinen oder Eisenbahnwagen experimentiert hatte, indem er sie aus ihrem herkömmlichen Kontext herauslöste und sie für seine Kompositionen rückwärts einspielte, beschleunigte, verlangsamte oder neu zusammenschnitt.[477] Möglicherweise verwendete Regisseur Hausmann beim «Marsmusikstück» bearbeitete Archivaufnahmen eines Trautoniums und eines elektronischen Schlagwerks, die der deutsche Komponist Oskar Sala 1955 anlässlich einer Tagung über elektronische Musik im Radiostudio Basel vorgespielt hatte.[478]

470 Brend Mark, The Sound of Tomorrow. How Electronic Music was Smuggled into the Mainstream, New York 2012, 38.

471 Vgl. ebd., viii–xi.

472 Vgl. dazu Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 193–202; Schmidt, A Popular Avant-Garde, 22–41, hier 30–31; Reddell, The sound of things to come, 191–201, 285–290.

473 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript [Regie], 18.

474 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Produktion: Radiostudio Basel 1956, ab 33'20" (Band 1).

475 Terval, Désiré Bisquet chez les Martiens, Manuskript, 28.

476 Es ist eher unwahrscheinlich, dass Hans Moeckel, der für die Hörspielmusik im Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* zuständig war, das «Marsmusikstück» komponierte oder einspielte. In den Unterlagen seines Nachlasses werden bei der Partitur zum Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* keine elektronischen Instrumente angegeben. Vgl. Nachlassverzeichnis Hans Moeckel (1923–1983), Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Zentralbibliothek Zürich, A 87, 40.

477 Vgl. zur Musique concrète: Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 194–196; Schmidt, A Popular Avant-Garde, 31–32.

478 An der vom Radiostudio Basel organisierten Tagung nahmen prominente Vertreterinnen und Vertreter der konkreten und elektronischen Musik teil, unter anderem Pierre Schaeffer und Maurice Martenot. Oskar Sala führte dem Publikum zum Schluss seines Referats ein Stück vor, das in Phrasierung, Timbre und Arrangement stark an das «Marsmusikstück» in *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) erinnert. Vgl. dazu das Tondokument: Sala Oskar, Musikvortrag: Elektronische und konkrete Musik, Tagung in Basel, 1. Tag [19.5.1955], Teil 4: Mixturtrautonium und elektronisches Schlagwerk. Vortrag mit Tonbeispielen von und mit Oskar Sala, Produktion: Radiostudio Basel 1955, Dauer: 27'06", ab 17'36".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die ideologische Codierung der diegetischen Musik erfolgte durch die im Hörspiel anwesenden Akteure. Professor Ox klärt Bitterli kurz vor dem Konzert darüber auf, dass die Musiker auf dem Mars seit 2000 Jahren durch «Roboter» ersetzt worden seien und vorgegebene Kompositionen mit äusserster «Präzision» in Klang umsetzen.[479] Durch den Hinweis auf die von Robotern gespielten Klänge wurde in der Bitterli-Sendung Musique concrète in die Zukunft extrapoliert, wobei das Kurzschlussgeräusch am Schluss des Stücks wohl suggerieren sollte, dass diese Art von Musik letztendlich nichts als Schall und Rauch sei.

Gegen Ende der 1950er Jahre wurde zur Futurisierung diegetischer Musik vermehrt auch kommerzielle elektronische Musik eingesetzt. In der Parodie *Quo vadis, «Luna»?* spielt der Ausserirdische «MIM» den Anwesenden «gedachte» Musik vor. Zu hören ist ein Ausschnitt aus dem Stück *Colonel Bogey* (1957) von Kid Baltan alias Dick Raaymakers, einem niederländischen Pionier der elektronischen Musik.[480] Dabei handelt es sich um eine elektronische Version des *Colonel Bogey March*, eines britischen Militärmarschs, der durch eine Szene im Film *The Bridge on the River Kwai* (1957) einem grösseren Publikum bekannt gewesen sein dürfte.

Die ideologische Codierung erfolgte in dieser Szene wiederum durch diegetische Figuren. Zu den Anwesenden, welche seine Musik merkwürdig finden, meint «MIM», dass ihm «kleine Denkfehler» unterlaufen seien und sein «musikalisches Denkvermögen» sehr «beschränkt» sei.[481] Das Beispiel ist aus historischer Sicht interessant und verweist erneut auf die transnationale und multimediale Zusammensetzung radiofoner Science Fiction: Mit der Auswahl eines populären Militärmarsches kontextualisieren die Radiomitarbeiter Hans Hausmann und Albert Werner ein bekanntes Klangobjekt in einer zukünftigen Welt und bringen es mit der ideologischen Konstruktion westeuropäischer Musikgeschichte in Verbindung. Sie suggerieren damit die Entwicklung gegenwärtiger Marschmusik hin zu elektronischer Musik als «Denkfehler».

In Form futurisierter Klangobjekte wurde nicht nur elektronische Musik, sondern auch Popmusik in einem fiktiven Setting neu kontextualisiert. Im Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* fängt der Marsianer «Professor Scripti» (Kurt Oligmüller) anscheinend seltsame Geräusche von der Erde ein. Gemäss Manuskript sollte nach anfänglichen atmosphärischen Störungen die «DUEMMSTE, BLOEDESTE GESUNGENE SCHLAGERPLATTE» eingespielt werden, um den Sound der Erde zu illustrieren.[482] Regisseur Albert Werner entschied sich dabei für einen kürzeren, rund 10-sekündigen Ausschnitt aus dem Song *Dixieland Rock* (1958) von Elvis Presley, der mit knisternden Schallplattengeräuschen und einem Hochpassfilter ergänzt worden war, um die intendierten Störgeräusche darzustellen.[483]

HÖRPROBE IV.21 [483]: ‹Blöde› Schlagermusik, 0'25"



Mit Elvis Presley wählte Werner einen international erfolgreichen Künstler, der in den 1950er Jahren in der Schweiz verspätet und zum Teil mit Vorbehalten rezipiert worden war.[484] Die Wahl hing auch mit dem britischen Referenzwerk zusammen, denn Charles Parr schlug im Hörspiel *There is Life on Earth* die Musik einer «dance band crooner» (sinngemäss: Schlagermusik einer Partyband) vor, die live eingesungen werden sollte oder von einer kommerziellen Platte stammen sollte.[485] Im Anschluss an die eingefangenen Musikfetzen erfolgte eine ideologische Codierung durch die anwesenden Figuren. Professor Scripti meint auf die Frage, ob es sich beim Gehörten nicht um «Musik» handeln könnte, dass der «seltsa-

479 Terval/Haeser, Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Produktion: Radiostudio Basel 1956, ab 33'03" (Band 1).

480 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 18'25". Dick Raaymakers gilt als Pionier der elektronischen Musik in Europa. Er produzierte seine Musik unter anderen mit Tongeneratoren und Tonbandgeräten, die ihm beim Philips Electronics Research Studio in Eindhoven zur Verfügung standen. Vgl. dazu Brend, The Sound of Tomorrow, 49.

481 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 19'13"; Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Manuskript, 13.

482 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, 13.

483 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 20'45".

484 Vgl. dazu Künzli Stefan, Elvis Presley kam in der Schweiz mit grosser Verspätung an, in: Schweiz am Sonntag, 4.1.2015, 39; Künzli Stefan, Warum Elvis in der Schweiz lange nicht der King war, in: Schweiz am Wochenende, 19.8.2017, 7.

485 Parr/Aldiss, There is Life on Earth, Manuskript, 12.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

me rhythmische Effekt [auf das] Pulsieren des Sonnenlichtkranzes» zurückzuführen sei.[486] Wahrscheinlich sollte damit auf die als sexualisiert wahrgenommene Musik Presleys angespielt werden.[487] Zusammen mit der internen Bezeichnung als «dümmste» und «blödeste» Schlagerplatte verweist die Futurisierung von *Dixieland Rock* auf eine musikalische Hierarchisierung innerhalb des Basler Radiostudios. Dies deckt sich auch mit der generellen Geringschätzung von Schlagermusik zu Beginn der 1960er Jahre, wie sie in Teilen der SRG und ihrem Publikum vorherrschte.[488]

In den frühen 1960er Jahren trat diegetische Musik, die bis dahin meist eine allegorische Funktion einnahm und der Kommentierung zeitgenössischer Musik diente, in den Hintergrund. Elektronische Musik wirkte in den Hörspielen zunehmend als ‹vertrautes› Klangobjekt, das der Naturalisierung eines Novums diente. Im Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* erklingt am «Radio Marsopolis» ein Sinfoniekonzert des «marsopolitischen Landessinfonieorchesters», das vom diegetischen Radiosprecher (Rainer Litten) als «Avanti Con Motor» anmoderiert wird und offenbar für «vier Generatoren [und] elektrolytisches Schlagwerk» konzipiert wurde.[489] Das Stück, das im Manuskript als «MARSOPOLITISCHE KAKOPHONIE» bezeichnet wird,[490] besteht aus dissonanten elektronischen Klängen, wahrscheinlich auf einer Klavioline, einem Trautonium oder einem analogen Synthesizer eingespielt, und wird von einem arhythmischen Schlagwerk begleitet.[491]

HÖRPROBE IV.22 [489]: «Marsopolitische Kakophonie», 2'14"

Das Stück endet mit einem mehrmals an- und abschwellenden Sinuston, der an den Klang eines Theremins erinnert und eine Hommage an die US-amerikanischen Science-Fiction-Filme der 1950er Jahre gewesen sein dürfte.[492]

Obwohl Begriffe wie «Kakophonie» auf eine intendierte negative Codierung hinweisen, ist das «marspolitische» Konzert im Vergleich zum «Marsmusikstück» im Bitterli-Hörspiel in seiner Machart elaborierter und mit rund zwei Minuten Dauer wesentlich länger. Mit dem Theremin-ähnlichen Klang wurde zudem auf ein Instrument angespielt, das gemäss Görne und Telotte kennzeichnend für Science Fiction war und mit dem Technischen und Nicht-Menschlichen assoziiert wurde. In der Abmoderation zum Hörspiel wurde mit folgenden Worten auf die Komponisten der diegetischen Musik verwiesen: «Die Musik konstruierten Hans Moeckel, Pitt Linder und Hansruedi Steiner».[493] Mit dem Hinweis auf die ‹Konstruktion› wird zwar auf die ‹Otherness› der diegetischen Musik angespielt, im Hörspiel selber wird die offenbar eigenproduzierte elektronische Musik aber nicht mit Kurzschlussgeräuschen oder Ähnlichem kommentiert. Im Gegensatz zum futurisierten Elvis-Song diente sie eher der Naturalisierung des roten Planeten.

Die Futurisierung diegetischer Klangobjekte bezog sich nicht nur auf Musikstile beziehungsweise musikalisches Timbre, sondern konnte auch Radioästhetiken betreffen. So verfügte der fiktive Sender «Radio Marsopolis» in *Ist die Erde bewohnt?* über ein eigenes Pausenzeichen. Dieses besteht aus drei elektroakustisch bearbeiteten und mit viel Hall belegten Tönen (A, A, fis).[494] Es handelt sich dabei um die ersten drei Töne des Liedes *D'Zyt isch do* von Casimir Meister, die von Radiostudio Bern

486 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 21'00".

487 Zur «highly sexualized music» von Elvis Presley siehe auch: Miller Cynthia J./Van Riper Bowdoin A., «It's Hip to Be Square»: Rock and Roll and the Future, in: Bartkowiak Mathew J. (Hg.), Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film, Jefferson 2010, 118–133, hier 120.

488 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 262–264.

489 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 31'55".

490 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, 20.

491 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 32'12".

492 Ende der 1940er Jahre wurde das Theremin vermehrt als Soundeffekt in Horror- und Science-Fiction-Filmen und -Radiosendungen verwendet und entwickelte sich Telotte zufolge in den frühen 1950er Jahren zu einer «aural signature» des Science-Fiction-Genres. In Filmen wie *Rocketship X-M* (1950), *The Day the Earth Stood Still* (1951) oder *It Came from Outer Space* (1953) wurden Theremin-Klänge verwendet, um futuristische oder extraterrestrische Motive mit dissonanten und elektronischen Sounds zum Ausdruck zu bringen. Mit der Entwicklung weiterer elektronischer Instrumente wurde in Filmkompositionen vermehrt von Theremin-ähnlichen Klängen (anstatt des Theremins selber) Gebrauch gemacht. Vgl. Schmidt, A Popular Avant-Garde, 23–34. Vgl. auch Reddell, The sound of things to come, 1–8; Telotte, Radio and Television, 169–172, hier 171.

493 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 46'42".

494 Ebd., ab 31'21".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bis 1966 als Erkennungssignet und Pausenzeichen verwendet wurden.[495]

HÖRPROBE IV.23 [494]: Ausserirdisches Pausenzeichen, 0'14"



Möglicherweise spielte Komponist Moeckel die Töne selber ein oder Steiner und Linder verlangsamten das auf einer Musikdose eingespielte Berner Pausenzeichen, transponierten es um eine Note nach oben und legten einen Halleffekt darüber. Mit Pitt Linder, seit 1957 Toningenieur beim Radiostudio Basel und selbstständiger Entwickler von Verstärkern, wäre das audiotechnische Know-how durchaus vorhanden gewesen.[496]

Der intramediale Vergleich zwischen dem Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* und Charles Parrs Hörspielmanuskript *There is Life on Earth* zeigt, dass sowohl das marsopolitische Pausenzeichen als auch das Sinfonieorchester von Bearbeiter, Übersetzer und Regisseur Albert Werner eigenständig hinzugefügt worden waren. Das Novum eines neuartigen Radiosenders wurde hier mit einer schweizerischen Erkennungsmelodie – einem radiofonen «Identitätsmarker»[497] – dargestellt.

Zur Mitte der 1960er Jahre wurde elektronische Musik in weiteren Science-Fiction-Hörspielen eingesetzt. Im Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* übergibt die Crew des havarierten Raumschiffes «Magellan» ihren angeblich ‹rückständigen› Mitmenschen auf dem Planeten «Thalassa» Musik von der «fernen Erde». Dies ist ein zentrales Element im Plot, worauf sich auch der Titel *The Songs of Distant Earth* des britischen Referenzhörspiels bezieht.[498] Als diese Musik abgespielt wird, erklingt ein rund 20-sekündiger Auszug aus dem Lied *Song Of The Second Moon* (1957), das wiederum von Kid Baltan stammte.[499] Damit wählte Regisseur Hausmann zur Naturalisierung der Welt im Jahr 2926 einen Song, den Brend als «first purely electronic pop record» bezeichnet.[500] Der Wandel im Umgang mit elektronischer Musik zeigt sich mit Blick auf den Ausgangstext, der den Hörspielen *Der Weg zu den Planeten* (1964) beziehungsweise Parrs *The Song of the Distant Earth* (BBC, 1962) zugrunde liegt. In Arthur C. Clarkes Kurzgeschichte *The Songs of Distant Earth* (1958) ist an entsprechender Stelle die Rede von Glocken, Matrosen- und Soldatenliedern sowie einer klageliedsingenden «clear soprano voice».[501] Daraus machte Charles Parr in seiner Hörspieladaption eine Musik, die gemäss Manuskript «EERILY FUTURISTIC» klingen sollte.[502] Albert Werner übernahm diese Vorgabe und schrieb von einem «Futuristische[n] Musikakzent».[503] Schliesslich wählte Regisseur Hausmann zur Umsetzung elektronische Musik, die nicht mehr wie in den Science-Fiction-Sendungen der 1950er Jahre zur Kommentierung zeitgenössischer Musikphänomene dienen sollte, sondern als etabliertes Stilmittel der Science Fiction galt. Diese Bearbeitungs- und Transformationsprozesse veranschaulichen, wie sich futurisierte diegetische Musik von einem allegorischen Plot-Element hin zu einem genre-prägenden Ausdrucksmittel radiofoner Science Fiction entwickelt hatte.

Extradiegetischer Sound zur Signalisation von Genre

Die Bedeutung elektronischer Musik zur Konsolidierung des Science-Fiction-Hörspiels zeigte sich nicht nur in Form einer Futurisierung diegetischer Musik, sondern manifestierte sich auch in der Wahl der Hörspielmusik. Diese siedelte sich in Form von Anfangs-, Zwischen- oder Schlussmusik ausserhalb der erzählten Welt, also auf extradiegetischer Ebene an und diente nicht zur Darstellung eines Novums, spielte aber für die Zuordnung zum Science-Fiction-Genre eine zentrale Rolle.

495 Vgl. Scherrer, Aufschwung mit Hindernissen, 67. Zur Bedeutung von Erkennungsmelodien wie Pausenzeichen oder Jingles von Radios siehe auch: Birdsall, Radio, 353.

496 Vgl. Häusler Dani/Haller Fränzi, «So wie damals Baby» [Radiosendung], Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), 11.11.2016, https://www.srf.ch/sendungen/sammlungduer/so-wie-damals-baby, 26.6.2019.

497 Darunter versteht Föllmer standardisierte Gestaltungsmerkmale, die eine «Schlüsselrolle bei der Formierung von Wellenidentität» einnehmen. Föllmer, Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios, 331.

498 Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 23'03".

499 Ebd., ab 23'06".

500 Brend, The Sound of Tomorrow, 49.

501 Clarke, The Songs of Distant Earth, 20.

502 Clarke/Parr, The Songs of Distant Earth, Manuskript, 17. Hervorhebungen im Original.

503 Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Manuskript, 16. Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nebst dem Einsatz konventioneller Hörspielmusik, die seit den 1930er Jahren im Wesentlichen aus Orchestermusik bestand,[504] wurde in einzelnen Science-Fiction-Sendungen der 1950er Jahre avantgardistische Hörspielmusik verwendet. Das vom Berner Radiostudio produzierte Originalhörspiel *Papier bleibt Papier* (1956) beginnt beispielsweise mit einem 45-sekündigen Auszug aus dem Stück *Ballet mécanique* (1955) von Georges Antheil.[505] Antheils Stück Ballet mécanique gilt als eines der umstrittensten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts.[506] Das Lied, das unter anderem den Sound mehrerer Pianolas, eines Propellers und einer Sirene beinhaltet, soll bei seiner Aufführung in den 1920er Jahren zu einem Skandal geführt haben.[507] Regisseur Alfons Hoffmann dürfte die Hörspielmusik eigenständig ausgewählt haben, denn Autor Bengt Paul erwähnte im Manuskript lediglich einen «Gong».[508] Wahrscheinlich wollte Hoffmann – ähnlich wie sein Kollege Hausmann im Falle des «Marsmusikstücks» in der Bitterli-Sendung – mit der Wahl avantgardistischer Musik Pauls «Hörspiel-Komödie mit etwas ‹sience-fiction› [sic]» einen zusätzlichen satirischen Unterton verleihen.

Auch andere Sendungen verwendeten elektronisch erzeugte Hörspielmusik.[509] In der Sendung *Quo vadis, «Luna»?* (1958) unterlegte Regisseur Hausmann die Abmoderation mit dem 1957 veröffentlichten Song *Song Of The Second Moon* (1957) von Kid Baltan.[510] Damit setzte er auf eine der ersten Pop-Schallplatten mit elektronischer Musik, die später im Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* (1964) als diegetische Musik verwendet werden sollte, und ‹schmuggelte› Ende der 1950er Jahre elektronische Popmusik in die Empfangsgeräte des Schweizer Publikums.

Kompositionen von Schweizer Musikern wurden ebenfalls als futuristisch wirkende Hörspielmusik eingesetzt. In der Sendung *Verzell du das em Fährimaa* ergänzte Hans Moeckel die von ihm komponierte Anfangsmusik mit einem Theremin-ähnlichen Sound.[511]

HÖRPROBE IV.24 [511]: Futuristische Hörspielmusik, 0'19"

Im Manuskript zum Originalhörspiel *Ein Mensch kehrt zurück* schlug Autor Walter Adrian als Schlussmusik ein Stück vor, welches das «THEMA ‹TECHNIK› ANDEUTE[N]» und von «REINER MUSIK» überblendet werden sollte.[512] Regisseur Amido Hoffmann entschied sich dabei für elektronische Musik des Waadtländer Komponisten André Zumbach, die er mit Geräuschen vorbeifliegender Düsenjets ergänzte und in Mozarts *Adagio und Fuge c-Moll* (in einer Aufnahme von 1957) überblendete.[513]

Zu Beginn der 1960er Jahre kam erstmals eine Klangpraktik zum Einsatz, die sich in den 1970er und 80er Jahren zu einem beliebten Stilmittel der vom Deutschschweizer Radio produzierten Science-Fiction-Hörspiele entwickeln sollte. Das Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* beginnt mit einem ansteigenden, an einen Alarm erinnernden Sinuston und einer echohaften Stimme einer Moderatorin (unbekannte Sprecherin), die den Titel ankündet: «Ist die Erde bewohnt?»[514] Laut Manuskript war dieser Effekt geplant, denn an entsprechender

504 In einigen Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Radios wurde konventionelle Hörspielmusik verwendet. Die Musik wurde dabei meist von radiointernen Musikern wie Hans Vogt (*Planeten-Express*, 1936) oder Hans Moeckel (*Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern*, 1956; *Reise ins Weltall*, 1958; *Verzell du das em Stratosphärimaa*, 1958; *Nachtmahr*, 1962) komponiert.

505 Bengt Paul, Papier bleibt dennoch Papier. Hörspiel-Komödie mit etwas «sience-fiction» von Dr. Paul Bengt, Regie: Alfons Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1956, Dauer: 47'16", Erstsendung: 1.12.1956, ab 0'01".

506 Vgl. Delson Susan, Dudley Murphy, Hollywood Wild Card, Minneapolis 2006, 41.

507 Vgl. Reddell, The sound of things to come, 53; Delson, Dudley Murphy, 61.

508 Bengt, Papier bleibt dennoch Papier, Manuskript, 1. Hervorhebungen im Original.

509 So sollten etwa die Episoden der Serie *Raumkontrollschiff Wega I* gemäss Manuskript mit «elektronische[r] Musik» beginnen. Ecke, Raumkontrollschiff Wega I: In letzter Minute, Manuskript, 1. Aufgrund fehlender Audioaufnahmen kann die Umsetzung dieser Vorgaben nicht untersucht werden.

510 Hausmann/Werner, Quo Vadis «Luna»?, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 29'25".

511 Gridban et al., Verzell Du das em Stratosphärima, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 0'16" (Band 1).

512 Adrian, Ein Mensch kehrt zurück, Manuskript, 15.

513 Adrian Walter, Ein Mensch kehrt zurück, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1963, Dauer: 30'53", Erstsendung: 23.6.1963, B-MW, ab 28'48".

514 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Produktion: Radiostudio Basel 1961, ab 0'44".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stelle steht «SELTSAMER MUSIK-AKZENT» und zum Klang der Frauenstimme wurde von Hand «ev. verwobbelt» notiert.[515]

HÖRPROBE IV.25 [514]: Sinustöne zur Signalisation von Genre, 0'29"



In den Hörspielen *Der Weg zu den Planeten* und *Entscheidung im Weltraum* setzte Regisseur Hausmann ein knappes Dutzend kürzere, bis zu 12-sekündige elektronische Musikakzente ein, die als Anfangs-, Zwischen- und Schlussmusik dienten.[516]

HÖRPROBE IV.26 [516]: Elektronische Hörspielmusik als Key Sound radiofoner Science Fiction, 0'22"



Der Sound erinnert an das Werk *Studie II* (1954) von Karlheinz Stockhausen und besteht aus elektronischen Sinuston-Arpeggios (schnell nacheinander eingespielte Tonfolgen), die wahrscheinlich auf einem Tongenerator, einem Oszilloskop oder auf einem Synthesizer erzeugt und anschliessend mit Federhall ausgestattet worden sind. Die Musik wurde von Ernst Neukomm, Tontechniker beim Radiostudio Basel, produziert, der gemäss Abmoderation zuständig für die «Elektronische Musik und Effekte» war.[517]

Mit Blick auf den Einsatz musikalischer Zeichen lässt sich zusammenfassend festhalten, dass der Umgang mit avantgardistischer Musik den vielschichtigen Konsolidierungsprozess des Science-Fiction-Hörspiels exemplarisch zum Ausdruck bringt: Wurde konkrete Musik zur Mitte der 1950er Jahre in satirischer Weise als störungsanfällig, fehlerhaft und nichtmenschlich inszeniert, dienten elektronisch erzeugte Klänge knapp zehn Jahre später sowohl auf diegetischer als auch extradiegetischer Ebene als Stilmittel zur Signalisation von Genre-Zugehörigkeit. Vor allem Studio Basel verwendete häufig solche (extra)diegetische Musik. Grund dafür dürfte die Basler Vorliebe für experimentelle Produktionen sowie die stärker dramatisierten Plots der auf britischen Hörspielen basierenden Sendungen gewesen sein. Im Gegensatz dazu tauchten in den dokumentarischeren Berner Hörfolgen keine futurisierten Klangobjekte auf.

515 Parr/Aldiss/Werner, Ist die Erde bewohnt?, Manuskript [Regie], 1. Albert Werner hatte diese Vorgaben offenbar aus der britischen Vorlage übernommen. Im Hörspiel *There is Life on Earth* schrieb Autor Charles Parr von einer «WEIRD MUSIC». Parr/Aldiss, There is Life on Earth, Manuskript, 2.

516 Parr/Clarke/Werner, Entscheidung im Weltraum, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 0'08".

517 Parr/Clarke/Werner, Entscheidung im Weltraum, Manuskript, Begleitblatt «Ansage: SA, 6. Juni 1964».

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5 Fazit: Überblenden und Filtern

Im Zentrum dieses Kapitels stand die Konsolidierung radiofoner Science Fiction in der Deutschschweizer Nachkriegszeit. Unter Einbezug von selektions- und soundspezifischen Parametern wurde die Entwicklung vom utopischen Hörspiel zur mehrteiligen Science-Fiction-Sendereihe rekonstruiert. Dabei können zwei Prozesse ausgemacht werden, die den Umgang mit Science Fiction bei Radio Beromünster für diese Phase zusammenfassend reflektieren: ‹Überblenden› und ‹Filtern›. Als wichtige Hilfsmittel des Hörspielschaffens – die Blende als Mittel zur Szenenverknüpfung, der Filter als Werkzeug zur Begrenzung von Klanganteilen[518] – sollen sie hier in einem erweiterten Sinn verwendet werden: Überblendungen als Sinnbild für genrehistorischen sowie gesellschafts- und kulturpolitischen Wandel; Filtern als Metapher für radiofone Einschränkungen und Containment-Strategien.

Nach 1945 zeigten sich verschiedene Übergänge und Überblendungen in der Entwicklung radiofoner Science Fiction, wobei sich im Sinne von Kreuzblenden[519] die Phänomene nicht scharf voneinander abtrennten, sondern eine Weile parallel zueinander bestanden. Ein wichtiger Wandel des Genres zeigte sich in der semantischen Umbenennung vom «utopischen» zum «Science-Fiction-Hörspiel» und den damit verbundenen formalen und ästhetischen Veränderungen. Das Science-Fiction-Hörspiel hielt im Laufe der 1950er Jahre Einzug in die Hauptsendezeiten von Radio Beromünster. Damit einher ging auch der Trend von längeren und einteiligen Stücken hin zu kürzeren und mehrteiligen Hörspielen, die sich dank neuer Sendeplätze an ein breiteres Publikum richten konnten. Wurden zum Ende der 1940er Jahre utopische Hörspiele am Mittwochabend ausgestrahlt, sendete Beromünster in den frühen 1960er Jahren Science-Fiction-Hörspiele in nachmittäglichen *Jugendstunden* oder am Samstagabend zur Primetime. Der programmliche Aufschwung gestaltete sich dabei je nach Radiostudio unterschiedlich. Nach zwei frühen Produktionen, darunter eines der seltenen Originalhörspiele eines Schweizer Autors – *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* –, zog sich Studio Zürich weitgehend aus der utopischen Hörspielproduktion zurück. Studio Bern setzte dagegen auf die Adaption literarischer Werke von Jules Verne, förderte vereinzelt auch das Format der Hörfolge und wagte in der ersten Hälfte der 1960er Jahre die Inszenierung gesellschafts- und technologiekritischer Hörspiele. Das Basler Studio zeichnete sich im untersuchten Zeitraum mit den meisten Science-Fiction-Hörspielen aus. Die Basler Hörspielschaffenden hatten insbesondere eine Vorliebe für britische Vorlagen und produzierten radiofone Science Fiction entweder in stark dramatisierter, unterhaltender Form oder als kabarettistische Versatzstücke.

Was die akustische Inszenierung der Nova betraf, so kam es zwischen 1945 und 1965 zu drei Verschiebungen: Erstens entwickelte sich der Sound fiktiver Raumschiffe in der Dauer, dem Volumen und der diegetischen Verwendung vom Vorder- zum Hintergrundgeräusch. Nahmen Start-, Flug- und Landemanöver zunächst noch viel Raum ein, wurde ihre Inszenierung im Zuge veränderter Hörgewohnheiten kürzer und impliziter. Am Novum des unbekannten Flugobjektes vollzog sich zweitens der Wandel vom synchronisierten zum akusmatischen Sound. Während in der ersten Hälfte der 1950er Jahre die Bestandteile irdischer Raketen in Form einer Synchrese («Höre das Novum – erzähle vom Novum») erschienen, arbeiteten die Hörspielschaffenden im Zuge der stärker dramatisierten, meist auf britischen Hörspielen beruhenden Produktionen gegen Ende der 1950er Jahre mit akusmatischen Sounds, deren Klangquellen dem

518 Vgl. Weich, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit, 32, 35–36.

519 Unter einer Kreuzblende wird das zeitgleiche Aus- und Einblenden verstanden, wobei sich die verknüpften Szenen während einer bestimmten Zeit überlagern. Vgl. Weich, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit, 32–33.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

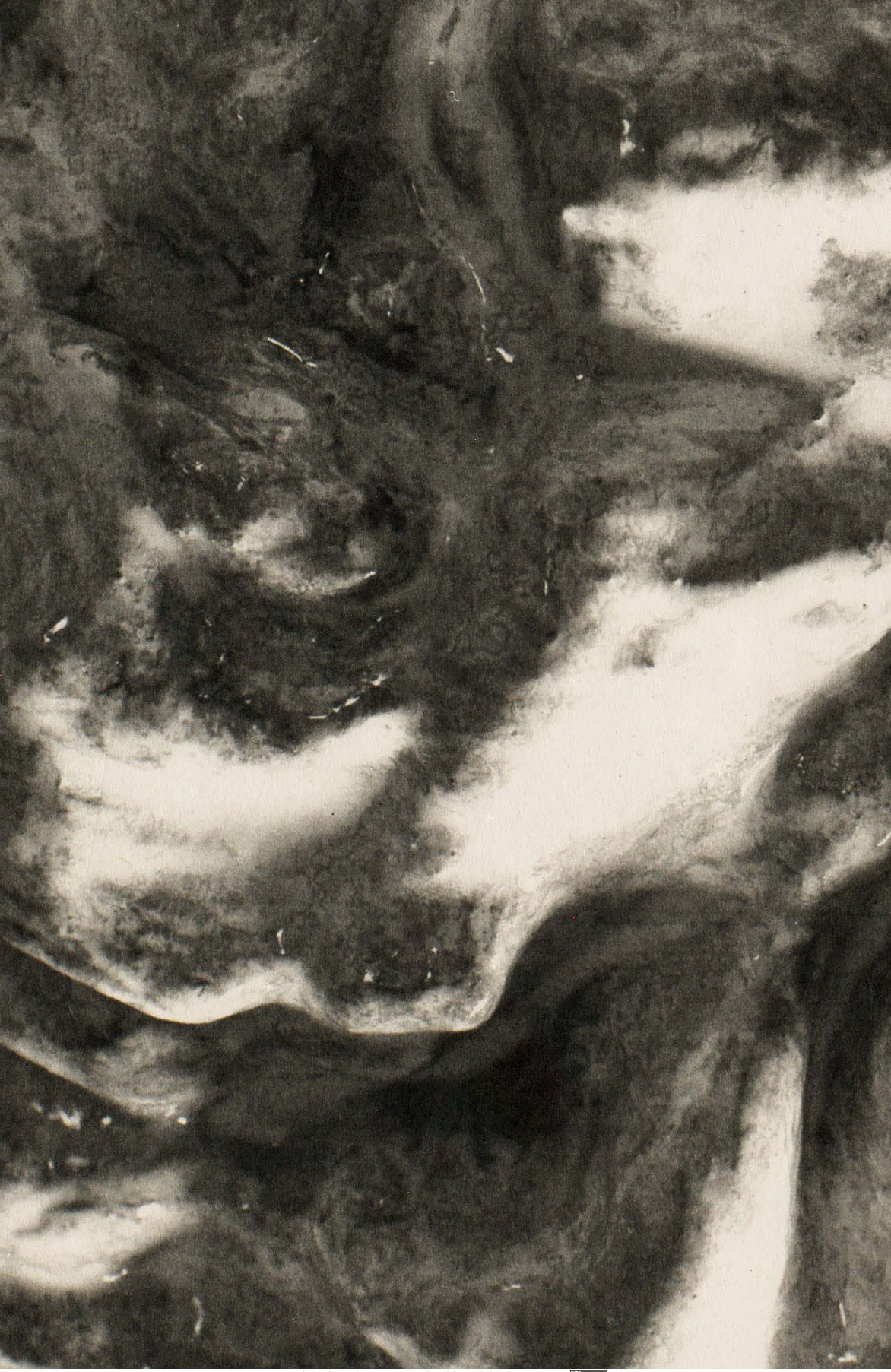
Publikum nicht unmittelbar erörtert wurden und eine ausser- oder unterirdische Herkunft suggerierten. Drittens kann eine Entwicklung beobachtet werden, in der Klangobjekte zunächst als etwas ‹Fremdartiges› und im Verlauf der Zeit zunehmend als ‹vertrautes› Merkmal der fiktionalen Welt verwendet wurden. Diente elektronische Musik zur Mitte der 1950er Jahre noch als merkwürdiges Klangobjekt ausserirdischer Zivilisationen, wurde sie rund zehn Jahre später als Artefakt zukünftiger Menschen dargestellt. Elektronische Klänge avancierten zum Key Sound radiofoner Science Fiction, was durch die Entwicklungen im Science-Fiction-Film und den Einzug avantgardistischer Musik in die Populärkultur verstärkt wurde. Das Science-Fiction-Hörspiel passte sich somit in der Ausgestaltung des Novums kontinuierlich den sich wandelnden Hörgewohnheiten an.

Unterlegt waren die formalen und ästhetischen Übergänge von einem Filter, der für das Publikum nicht wahrnehmbar war, aber die Diffusion radiofoner Science Fiction genauestens steuerte. Im Zeichen einer fortwährenden Geistigen Landesverteidigung verfolgte Radio Beromünster verschiedene Eindämmungsstrategien im Umgang mit dem Genre. Aus Angst einer vermeintlichen ‹Überfremdung› des Hörspielprogramms entschieden sich die Deutschschweizer Radiostudios gegen Originalhörspiele ausländischer Provenienz. Schweizer Autorinnen und Autoren wurden meist unter dem Argument formal-sprachlicher Mängel zurückgewiesen und ausländischen, meist deutschen Schriftstellenden verwehrten die Gutachterinnen und Gutachter aus stofflichen oder politischen Gründen die Produktion. Dass die Mehrheit der realisierten Science-Fiction-Hörspiele trotzdem auf ausländischen Vorlagen beruhte, bedeutete keinen Widerspruch, sondern ging auf die Übersetzungen und Bearbeitungen radiointerner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zurück. Als Folge ihrer Abneigung gegenüber zu sensationellen Hörspielen schränkten die Deutschschweizer Hörspielschaffenden das Science-Fiction-Genre in formaler Hinsicht dahingehend ein, dass sie auf eine dokumentarische Form wie die Hörfolge oder humoristische Darstellungen (bspw. Parodien) setzten. Thematisch chancenlos blieben dabei fiktive Szenarien über Atombomben oder den Ost-West-Konflikt.

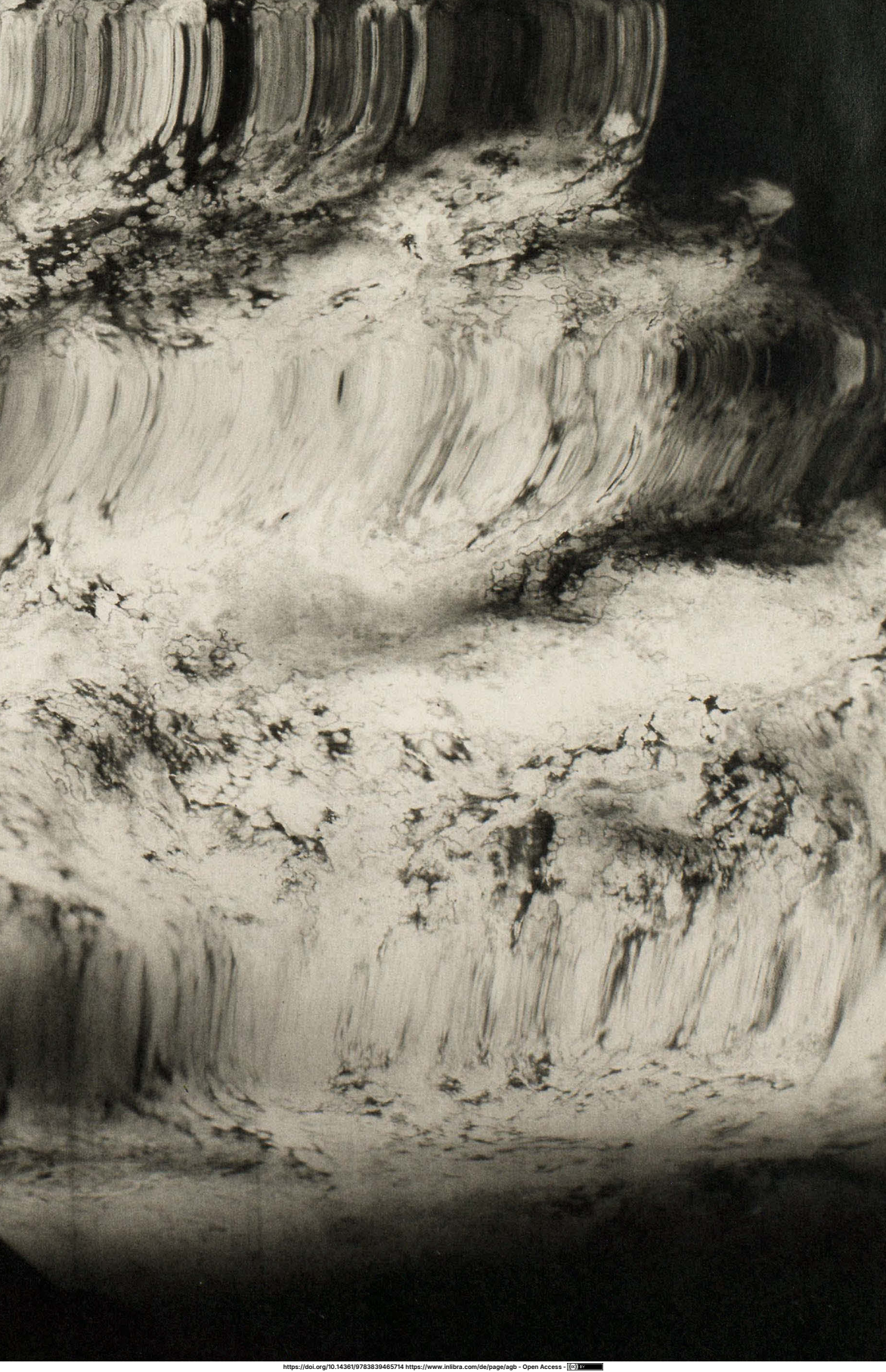
Das radiofone Containment beschränkte sich allerdings nicht nur auf das Auswahlprozedere im Hintergrund der Hörspielproduktion, sondern schlug sich auch in der akustischen Realisierung der Nova nieder. Mittels futurisierter Klangobjekte konnten zeitgenössische Phänomene ideologisch codiert werden. Dies betraf nicht nur verzerrte Elvis-Presley-Songs oder mit Kurzschlüssen oder ‹Denkfehlern› behaftete elektronische Musik – im übertragenen Sinne führte die Ansiedlung diegetischer Figuren in der Zukunft auch zu affektierten Frauenstimmen oder sprachlichen Antagonismen zwischen Mundart und Hochdeutsch. In diesen Beschränkungen, die bezeichnenderweise nicht direkt auf die ausländischen Referenzwerke zurückgingen, kamen zeitgenössische Ängste zum Ausdruck, die sich auf eine angebliche ‹Germanisierung› des Hörspielprogramms, die politische Emanzipation der Frauen oder eine aufbegehrende Jugend bezogen.

Diese dramaturgischen, gesellschafts- und kulturpolitischen Filter, die quasi zur Voreinstellung der Deutschschweizer Hörspielproduktion gehörten, dürften letztendlich ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass eines der erfolgreichsten Science-Fiction-Hörspiele eines Schweizer Autors, *Das Unternehmen der Wega* von Friedrich Dürrenmatt, in den 1950er Jahren nicht von Radio Beromünster produziert wurde, sondern beim Bayrischen Rundfunk zur Uraufführung gelangte. Dürrenmatts Stück, das von einem zukünftigen Atomkrieg im Weltraum handelt, passte weder inhaltlich (Atombombe, Ost-West-Konflikt), formal (Originalhörspiel) noch dramaturgisch (unterhaltende Geschichte im Weltall) zur Beromünster-Hörspielpolitik der Nachkriegszeit. Erst in der Aufbruchsstimmung im Zeichen der 68er-Bewegung und nachdem weitere deutschsprachige Rundfunkanstalten und selbst die französisch- und italienischsprachigen Schweizer Radiosender RSR und RTSI Dürrenmatts Hörspiel produziert hatten, entschied sich Hans Hausmann, Leiter der inzwischen neu geschaffenen Abteilung ‹Dramatik›, zur Produktion des Stücks. Hausmanns Entscheid fiel mit dem Beginn einer neuen Phase zusammen, in der vermehrt auch Hörspiele, die politische, gesellschaftliche oder ökologische Probleme behandelten, einen Sendeplatz erhielten, was während der Konsolidierungsphase nicht oder nur in sehr beschränktem Masse möglich gewesen war.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

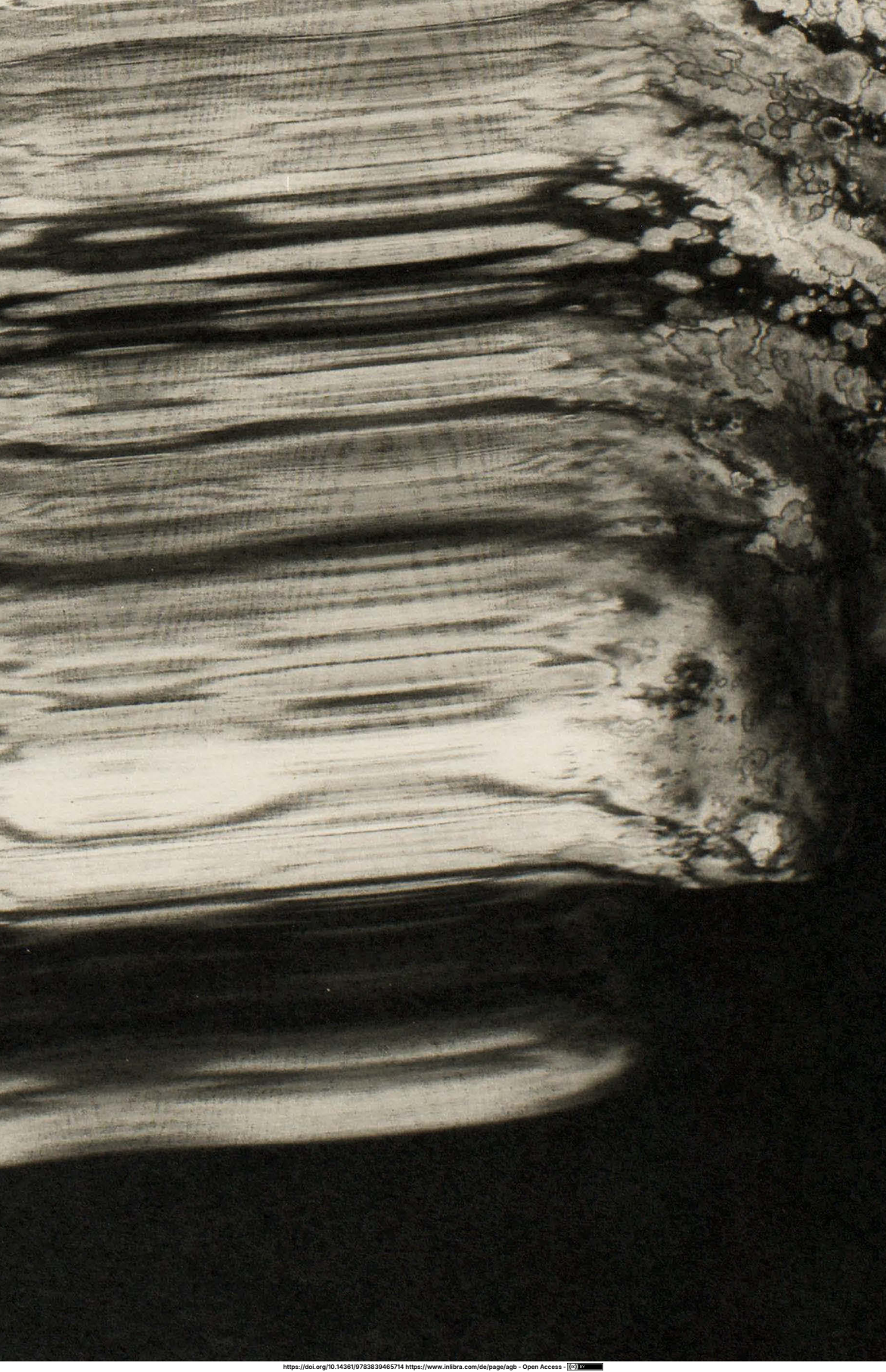


https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

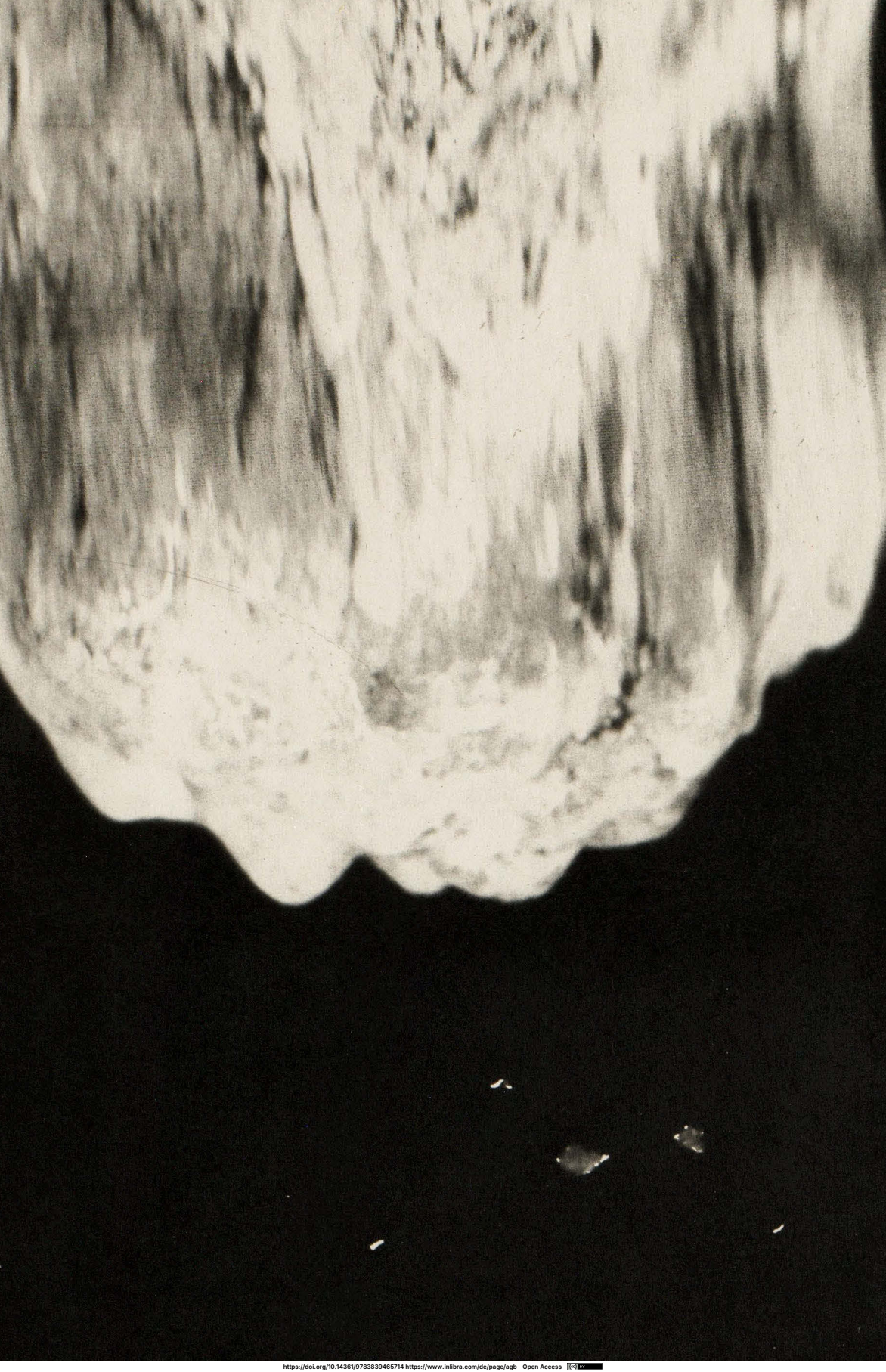


https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

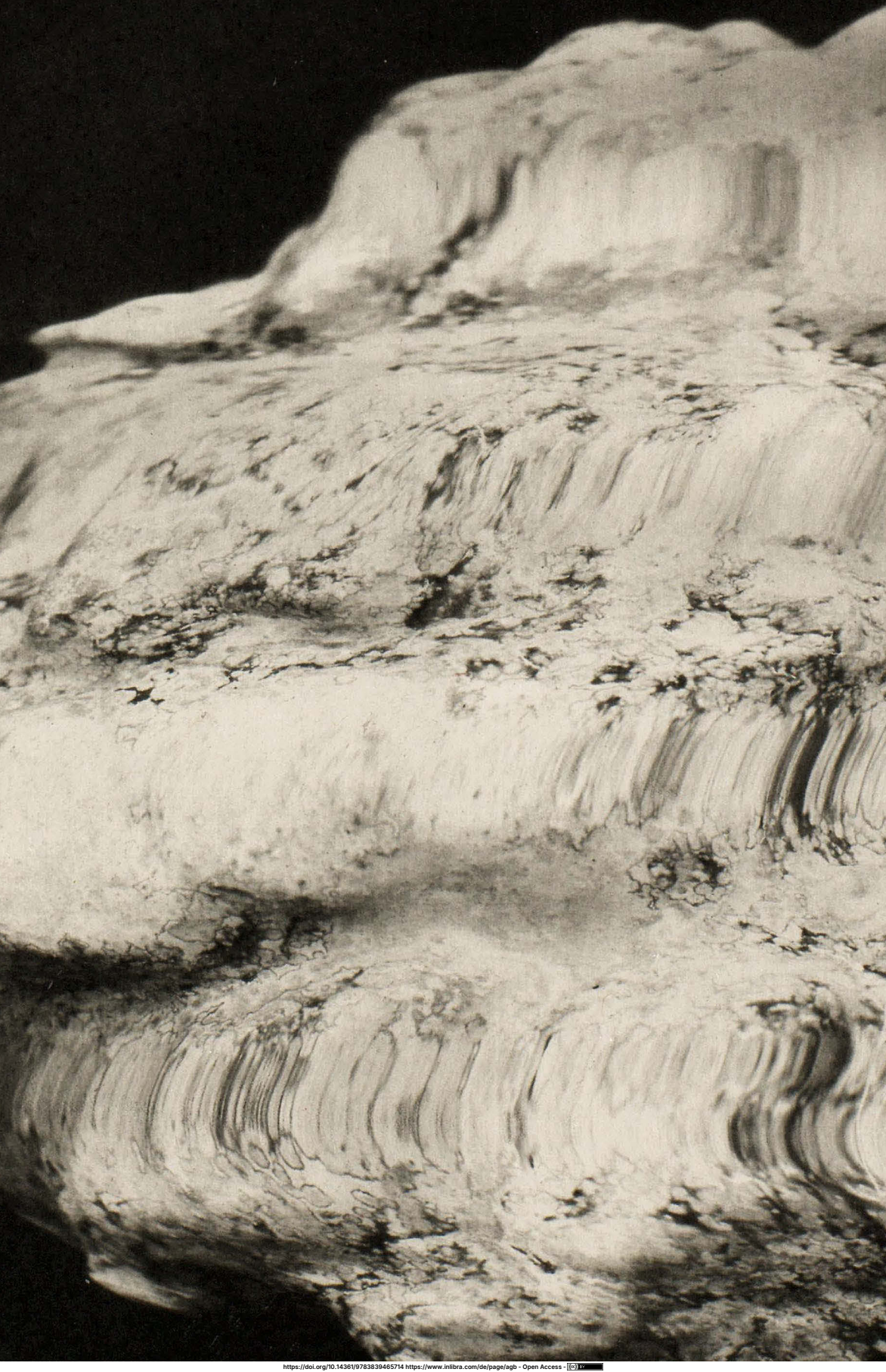
https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

V Diversifikationsphase (1966–1985)

Zwischen 1966 und 1985 erlebten Science-Fiction-Sendungen einen Aufschwung beim Deutschschweizer Radio. Die Anzahl der ausgestrahlten Science-Fiction-Sendungen stieg von 32 (zuzüglich eines Gastspiels) zur Zeit der Konsolidierungsphase auf 53 (plus 10 Gastspiele). Die Gesamtdauer von Science-Fiction-Sendungen am Deutschschweizer Radio (inklusive Gastspiele) nahm damit um gut 160 Prozent zu, das heisst von 33.5 auf gut 56 Stunden. Zudem erlebte das Science-Fiction-Genre einen qualitativen Ausbau, was sich in Form programmlicher, formaler, inhaltlicher und produktionstechnischer Neuerungen zeigte. Dass die Anzahl utopischer Sendungen auch wesentlich höher hätte ausfallen können, zeigen indes die rund 110 geprüften Science-Fiction-Hörspiele zwischen 1966 und 1985, von denen 90 % zurückgewiesen wurden.
Die Gründe für die Diversifikation[1] radiofoner Science Fiction hingen primär mit institutionellen Entwicklungen zusammen. Die SRG führte 1966 nach mehrjährigem Umbau neue Organisationseinheiten ein, wobei sich die Abteilung ‹Dramatik› ausschliesslich der Hörspielproduktion widmete. Vor dem Hintergrund des sich verbreitenden Fernsehens wandelte sich das Deutschschweizer Radio im Laufe der 1970er Jahre von einer Anstalt zu einem Unternehmen und verfolgte eine zunehmend profilierte Programmpolitik und einen engeren Publikumskontakt. Ziel dieses Kapitels ist es, Programm und Sound radiofoner Science Fiction bis zur Reorganisation der Abteilung ‹Dramatik› im Jahr 1985 zu untersuchen. Es soll aufgezeigt werden, wie das Deutschschweizer Radio während dieser Zeit sein Science-Fiction-Angebot ausgebaut und diversifiziert hat.

1 Der Begriff «Diversifikation» stammt aus den Wirtschaftswissenschaften und beschreibt die Ausweitung der Produktion und des Sortiments eines Unternehmens auf neue und bisher nicht angebotene Produkte. Vgl. Munzinger Online/Duden, Diversifikation, in: dies. Deutsches Universalwörterbuch, Berlin, 82015, Internetversion, https://www.duden.de/rechtschreibung/Diversifikation, 14.8.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1 Ausbau im Zeichen medienpolitischen Wandels

Das Deutschschweizer Radio sowie das internationale Science-Fiction-Hörspiel standen in den 1970er und 80er Jahren im Zeichen verschiedener medien- und gesellschaftspolitischer Entwicklungen. Zentral war der Aufstieg des Fernsehens in den 1960er Jahren, der gemäss dem Historiker Frank Bösch das Radio zu einem «Nebenbei-Medium» machte, das vermehrt tagsüber bei der Arbeit oder im Auto rezipiert wurde.[2]

Internationale Science-Fiction-Hörspiele nach 1965

In den USA war die Zeit des Science-Fiction-Hörspiels Ende der 1950er Jahre zu Ende gegangen.[3] Im Vergleich zum ‹Golden Age› produzierten die kommerziell ausgerichteten Privatradios in den 1960er und 70er Jahren nur noch vereinzelt Radioreihen und -serien.[4] In den 1970er Jahren dominierten stattdessen Science-Fiction-Blockbuster.[5] Aufwendig produzierte Filme wie *Star Wars* (1977), *Close Encounters of the Third Kind* (1977) oder *Alien* (1979) erreichten grosse Zuschauerzahlen und sicherten den Hollywoodstudios Gewinne in Millionenhöhe.[6] Science-Fiction-Hörspiele verloren demgegenüber an Bedeutung und wurden zu einem Nischenprodukt, für dessen Produktion gemäss Milner öffentlichrechtliche Rundfunkveranstalter bessere Rahmenbedingungen zur Verfügung stellten als kommerzielle Privatsender.[7] So trat mit dem National Public Radio (NPR) ein nichtkommerzieller US-amerikanischer Sender mit Science-Fiction-Sendungen in Erscheinung, der – wohl durch den Erfolg der Hollywood-Blockbuster angeregt – in den 1980er Jahren eine Hörspielfassung von *Star Wars* mit Mitgliedern der Original-Filmbesetzung produzierte, die auch von der BBC ausgestrahlt wurde.[8]

In Grossbritannien ging die Anzahl Science-Fiction-Reihen und -Serien ebenfalls zurück. Der Schwerpunkt der BBC lag in den 1960er und 70er Jahren vor allem auf Einzelproduktionen und mehrteiligen Hörspielen. Bevorzugt wurden ‹Klassiker› des Genres, beispielsweise *The Time Machine* (1968) oder *The Sleeper Wakes* (1972) nach den Romanen von H.G. Wells.[9] In den 1970er Jahren produzierte die BBC ausserdem das erfolgreiche Originalhörspiel *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1978) von Douglas Adams, das anschliessend von finnischen, holländischen, schwedischen, französischen und deutschen Radiosendern in eigenen Fassungen ausgestrahlt und 1981 auch verfilmt wurde.[10]

In Frankeich setzte der öffentlich-rechtliche Rundfunk für die Ausstrahlung von Science-Fiction-Hörspielen weiterhin auf das Format der Radio-Anthologien.[11] Daneben wurden auch mehrteilige Hörspiele ausgestrahlt, beispiels-

2 Bösch, Mediengeschichte, 219. Vgl. zu den Transistor- und Autoradios: Milner, Locating Science Fiction, 74; Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 347.

3 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 86–88; Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

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

5 Als ‹Blockbuster› werden aufwendig produzierte und finanziell erfolgreiche Filme bezeichnet. Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 303.

6 Vgl. zum Science-Fiction-Film der 1970er Jahre: Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 301–308, hier 303.

7 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 88.

8 Vgl. ebd., 86–87. NPR produzierte ausserdem eine kurze Reihe mit Hörspieladaptionen nach Geschichten von Ray Bradbury sowie das Originalhörspiel *A Tour of the City* (1984) von Joe Frank, das mit dem europäischen *Prix Futura* ausgezeichnet wurde. Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

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

10 Vgl. zur BBC-Produktion von *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*: Milner, Locating Science Fiction, 76, 85–87.

11 Milner nennt als bekannte französische Radioreihen beispielsweise *Le Théâtre de l'Étrange* (1963–1974), *Les Tréteaux de la nuit* (1979–1980) oder *La Science-Fiction* (1980–1981). Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 86–87.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weise das zweiteilige Adaptionshörspiel *1984* (1972) nach dem gleichnamigen Roman von George Orwell.[12] Auch der französische Kultursender France Culture trat mit Science-Fiction-Adaptionshörspielen in Erscheinung und berücksichtigte dabei sowohl Autoren des ‹Goldenen Zeitalters› wie Robert Heinlein (*Une porte sur l'été*, France Culture, 1976) als auch zeitgenössische Schriftstellende wie Philip José Farmer (*Les Amants étrangers*, France Culture, 1976).[13]

In der Westschweiz produzierte Radio RSR bis in die frühen 1970er Jahre zahlreiche Science-Fiction-Hörspiele in seiner 1957 errichteten Reihe *Passeport pour l'inconnu*. Die Westschweizer Hörspielschaffenden setzten dabei auch auf Adaptionshörspiele von in der Sowjetunion lebenden Autoren, beispielsweise Stanisław Lem (*Monsieur Johns, existez-vous?*, 1965) oder Anatolij Dnjeprow (*Méa*, 1967).[14] Nachdem die Reihe 1973 abgesetzt worden war, produzierte das Westschweizer Radio in den 1970er und 80er Jahren weitere Sendereihen wie beispielsweise *Théâtre pour un transistor* (1977–1985) oder *Petit Théâtre de nuit* (1979–1985), in denen Werke von Ray Bradbury oder Franz Kafka dramatisiert wurden.[15]

In Westdeutschland begann das Studio Heidelberg des Süddeutschen Rundfunks (SDR) 1967 mit der Ausstrahlung der Reihe *Science Fiction als Radiospiel* (1967–1981 und 1984–1993). Die Reihe hiess zu Beginn noch Science Fiction im Hörfunk und wurde vom Leiter der Wissenschaftsredaktion, Horst Krautkrämer, ins Leben gerufen.[16] Im Rahmen der Reihe stellte der SDR knapp 300 Sendetermine für Science-Fiction-Hörspiele zur Verfügung, von denen 219 Eigenproduktionen waren.[17] Produziert wurden sowohl Adaptionshörspiele ausländischer Provenienz als auch zahlreiche Originalhörspiele deutschsprachiger Autorinnen und Autoren.[18] Die Erwähnung von «Science Fiction» im Titel ermöglichte den Zuhörenden eine unmittelbare Zuordnung der Hörspiele zum Genre, könnte aber etablierte Schriftstellende daran gehindert haben – aufgrund des immer noch verbreiteten Trivialitätsvorwurfs an das Genre –, für die Reihe zu schreiben.[19]

Literarischen Experimenten stand die SDR-Reihe *Science Fiction als Radiospiel* ablehnend gegenüber, insbesondere wenn es um die Übernahme von Techniken des sogenannten ‹Neuen Hörspiels› ging.[20] Beim Neuen Hörspiel handelt es sich um eine in den 1960er Jahren entwickelte Strömung innerhalb des westdeutschen Hörspielschaffens, deren Exponentinnen und Exponenten neue Darstellungsformen praktizierten. Beeinflusst von experimenteller Kunst, konkreter Poesie, avantgardistischer Pop-Art und vor dem Hintergrund des aufkommenden Fernsehmediums verwendete eine jüngere Generation von Hörspielschaffenden vermehrt O-Töne, Musik, Geräusche oder alternative, nicht-narrative Dramaturgien und Stilmittel.[21]

Zur Förderung neuer Autorinnen und Autoren führte der SDR 1972 gemeinsam mit dem WDR ein Preisausschreiben für Science-Fiction-Originalhörspiele durch. Insgesamt wurden 243 Hörspiele eingesandt, darunter auch ein Manuskript des Schweizer Autors Heinrich Bubeck.[22] Die vier Gewinnerinnen und Gewinner des Wettbewerbs wurden 1973 in der Reihe *Science Fiction als Radiospiel* ausgestrahlt: *Das Glück von Ferida* von Eva Maria Mudrich,

12 Als weitere bekannte mehrteilige Science-Fiction-Hörspiele nennt Baudou *Les Mystérieux Dr. Cornelius* (1978, 35 Episoden) und *Le Prisonnier de la planète Mars* (1978, 2 Teile) nach Romanen von Gustave le Rouge. Vgl. Baudou, Radio mystères, 302–308.

13 Vgl. Baudou, Radio mystères, 302–308, hier 306.

14 Vgl. ebd., 313–315.

15 Beispielsweise das Hörspiel *La colonie pénitentiaire* (RSR, 1982) nach der Erzählung *In der Strafkolonie* (1919) von Franz Kafka. Radiostudio Basel hatte ein Jahr zuvor ebenfalls eine Hörspielfassung von Kafkas Stück ausgestrahlt. Vgl. dazu Kapitel «Wunsch- und Alpträume von Schweizer Schriftstellenden (1981–1985)» 205–207.

16 Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 41–43.

17 Vgl. ebd., 43.

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

19 Darauf deutet jedenfalls Kupper hin, wenn er schreibt, dass der Vorteil des Verzichts auf den Begriff ‹Science Fiction› bei der Bewerbung von Radiosendungen darin liege, dass auch renommierte Autorinnen und Autoren sich nicht scheuten, Science-Fiction-Thematiken aufzugreifen. Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 41–42.

20 Vgl. Sack, Science Fiction als Radiospiel, 47, 64, 83, zitiert nach: Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 38.

21 Vgl. zum Neuen Hörspiel: Krug, Kleine Geschichte des Hörspiels, 69–90; Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 180–190.

22 Bubeck reichte ein Manuskript mit dem Titel *Die entführte Rakete* ein. In der Geschichte geht es um die Entführung eines Raumschiffes durch eine Gruppe «militanter Afrikaner». Bubeck Heinrich, Die entführte Rakete. Science fiction-Hörspiel, Manuskript, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 828, 22.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Prioritäten von Hans Peter Buschmann, *Rückkopplung* von Dieter Kühn und *Ausbruch* von Heinz-Joachim Frank.[23]

Die Bemühungen von Sendern wie dem SDR oder WDR bedeuteten eine Aufwertung des Science-Fiction-Hörspiels in den deutschen Radioprogrammen. Dieser Aufschwung hing auch mit dem Engagement einzelner Akteurinnen und Akteure zusammen. Als Leiter der Hörspielabteilung des Deutschlandfunks (DLF) stellte Dieter Hasselblatt zwischen 1963 und 1974 über hundert Sendetermine für Science-Fiction-Hörspiele bereit, in denen Erzählungen von Brian Aldiss, Isaac Asimov, Ray Bradbury, John Wyndham, Stanisław Lem, Alfred Behrens, Friedrich Dürrenmatt, Richard Hey, Herbert W. Franke oder Eva Maria Mudrich präsentiert wurden. Das Jahr 1970 stellte er mit über 30 Sendeterminen an Samstagen ganz in das Zeichen der Science Fiction und von 1972 bis 1974 reservierte er jeweils einen ganzen Monat für das Genre. Meist wurden die Hörspiele von einführenden Essays, Nachworten oder anschliessenden Gesprächsrunden begleitet. Hasselblatt lud dazu Autoren wie Stanisław Lem oder den Literaturwissenschaftler Darko Suvin ein.[24]

Als Leiter der Abteilung Hörspiel beim Bayerischen Rundfunk (BR) setzte Hasselblatt die Förderung des Science-Fiction-Hörspiels fort. Unter seiner Ägide wurden zwischen 1974 und 1987 rund 175 Science-Fiction-Hörspiele ausgestrahlt, darunter etwa Orson Welles' *The War of the Worlds* (1975) in der US-amerikanischen Originalfassung oder eine deutschsprachige Version von Douglas Adams' *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (BR, 1981).[25] Wie sehr die Produktion von Science-Fiction-Hörspielen an Hasselblatts Aktivitäten geknüpft war, zeigte sich vor allem auch darin, dass nach seinem Wechsel zum BR im Jahr 1974 die Ausstrahlungen beim DLF ebenso zurückgingen wie die regelmässigen Sendetermine beim BR nach seiner Pensionierung 1987.[26]

Nebst SDR, DLF und BR produzierten weitere westdeutsche Radiosender Science-Fiction-Hörspiele, wobei in den 1970er und 80er Jahren vermehrt Originalhörspiele deutschsprachiger Autorinnen und Autoren berücksichtigt wurden.[27] Darunter befanden sich auch Werke schweizerischer Autoren wie das Originalhörspiel *Das andere Land* (WDR, 1982) von Claude Cueni oder *Die Rückeroberung* (WDR, 1986) nach einer Erzählung von Franz Hohler.[28]

In Österreich erlebte das Science-Fiction-Hörspiel in den 1970er Jahren ebenfalls einen Aufschwung. Der ORF pflegte dabei eine ähnliche Programmpolitik wie die westdeutschen Sender, die sowohl aus der Produktion von Adaptionshörspielen bekannter ausländischer Autoren wie Philip Levene, Ray Bradbury, Isaac Asimov oder Stanisław Lem als auch ‹einheimischer› Schriftstellender wie Friedrich Christian Zauner oder Andreas Okopenko bestand. Als nennenswerte Produktion erwähnt Tröster die Reihe *Die Zukunft von gestern* (ORF, 1969–1970), in der – zum Teil als Feature, zum Teil als Hörspiel – bekannte utopische Romane vorgestellt wurden.[29]

Die österreichischen Science-Fiction-Hörspiele waren Tröster zufolge vielfach von deutschen Sendern übernommen und in einer eigenen Fassung produziert worden. Wie Tröster zu Recht betont, trifft dieser Umstand auch für die Schweiz zu.[30] In den 1970er Jahren übernahm das Deutschschweizer Radio mehrere Science-Fiction-Hörspiele von westdeutschen Sendern und strahlte sie in einer eigenen Version aus. Bevor auf diese programmgeschichtlichen Aspekte eingegangen wird, sollen im Folgenden die institutionellen Entwicklungen von Radio Beromünster zwischen 1966 und 1985 erörtert werden.

Die Abteilung ‹Dramatik› von Radio DRS

Die in den 1950er Jahren angestossenen Reorganisationsprozesse führten in den 1960er Jahren zu einer Beschneidung der bis anhin föderalistischen Produktionsstruktur der SRG. 1964 wurden drei sprachregionale Organisationseinheiten gebildet, wobei die Radio- und

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

24 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.; Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 42–43.

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

26 Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 42–43.

27 Vgl. ebd., 41–43.

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

29 Vgl. ebd., o. S.

30 Vgl. ebd., o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fernsehgesellschaft der deutschen und der rätoromanischen Schweiz (DRS) das Sendegebiet der Deutschschweiz abdecken sollte. Ab 1967 wurde der Deutschschweizer Rundfunk in den Programmansagen fortan als «Radio DRS» bezeichnet. [31]

Mit Abschluss der Reorganisation im Jahr 1964 erhielt das Schweizer Radio und Fernsehen eine neue Konzession. Darin wurde festgehalten, dass die von der SRG verbreiteten Programme die «kulturellen Werte des Landes» weiterhin berücksichtigen sollten und Sendungen, welche die «innere oder äussere Sicherheit» der Schweiz sowie ihre völkerrechtlichen Beziehungen zu anderen Staaten gefährden könnten, nach wie vor «unzulässig» seien.[32] Auf der Grundlage dieser Konzession sah sich die SRG auch nach 1964 zum Kulturauftrag verpflichtet, wobei die Unbestimmtheit des Begriffs ‹Kultur› wie auch die mangelnden Leitlinien von Seiten der Generaldirektion viel Spielraum bei der Gestaltung dieses Auftrags zuliessen.[33]

Radio DRS etablierte im Herbst 1965 zwei Programme mit verschiedenen Profilen: Das erste Programm (DRS-1) diente in erster Linie der Verbreitung von Unterhaltungs- und Sportsendungen, während das zweite Programm (DRS-2) für ‹gehobene› Ansprüche und besondere Interessensgruppen produzieren sollte. Insbesondere mit den Sendungen von DRS-2 sollte ein Alternativangebot zum Fernsehprogramm geschaffen werden. Aufgrund der angespannten finanziellen Lage des Radios konnte die Sendezeit der zweiten Programmkette aber nur langsam erweitert werden, denn bereits ab 1962 reichten die Einnahmen der Radiogebühren nicht mehr zur Deckung des Aufwandes und mussten durch die Erträge des Fernsehens ausgeglichen werden.[34] Dank der stetigen Zunahme an Konzessionsgeldern – von 1,75 Millionen (1968) auf 2,5 Millionen Zuhörende (1986)[35] – vervierfachten sich aber auch die Einnahmen der SRG-Radiostudios von ca. 40 Millionen (1966) auf knapp 160 Millionen Franken (1984).[36] Damit konnten auch die Honorare für Hörspielschaffende angehoben werden, wobei diese nach wie vor nicht den Honoraren der westdeutschen Rundfunkanstalten entsprachen.[37]

In den 1970er Jahren verlangsamte sich der Ausbau des Radio- und Fernsehprogramms. Im Zuge der weltweiten Wirtschaftskrise gerieten die SRG und ihre Aufsichtsbehörde, die Schweizerische Post-, Telephon- und Telegraphenverwaltung (PTT), in finanzielle Schwierigkeiten. Das Wachstum der Einnahmen aus den Konzessionsgebühren verlangsamte sich, während die Teuerung zunahm. Die geplanten Produktionsmittel beim Radio wurden auf das Nötigste zusammengestrichen.[38] Ausserdem wurde eine erneute Reorganisation angestossen, deren Ziel eine marktwirtschaftliche Unternehmensstruktur war. Dazu gehörte auch der Aufbau einer Publikums- und Programmforschung, welche die Produktion den Wünschen der Rezipierenden anpassen sollte.[39]

Das programmpolitische Umdenken der SRG von der Angebots- zur Nachfrageorientierung hatte nicht nur ökonomische Gründe, sondern war auch gesellschaftspolitisch bedingt. Das Konzept eines öffentlich-rechtlich konzessionierten Monopolrundfunks, der zwar einem Service public verpflichtet war, sich aber nicht direkt an Publikumsbedürfnissen zu orientieren hatte, war Ende der 1960er Jahre in die Kritik geraten. Vermehrt wurde die SRG-Monopolstellung kritisiert, wobei der sogenannte ‹Hofer-Club› die Debatte um die angebliche Linkslastigkeit des Schweizer Radios und

31 Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 302–303, 338–350.

32 Konzession für die Benützung der elektrischen und radioelektrischen Einrichtungen der Schweizerischen Post-, Telephon- und Telegraphenbetriebe zur öffentlichen Verbreitung von Radio- und Fernsehprogrammen, 27.10.1964, 1158.

33 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 240–244.

34 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 131–136, hier 132.

35 Vgl. ebd., 133.

36 Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 301.

37 Hausmann führte die tieferen Honorare in der Deutschschweiz in erster Linie auf die geringere Anzahl von Radiokonzessionärinnen und -konzessionären zurück. Vgl. Hausmann Hans, Die Konkurrenz des Fernsehens – Ein Segen für das Hörspiel: Das Hörspiel in der Schweiz, in: Thomsen Christian W./Schneider Irmela (Hg.), Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, Darmstadt 1985, 153–157, hier 155–156.

38 Vgl. Müller, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik, 208–217.

39 Vgl. Mäusli Theo/Steigmeier Andreas, Wachstum und zunehmende Komplexität – Die SRG als eine Schweiz im Kleinen, in: dies. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 365–372, hier 366; Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 296–297; Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 135–137.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fernsehens sowie die politische Kontrolle der SRG in den 1970er Jahren massgebend dominierte.[40]

Ende der 1970er Jahre stieg der Druck auf das Deutschschweizer Radio durch das Auftauchen von Piratensendern, ausländischen Stationen mit Popmusik und Roger Schawinskis Privatsender Radio 24. Forderungen nach einer Neuausrichtung des schweizerischen Rundfunksystems wurden laut. Als Reaktion darauf wurde 1983 ein drittes Programm (DRS-3) eingeführt. Damit erhielt Radio DRS die Möglichkeit, ein trendorientiertes Musik-Begleitprogramm mit aktuellen Informationssendungen für ein jüngeres Publikum zu schaffen.[41] Gleichzeit erfolgte 1983 eine Liberalisierung der Konzessionsvergabe, die nun auch private Veranstalter auf dem Schweizer Rundfunkmarkt zuliess. Damit hatte sich die SRG endgültig von einer monopolistischen Rundfunkanstalt zu einem marktorientierten Medienunternehmen gewandelt. Während 1958 insgesamt 7 Radio- und 3 Fernsehprogramme existierten, gab es in der Schweiz Ende 1983 rund 50 konzessionierte Veranstalter mit etwa 50 Radio- und 10 Fernsehprogrammen.[42]

Der medienhistorische Wandel der SRG prägte auch das Hörspielschaffen von Radio DRS. Als wichtige Akteurin trat die Abteilung ‹Dramatik› in Erscheinung, die ab 1966 ihren Betrieb aufnahm. In der Etablierung der Abteilung ‹Dramatik› sieht Weber einen «Neubeginn»[43] für das Deutschschweizer Hörspiel. Nach der langen Reorganisationsphase seien die «Kräfte des Hörspiels» in der Abteilung ‹Dramatik› konzentriert und unter Hans Hausmann, der zum Leiter der Abteilung ernannt worden war, zur «voll[en]» Entfaltung gebracht worden, so Weber.[44] Auch die Historikerin Nicole Gysin konstatiert eine qualitative Verbesserung des Deutschschweizer Hörspiels in den 1960er Jahren und gibt als Gründe technische Fortschritte sowie die Konkurrenz durch das Fernsehen an. Letzteres habe dazu geführt, dass sich die Radiomitarbeitenden stärker mit den spezifischen Eigenschaften ihres Mediums auseinandergesetzt hätten, so Gysin.[45]

Als Hauptsitz der studioübergreifenden Abteilung ‹Dramatik› wurde das Radiostudio Basel ausgewählt. Die Radiostudios in Bern und Zürich erhielten je eine Dienststelle inklusive vorsitzender Person (Urs Helmensdorfer, später Edith Bussman in Bern, Hans Jedlitschka in Zürich).[46] Ab 1966 wurden monatliche Sitzungen mit den Dienstchefs durchgeführt, um die einzelnen Sendungen in den Gesamt-Hörspielplan zu integrieren. Hausmann sprach sich gegen eine Zentralisierung von Lektorat und Dramaturgie aus, so dass die einzelnen Hörspielabteilungen ihre Schwerpunkte, die sie seit den 1940er Jahren entwickelt hatten, beibehalten konnten.[47]

Nebst der Abteilung ‹Dramatik› produzierten zwischen 1966 und 1985 auch andere Abteilungen Hörspiele. Die Abteilung ‹Unterhaltung› mit Abteilungsleiter Cédric Dumont hatte ihren Sitz in Zürich und war auf die Produktion kurzweiliger und kabarettistischer Sendungen sowie Unterhaltungs- und Tanzmusik spezialisiert.[48] Die Abteilung ‹Folklore› (Leiter Hans Rudolf Hubler) war in Bern angesiedelt und konzentrierte sich auf Dialekthörspiele und Sendungen mit volkskundlichen Themen (z. B. Bräuche, Märchen oder Sagen).[49]

40 Vgl. Schneider Thomas, Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, 83–128, hier 97–100. Die Schweizerische Fernseh- und Radiovereinigung (SFRV) war weithin als ‹Hofer-Club› bekannt und erhielt ihren Beinamen wegen Walther Hofer, einem Schweizer Historiker, Nationalrat (BGB/SVP, Kanton Bern) und prominenten Kritiker der SRG.

41 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 165–169, hier 165.

42 Vgl. Schneider, Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, 83–84.

43 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 177. Baldes et al. sehen in der Einführung der Abteilung ‹Dramatik› ebenfalls eine «Zäsur», weil das Hörspiel bis 1965 ein angebliches «Schattendasein» führte und über kein «eigenes ‹Dach über dem Kopf›» verfügte. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 35.

44 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 177–178.

45 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 250–253.

46 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 138–139, 154. Ab 1965 waren die Direktoren der Deutschschweizer Radiostudios nicht mehr für die gesamte Programmproduktion ihres Studios verantwortlich, sondern übernahmen mit den ihnen zugeteilten Abteilungsleitern die Verantwortung für je zwei Programmgattungen (‹Musik› und ‹Dramatik› in Basel; ‹Information› und ‹Folklore› in Bern; ‹Wort› und ‹Unterhaltung› in Zürich). Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 132.

47 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 137–138.

48 Vgl. Ms., Produktives Zürcher Radio, in: NZZ, 12.6.1967, o. S.

49 Vgl. Beéry Martha, Briefe an die FN. Hören UND gehört werden, in: Freiburger Nachrichten, 6.12.1977, 5; Kr., Orientierungsabend mit der Deutschfreiburgischen Arbeitsgemeinschaft. Die Region Deutschfreiburg im Radio DRS, in: Freiburger Nachrichten, 6.7.1978, 5. Die Abteilung ‹Folklore› wurde 1978 zum Ressort ‹Land und Leute› zurückgestuft. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 137.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit der Gründung der Abteilung ‹Dramatik› wurde ein neuer Sendeplan mit fixen Terminen eingeführt.[50] Hausmann zufolge sollten «Hörspiele ‹leichteren Kalibers›», dazu zählte er Komödien, Lustspiele oder Kriminalserien, auf DRS-1 am Samstagabend und in einer Zweitsendung am darauffolgenden Montagnachmittag gesendet werden. Thematisch und formal «anspruchsvolle» Produktionen sowie fremdsprachige Sendungen sollten hingegen von DRS-2 am Sonntagnachmittag sowie am folgenden Donnerstagabend ausgestrahlt werden. Ausserdem sollten «Experimente», darunter verstand Hausmann auch Erstsendungen von Schweizer Autorinnen und Autoren, weiterhin im 1962 geschaffenen Sendegefäss *Das Montagsstudio* auf DRS-2 ausgestrahlt werden.[51]

Im Zuge der neu eingeführten Programm- und Publikumsforschung intensivierte Hausmann den Kontakt zum Publikum. Anfang der 1970er Jahre betonte er, dass die Abteilung ‹Dramatik› die «konzessionelle Verpflichtung» habe, Hörspiele für ein «möglichst breites Hörerspektrum» zu produzieren.[52] Zur besseren Information über das Hörspielprogramm wurden periodische Pressekonferenzen organisiert und wöchentliche Pressebulletins verschickt.[53] Ausserdem wurden ausgewählte Produktionen an Journalistinnen und Journalisten verschickt, um schon vor der Ausstrahlung eine publizistische Besprechung und Bewerbung zu ermöglichen. Um den Austausch mit dem Publikum zu steigern, luden die Radiostudios ab 1981 die Zuhörenden zu sogenannten «Hörspiel-Apéros» ein. Diese fanden in Restaurants statt und bestanden aus dem gemeinsamen Hören ausgewählter Sendungen und einer anschliessenden Diskussion.[54]

Als Leiter der Abteilung ‹Dramatik› verfolgte Hausmann den Ausbau zweier Bereiche. Erstens strebte er eine «Internationalisierung» des Deutschschweizer Hörspielangebotes an. Hausmann, der bereits in den 1950er und 60er Jahren mit der Übernahme britischer Science-Fiction-Hörspiele in Erscheinung getreten war, wollte dem Publikum vermehrt Autorinnen und Autoren aus den «Ostblockstaaten» vorstellen. Zweitens sollten Schweizer Schriftstellende gefördert werden. Hausmann forderte den Auf- und Ausbau des «nationalen Potentials», welches zum Teil aus «einsehbaren Gründen» aufgehört habe, für das Radio zu schreiben.[55] Damit sprach Hausmann Autoren wie Dürrenmatt oder Frisch an, deren Hörspiele von deutschen Sendern produziert worden waren. Die planmässige Förderung des «nationalen Potentials» bedeutete einen Kontrast zur Hörspielpolitik der vorangegangenen Perioden, die Weber zufolge von einer teilweise «mangelnden Kooperationsfähigkeit» der Radiomitarbeitenden im Umgang mit Schweizer Schriftstellenden geprägt war.[56]

Angesichts der Konkurrenz deutscher Hörspiele,[57] die meist über grössere finanzielle und künstlerische Mittel verfügten, fühlte sich Hausmann gegenüber dem Deutschschweizer Publikum verpflichtet, eine «Eigenständigkeit auch auf dem Gebiet des Hörspiels zu bewahren». Er hielt es für «sinnlos», eine «erstklassige» deutschsprachige Produktion,

50 DRS-1 erhielt am Montagabend, Freitagnachmittag und am Samstagabend einen Sendetermin und für DRS-2 wurde der Donnerstagabend für Hörspiele reserviert. 1970 hatte sich der Hörspiel-Sendeplan konsolidiert. In der Mitte der 1970er Jahre wurden aber im Zuge der neu eingeführten Programmforschung und in engerer Koordination mit dem Fernsehprogramm die Sendepläne überarbeitet. Aufgrund der TV-Sendungen am Samstagabend wurden die DRS-1 Hörspiele auf den Donnerstagnachmittag verschoben. Damit ging ein wertvoller Termin mit hoher Einschaltquote verloren. 1984 wurde ein neuer Sendeplan eingeführt, der Hörspiele nur noch am Sonntagnachmittag (DRS-1) und am Dienstagabend (DRS-2) vorsah. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 141–144.

51 Hausmann Hans, Das Hörspiel am Schweizer Radio. Eine vorläufige Bilanz, in: NZZ, 6.11.1971, 27.

52 Ebd., 27.

53 Das Hörspiel-Programm-Bulletin startete 1967 mit einer Auflage von 1'500 Exemplaren. 1977 waren es bereits über 5'000 Exemplare. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 144–146.

54 Während in Zürich und Bern meist zwischen 20 und 60, maximal 150 Teilnehmende bei Hörspiel-Apéros zu verzeichnen waren, wurde der Basler Apéro 1984 mangels Publikumsinteresses aufgegeben. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 145–146.

55 Hausmann, Das Hörspiel am Schweizer Radio, 27. Hausmann wollte dabei insbesondere Originalhörspiele und Dialekthörspiele berücksichtigen. Gerade bei der Förderung des Originalhörspiels sah er rückblickend Erfolge und hielt dazu fest, dass die speziell für das Radio geschriebenen Manuskripte in den 1960er Jahren wieder zunahmen und die Adaptionen von Theaterstücken und Romanen in den Hintergrund traten. Vgl. Hausmann, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel, 153.

56 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 177.

57 Der Deutschschweizer Rundfunk stand seit seiner Gründung in einem internationalen Wettbewerb mit den gleichsprachigen «Next Door Giants» in Deutschland (ARD) und Österreich (ORF). Dieser Wettbewerb war allerdings nicht von rein kommerziellen Interessen geprägt, denn die europäischen Service-public-Veranstalter bemühten sich seit den 1930er Jahren um einen internationalen Programmaustausch, der auch nach 1965 fortgesetzt wurde. Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 294–296, hier 294.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die in einem deutschen oder österreichischen «Milieu» spielte, nochmals zu produzieren. Stattdessen erschienen ihm eigenproduzierte Hörspiele, die in einer «ausserdeutschen» Umgebung spielten – zum Beispiel in England oder Frankreich –, als geeigneter. Deutsche Übersetzungen empfand Hausmann «nur bedingt» als brauchbar, denn das Hochdeutsche sei in der Schweiz eine «Fremdsprache» und werde philologisch anders gehandhabt. Fremdsprachige Hörspiele könnten daher besser und «originalgetreuer» ins Schweizerdeutsche übersetzt werden, wozu er aber nicht nur «‹Heimatstil›-Hörspiele» zählte, sondern auch literarisch hochstehende, «avantgardistische» Manuskripte.[58]

Obwohl Hausmann avantgardistische Hörspiele befürwortete, waren die Deutschschweizer Radiostudios gegenüber den unkonventionellen Darstellungsformen des Neuen Hörspiels zurückhaltend. Weber ortet die Gründe dafür im konzessionsbedingten Kulturauftrag und der aufziehenden Kritik politischer Gruppierungen in den 1970er Jahren.[59] Unter Hausmanns Ägide orientierte sich die Abteilung ‹Dramatik› vor allem an der Dramaturgie der BBC, die sich durch das Vorhandensein eines Plots auszeichnete und sozialkritische oder künstlerisch anspruchsvolle Hörspiele auch in unterhaltender Form darzustellen vermochte.[60]

Als Ende der 1970er Jahre die SRG in finanzielle Schwierigkeiten geriet, war davon auch die Hörspielproduktion betroffen. Zusammen mit einem generellen Rückgang der Radio-Einschaltquoten sowie dem Ruf nach einem unterhaltenden, ‹leichteren› dritten Programm geriet die Abteilung ‹Dramatik› zunehmend unter Druck.[61] Hausmann sprach für die Zeit der frühen 1980er Jahre von «Sparjahren», in denen Radio DRS aufgrund des rückläufigen Budgets preisgünstigere Programmformen ausbaute.[62] Zudem hatten Programmaufgaben wie Bildung und Kulturförderung durch die stärkere Fokussierung auf Publikumswünsche generell an Bedeutung verloren.[63] Mit der Einführung von DRS-3 erfuhr das Hörspiel eine zwischenzeitliche quantitative Erweiterung im Deutschschweizer Radioprogramm. Laut Weber setzte ab 1983 im Zuge der «Privatradio-Euphorie ein ‹Radiofrühling›» ein, der zu neuen Formen wie beispielsweise experimentelleren oder kürzeren Hörspielen führte.[64]

Die Etablierung der dritten Senderkette bewirkte zusammen mit den andauernden finanziellen Problemen sowie den generell schwindenden Höreranteilen eine erneute Reorganisation der SRG.[65] 1984 wurde ein neuer Strukturplan eingeführt, der eine sukzessive Zurückstufung der vier Abteilungen ‹Dramatik›,[66] ‹Wort› (1983 zuständig für die zurückgestufte Abteilung ‹Unterhaltung›), ‹Information› und ‹Musik› zur Folge hatte. Im Zuge dieser organisatorischen Straffung wurde die Abteilung ‹Dramatik› auf den 31. Dezember 1985 zum Ressort ‹Hörspiel› zurückgestuft und der Abteilung ‹Wort› unterstellt. Angesichts dieser Entwicklungen ging Hausmann 1986 vorzeitig in Pension.[67] Die Abteilung ‹Dramatik›, die bis 1985 jährlich rund 120 Hörspiele produziert hatte,[68] wurde letztendlich aufgrund einer ökonomischen und medienpolitischen Krise geschlossen, die sich seit den 1970er Jahren abgezeichnet hatte. Mit der Zurückstufung der Abteilung ‹Dramatik› beziehungsweise der Reorgani-

58 Hausmann, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel, 155.

59 Gemäss Weber übernahm Radio DRS zwar deutsche Produktionen in der Art des Neuen Hörspiels, verzichtete aber vielfach auf ‹Klassiker› der neuen Kunstrichtung. Eine eigentliche Avantgarde-Bewegung wie in der BRD habe es bei den Deutschschweizer Hörspielschaffenden nicht gegeben, so Weber. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel 1995, 144–154, hier 148–149.

60 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 148–154, hier 153.

61 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 252–253.

62 Hausmann, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel, 157.

63 Vgl. zum Publikum der SRG: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 144–148; Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 342–343; 355–357.

64 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 137.

65 Vgl. ebd., 165–168, 171–176.

66 1979 war die Abteilung ‹Dramatik› in ‹Dramatik und Feature› umbenannt worden. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 148. Im Folgenden wird jeweils nur von der Abteilung ‹Dramatik› die Rede sein.

67 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 144–148.

68 Gemäss Hausmann stammten rund 40 Hörspiele von Schweizer Autorinnen und Autoren. Vgl. Hausmann, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel, 156. Baldes et al. zufolge produzierte Radio DRS zwischen 1965 und 1985 insgesamt 693 Hörspiele (inkl. Wiederholungen und Mehrfachsendungen) von «Schweizer Autoren». Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 45. Weber zählt für den gleichen Zeitraum (1965–1985) 519 Originalhörspiele von «Deutschschweizer Autoren». Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 180. Bei all diesen Zahlen bleibt aber unklar, was genau unter einer ‹Schweizer Autorenschaft› verstanden wird.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sation anderer Produktionseinheiten wie der Abteilung ‹Unterhaltung› brach die Hörspielproduktion bei Radio DRS nicht vollständig zusammen, die strukturelle Rückstufung entzog dem Hörspiel aber eine wichtige institutionelle Grundlage und die damit verbundenen finanziellen Mittel.[69]

69 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 176–178, hier 178.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2 Erweiterung des Science-Fiction-Programms

Im Zeichen einer Programmpolitik, die zum einen aus Hausmanns Bestrebungen nach einer Internationalisierung des Spielplans sowie der Förderung ‹nationaler› Schriftstellender bestand, zum anderen von der vermehrten Ausrichtung am Publikum und dessen Wunsch nach kurzweiliger Unterhaltung geprägt war, erfolgte während der Zeit der Abteilung ‹Dramatik› eine Diversifikation des Science-Fiction-Hörspielprogramms. In einer ersten Phase zwischen 1966 und 1971 setzte sich das Programm in erster Linie aus Sendungen zusammen, die auf ausländischen Geschichten basierten und von Verlagen ins Deutsche übersetzt worden waren. Während Originalhörspiele zu dieser Zeit eher selten waren, nahmen eigens für das Radio geschriebene Stücke zwischen 1971 und 1977 markant zu. Zusammen mit neuen Sendeformen wie der 1975 eingeführten Reihe *Das Schreckmümpfeli* thematisierten diese Sendungen negative Aspekte der Technik, wobei neu vereinzelt auch die Schweiz als Handlungsort in Erscheinung trat. Nach einem kurzzeitigen Rückgang zwischen 1978 und 1980, als Radio DRS keine eigenproduzierten Science-Fiction-Hörspiele ausstrahlte, setzte sich der Ausbau radiofoner Science Fiction in den 1980er Jahren fort und führte zur vermehrten Ausstrahlung (vermeintlich) utopischer Stücke aus der Feder ‹einheimischer› Autorinnen und Autoren.

Internationale Stücke über die Schattenseiten der Technik (1966–1971)

Das erste Science-Fiction-Hörspiel der Abteilung ‹Dramatik› wurde im Mai 1966 ausgestrahlt und beruhte auf einem französischen Theaterstück. Das Adaptionshörspiel *Der menschenfreundliche Mörder* handelt von einer Gerichtsverhandlung, in der bestimmt werden soll, ob es sich bei der vorsätzlichen Tötung eines Anthropoiden, der seit Jahrmillionen als ausgestorben gilt, um einen Mord handelt.[70] Vorlage des Hörspiels ist der Roman *Les Animaux dénaturés* (1952) des französischen Schriftstellers Vercors (alias Jean Bruller), den er 1964 zum Theaterstück *Zoo ou l'assassin philanthrope* umgestaltet hatte. Im März 1965 lag dem Basler Radiostudio eine deutsche Übersetzung des Münchner Verlags Kurt Desch zur Prüfung vor. Studio Basel sprach sich für das Stück aus und bezeichnete es als «anständig und wertvoll», da es sich auch gegen die «überheblichen Rassenfanatiker in den USA und in Südafrika» richte.[71] Damit wurde anerkannt, dass sich Vercors in seinem Stück gegen eine zoologische Definition des Menschen starkmachte und damit die Möglichkeiten der Science Fiction nutzte, die gemäss dem deutschen Futurologen Karlheinz Steinmüller auch darin bestehen, anhand neuartiger Wesen ethische Fragestellungen zu problematisieren und die «Unangemessenheit des tradierten Wertsystemes» zu enthüllen.[72]

Werner Hausmann, Regisseur beim Studio Basel und der Onkel von Abteilungsleiter Hans Hausmann, erstellte eine Hörspielfassung des Theaterstücks und produzierte es in einer Gemeinschaftsproduktion mit dem Hessischen

70 21.5.1966, 20.30 Uhr, B-MW, «Der menschenfreundliche Mörder. Eine juristische, zoologische und moralische Komödie von Vercors», in Radio + Fernsehen 19 (1966), XX. Vgl. auch Vercors/Hausmann Werner (Bearbeitung), Der menschenfreundliche Mörder. Eine juristische, zoologische und moralische Komödie von Vercors, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, V 867. Vom Hörspiel liegen keine Tonaufnahmen vor. Aus dem Manuskript geht hervor, dass die Anthropoiden, also die neuartigen ‹Actants› offenbar nicht akustisch in Erscheinung treten sollten.

71 Vercors, Zoo oder der menschenfreundliche Mörder, Gutachten von Studio Basel, 30.3.1965, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

72 Steinmüller Karlheinz, Gestaltbare Zukünfte. Zukunftsforschung und Science Fiction, Abschlussbericht, WerkstattBericht 13, Gelsenkirchen 1995, Internetversion: https://steinmuller.de/de/zukunftsforschung/downloads/WB%2013%20Science%20Fiction.pdf, 31.7.2020, 69.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Rundfunk (HR). Dies war neu in der Deutschschweizer Geschichte radiofoner Science Fiction, lag aber im Trend der 1960er Jahre, als die Schweizer Radiostudios vermehrt mit deutschen Anstalten Gemeinschaftsproduktionen durchführten.[73] Der Vorteil dieser Zusammenarbeit war, dass Werners Hörspielfassung auch im Senderaum des HR ausgestrahlt wurde. Bemerkenswerterweise wurde Vercors Stück in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre auch von anderen Radiosendern produziert. So hatte der Rundfunk der DDR das Stück bereits 1965 gesendet und 1967 folgte der ORF mit einer eigenen Version. Grund für die relativ zeitnahen Produktionen könnte die deutsche Übersetzung des Kurt Desch Verlags gewesen sein, die wohl an mehrere Sender gleichzeitig verschickt worden war.[74]

Auch Studio Bern setzte bei seinen Science-Fiction-Hörspielen für die Abteilung ‹Dramatik› auf Adaptionshörspiele, wobei es 1967 mit Ray Bradbury einen kanonischen Vertreter des Genres auswählte. Im Hörspiel *Die Feuerballons* unternehmen englische Wanderprediger eine Expedition auf den Mars mit dem Ziel, dort lebende kugelförmige Aliens zu missionieren.[75] Bradbury hatte die Kurzgeschichte erstmals im Science-Fiction-Magazin *Imagination* (1951) veröffentlicht.[76] 1962 publizierte der Zürcher Diogenes Verlag eine deutsche Version im Sammelband *Der illustrierte Mann*.[77] Auf dieser Grundlage erstellte der deutsche Schauspieler und Dramaturg Wolfgang Stendar eine Hörspielfassung, die an einem Montagabend im März 1967 auf DRS-1 ausgestrahlt wurde. Wenige Wochen nach der Erstausstrahlung schickte der Auslandsdienst der SRG Aufnahmen und Manuskript des Hörspiels an den HR, der allerdings auf eine eigene Produktion oder die Ausstrahlung der DRS-Version verzichtete.[78]

Wenige Monate nach dem Hörspiel *Die Feuerballons* produzierte Studio Bern eine Sendung für die Abteilung ‹Unterhaltung›, die ebenfalls auf einem US-amerikanischen Werk basierte. Anlässlich des 1962 erschienenen Buches *The Prospect of Immortality*[79] von Robert Ettinger gestaltete Heinz Hartwig, Hörspielregisseur und Literaturchef des ORF-Studios Steiermark, ein «Hörbild» mit dramatisierten Szenen zur Thematik der Kryokonservierung, das heisst der Aufbewahrung von Zellen durch Einfrieren.[80] Seine Sendung wurde unter dem Titel *Kann der Mensch unsterblich werden?* im Dezember 1967 im ersten Programm von Radio DRS ausgestrahlt.[81] Obwohl nicht als solche benannt, gestaltete Hartwig seine Sendung in Form einer Hörfolge, die sich sowohl in dokumentarischer als auch dramatischer Form mit einem offenbar umstrittenen Thema auseinandersetzte. Auf den Charakter einer Hörfolge verweist auch die erneute Ausstrahlung im Oktober 1972, die wohl anlässlich des ersten Internationalen Kongresses für Kryochirurgie, der im Sommer 1972 in Wien abgehalten worden war, erfolgte.[82]

Hausmanns Bestreben, das «nationale Potential» zu fördern, zeigte wenige Jahre nach Einführung der Abteilung ‹Dramatik› seine Wirkung. Ihm gelang es, Friedrich Dürrenmatt zu einer Überarbeitung seines Hörspiels *Das Unternehmen der Wega* zu bewegen.[83] Dürrenmatts Originalhörspiel, das in den 1950er und 60er Jahren von vielen Radio- und Fernsehanstalten produziert worden war, handelt von einer

73 Weber zufolge lag die Zunahme an Gemeinschaftsproduktionen in den 1960er Jahren vor allem daran, dass die deutschen Sender wesentlich höhere Honorare zahlen konnten und es für die Schweizer Radiostudios zunehmend schwieriger wurde, «prominente Autoren» für Produktionen zu gewinnen. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 111–112, hier 111.

74 Wahrscheinlich produzierte der Rundfunk der DDR das Adaptionshörspiel *Zoo oder Der menschenfreundliche Mörder* nach der gleichen Vorlage wie Radio DRS, da in beiden Fällen unter anderem Lore Kornell als Übersetzerin angeben wird. Vgl. Radio + Fernsehen 19 (1966), XX; ARD-Hörspieldatenbank, https://steinmuller.de/de/zukunftsforschung/downloads/WB%2013%20Science%20Fiction.pdf, 26.6.2020.

75 27.3.1967, 21.35 Uhr, DRS-1, «Die Feuerballons. Erzählung von Ray Bradbury», in: Radio + Fernsehen 12 (1967), V. Vgl. auch Bradbury Ray/Stendar Wolfgang (Bearbeitung), Die Feuerballons, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/223.

76 Vgl. Bradbury Ray, In This Sign, in: Imagination 2/2 (1951), 56–71.

77 Vgl. Bradbury Ray, Die Feuerballons, in: ders., Der illustrierte Mann. Science Fiction Geschichten aus dem Amerikanischen von Peter Naujack, Zürich 21973, 129–155.

78 Vgl. SRG-Auslandsdienst, Schreiben vom 14.4.1967, Archiv Radiostudio Bern, SRG Auslandsdienst 1965–1983, 52/1.

79 Ettingers Buch wurde 1965 auf Deutsch mit dem Titel *Aussicht auf Unsterblichkeit?* veröffentlicht. Wahrscheinlich stützte sich Hartwig bei der Gestaltung der Sendung auf die deutschsprachige Version.

80 Vgl. Hartwig Heinz, Kann der Mensch unsterblich werden? oder Einfrierenlassen – ein heisses Eisen!, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/282.

81 1.12.1967, 20.30 Uhr, DRS-1, «Kann der Mensch unsterblich werden? oder Einfrierenlassen – ein heisses Eisen! Versuch, ein Zukunftsbild auf heitere Weise ernst zu nehmen, von Heinz Hartwig», in: Radio + Fernsehen 47 (1967), 37.

82 Vgl. Bo., Kältechirurgie, in: NZZ, 24.7.1972, 19.

83 Vgl. Hausmann Hans, Das Unternehmen der Wega, in: Radio + Fernsehen 48 (1968), 70.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

irdischen Delegation, die sich im andauernden Kalten Krieg zur Venus begibt, um einer Allianz der dortigen Bevölkerung, bestehend aus Dissidentinnen und Kriminellen, mit dem politischen Gegner zuvorzukommen. Nachdem kein Abkommen erzielt werden kann, wird der Planet mittels Kobaltbomben zerstört.[84] Im Zuge der Überarbeitung fügte Dürrenmatt zwei Szenen inklusive neuer Figuren hinzu, die dem Stück aber keine grundsätzliche Neuausrichtung gaben.[85] Diese Förderung des ‹einheimischen› Hörspielschaffens war mit Kosten verbunden. Die Gagen für die Mitwirkenden im Rahmen der Erst- und Zweitsendung im Dezember 1968 beliefen sich auf rund 3'000 Franken brutto. Ausserdem gingen 950 Franken an den Zürcher Arche-Verlag, der das Hörspiel 1958 als Buch veröffentlicht hatte, und 500 Franken als Honorar an Dürrenmatt.[86] Im Vergleich zu anderen Science-Fiction-Originalhörspielen wie Heinrich Bubecks *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* (1948) entsprach dies einer kostspieligen Produktion. Ihre Umsetzung dürfte auch an der finanziell guten Lage der SRG in den 1960er Jahren gelegen haben.

Die verstärkte Zusammenarbeit mit Schweizer Autorinnen und Autoren sollte auch auf visueller Ebene zum Ausdruck kommen. Von Dürrenmatt, der während der Aufnahmen zu seinem Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* im Radiostudio Basel anwesend war, entstand ein Bild, das ihn, in Manier eines Intellektuellen rauchend und mit Brille,[87] zusammen mit Regisseur Hausmann und Techniker Ernst Neukomm, ebenfalls rauchend und in weissen Kitteln, zeigt ▸ABB.11. Die Botschaft dahinter ist eindeutig: Die Abteilung ‹Dramatik› arbeitet eng mit ‹ihren› Autoren zusammen. Das Bild wurde auch an Deutschschweizer Zeitungen verschickt. In der *National-Zeitung* wurde es beispielsweise beim Hinweis zum Hörspiel abgedruckt.[88]

Die Abteilung ‹Dramatik› stufte Dürrenmatts Originalhörspiel offenbar als ‹anspruchsvolle› Produktion ein und strahlte es an einem Sonntagnachmittag im zweiten Programm aus.[89] Die Reaktionen im Nachgang der Sendung fielen durchzogen aus. Franz Fassbind zählte das Stück keineswegs zu den «interessantesten» Arbeiten Dürrenmatts, so wie es die Programmvorschau angeblich proklamiert hatte. Für ihn wirkte das Stück «überholt». Dürrenmatt sei weder «Science-Fiction-Autor» noch «Utopist» und eine Enttäuschung des Publikums sei deshalb naheliegend, so Fassbind. Im Vergleich zu Science-Fiction-Autoren wie Arthur C. Clarke wirke Dürrenmatt wie ein «Moralist», dessen Figuren mit dem Thema moderner Massenvernichtungswaffen ebenso leichtfertig spielten wie der Schriftsteller mit seinem Radiopublikum.[90] Positiver fiel die Kritik in der deutschen Zeitschrift *FUNK-Korrespondenz* aus. Autor Helmut M. Braem lobte Hausmanns Regie und die Leistungen der Hörspielerinnen und Hörspieler.[91] Auch innerhalb der europäischen Radioveranstalter stiess Hausmanns Produktion auf Zuspruch. Die DRS-Fassung von 1968 wurde von deutschsprachigen Radiosendern wie dem

84 Vgl. Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001787.000.

85 Die Aktualisierungen bestanden aus zwei kurzen Gesprächen zwischen dem Präsidenten der freien Staaten und seinem Sekretär «John». Vgl. Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, 1, 44. Ausserdem dramatisierte Hans Hausmann, der bei der DRS-Produktion Regie führte, den Schluss neu, indem er den Abwurf der Atombombe mit einem Explosionsgeräusch darstellte. Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1968, Dauer: 62'20", Erstsendung: 1.12.1968, DRS-2, ab 62'03". Dürrenmatts Hörspiel erfuhr trotz dieser Ergänzungen keine grundsätzliche Neuausrichtung und Scholz bemerkt diesbezüglich, dass der akustische Zusatz in Form einer Explosion bezüglich Waffenwirkung inhaltlich nichts Neues hinzufüge. Vgl. Scholz, Friedrich Dürrenmatt als Visionär, 115. In der Ansage zum Hörspiel wurde hingegen darauf hingewiesen, dass die Handlung dank der neuen Szenen einen «ganz neuen Sinn» erhalten hätten. Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, Begleitblatt «‹DAS UNTERNEHMEN DER WEGA› von Friedrich Dürrenmatt (Fassung 1968)».

86 Vgl. Honoraranweisungen, in: Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001787.000, V 951.

87 Seit den 1960er Jahren wurde das Tragen von Brillen zur Selbstinszenierung von Künstlerinnen oder Politikern als Intellektuelle verwendet. Gerade in der Politik zählte die Brille zur kalkulierten Manipulation, mit der Glaubwürdigkeit und Kompetenz suggeriert werden sollte. So inszenierte sich beispielsweise der französische Präsident François Mitterrand gerne als Intellektuellen, wenn er sich lesend mit Brille fotografieren liess. Vgl. Sabin Stefana, AugenBlicke. Eine Kulturgeschichte der Brille, Göttingen 2019, 89–91.

88 Vgl. Radio-Beilage, in: National-Zeitung, 30.11.1968, o. S.

89 1.12.1968, 17.15 Uhr, DRS-2, «Das Unternehmen der Wega von Friedrich Dürrenmatt (Fassung 1968)», in: Radio + Fernsehen 48 (1968), 22.

90 Fassbind Franz (zd.), Utopien. Zwei Hörspiele im Radioprogramm, in: NZZ, 6.12.1968, 27.

91 Vgl. Braem Helmut M., Aufgefrischt. Friedrich Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, in: FUNK-Korrespondenz 17/36 (1969), 15.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



ABB.11 ▶ Friedrich Dürrenmatt (links), Hans Hausmann (Mitte) und Ernst Neukomm (rechts) beim Abhören des Hörspiels *Das Unternehmen der Wega* nach Beendigung der Aufnahmen im Basler Hörspielstudio (ca. November 1968).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

SDR (1969) oder ORF (1978) übernommen und ausgestrahlt sowie von der Firma Ex Libris 1974 als Tonbandkassette veröffentlicht.[92]

Die Internationalisierung des Hörspielprogramms, Hausmanns zweites Anliegen, kam unmittelbar nach der Ausstrahlung von Dürrenmatts Originalhörspiel zum Ausdruck. Ein Tag nach dessen Ursendung wurde im Sendegefäss *Das Montagsstudio* Christa Reinigs Originalhörspiel *Das Aquarium* in der Produktion des SDR von 1967 ausgestrahlt.[93] Ihr Stück, in dem Menschen vergangener und zukünftiger Zeiten aufeinandertreffen, war 1967 als erstes Science-Fiction-Hörspiel mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet worden.[94] Vor der Ausstrahlung bei Radio DRS war es von sieben anderen deutschsprachigen Radios gesendet worden.[95] Das Deutschschweizer Radio wählte somit ein international anerkanntes Science-Fiction-Hörspiel für die Sendereihe *Das Montagsstudio* aus, deren Anliegen es war, dem Schweizer Publikum experimentelle und avantgardistische Produktionen vorzustellen. Fassbind lobte diese Auswahl und bemerkte in seiner NZZ-Rezension, dass Reinigs Hörspiel ein «kleines Meisterwerk» sei, das der «erschreckend ahnungslosen» Einstellung des Menschen zu seinem Denken und Handeln näher als die «Vergrösserung und Vergröberung» in Dürrenmatts Stück *Das Unternehmen der Wega* komme.[96]

Die Bemühungen, den Hörspielplan internationaler zu gestalten, führten auch zur Ausstrahlung anderssprachiger Science-Fiction-Hörspiele. So wurde im August 1969 auf DRS-2 das in der NZZ als «Science-Fiction-Hörspiel»[97] angekündigte Stück *L'Oracolo di Gotac 7* des Tessiner Autors Fabio de Agostini ausgestrahlt.[98] Agostinis Geschichte über eine orakelhafte Denkmaschine, die sämtliche an sie gerichtete Fragen beantworten kann, wurde in der italienischsprachigen Originalproduktion des Radiostudios Luganos von 1968 gesendet.[99] Fassbind, der selber in den 1940er Jahren für das Studio Lugano tätig gewesen war, rezensierte Agostinis Hörspiel in der NZZ als «spannendes Geschehen» und rühmte die «geheimnisvolle Atmosphäre elektronischer Klänge».[100]

Mit der erfolgreichen Mondlandung ereignete sich im Juli 1969 eines der spektakulärsten Medienereignisse des 20. Jahrhunderts. In der Schweiz verfolgten rund 900 000 Zuschauerinnen und Zuschauer die Live-Fernsehübertragung der Apollo-11-Mission.[101] Das epochale Ereignis schlug sich wenige Monate später auch in den Ankündigungen zu Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS nieder. Im Oktober 1969 wurde bei der Beschreibung der beiden Hörfolgen *Wackere neue Welt* und *Ihr werdet es Utopia nennen* mit folgenden Worten auf die Mondlandung Bezug genommen: «Der Mensch tritt ein in ein Zeitalter, in dem das Wort ‹unmöglich› nicht mehr gilt.»[102] Ausserdem wurde die Frage aufgeworfen, ob «Utopien» nach der Mondlandung zu einer «fragwürdige[n] Spielerei» geworden seien.[103]

Mit dem Adaptionshörspiel *Wackere neue Welt* nach Aldous Huxleys Roman *Brave New World* (1932)[104] produzierte die Abteilung ‹Dramatik› eine der bekanntesten Dystopien des 20. Jahrhunderts.[105] Huxleys Werk über eine zukünftige Welt mit neuartigen Methoden der Konditionierung für bereits vor der Geburt festgelegte Rollen war zuvor von Radiosendern in den USA (CBS, 1956) und der BRD (HR, 1967) als Hörspiel produziert worden. Studio Basel stützte sich bei seiner Version aber nicht auf die HR-Fassung, sondern inszenier-

92 Vgl. Bü, Radio-Produktionen auf Tonbandkassetten, in: Die Tat, 9.3.1974, 11.

93 2.12.1968, 20.30 Uhr, DRS-2, «Das Aquarium. Von Christa Reinig», in: Radio + Fernsehen 48 (1968), 25.

94 Vgl. Hasselblatt, Radio im Konditional, 26.

95 SDR, DLF, ORF, WDR, RB, SWF und SFB. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

96 Fassbind, Utopien, 27.

97 Programmhinweis, in: NZZ, 1.8.1969, 18.

98 3.8.1969, 17.15 Uhr, DRS-2, «L'Oracolo di Gotac 7 di Fabio de Agostini», in: Radio + Fernsehen 31 (1969), 38.

99 Vgl. o. A., L'Oracolo di Gotac 7. Hörspiel von Fabio de Agostini, in: Radio + Fernsehen 31 (1969), 70.

100 Fassbind Franz (zd.), Drama am Radio. «L'Oracolo di Gotac 7» von Fabio de Agostini, in: NZZ, 4.8.1969, 10. Vgl. zur Tätigkeit Fassbinds beim Radiostudio Lugano: Schläpfer, Aus Pflicht zur Leidenschaft, 91–93.

101 Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 326.

102 Schmitz Emil-Heinz, Utopia, in: Radio + Fernsehen 4 (1969), 76–79, hier 76

103 Programmhinweis, in: Hörspiel-Programm, Ausgabe: September–Dezember (1969), 9.

104 Huxleys Werk wurde 1932 auch in einer deutschen Fassung unter dem Titel *Welt – wohin?* veröffentlicht. 1953 erschien das Stück unter dem Titel *Schöne neue Welt* im Fischer-Verlag. Auf diese Version stützt sich die Hörspieladaption. Vgl. Huxley Aldous/Helmar Helmut (Bearbeitung), Die Zukunft von gestern. Aldous Huxley: «Wackere neue Welt», Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001809.000.

105 20.10.1969, 21.20 Uhr, DRS-1, «Wackere neue Welt. Hörfolge von Helmut S. Helmar nach dem Roman von Aldous Huxley», in: Radio + Fernsehen 42 (1969), 76. Vgl. zur Bedeutung von Huxleys Werk *Brave New World*: Milner, Locating Science Fiction, 124; Bould Mark, Pulp SF and its Others, 103.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te Huxleys Roman in einer Funkbearbeitung von Helmut Helmar (alias Helmut Swoboda).[106] Seine Hörspielfassung beinhaltete nebst dramatisierten Szenen auch Erzählpassagen eines Sprechers, der vom Wesen der Utopien und Huxleys Werk berichtete.[107] Wohl aufgrund dieser Kombination wurde die Sendung in der Radiozeitung als «Science-Fiction-Hörfolge» angekündigt.[108] Einerseits verdeutlicht die Bezeichnung den konsolidierten Umgang mit dem Science-Fiction-Begriff, andererseits erinnert der Begriff der Hörfolge an die Programmpolitik der Deutschschweizer Radiostudios zur Zeit der 1950er Jahre, als utopische Themen vorzugsweise in dokumentarischer Form behandelt worden sind.

Bei *Ihr werdet es Utopia nennen* handelt es sich um ein Originalhörspiel[109] des deutschen Naturwissenschaftlers Emil-Heinz Schmitz.[110] Seine Geschichte handelt von drei Menschen, die dank künstlichem Winterschlaf ins 24. Jahrhundert gelangen.[111] Schmitz, der seit den 1950er Jahren mehrere Hörfolgen und Schulfunksendungen für das Deutschschweizer Radio gestaltet hatte,[112] verfasste für die Radiozeitung einen ausführlichen Bericht anlässlich seines Hörspiels. Darin geht es um das Verhältnis der Science-Fiction-Literatur zur Technik. Schmitz betonte die technisch-wissenschaftlichen Aspekte des Genres und erwähnte nebst bekannten Schriftstellern wie Jules Verne, Arthur C. Clarke oder H. G. Wells auch Wissenschaftler wie die Nobelpreisträger Albert Einstein oder Carl David Anderson.[113] Mit der Akzentuierung technischer Aspekte wollte er das Genre wohl vom Vorwurf der Trivialität befreien – eine Bewerbungsstrategie, wie sie bereits von Studio Basel in den 1950er Jahren angesichts der Serie *Reise ins Weltall* (1958) praktiziert worden war.

Anders als *Das Unternehmen der Wega* sowie die beiden Gastspiele *Das Aquarium* und *L'Oracolo di Gotac 7* wurden Huxleys und Schmitz' Sendungen auf DRS-1 ausgestrahlt. Offenbar wurden die beiden Hörfolgen als ‹leichtere› Programme eingestuft. Bei Zeitungskritiker Fassbind kamen die Sendungen unterschiedlich an. Die Hörfolge *Wackere neue Welt* befand er als überholt. Phänomene wie die «Embryogenese in vitro», die «hormonale Anregung zur Bildung identischer Mehrlinge» oder die «Geburtenkontrolle» seien inzwischen weit fortgeschritten und gingen teilweise über Huxleys Visionen hinaus, so Fassbind.[114] Fassbinds Rezension zufolge, die sich mehr auf den sachlichen Informationsgehalt der Hörfolge als auf deren Dramatisierung konzentrierte, hatte Huxleys Dystopie Ende der 1960er Jahre an Aktualität verloren. Schmitz' Hörspiel bezeichnete Fassbind hingegen als «amüsante[s] Science-Fiction-Hörspiel», dessen Figuren nicht klüger als zeitgenössische Menschen seien und auch in ferner Zukunft Atom- und Wasserstoffbomben fabrizierten.[115] Interessanterweise lobte er hier die Thematisierung menschlichen Verhaltens angesichts der Atombombe, während sie ihm bei Dürrenmatt missfallen hatte.

Dass Radio DRS in seiner Science-Fiction-Programmpolitik auf gleicher Wellenlänge wie andere deutschsprachige Sender lag, zeigt eine Sendereihe der Abteilung ‹Unterhaltung› im Januar 1970. Ungefähr zur selben Zeit, als der ORF die Reihe *Die Zukunft von Gestern* (1969/70) ausstrahlte und Hasselblatt utopischen Hörspielen für das Jahr 1970 mehr Sendeplatz einräumte, betonte auch die Abteilung ‹Unterhaltung›, dass man der Science Fiction mehr Raum geben wolle. Die Abteilung hatte im August 1969 zu einer öffentlichen Arbeitssitzung im Radiostudio Zürich eingeladen, um den Programmplan für den Winter 1969/70 vorzustellen. In dieser Veranstaltung, die im Zeichen des vermehrten Austauschs mit interessierten Publikumskreisen erfolgte, soll Abteilungsleiter Cédric Dumont erläutert haben, dass Science-Fiction-Sendungen geplant seien, damit aber nicht «grosse Literatur», sondern Unterhaltungssendungen, die sich

106 Vgl. Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Manuskript.

107 Vgl. ebd., 1, 4–6, 8–9, 15, 16, 17, 18, 20–21, 22–23, 25.

108 Schmitz, Utopia, 76.

109 Schmitz selbst schrieb im Manuskript von einem «Hörspiel». Vgl. Schmitz Emil-Heinz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001808.000, Titelseite.

110 27.10.1969, 21.20 Uhr, DRS-1, «Ihr werdet es Utopia nennen. Hörfolge von Emil-Heinz Schmitz», in: Radio + Fernsehen 43 (1969), 49.

111 Vgl. Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript.

112 Beispielsweise die Hörfolge *Der Beryl ist ein glänzender Stein* (1957) oder die Schulfunk-Sendung *Die Sterne näher gebracht* (1969). Vgl. Programmhinweise in: Engadiner Post, 6.6.1957, 3; Die Tat, 22.3.1969, 22.

113 Vgl. Schmitz, Utopia, 76–79.

114 Fassbind Franz (zd.), «Wackere neue Welt», in: NZZ, 22.10.1969, 34.

115 Fassbind Franz (zd.), «Ihr werdet es Utopia nennen». in: NZZ, 29.10.1969, 26.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in der «sozialen oder wissenschaftlichen Gegenwart» ansiedelten, gemeint seien.[116] Diese öffentliche Ankündigung des Programms wurde von der Zeitung *Die Tat* positiv beurteilt. Ihr zufolge sei es Radio DRS gelungen, sich vom «Heimatsender» zum «zeitgemässen» Medium zu entwickeln, wobei Hörspiele ausgewählt worden seien, die ins «Jahr der Mondlandung» passten.[117]

Das Resultat dieser Ankündigung vernahm das Deutschschweizer Publikum im Januar 1970, als Radio DRS eine mehrwöchige Science-Fiction Reihe mit dem Titel *Pannen der Zukunft* im ersten Programm ausstrahlte.[118] Als Einführung in die Reihe wurde die Sendung *Unterhaltsame Propheten* ausgestrahlt, die vom Schweizer Schriftsteller Urs Widmer verfasst worden war.[119] Darin wird von der Geschichte der Science-Fiction-Literatur und deren bekannten Vertreter wie Jules Verne, Arthur C. Clarke, Isaac Asimov oder Ray Bradbury berichtet. Das Genre sei in Europa nie recht akzeptiert worden und führe im deutschen Sprachbereich ein «Stiefmütterchendasein», so der Sprecher. Science Fiction könne darauf hinweisen, dass sich Zustände verändern könnten, wofür man aber in der Schweiz «keinen besonders scharfen Blick» habe.[120] Zwischen den literaturgeschichtlichen Passagen wird ausserdem eine Hörspielversion von Ray Bradburys Kurzgeschichte *Marionetten AG* eingespielt, die von kommerziell hergestellten Robotern handelt, welche Ehepartner ersetzen können.[121] Mit dieser Kombination aus literaturwissenschaftlichen Erörterungen und fiktiven Spielszenen entsprach die Sendung weitgehend der österreichischen Reihe *Die Zukunft von Gestern*, in der in Feature- und Hörspielform bekannte utopische Romane ausgestrahlt wurden, beispielsweise Bradburys Dystopie *Fahrenheit 451* (ORF, 1969).[122]

Die darauffolgenden vier Sendungen der Reihe setzten sich aus je zwei Hörspielen zusammen, die Paul Roland, Regisseur beim Radiostudio Bern, nach Geschichten bekannter Science-Fiction-Autorinnen und -Autoren erstellt hatte. Die erste Sendung mit dem Titel *Logik* umfasste eine Adaption der Kurzgeschichte *The Experiment* (1954)[123] des US-amerikanischen Schriftstellers Fredric Brown, die von einer paradoxen Zeitmaschine handelt, sowie eine Funkbearbeitung von Isaac Asimovs Erzählung *Reason* (1941),[124] in der selbstständig denkende Roboter thematisiert werden, die

116 Ms., Unterhaltung aus dem Lautsprecher. Die Pläne des RDRS für den Winter 1969/70, in: NZZ, 20.8.1969, 27.

117 Fe., Zu den Plänen der Abteilung Unterhaltung des Radios: Kein Geld fürs Bettmümpfeli, in: Die Tat, 23.8.1969, 5.

118 23.1.1970, 20.30 Uhr, DRS-1, «Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von morgen. 1. Sendung: Logik. Zwei Hörszenen von Paul Roland nach Erzählungen von Fredric Brown und Isaac Asmiov», in: Radio + Fernsehen 3 (1970), 53; 30.1.1970, 20.30 Uhr, DRS-1, «Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von morgen. 2. Sendung: Erdlandung. Zwei Hörszenen von Paul Roland nach Erzählungen von Fredric Brown», in: Radio + Fernsehen 4 (1970), 53; 3.2.1970, 20.30 Uhr, DRS-1, «Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von morgen. 3. Sendung: «Elektronen-Seelen». Zwei Hörszenen von Paul Roland nach Erzählungen v. Fredric Brown [sic, Fälschlicherweise wurde Brown als Autor angegeben]», in: Radio + Fernsehen 5 (1970), 53; 13.2.1970, 20.30 Uhr, DRS-1, «Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von morgen. 4. Sendung: Gegenmittel. Zwei Hörszenen von Paul Roland nach Erzählungen von Fredric Brown und Alan C. Nourse», in: Radio + Fernsehen 6 (1970), 53.

119 16.1.1970, 20.30 Uhr, DRS-1, «Unterhaltsame Propheten. Einige Bemerkungen von Urs Widmer zur Science Fiction Literatur», in: Radio + Fernsehen 2 (1970), 53.

120 Widmer Urs/Bradbury Ray/Stoller Richard (Bearbeitung)/Roland Paul (Bearbeitung), Unterhaltsame Propheten. Einige Bemerkungen zur Science fiction Literatur von Urs Widmer, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/343, 1, 16; Widmer Urs/Bradbury Ray/Stoller Richard (Bearbeitung)/Roland Paul (Bearbeitung), Unterhaltsame Propheten. Einige Bemerkungen zur Science fiction Literatur von Urs Widmer, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 50'38", Erstsendung: 16.1.1970, DRS-1, ab 1'37" und 25'48". Widmer thematisiert in der Sendung primär literarische Science-Fiction-Werke. Nur beiläufig erwähnt er Science-Fiction-Filme wie *Planet der Affen* (1968) oder *2001: Odyssee im Weltraum* (1968).

121 Bearbeiter Richard Stoller und Paul Roland dürften sich bei der Hörspieladaption auf den Sammelband *Der illustrierte Mann* (erstmals 1962 veröffentlicht) gestützt haben, der eine deutsche Version mit dem Titel *Marionetten AG* [z.T. auch unter dem Titel *Marionetten e. V.* veröffentlicht] beinhaltet. Vgl. Bradbury Ray, Marionetten AG, in: ders., Der illustrierte Mann. Utopische Erzählungen, Zürich ¹⁷2018, 275–287.

122 Vgl. zur Reihe *Die Zukunft von Gestern*: Kapitel «Internationale Science-Fiction-Hörspiele nach 1965», 174.

123 *The Experiment* wurde in einer deutschen Version im Sammelband *Der engelhafte Angelwurm* veröffentlicht. Vgl. Brown Fredric, Das Experiment, in: ders., Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 67–68.

124 Vgl. Asimov Isaac, Reason, in: Astounding Science-Fiction 27/2 (1941), 33–68. Asimovs Kurzgeschichte war bereits in den 1960er Jahren von zwei westdeutschen Radiosendern produziert worden: *Roboter QT 1* (SDR, 1967) und *Ich, der Robot* (zweiter Teil einer fünfteiligen Serie des WDR, 1969). Ob Roland von diesen Hörspielfassungen Kenntnis hatte, ist unklar. Studio Zürich hatte sich im Juli 1969 mit der WDR-Serie auseinandergesetzt und sich dagegen entschieden, weil darin Asimovs Geschichten angeblich auf «reinen Dialog» reduziert würden, womit «Science-Fiction» geradezu «profaniert» werde. Vgl. Asimov Isaac, Ich, der Robot (5 Folgen) [WDR, 1969], Gutachten von Studio Zürich, 30.7.1969, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]. Vgl. dazu auch Kapitel «Sprachliche, dramaturgische und audiotechnische Bedenken», 218.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

menschliche Ingenieure auf einer Raumstation als ihre Schöpfer infrage stellen.[125] Die Lizenzkosten für die Sendungen waren wesentlich geringer als etwa bei Dürrenmatts *Das Unternehmen der Wega*. Dem Diogenes Verlag, der Browns Kurzgeschichte 1966 im Sammelband *Der engelhafte Angelwurm* veröffentlicht hatte, wurden 100 Franken entrichtet und 250 Franken gingen an die Zürcher Literaturagentur von Ruth Liepman.[126]

Die zweite Sendung, *Erdlandung*, beinhaltete zwei Geschichten von Fredric Brown, die Roland dem Sammelband *Der engelhafte Angelwurm* entnommen hatte. In der ersten Episode, basierend auf Browns Erzählung *Ein Mann von Ruf*,[127] untersuchen zwei Ausserirdische einen alkoholisierten Menschen und kommen dabei zum Schluss, dass die menschliche Spezies ungeeignete Hilfskräfte darstellten. Das zweite Hörspiel basiert auf der Kurzgeschichte *Noch einmal davongekommen*[128] und handelt ebenfalls von ausserirdischen Eroberern, die auf der Suche nach Sklaven zwei Affen aus einem irdischen Zoo verschleppen.[129]

In der dritten Sendung *«Elektronen-Seelen»* präsentierte die Abteilung ‹Unterhaltung› dem Publikum bezüglich der Autorenschaft ein zweifaches Novum: Einerseits wurde mit Anatolij Dnjeprow, einem der «interessantesten russischen»[130] Science-Fiction-Autoren der 1950er und 60er Jahre, erstmals ein Schriftsteller aus der Sowjetunion berücksichtigt, andererseits wurde mit Kate Wilhelm zum ersten Mal das Werk einer US-amerikanischen Science-Fiction-Autorin produziert. Das erste Hörspiel der Sendung, basierend auf Dnjeprows Erzählung *Maschine «ER», Modell Nr. 1* (1963),[131] handelt von einem Apparat, der zur finanziellen Gewinnmaximierung konzipiert wurde. Die zweite Episode beruht auf Kates Kurzgeschichte *Andover und die Androidin* (1969)[132] und handelt von einem Junggesellen, der zur Förderung seiner beruflichen Karriere eine Androidin als Lebensgefährtin anfertigen lässt.[133]

In der vierten Sendung, in der Radiozeitung unter dem Titel *Gegenmittel* angekündigt, wurde erneut eine Kurzgeschichte von Fredric Brown sowie eine Erzählung des US-amerikanischen Schriftstellers Alan E. Nourse ausgestrahlt.[134] Der erste Beitrag nach Browns Geschichte *Hobbyist* (1961)[135] handelt von einem nicht nachweisbaren Gift, mit dem unliebsame Mitmenschen getötet werden sollen.[136] Im zweiten Stück, gestaltet nach Nourses Geschichte *The Coffin Cure* (1957), geht es um einen neuartigen Impfstoff zur Be-

125 Vgl. Brown Fredric/Asimov Isaac/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 1. «Logik», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337a; Brown Fredric/Asimov Isaac/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 1. «Logik», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1969, Dauer: 57'52", Erstsendung: 23.1.1970, DRS-1.

126 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 10703, Brown Fredric/Asimov Isaac/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969.

127 Browns Kurzgeschichte *Man of distinction* (1951) wurde unter dem deutschen Titel *Ein Mann von Ruf* im Sammelband *Der engelhafte Angelwurm* veröffentlicht. Vgl. Brown Fredric, Ein Mann von Ruf, in: ders., Der Engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 53–66.

128 Browns Kurzgeschichte *Not yet the end* (1941) wurde unter dem deutschen Titel *Noch einmal davongekommen* im Sammelband *Der engelhafte Angelwurm* veröffentlicht. Vgl. Brown Fredric, Noch einmal davongekommen, in: ders., Der Engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 295–299.

129 Vgl. Brown Fredric/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 2. «Erdlandung», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337b; Brown Fredric/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 2. «Erdlandung», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1969, Dauer: 40'16", Erstsendung: 30.1.1970, DRS-1.

130 Alpers Hans-Joachim et al. (Hg.), Lexikon der Science-Fiction-Literatur, Bd. 1, München 1980, 283.

131 Vgl. Dnjeprow Anatolij, Maschine «Er», Modell Nr. 1, in: Riedt Ruth Elisabeth (Hg.), Science Fiction 1: Wissenschaftlich-phantastische Erzählungen aus Russland, München 1963, 201–214.

132 Vgl. Wilhelm Kate, Andover und die Androidin, in: dies., Geschenk von den Sternen. Packende Geschichten aus der Welt von morgen, München 1969, 172–187.

133 Vgl. Dnjeprow Anatolij/Wilhelm Kate/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 3. «Elektronen-Seele», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337c; Dnjeprow Anatolij/Wilhelm Kate/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 3. «Elektronen-Seele», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 60'09", Erstsendung: 6.2.1970, DRS-1.

134 Vgl. Brown Fredric/Nourse Alan E./Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 4. «Gegenmittel», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337d; Brown Fredric/Nourse Alan E./Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 4. «Gegenmittel», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 43'11", Erstsendung: 13.2.1970, DRS-1.

135 Die Geschichte wurde unter dem Titel *Sein Hobby* im Sammelband *Der engelhafte Angelwurm* veröffentlicht. Vgl. Brown Fredric, Sein Hobby, in: ders., Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 215–217.

136 Beim Gift handelt es sich allerdings nicht um ein Novum im Sinne Suvins.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seitigung von Schnupfen. Bemerkenswerterweise hatte die Deutsche Welle (DW) Nourses Geschichte bereits 1968 ausgestrahlt und der ORF produzierte sie 1970 ebenfalls in einer eigenen Version.[137] Dies zeigt, dass innerhalb der deutschsprachigen Radiosender die gleichen Werke populär waren, wobei eigene Versionen bevorzugt wurden. Die Abteilung ‹Unterhaltung› hätte Nourses Werk auch als Gastspiel senden können. Die tiefen Kosten für die Verlagsentschädigung in der Höhe von 200 Franken dürften allerdings zum Entscheid einer Eigenproduktion beigetragen haben.[138]

Die Sendungen der Science-Fiction-Reihe *Pannen der Zukunft* wurden jeweils am Freitagabend im ersten Programm ausgestrahlt. Zur Bewerbung der Reihe erschien in der Radiozeitung ein zweiseitiger Bericht, in dem Sergius Golowin, der bereits 1963 einen Radioessay über die Geschichte des Genres gestaltet hatte, über die Entwicklungen der Science-Fiction-Literatur berichtete.[139] In der Beschreibung wurde auch die Provenienz der dramatisierten Szenen herausgestrichen, indem auf die Diogenes-Anthologie *Der engelhafte Angelwurm* mit gesammelten Geschichten von Fredric Brown verwiesen wurde. Dabei wurden auch zwei Illustrationen aus dem Sammelband abgedruckt ▸ ABB.12.

Als die Reihe *Pannen der Zukunft* im Sommer 1971 wiederholt wurde, rezensierte die NZZ die erste Sendung *Logik*. Die Funkbearbeitung von Browns Kurzgeschichte *Das Experiment* wurde positiv bewertet. Hingegen wurde Asimovs Adaptionshörspiel als «billige Science-Fiction-Story» bezeichnet, die vor allem auf das «Erzeugen von Spannung» angelegt sei, so dass von Satire nicht viel übrigbleibe, so die NZZ.[140] Die Rezension zeigt, dass radiofone Science Fiction bei zu unterhaltender Gestaltung rasch als «billig» empfunden werden konnte. Roland seinerseits dürfte im Sinne des Programmprofils der Abteilung ‹Unterhaltung› gerade an einer spannenden und unterhaltenden Form interessiert gewesen sein.

Nachdem die Abteilung ‹Unterhaltung› mit Dnjeprow erstmals einen russischen Autor für eine Science-Fiction-Sendung berücksichtigte hatte, produzierte die Abteilung ‹Dramatik› – ganz im Sinne von Hausmanns Bestreben nach einer vermehrten Berücksichtigung von Schriftstellenden aus den «Ostblockstaaten» – im Frühling 1970 ebenfalls eine seiner Geschichten. Das Hörspiel *MEA* basiert auf Dnjeprows Novelle *Суэма* (1958) (dt. *Suema*) und handelt von einer menschenähnlichen Maschine, die sich mit fortschreitender Zeit gegen ihren Erbauer wendet.[141] Das Manuskript zur Sendung stammte von Robert Schmid, einem französischen Autor, Schauspieler und Dramaturgen beim Westschweizer Radio (Studio Genf). Radio RSR hatte Schmids Hörspielfassung bereits 1967 unter dem Titel *Méa* in seiner Reihe *Passeport pour l'inconnu* ausgestrahlt.[142] Im gleichen Jahr lag Schmids Manuskript auch dem Radiostudio Basel zur Begutachtung vor. Dieses befand im Juni 1967, dass Dnjeprows Erzählung eine der «weniger guten» unter den «vielen utopischen Hörspielen» und «Roboter-Geschichten» sei.[143] Amido Hoffmann, Regisseur beim Studio Bern, war offensichtlich anderer Meinung und realisierte Schmids Adaption drei Jahre später im Berner Hörspielstudio. Wahrscheinlich hatte er gegenüber Roboter-Geschichten, wie sie wenige Monate zuvor vom Kollegen Roland für die Unterhaltungsabteilung produziert worden waren, weniger Vorbehalte.[144] Das Hörspiel *MEA* war erst das zweite Science-Fiction-Hörspiel (nach *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern*), das aus einem Austausch mit dem Westschweizer Radio hervorgegangen war. Dem Anschein nach orientierte sich Radio DRS seiner sprachregionalen Ausrichtung entsprechend mehr an deutsch-

137 Vgl. ARD-Hörspieldatenbank, http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=4932795&vi=1&SID, 14.8.2020; ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/7226, 14.8.2020.

138 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 10703, Brown Fredric/Nourse Alan E./Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft (4. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970.

139 Vgl. Golowin Sergius, Pannen der Zukunft, in: Radio + Fernsehen 2 (1970), 68–69. Zu Golowins Radioessay *Das Märchenhafte in der modernen Massenliteratur* siehe Kapitel «Weltraum-Sendungen britischer Herkunft (1958–1964)», 121.

140 Rlo., Zukunftsspielereien, in: NZZ, 12.8.1971, 18.

141 16.5.1970, 20 Uhr, DRS-1, «MEA von Robert Schmid nach einer Novelle von Anatolij Dnjeprow», in: Radio + Fernsehen, 19 (1970), o. S. Vgl. auch Dnjeprow Anatolij/Schmid Robert (Bearbeitung), MEA, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 18/3.

142 Vgl. Programmhinweis, in: Freiburger Nachrichten, 11.2.1967, 9.

143 Schmid Robert, MEA [RSR, 1967], Gutachten von Studio Basel, 13.6.1967, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

144 Möglicherweise hatte ihn auch die inzwischen vorliegende deutsche Übersetzung von Michèle Beuchat überzeugt. Vgl. Dnjeprow/Schmid, MEA, Manuskript, Titelblatt.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



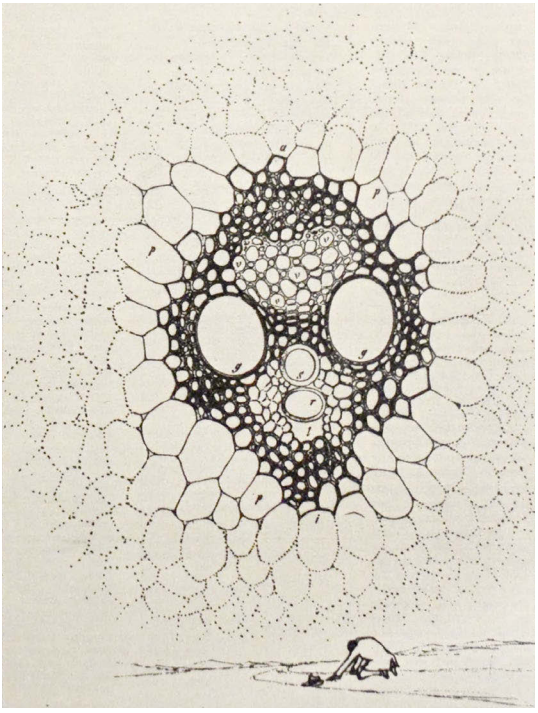


ABB.12 ▶ Illustrationen aus der Diogenes-Publikation *Der engelhafte Angelwurm* im Bericht zur Reihe *Pannen der Zukunft* in der Radiozeitung.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sprachigen Science-Fiction-Sendungen als an anderssprachigen innerschweizerischen Produktionen.

Mit Hörspielen wie *MEA* oder der Reihe *Pannen der Zukunft* folgte das Deutschschweizer Radio zu Beginn der 1970er Jahre dem Trend internationaler Radiosender, die ihre Science-Fiction-Sendungen vermehrt an ein älteres Publikum richteten. Anders als in den 1950er und den frühen 60er Jahren strahlte Radio DRS nach 1965 nur noch wenig radiofone Science Fiction innerhalb des Sendegefässes *Jugendstunde* aus. Im September 1971 wurde mit dem zweiteiligen Hörspiel *20 000 Meilen unter dem Meer* nach der gleichnamigen Geschichte von Jules Verne wohl eines der letzten Science-Fiction-Hörspiele im Sendegefäss *Jugendstunde*, die 1974/75 eingestellt wurde,[145] ausgestrahlt.[146] Die Geschichte über den spektakulären Tauchgang des fiktiven U-Boots «Nautilus» war vom deutschen Autor Kurt Vethake zu einem Hörspiel gestaltet und vom Saarländischen Rundfunk (SR) produziert worden.[147] Radio DRS strahlte diesen ‹Klassiker› der Zukunftsliteratur an zwei nachmittäglichen Terminen auf DRS-1 in der Originalproduktion des SR aus.

Am Rande des Abgrunds: Beklemmende (Dialekt-)Hörspiele (1971–1977)

Ab 1971 bezog die Abteilung ‹Dramatik› vermehrt Science-Fiction-Originalhörspiele, die bereits von westdeutschen Radiosendern produziert worden waren, und strahlte sie in einer eigenen Version aus. Das Radiostudio Basel trat hierbei als zentrale Akteurin in Erscheinung. Ausgewählt wurden vor allem Hörspiele, die prämiert worden waren oder in anderer Hinsicht herausragend waren. Im November 1971 strahlte Radio DRS mit dem Originalhörspiel *Daisy Day*[148] ein Stück aus, das Hasselblatt wiederholt als «Musterbeispie[l]» gut gemachter radiofoner Science Fiction bezeichnet haben soll.[149] Das Stück stammte vom deutschen Schriftsteller Hermann Ebeling und feierte seine Ursendung 1968 beim SDR im Rahmen der Reihe *Science Fiction als Radiospiel*. Ebelings Geschichte handelt von einer havarierten Rakete über der inzwischen verlassenen Stadt New York, die einem Chemiekonzern als Demonstrationsobjekt für die neuartige Desinfektionskraft seiner Produkte dient.[150] Willy Buser, der bei der Produktion für die Abteilung ‹Dramatik› die Regie führte, beschrieb das Hörspiel in einem Gutachten als «SCIENCE FICTION THRILLER», dessen Atmosphäre ihn überzeugt hatte.[151] Er schrieb Ebeling an und bat ihn um das Senderecht für das Manuskript.[152] Dieser willigte ein und erhielt eine Sendegebühr von 18 Franken pro Minute, was bei der 52-minütigen Produktion ein Honorar von gut 900 Franken ergab.[153]

Die Erstsendung von Ebelings *Daisy Day* erfolgte zur besten Sendezeit an einem Samstagabend im ersten Programm. In der Schweizer Radiozeitung wurde Ebeling als einer der «wenigen deutschen Autoren» bezeichnet, die «Science-fiction» schreiben. Sein Hörspiel *Daisy Day* sei ein «utopischer Krimi», der auch ein «bisschen ironische Kritik» an der «modernen, fortschrittlichen Zeit» bringe.[154] Im Nachgang einer Wiederholung von *Daisy Day* im Juli 1979 zeigte sich Christoph Egger, Redaktor

145 Vgl. Bonfadelli Heinz et al., Öffentlicher Rundfunk und Bildung. Angebot, Nutzung und Funktionen von Kinderprogrammen. Forschungsbericht zu Handen des Bundesamtes für Kommunikation, Zürich 2007, 63–65.

146 9.9.1971, 17.30 Uhr, DRS-1, «20 000 Meilen unter dem Meer. Hörspiel von Kurt Vethake nach dem Buch von Jules Verne. 1. Teil», in: Radio + Fernsehen 36 (1971), 52; 14.9.1971, 17.30 Uhr, DRS-1, «20 000 Meilen unter dem Meer. Hörspiel von Kurt Vethake nach dem Buch von Jules Verne. 2. Teil und Schluss», in: Radio +Fernsehen 37 (1971), 48.

147 Wann der SR Vethakes Hörspiel ausstrahlte, konnte nicht eruiert werden. Die Schweizer Radiozeitung verweist im Wochenprogramm ausdrücklich auf die Produktion des SR, so dass die Ausstrahlung vor September 1971 erfolgt sein muss. Vgl. Programmhinweis, in: Radio + Fernsehen 36 (1971), 52.

148 27.11.1971, 20 Uhr, DRS-1, «Daisy Day von Hermann Ebeling», in: Radio + Fernsehen 47 (1971), 64.

149 Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

150 Vgl. Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001865.000.

151 Expertise von Willy Buser zu: Ebeling Hermann, Daisy Day [SDR, 1968], Gutachten von Studio Basel, 14.1.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]. Hervorhebungen im Original.

152 Vgl. Buser Willy, Schreiben an Hermann Ebeling, 1.2.1971, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.

153 Das Honorar basierte auf einer Abmachung zwischen dem Schweizerischen Bühnenverleger-Verband und der SRG. Diese sah die Bezahlung einer Sendegebühr von 18 Franken pro Minute vor, die dann abgegolten war, wenn zwei Sendungen innerhalb von sieben Tagen erfolgt waren. Vgl. Buser, Schreiben an Hermann Ebeling, 1.2.1971.

154 O. A., Daisy Day, in Radio + Fernsehen 47 (1971), 64.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Filmkritiker bei der NZZ,[155] vom Hörspiel enttäuscht. Ebelings Geschichte werde aufgrund ihrer Handlung im Jahr 2070 in eine «unverbindliche Distanz» gerückt, in der sich auch das «weite Land des Comics mit seinen technologischen Spielereien» ansiedle, so Egger.[156] Abgesehen von dieser Kritik, die das Hörspiel in die Nähe der mit dem Trivialitätsvorwurf behafteten Pulp-Science-Fiction rückte, stiess Ebelings Hörspiel im deutschsprachigen Raum auf Interesse und wurde von mehreren deutschen Sendern ausgestrahlt und 1983 als Roman veröffentlicht.[157] Diesen Medienwechsel vom Hörspiel zum Buch vollzogen nur wenige Science-Fiction-Hörspiele (z. B. Dürrenmatts Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega*).

Wenige Wochen nach *Daisy Day* sendete Radio DRS das berndeutsche Science-Fiction-Dialekt-Hörspiel *Ds Ruumschiff*.[158] Anders als das baseldeutsche Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) ging diese Sendung nicht auf eine Radioserie zurück, sondern dürfte im Zeichen der sogenannten ‹Mundartwelle› produziert worden sein, die, ausgehend von pädagogischen Reformen und der 68er-Bewegung, auch beim Schweizer Radio zu mehr Mundartsendungen führte.[159] Der Berner Schriftsteller Rudolf Stalder hatte für die Abteilung ‹Folklore›, die sich vor allem volkskundlichen Themen widmete und sich mit «Lach- und Schmunzelkomödien» an ein «ländliches, eher konservatives»[160] Publikum richtete, Ray Bradburys Science-Fiction-Kurzgeschichte *Outcast of the stars* (1950)[161] zu einem Mundarthörspiel adaptiert.[162] Robert Egger, Regisseur beim Radiostudio Bern, soll Stalder ein altes *Atlantis*-Heft mit Bradburys Geschichte vorgelegt haben, woraufhin Stalder versuchte, «welträumliches Denken mit bernischer Beharrlichkeit in Verbindung zu bringen».[163] Stalder modifizierte daraufhin Bradburys Geschichte, die von einem armen Schrottplatzbesitzer handelt, der seinen Kindern im Zeitalter kommerzieller Raumfahrtflüge eine Weltraumreise schenken will, dahingehend, dass er die Handlung ins schweizerische Mittelland verlegte und die Namen der Protagonisten austauschte. So machte er etwa aus dem armen Schrotthändler «Fiorello Bodoni» die Figur «Kurt Stärn».[164]

Die Mundartwelle erfasste bei Radio DRS nicht nur die Abteilung ‹Folklore›, sondern führte auch bei der Unterhaltungsabteilung zur Förderung der neu entstandenen Mundartliteratur. 1972 erstellte Studio Bern für die Abteilung ‹Unterhaltung› die Reihe *13 Monate für 12 Autoren*, in der Hörspiele von Schweizer Schriftstellerinnen und Schriftstellern wie Erica Pedretti, Franz Hohler, Gerold Späth oder Ernst Burren produziert wurden. Für den Monat Au-

155 Vgl. Meyer Martin, Rücktritte aus der Feuilleton-Redaktion. Christoph Egger – Horizonte hinter der Filmleinwand, in: NZZ, 30.6.2009, 37.

156 Egger Christoph (che.), Am Radio Gehört. «Daisy Day», in: NZZ, 12.7.1979, 32.

157 Vgl. Ebeling Hermann, Daisy Day über New York I. Science-fiction-Roman, Frankfurt a. M. 1983. Bereits 1974 war Ebelings Geschichte (oder zumindest Teile davon) in der Rubrik «Gedanken über Science fiction» im *Jahrbuch für junge Leute* (1974) veröffentlicht worden. Vgl. o. A., Bücherecke. Durch die weite Welt, in: Walliser Bote, 22.10.1974, 6. Ebelings Hörspiel *Daisy Day* wurde in der SDR-Fassung vom DLF (1970), WDR (1974) und BR (1974) ausgestrahlt. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987.

158 2.1.1972, 19.20 Uhr, DRS-2, «‹Ds Ruumschiff›. Berndeutsches Hörspiel nach der Kurzgeschichte von Ray Bradbury frei gestaltet von Rudolf Stalder», in: Radio + Fernsehen 53 (1971) [sic], 36.

159 Der Umgang mit Mundartsendungen führte in den 1970er Jahren innerhalb der SRG zu Spannungen. Seit den frühen 1960er Jahren wollte das Schweizer Radio und Fernsehen dem Schweizerdeutsch mehr Sendeplätze einräumen, worauf sich eine Praxis eingestellt hatte, in der Unterhaltungssendungen in Mundart und ernsthaftere Beiträge in Hochdeutsch produziert wurden. In den 1970er Jahren wurde diese funktionale Differenzierung zunehmend aufgehoben. Mundart und Hochdeutsch wurde von Radio DRS als gleichwertige Sprachen ohne unterschiedlichen Status verwendet. Dies führte zu teilweise harscher Kritik inner- und ausserhalb der SRG. Einerseits sorgte man sich um die Bewahrung der Dialekte, andererseits wurde der Verlust an Sprachkompetenz im Hochdeutschen befürchtet. Trotz dieser Bedenken hielten sich als Folge des programmpolitischen Umschwenkens der Anteil von Mundart- und Hochdeutschen Sendungen in den 1980er Jahren die Waage. Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 272–277.

160 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 233.

161 Vgl. Bradbury Ray, Outcast of the stars, in: Super Science Stories 6/3 (1950), 41–47. Unter dem Titel *Das Raumschiff* wurde die Geschichte 1962 im Sammelband *Der illustrierte Mann* erstmals auf Deutsch veröffentlicht. Vgl. Bradbury Ray, Das Raumschiff, in: ders., Der illustrierte Mann. Utopische Erzählungen, Zürich 172018, 317–333.

162 Bradbury Ray/Stalder Rudolf (Bearbeitung), Ds Ruumschiff. Berndeutsches Hörspiel nach der Kurzgeschichte von Ray Bradbury, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 22/69c.

163 Sta., Ds Ruumschiff, in: Radio + Fernsehen 53 (1971) [sic], 36. Die Zeitschrift *Atlantis: Länder, Völker, Reisen* (1929–1964) fusionierte 1965 mit dem Magazin *Du – Zeitschrift für Kultur*. Aus den Senderunterlagen geht nicht hervor, auf welche *Atlantis*-Ausgabe sich Stalder bei seiner Hörspieladaption bezog.

164 Vgl. Bradbury, Outcast of the stars, 41; Bradbury/Stalder, Ds Ruumschiff, Manuskript, 13.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gust wurde das Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* von Ernst Eggimann ausgewählt.[165] Der Berner Schriftsteller Eggimann war ein Mitglied der ‹Gruppe Olten› und prägender Autor der Mundart-Bewegung der 1960er und 70er Jahre.[166] Sein Originalhörspiel spielt im Jahr 2000 und handelt von der Lüderen-Chilbi, einem traditionellen Schwing- und Älplerfest auf der Lüderenalp im bernischen Emmental,[167] die sich zwischen folkloristischem Idyll und einer politisch, ökologisch und biotechnisch aus den Fugen geratenen Gegenwart bewegt. So werden im Rahmen des fiktiven Kirchweihfestes von Hand gemolkene Kühe, der angeblich aussterbende Berndeutsche Dialekt oder das Exerzieren der 1991 abgeschafften Schweizer Milizarmee porträtiert, während sich in «Grossbasel» ein Chemieumfall mit LSD ereignet.[168] Für sein Hörspiel erhielt Eggimann ein Honorar von insgesamt 2'000 Franken.[169] Dies zeigt, dass auch die Abteilung ‹Unterhaltung› in kostspielige Produktionen investierte und radiofone Science Fiction nicht nur in Form günstiger Unterhaltungssendungen wie der Reihe *Pannen der Zukunft* ausstrahlte. Eggimanns Hörspiel wurde unter der Regie von Paul Roland aufgenommen und an einem Dienstagabend im August 1972 urgesendet. Radiointern wurde auch über eine Ausstrahlung am 1. August nachgedacht, wogegen sich Produktionsleiterin Edith Bussmann aussprach, da am Schweizer Bundesfeiertag «sowieso kein normaler Mensch das Radio» andrehe.[170] Vielleicht wollte Bussmann auch keine Ausstrahlung an diesem symbolträchtigen Datum, weil sie potenzielle Kritik an Eggimanns gesellschaftskritischem Hörspiel antizipierte. *Lüdere Chilbi 2000* stiess denn auch auf Ablehnung. In Zuschriften soll das Hörspiel als skandalös, oppositionell und pessimistisch bezeichnet und Eggimann als «Nestverschmutzer» getadelt worden sein.[171] Allerdings gab es anscheinend auch andere Stimmen, welche die Sendung als «satirisch», «unterhaltsam» und zum «Nachdenken» anregend empfanden.[172] Auch innerhalb der Abteilung ‹Unterhaltung› stiess Eggimanns Hörspiel auf Zuspruch, jedenfalls war eine Veröffentlichung in Buchform sowie eine Wiederholung der Sendung für das Jahr 1973 vorgesehen.[173]

Während die Abteilungen ‹Folklore› und ‹Unterhaltung› im ersten Halbjahr 1972 Science-Fiction-Hörspiele auf Schweizerdeutsch ausstrahlten, setzte die Abteilung ‹Dramatik› den Trend zur Eigenproduktion von Hörspielen, die bereits von westdeutschen Sendern ausgestrahlt wurden, fort. Zwischen 1972 und 1974 produzierte Studio Basel sechs Science-Fiction-Originalhörspiele, deren Manuskripte von ARD-Anstalten bezogen worden waren.

Den Auftakt machte das Hörspiel *Professor Mancinis Geheimnis* (HR, 1972), das im Juni 1972 auf DRS-1 ausgestrahlt wurde.[174] Das Stück spielt in naher Zukunft und handelt von einem Professor, der ein Anti-Raketen-System entwickelt hat, das den Weltfrieden zwischen den Grossmächten «Metropolitanien» und

165 15.8.1972, 20.30 Uhr, DRS-1, «13 Monate für 12 Autoren. Schweizer Schriftseller unterhalten Sie mit einer Monatssendung. Ernst Eggimann: Lüdere-Chilbi 2000», in: TV Radio Zeitung 32 (1972), 40.

166 Die ‹Gruppe Olten› bestand aus ehemaligen Mitgliedern des Schweizer Schriftstellervereins (SSV), die 1970 aus dem Verband ausgetreten waren, um gegen die ihrer Meinung nach reaktionären Kreise im Verein zu protestieren. Autoren wie Peter Bichsel oder Friedrich Dürrenmatt gehörten ebenfalls zur ‹Gruppe Olten›. Vgl. Niederer Ulrich, Schriftstellervereine, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 21.11.2012, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/024571/2012-11-21/, 29.6.2020.

167 Vgl. Schnetzler Kaspar/Baselgia Guido, Lüdere-Chilbi. Emmentalisches Schwing- und Aelplerfest 1983, in: NZZ, 20./21.8.1983, 65.

168 Vgl. Eggimann Ernst, Lüdere-Chilbi 2000, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 18/81, 9.

169 Davon waren 1'200 Franken für die Erstsendung, 500 Franken für die Zweitsendung, die gut zwei Wochen später auf DRS-2 erfolgte, und 300 Franken für die Sendung *Weiter so…*(1973), in der über die Reihe *13 Monate für 12 Autoren* diskutierte wurde. Vgl. Bussmann Edith, Schreiben an Ernst Eggimann, 10.2.1972, Archiv Radiostudio Bern, Korrespondenz Di-E, 1969–1972, 8/137; Bussmann Edith, Schreiben an Ernst Eggimann, 18.2.1972, Archiv Radiostudio Bern, Korrespondenz Di-E, 1969–1972, 8/137, 1–2.

170 Bussmann, Schreiben an Ernst Eggimann, 18.2.1972, 1.

171 Bussmann Edith et al., Weiter so… So nicht weiter… usw. Hörerbriefe zu 13 Monate für 12 Autoren, Regie: Edith Bussmann, Produktion: Radiostudio Bern 1973, Dauer: 62'57", Erstsendung: 20.1973, DRS-1, ab 33'35" und 33'09".

172 Bussmann et al., Weiter so… Produktion: Radiostudio Bern 1973, ab 34'27".

173 Vgl. Bussmann Edith, Schreiben an Ernst Eggimann, 19.7.1972, Archiv Radiostudio Bern, Korrespondenz Di-E, 1969–1972, 8/137; Bussmann, Schreiben an Ernst Eggimann, 10.2.1972. Eggimanns Hörspiel wurde aber im Gegensatz zu anderen Hörspielen aus der Reihe 13 Monate für 12 Autoren nicht als Buch veröffentlicht. Sein Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* wurde aber im August 1974 nochmals ausgestrahlt. Vgl. Programmhinweis, in: NZZ, 3.8.1974, 20.

174 24.6.1972, 20 Uhr, DRS-1, «Professor Mancinis Geheimnis von Anders Bodelsen», in: TV Radio Zeitung 24 (1972), 56.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

«Ruritanien» sichern soll.[175] Geschrieben wurde das Originalhörspiel vom dänischen Autor Anders Bodelsen und war 1971 unter dem Titel *Professor Mancinis hemmelighed* am dänischen Radio urgesendet worden.[176]

Im Oktober 1972 präsentierte Radio DRS an einem Samstagabend im ersten Programm das Originalhörspiel *Das Experiment* (NDR, 1971) der deutschen Schriftstellerin Eva Maria Mudrich.[177] Die Geschichte handelt von einem Mann, der auf telepathischem Weg von den letzten Empfindungen eines Freundes vor dessen Gehirntod erfährt.[178] Studio Basel hielt in einem Gutachten fest, dass das Hörspiel zwar gut gemacht sei, aber einer «seriösen Analyse des okkulten Geschehens» nicht standhalte. Eine Produktion sei daher «Ermessensfrage».[179] Regisseur Joseph Scheidegger war offensichtlich von Mudrichs Geschichte überzeugt und leitete im März 1972 die Aufnahmen.[180] Er vereinbarte mit der Autorin die gleichen finanziellen Konditionen wie bei Hermann Ebelings *Daisy Day* (Sendegebühr von 18 Franken pro Minute).[181] Bei der Beschreibung in der Radiozeitung wurde ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Mudrichs Hörspiel auch von anderen europäischen Sendern (NDR, SFB, DW, BBC) berücksichtigt worden war.[182] Dies kann als Hinweis aufgefasst werden, dass die Ausstrahlung von Science-Fiction-Sendungen weiterhin als potenziell anrüchig galt und deshalb auf die internationale Akzeptanz und Bekanntheit hingewiesen werden sollte.

Im Nachgang zum Hörspiel gingen beim Studio Basel zahlreiche Briefe von Hörerinnen und Hörern ein. Mehrere Zuhörende fragten verunsichert nach, ob die Sendung auf tatsächlichen Begebenheiten beruhe.[183] So wollte eine Hörerin aus Lugano, die den Anfang der Sendung verpasst hatte, wissen, ob sich «dieses ‹Experiment›» wirklich zugetragen habe.[184] Andere fragten nach Aufzeichnungen des Stücks, beispielsweise zwei jugendliche Personen, deren «Mammi» es offenbar nicht geschafft hatte, die Sendung am Radio aufzunehmen.[185] Nach einer Aufnahme fragte auch ein Hörer, der seine Autofahrt wegen des konzentrierten Zuhörens unterbrochen hatte.[186] Diese Zuschriften zeigen einerseits, dass das Novum des Hörspiels, das im Wesentlichen aus den telepathischen Fähigkeiten der beiden Hauptfiguren bestand, plausibel dargestellt wurde.[187] Andererseits geben die Briefe auch Auskunft über das Hörverhalten des Publikums. Radiofone Science Fiction, ausgestrahlt an einem Samstagabend (Erstsendung) und dem darauffolgenden Montagnachmittag (Zweitsendung), wurde sowohl von Männern, Frauen als auch Jugendlichen gehört. Zum Teil wurde nach Beginn der Sendung eingeschaltet, was mitunter zu Unsicherheiten führen konnte.

Interessanterweise wurde Mudrichs Hörspiel von Zeitungen für das Vortäuschen vermeintlich realer Begebenheiten kritisiert. Der *Tages-Anzeiger* hielt in einer Rezension fest, dass ein Massenmedium, das primär als «Informationsorgan» zu dienen habe, bei der Vortäuschung von Erfundenem als Tatsächliches eine «Publikumspanik» auslösen könne, wie damals bei Orson Welles' *The War of the*

175 Vgl. Bodelsen Anders, Professor Mancinis Geheimnis, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001888.000, Titelblatt; Bodelsen Anders, Professor Mancinis Geheimnis, Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1972, Dauer: 65'11", Erstsendung: 24.6.1972, DRS-1. Ulrich Lauterbach, deutscher Regisseur und Hörspielleiter beim Hessischen Rundfunk (HR) hatte das Stück aus dem Dänischen ins Deutsche übertragen.

176 Vgl. DR Bonanza, https://www.dr.dk/bonanza/serie/335/drama/70126/radioteatret-professor-mancinis-hemmelighed, 30.12.2019.

177 7.10.1972, 20 Uhr, DRS-1, «Das Experiment von Eva Maria Mudrich», in: TV Radio Zeitung 39 (1972), 64.

178 Vgl. Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

179 Mudrich Eva Maria, Das Experiment [NDR, 1971], Gutachten von Studio Basel, 25.10.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

180 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 20.188, Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Produktion: Radiostudio Basel 1972.

181 Vgl. Scheidegger Joseph, Schreiben an Eva Maria Mudrich, 25.2.1972, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.

182 Vgl. E. M., Das Experiment, in: TV Radio Zeitung 39 (1972), 64. Bei der BBC wurde das Hörspiel unter dem Titel *The Experiment* am 1973 ausgestrahlt. Vgl. BBC Genome, https://genome.ch.bbc.co.uk/e18412963537462c847c87600550811a, 30.12.2019.

183 Vgl. E. M., Schreiben an Radiostudio Basel, [ca. 28.10.1972], in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000; R.V., Schreiben an den Landessender Beromünster, 11.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

184 S. E., Schreiben an Radiostudio Basel, 10.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

185 K. S., Schreiben an Radiostudio Bern, 10.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

186 Vgl. J. B., Schreiben an den Landessender Beromünster, 19.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

187 Vgl. zur Umsetzung des Novums im Hörspiel *Das Experiment*: Kapitel «Darstellung beängstigender Erfindungen», 244.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Worlds. Allerdings sei Mudrichs «Phantasieprodukt» nur «peinlich», da es ein weitverbreitetes Interesse missbrauche und «‹wissenschaftliche[n]› Unsinn» verzapfe.[188] Die angestrebte Plausibilisierung des Novums stiess beim *Tages-Anzeiger* offensichtlich auf Ablehnung. Mit dem Hinweis auf die Funktion des Radios als massenmediales «Informationsorgan» erinnert die Kritik an die Reaktionen der Zeitungen im Nachgang zu Welles' Hörspiel, die ebenfalls darauf abzielten, das Rundfunkmedium als unseriös zu brandmarken.

Ein gutes Jahr später, im Dezember 1973, strahlte die Abteilung ‹Dramatik› mit dem Hörspiel *Das Glück von Ferida* (SDR, 1973) ein weiteres Originalhörspiel von Mudrich aus. Das Stück war als eines der vier Gewinner des Science-Fiction-Wettbewerbs des SDR und WDR hervorgegangen und feierte seine Ursendung beim SDR im Mai 1973.[189] Im Hörspiel wird Menschen auf einer abgelegenen Insel eine aggressionshemmende Substanz verabreicht. Als das Experiment aufzufliegen droht, wird die Insel in die Luft gesprengt.[190] Mudrichs Honorar fiel im Vergleich zum Hörspiel *Das Experiment* höher aus, da die Sendegebühr inzwischen von 18 auf 24 Franken erhöht worden war.[191]

Dass das Science-Fiction-Radioprogramm in der Deutschschweiz in den 1970er Jahren internationaler geworden war, lag nicht nur an der Ausstrahlung westdeutscher Originalhörspiele, sondern ging auch auf den Schweizerischen Telefonrundspruch (TR) zurück. Der TR war seit den 1950er Jahren dem Kurzwellendienst der SRG untergeordnet und diente zur Verbreitung von Radiosendungen über das schweizerische Telefonnetz.[192] In den 1970er Jahren übertrug er vermehrt auch Science-Fiction-Hörspiele deutscher Sender.[193] So konnte Mudrichs Hörspiel *Das Glück von Ferida* im Mai 1973, mehrere Monate vor der Erstsendung der DRS-Produktion, in der Originalversion des SDR über das Telefonnetz gehört werden.[194] Diese Konkurrenz dürfte den Hörspielschaffenden der Abteilung ‹Dramatik› missfallen haben. So wurde auf einer Korrespondenz mit Mudrich, in der die Autorin auf die Übertragung des TR hinwies, von Hand notiert (wahrscheinlich von James Meyer, Regisseur beim Radiostudio Basel), dass die Praxis des TR «generell fragwürdig» sei.[195]

Mit *Ausbruch* (WDR, 1973) produzierte Radio DRS ein weiteres Originalhörspiel, das beim WDR/SDR-Preisausschreiben ausgezeichnet worden war.[196] Im Stück des deutschen Autors Heinz-Joachim Frank erfahren Forscherinnen und Forscher eines Tiefsee-Labors, dass sie eine Simulation ihrer selbst sind.[197] Aus einer Korrespondenz zwischen Frank und dem Radiostudio Basel geht hervor, dass die Honorare des Deutschschweizer Radios trotz Anhebung weiterhin tiefer als die der ARD-Sender waren. So fragte Frank bei Meyer nach, ob das Honorar von Radio DRS mit rund 1'500 DM wirklich nur der Hälfte der Gage beim SDR entspreche.[198] Trotz der geringeren Einnahmen gab Frank sein Einverständnis zur Produktion. Das Beispiel zeigt, dass die Honorare des Deutschschweizer Radios trotz der besseren finanziellen Lage der SRG weiterhin tiefer als diejenigen in der BRD waren.

Die Korrespondenz zwischen Jauslin und Frank verweist auch auf Unsicherheiten beim Bewerben des Hörspiels *Ausbruch*. Für die Anmoderation wollte Jauslin von Frank wissen, ob er die Sendung als «‹Science fiction-Hörspiel› oder ‹Hörspiel der Zukunft›» bezeichnen sollte.[199] Eine Antwort von Frank ist nicht

188 Tm., Vorgetäuschtes Hördokument, in: Tages-Anzeiger, 9.10.1972, o. S.

189 1.12.1973, 20 Uhr, DRS-1, «Das Glück von Ferida von Eva Maria Mudrich», in: TV Radio Zeitung 47 (1973), 64.

190 Vgl. Mudrich Eva Maria, Das Glück von Ferida, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001930.000.

191 Vgl. Meyer James, Schreiben an Eva Maria Mudrich, 27.7.1973, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.

192 Der TR verbreitete seit 1931 Radiosendungen über das schweizerische Telefonnetz. 1952 übertrug der Bundesrat die Programmverantwortung der SRG, die den TR dem Kurzwellendienst (KWD) unterordnete. Vgl. Müller, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik, 196–197.

193 Da es sich dabei nicht um Science-Fiction-Sendungen handelt, die vom Deutschschweizer Radio ausgestrahlt wurden, werden diese Radioprogramme nicht weiter untersucht.

194 Vgl. Programmhinweis, in: Thuner Tagblatt, 19.5.1973, 14.

195 Vgl. Mudrich Eva Maria, Schreiben an James Meyer, 3.8.1973, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.

196 6.4.1974, 20 Uhr DRS-1, «Ausbruch von Heinz-Joachim Frank», in: TV Radio Zeitung 13 (1974), 56.

197 Vgl. Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001945.000.

198 Vgl. Frank Heinz-Joachim, Schreiben an James Meyer, 22.12.1973, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.1–2.

199 Abteilung Dramatik (Sekretariat), Schreiben an Heinz-Joachim Frank, 22.1.1974, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.1–2.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

archiviert. In der Radiozeitung wurde das Stück aber als «Science-Fiction-Hörspiel» angekündigt.[200] Zudem wurde ein Bericht von Frank abgedruckt, in dem er sich mit folgenden Worten an das Deutschschweizer Publikum wendet:

«Science-Fiction – da denken viele an Supermänner des 21. Jahrhunderts, die sich auf fernen Planeten mit Laserpistolen gegen heimtückische Ausserirdische durchsetzen. Doch die Massenproduktion von Heften oder Filmen, in denen Clichés solcher Art bestimmend sind, tragen die Genre-Bezeichnung Science-Fiction (SF) eigentlich völlig zu Unrecht [...] Für das Medium Hörspiel ergeben sich [...] reizvolle Möglichkeiten. Dass die Phantasie beim Hörer stärker ‹in Anspruch genommen› wird als beim Zuschauen, ist hier sicher ein Vorteil.»[201]

Franks Erläuterungen zeigen einerseits, dass Science Fiction – zumindest implizit – in den 1970er Jahren weiterhin als anrüchiges Genre galt, womit sich auch die Anfrage Jauslins nach der Benennung erklären lässt. Andererseits hebt Frank die spezifisch auditiven Ausdrucksmöglichkeiten des Science-Fiction-Hörspiels hervor, so wie sie auch von Hasselblatt vertreten wurden. Entsprechend erstaunt es nicht, dass Hasselblatt in Franks Hörspiel *Ausbruch* ein «Hörspiel par excellence und mustergültige SF» sah, für das er sich eine «filmische Realisation» nicht vorstellen konnte.[202]

Nach *Ausbruch* wurden mit *Bericht für einen Aufsichtsrat* (BR, 1969)[203] und *Prioritäten* (WDR, 1973)[204] zwei weitere deutsche Science-Fiction-Hörspiele von Studio Basel produziert und 1974 ausgestrahlt. Das Originalhörspiel *Bericht für einen Aufsichtsrat* stammt von den Schriftstellern Andreas Okopenko und Bernd Grashoff und handelt von einem Computer, der für sein einwandfreies Funktionieren auf die Übertragung von Gefühlsströmen einer weiblichen Bezugsperson angewiesen ist.[205] Analog zum Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* wurde *Bericht für einen Aufsichtsrat* an einem Sonntagnachmittag auf DRS-2 ausgestrahlt. Die Abteilung ‹Dramatik› bewertete das satirische Stück offenbar als ‹anspruchsvollere› Produktion als etwa die Science-Fiction-Hörspiele von Ebeling, Mudrich und Frank, die im ersten Programm ausgestrahlt wurden. Heinz Appenzeller, Journalist beim *Thuner Tagblatt*, gefiel das Stück nicht. Das Hörspiel komme nicht über das «altbekannte, unzähligemale bereits abgewandelte Klischee des [...] mit Gefühlsempfinden ausgestatteten Computermodells» hinaus, so Appenzeller.[206]

Das Originalhörspiel *Prioritäten* von Hans Peter Buschmann gehörte ebenfalls zu den Gewinnern des SDR/WDR-Preisausschreibens. Das Hörspiel skizziert eine Welt im Jahr 2072, in der Menschen isoliert in Bunkern leben und mittels Rechenmaschinen miteinander kommunizieren.[207] Regisseur James Meyer befand Buschmanns Manuskript für «thematisch und formal» vertretbar und sprach sich, auch mit Verweis auf die beiden anderen Preisträgerinnen *Das Glück von Ferida* und *Ausbruch*, für eine Produktion aus.[208] Unter seiner Regie wurde das Hörspiel aufgenommen und an einem Samstagabend im Juni 1974 auf DRS-1 ausgestrahlt.[209]

Das Hörspiel *Prioritäten* markiert den Schluss einer ‹Blütezeit› radiofoner Science Fiction beim Basler Radiostudio. Nach 1974 produzierte Studio Basel keine von westdeutschen Sendern bezogenen Science-Fiction-Hör-

200 Frank Heinz-Joachim, SF als Hirngymnastik. «Ausbruch», ein Science-Fiction-Hörspiel von Heinz-Joachim Frank, in: TV Radio Zeitung 13 (1974), 63.

201 Ebd., 63.

202 Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day», 118, 119. Während *Ausbruch* bis Ende der 1980er Jahre über zehn Mal von verschiedenen ARD-Sendern ausgestrahlt wurde, blieb es bei Radio DRS bei der einmaligen Ausstrahlung (inkl. Zweitsendung) im April 1974. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993, o. S.

203 19.5.1974, 17.15 Uhr, DRS-2, «Bericht für einen Aufsichtsrat von Andreas Okopenko und Bernd Grashoff», in: TV Radio Zeitung 20 (1974), 22.

204 29.6.1974, 20 Uhr, DRS-1, «Prioritäten von Hans Peter Buschmann», in: TV Radio Zeitung 25 (1974), 60.

205 Vgl. Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001938.000.

206 Appenzeller Heinz, Radio-Kritik und Hinweis: Programmiert für die Katastrophe, in: Thuner Tagblatt, 22.5.1974, o. S.

207 Vgl. Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001949.000.

208 Expertise von James Meyer zu: Buschmann Hans Peter, Prioritäten [WDR, 1973], [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 28.11.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

209 Im Gegensatz zu Deutschland wurde das Hörspiel *Prioritäten* beim Deutschschweizer Radio nach der Erst- und Zweitsendung nicht mehr wiederholt. Vgl. zu den Sendedaten von Prioritäten in der BRD: Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spiele mehr in einer eigenen Version. Gründe für diesen Einschnitt dürften in erster Linie die zunehmende Konkurrenz durch den Telefonrundspruch (TR) sowie die in Schweizer Zeitungen vermehrt angekündigten Science-Fiction-Hörspiele deutschsprachiger Sender gewesen sein, die eine Eigenproduktion unattraktiv machten.[210]

Nach den Basler Produktionen traten andere Radiostudios und Abteilungen in Erscheinung und setzten die Diversifikation radiofoner Science Fiction in den 1970er Jahren fort. Anlässlich des Jubiläums «50 Jahre Radio»[211] wurde im Herbst 1974 Welles' bekanntes Hörspiel *The War of the Worlds* (CBS, 1938) in der Reihe *Das Montagsstudio* (DRS-2) in der englischsprachigen Originalproduktion gesendet.[212] In der Radiozeitung wurde das Stück als «historisches Hörspiel-Ereignis» angekündigt, das angeblich «ganz Amerika in Panik» versetzte.[213]

Zur Mitte der 1970er Jahre wurde auch die Abteilung ‹Dramatik› von der Mundartwelle erfasst, die zuvor die Science-Fiction-Sendungen der Abteilungen ‹Folklore› (*Ds Ruumschiff*) und ‹Unterhaltung› (*Lüdere Chilbi 2000*) geprägt hatte. Unter dem Titel *Abträtte* produzierte Studio Zürich ein Science-Fiction-Dialekthörspiel, das von einer zukünftigen Welt handelt, in der aufgrund fortgeschrittener Medizinaltechnik die Lebenszeit auf 75 Jahre begrenzt wird.[214] Das Hörspiel basiert auf dem Theaterstück *Fiktion* des österreichischen Schriftstellers Friedrich Christian Zauner und war sowohl vom Saarländischen Rundfunk (1974) als auch vom ORF (1975) in einer Hörspielversion produziert worden.[215] Arnim Halter, Theaterregisseur und Hörspieler beim Zürcher Radiostudio, erstellte auf Anregung von Hans Jedlitschka, dem Zürcher Dienstchef der Abteilung ‹Dramatik›, eine Zürichdeutsche Dialektfassung.[216] Unter der Regie von Walter Baumgartner wurde Halters Hörspielfassung aufgenommen und an einem Donnerstagnachmittag im Mai 1975 auf DRS-1 ausgestrahlt.

In der Radiozeitung wurde auf das Hörspiel unter dem Titel «Science Fiction in Mundart?» hingewiesen und es wurde zur Diskussion gestellt, ob die an sich triviale Geschichte über einen Grossvater, der den Zeitpunkt seines Ablebens hinausschieben will, Science Fiction sei.[217] Der Zusammenhang zwischen Mundart und Science Fiction wurde auch in der Rezension der NZZ besprochen. Die Zeitung lobte den «bodenständigen Ton» von Baumgartners Inszenierung und würdigte die Figuren, die keine «vom Geräuschschatten futuristisch-elektronischer Klänge umgebene Wesen» seien, sondern so sprächen, wie «man bei uns oder zumindest bei uns im Dialekthörspiel immer noch spricht.»[218] Interessanterweise löste das Adaptionshörspiel *Abträtte*, das wie Eggimanns *Lüdere Chilbi 2000* gesellschaftspolitische Aspekte einer künftigen Schweiz thematisierte, aber keine harschen Reaktionen aus. Dies lag wahrscheinlich daran, dass *Abträtte* – trotz Ansiedelung in der Zukunft – auf futuristische Darstellungsformen des Novums verzichtete und ein brisantes Thema in der ‹vertrauten› Form eines Dialekthörspiels ausstrahlte.[219]

Die Diversifikation des Science-Fiction-Programmangebots in den 1970er Jahren zeigte sich auch in der Einführung neuer Sendegefässe. Im November 1975 begann Studio Bern unter der Leitung von Edith Bussmann, Dienstchefin der Abteilung ‹Unterhaltung›, mit der Produktion der Reihe *Das Schreckmümp-*

210 Der TR brachte in den 1970er Jahren über 30 Hörspiele aus der SDR-Reihe *Science Fiction als Radiospiel*, die in den Programmhinweisen von Zeitungen wie den *Neuen Zürcher Nachrichten* oder dem *Thuner Tagblatt* angekündigt wurden. Ausserdem wurden in der NZZ in den 1970er Jahren mehrere Hörspiele des SWF mit dem vollen Titel und dem Hinweis «Science-Fiction-Hörspiel» in der Sparte Radioprogramm annonciert.

211 1924 wurde die Radiogenossenschaft Zürich gegründet.

212 11.11.1974, 20.30 Uhr, DRS-2, «War of the Worlds by Orson Welles», in: TV Radio Zeitung 45 (1974), 33.

213 O. A., Orson Welles: War of the Worlds, in: TV Radio Zeitung 45 (1974), 70.

214 29.5.1975, 16.05 Uhr, DRS-1, «Abträtte von Friedrich Ch. Zauner», in: TV Radio Zeitung 21 (1975), 59. Vgl. auch Zauner Friedrich Christian/Halter Arnim (Bearbeitung), Abträtte, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 75027.

215 Erstsendung beim SR: 1.4.1974; Erstsendung beim ORF: 7.5.1975. Vgl. ARD-Hörspieldatenbank, http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1545722&vi=1&SID, 31.7.2020; ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/8337, 31.7.2020.

216 Vgl. Expertise von Hans Jedlitschka zu: Zauner Friedrich Christian, Abtritt [SR, 1974], Gutachten von Studio Zürich, 4.4.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

217 O. A., Science Fiction in Mundart? Friedrich Ch. Zauner: «Abträtte», in: TV Radio Zeitung 21 (1975), 72.

218 Tau., Am Radio gehört. Bernhard Bossert tritt ab, in: NZZ, 5.6.1975, 36.

219 Vgl. zur Umsetzung der Nova in *Abträtte*: Kapitel «Repräsentationen neuartiger Kommunikationsmittel», 231.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

feli. Versuchsweise sollte bis Februar 1976 jeden Mittwochabend ab 23.05 Uhr eine kurze Gutenachtgeschichte ausgestrahlt werden. Geplant waren Funkbearbeitungen von Grusel-, Horror- und Erotikgeschichten. Ausserdem sollten auch «phantasiebegabte Hörer» Hörspielvorschläge einreichen.[220] Im November 1975 wurde in der dritten *Schreckmümpfeli*-Sendung Fredric Browns Kurzgeschichte *Beispiel* aus dem Diogenes-Band *Der engelhafte Angelwurm* (1966) vorgelesen.[221] Seine Erzählung handelt von riesenhaften Ausserirdischen, die auf der Erde einen ominösen Nebel versprühen.[222] Wenige Wochen später wurde mit *Der Posten*[223] eine weitere Kurzgeschichte Browns in einem *Schreckmümpfeli* rezitiert.[224] In Browns Stück geht es um einen ausserirdischen Soldaten, der in einem intergalaktischen Krieg von einem Menschen erschossen wird.[225]

Die *Schreckmümpfeli*-Sendungen gefielen dem Deutschschweizer Publikum und die Reihe wurde nach der Versuchsphase fortgesetzt.[226] Anfang 1977, neuerdings am Sonntagabend um 23.05 Uhr, wurde eine weitere *Schreckmümpfeli*-Sendung mit einer Science-Fiction-Geschichte gesendet. In der Sendung, die in den Unterlagen als *Robinsonade* bezeichnet wird, geht es um den vermeintlich einzigen Überlebenden eines Atomkriegs, der auf Tonband ein akustisches Tagebuch hinterlassen hat.[227] Geschrieben wurde die Sendung von Peter Neugebauer, einem vielfachen *Schreckmümpfeli*-Autoren und Karikaturisten, der auch Illustrationen für Science-Fiction-Anthologien wie *Der engelhafte Angelwurm* (1966, vgl. ▸ABB.12) angefertigt hatte.[228]

In der Sendereihe *Das Schreckmümpfeli* wurde das Science-Fiction- und Horror-Genre in einer Weise miteinander verknüpft, wie dies in früheren Sendungen wie *Verzell du das em Fährimaa* (1958) der Fall gewesen war.[229] Das Format des Kurzhörspiels dürfte dabei eine Folge des gesteigerten Publikumsbedürfnis nach kürzeren, spannenderen und ‹leichteren› Hörspielen gewesen sein. Die Produktion durch die Abteilung ‹Unterhaltung› bestätigt ausserdem Hasselblatts Hypothese einer Platzierung angeblicher ‹Trivialgenres› wie Krimi oder Science Fiction innerhalb der Sendetermine der Unterhaltungsabteilungen.[230] Die Abteilung ‹Unterhaltung› bewarb ihrerseits die *Schreckmümpfeli*-Reihe in der Öffentlichkeit und verschickte Werbefotos der involvierten Akteurinnen und Akteure, die von Zeitungen wie der NZZ abgedruckt wurden ▸ABB.13.[231]

Die Diversifikation radiofoner Science Fiction zeigte sich auch angesichts experimenteller Sendungen. Am Abend des Karfreitags

220 H. G., Neu am Radio. Spuk aus der «Musik-Box», in: Thuner Tagblatt, 3.11.1975, 14.

221 19.11.1975, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58404, Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Beispiel, Produktion: Radiostudio Bern 1975. Vgl. auch Brown Fredric, Beispiel, in: ders., Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 7–8. In der Programmzeitschrift TV Radio Zeitung wurden die *Schreckmümpfeli*-Sendungen jeweils ohne Untertitel oder Hinweise auf die Autorenschaft angekündigt. Die Informationen zur Ausstrahlung beziehen sich deshalb auf die Aufnahme-Begleitzettel aus den Produktionsunterlagen.

222 Vgl. Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Beispiel, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58404.

223 Browns Kurzgeschichte *Sentry* (1954) wurde unter dem Titel *Der Posten* im Sammelband *Der engelhafte Angelwurf* veröffentlicht. Vgl. Brown Fredric, Der Posten, in: ders.: Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 51–52.

224 17.12.1975, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58404, Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Der Posten, Produktion: Radiostudio Bern 1975.

225 Vgl. Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Der Posten, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58404.

226 Der Erfolg der Reihe setzte offenbar erst ab der zweiten Saison ein, als die Presse Interviews verlangte, Lehrpersonen die *Schreckmümpfeli*-Sendungen zum Aufsatzthema machten oder ausländische Radiostationen die Sendungen übernahmen. Vgl. dazu Leu Robert, Das späte Sandmännchen mit dem Knochenhändchen, in: Radio Magazin, 29.10.2005, 12–13. Die Reihe strahlte zwischen 1975 und 2015 (mit Unterbrüchen) gegen 1'000 Sendungen aus. Vgl. Niederhäusern Frank von, Das lustvolle Gruseln kennt kein Ende, in: Kulturtipp, 31.10.2015, o. S.

227 2.1.1977, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 23941, Neugebauer Peter, Schreckmümpfeli: Robinsonade, Produktion: Radiostudio Bern 1973. Vgl. auch Neugebauer Peter, Schreckmümpfeli: Robinsonade, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1973, Dauer: 26'30", Erstsendung: 2.1.1977, DRS-1.

228 Gemäss Sendeunterlagen wurde die Sendung bereits im Dezember 1973 unter der Leitung von Paul Roland aufgenommen. Weshalb Neugebauers Stück erst im Januar 1977, gut drei Jahre nach der Aufnahme, gesendet wurde, geht aus den Archivalien nicht hervor. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 23941. Das Manuskript ist mit 26. November 1973 datiert. Vgl. Neugebauer Peter, Schreckmümpfeli: Robinsonade, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, Band-Nr. 23941, 6.

229 Auf eine Kombination von Science-Fiction- und Horrorgeschichten wird auch in filmwissenschaftlichen Studien hingewiesen. Butzmann und Martin zufolge gibt es beispielsweise seit den 1950er Jahren eine «lose Allianz» zwischen Horror und Science Fiction. Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 192.

230 Vgl. dazu Kapitel «Science Fiction am internationalen Radio», 97.

231 Vgl. beispielsweise o. A., Ungewöhnlicher Radiomitarbeiter…, in: NZZ, 7.10.1977, 83.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

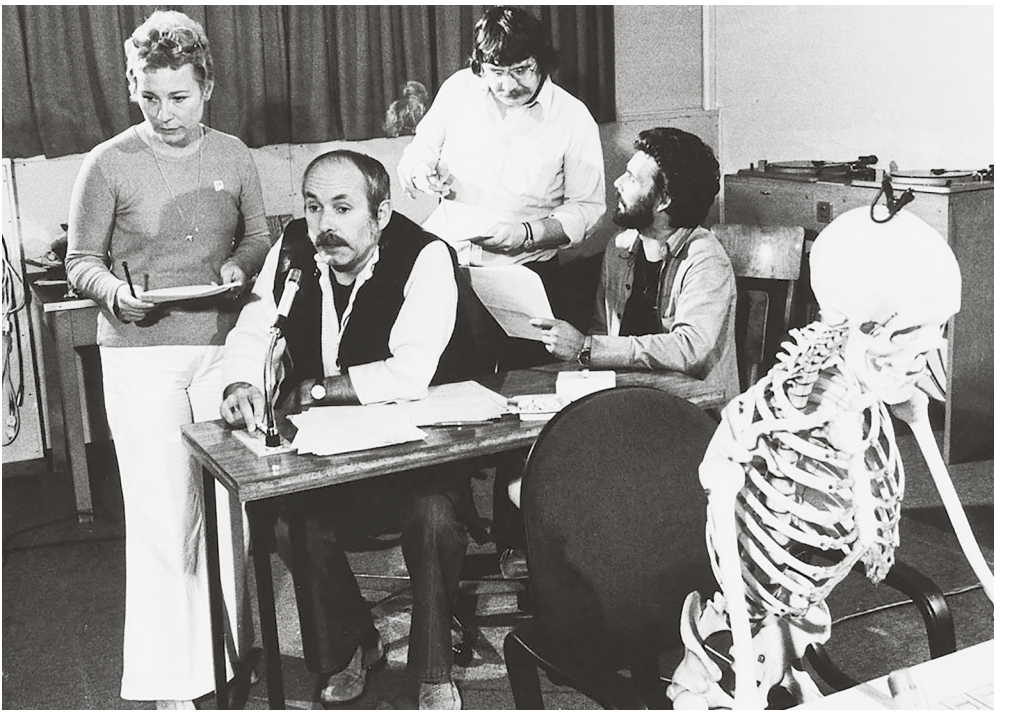


ABB.13 ▶ Undatiertes Gruppenbild (v.l.n.r.) mit Edith Bussmann, Paul Roland, Jürg Bingler und Rainer Zur Linde.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1976 sendete Radio DRS in seinem ersten Programm die Sendung *Reise zum Planeten «Dau-Wal»*.[232] Darin berichten fünf Männer und Frauen zwischen 16 und 63 Jahren, wie sie im Jahr 2075 auf dem fernen Planeten «Dau-Wal» eine neue Welt aufbauen wollen.[233] Autor der Sendung ist der Schweizer Musiker und Therapeut Heinz Reber, der im Sommer 1975 mit Patientinnen und Patienten der psychiatrischen Klinik Waldau bei Bern ein Improvisationsstück über den Weltraumflug aufgenommen hatte. Paul Roland von der Abteilung ‹Unterhaltung› schnitt im Berner Radiostudio anschliessend das rund 14-stündige Audiomaterial zu einem 90-minütigen Hörspiel zusammen.[234] Die Reaktionen auf die experimentelle Sendung fielen sehr gut aus. Urs Jäggi schrieb in der NZZ von einem «ergreifenden radiophonischen Erlebnis», in dem die «Ausgestossenen zu Mitmenschen» geworden seien.[235] Ausserdem belegte das Hörspiel 1976 den zweiten Platz des Zürcher Radio- und Fernsehpreises und erhielt eine Prämie in der Höhe von 3'500 Franken.[236] Wohl aufgrund der positiven Resonanz wurde Rebers Hörspiel in der Folge mehrmals auf DRS-1 und -2 wiederholt (bspw. 1979 und 1980).

Während Studio Bern neue Formen radiofoner Science Fiction für die Abteilung ‹Unterhaltung› entwickelte, setzte Studio Zürich 1977 auf die Produktion zweier Science-Fiction-Originalhörspiele. Im Stück *2052, am Forschungstag 1* begibt sich eine Raumschiffexpedition mit zwei Ehepaaren zum Planeten «Alpha», um dort ein Matriarchat aufzubauen, während auf der Erde das «Übermass männlicher Aggressivität»[237] in eine Katastrophe führt.[238] Das Hörspielmanuskript stammte von der belgischen Autorin Jean Marsus (alias Marcelle de Clerck)[239] und war bereits im Mai 1973 in einer Übersetzung des deutschen Dramaturgen Hans Hellwig an Studio Zürich geschickt worden. Regisseur Walter Baumgartner befand es damals für «kein besonders gutes Hörspiel», da es sich um eine reichlich «konventionelle Geschichte» handle, sprach sich aber für eine Produktion aus, weil es für das «Jahr der Frau» bedenkenswerte Aspekte, wie etwa den Aufbau einer «matriarchalische[n] Gesellschaft» auf dem fernen Planeten, beinhalten würde.[240] Offensichtlich bezog sich Baumgartner in seiner Begründung auf die UNO, die das Jahr 1975 zum «Internationalen Jahr der Frau» proklamierte.[241] Allerdings wurde das Hörspiel erst im Oktober 1976 aufgenommen und an einem Donnerstagnachmittag im Februar 1977 auf DRS-1 erstgesendet.[242] Hellwig erhielt knapp 600 Franken für die Übersetzung und Marsus ein Honorar von rund 890 Franken (neu wurde eine Entschädigung von 27 Franken pro Sendeminute entrichtet).[243]

Dem *Thuner Tagblatt*, welches das Hörspiel im Zuge der neuen Werbestrategien der Abteilung ‹Dramatik› bereits vor der Erstsendung hören durfte, gefiel das Stück nicht. Die Zeitung befand das Hörspiel für altmodisch und hielt fest, dass den «modernen Märchenerzählern» auch im «Lichte anderer Sonnen» nichts «Neuartiges» einfalle. Die Figuren im Hörspiel würden über die gleiche alte «Denkweise» wie ihre irdischen Mitmenschen verfügen und die neue Gesellschaft auf dem Planeten nach demselben Muster aufbauen. Die «Science-Fiction-Literatur» sei im Grunde

232 16.4.1976, 20.05 Uhr, DRS-1, «Reise zum Planeten ‹Dau-Wal›. Eine Art Hörspiel Experiment mit zehn Patienten der Psychiatrischen Universitätsklinik Bern», in: TV Radio Zeitung 15 (1976), 45.

233 Vgl. Reber Heinz, Reise zum Planeten «Dau-Wal», Regie: Paul Roland, Edith Bussmann, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Erstsendung: 16.4.1976, DRS-1. Vgl. ausserdem Jaeggi Urs, Über die Schwierigkeiten des Menschseins. Hörspielexperiment mit Patienten einer psychiatrischen Klinik bei Radio DRS, in: NZZ, 23.4.1974, 81; Blum Rudolf, Therapie oder Hörspiel? «Reise zum Planeten ‹Dau-Wal›», in: TV Radio Zeitung 15 (1976), 69.

234 Vgl. Jaeggi, Über die Schwierigkeiten des Menschseins, 81.

235 Ebd., 81.

236 Vgl. o. A., Auszeichnung für Berner. Zürcher Radio- und Fernsehpreis 1976 verliehen, in: Thuner Tagblatt, 12.3.1977, 16.

237 Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017, 40.

238 17.2.1977, 16.05 Uhr, DRS-1, «2052, am Forschungstag 1 von Jean Marsus», in: TV Radio Zeitung 6 (1977), 56.

239 Das Deutschschweizer Radio produzierte und sendete seit den späten 1950er Jahren Hörspiele von Marsus, beispielsweise *Der Meister der Narzisse* (1959) oder *Ein Zug bleibt stehen* (1962).

240 Expertise von Walter Baumgartner zu: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Gutachten von Studio Zürich, 24.5.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

241 Vgl. zur UNO-Proklamation: Dpa, 1975. «Internationales Jahr der Frau», in: NZZ, 19.12.1972, 2.

242 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 38928, Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976.

243 Vgl. Baumgartner Walter, Schreiben an Hans Hellwig, 21.5.1976, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017; Baumgartner Walter, Schreiben an Jean Marsus, 21.5.1976, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von «stockkonservativem Geist», so das Fazit.[244] Möglicherweise hatte Baumgartner diese Form von Kritik antizipiert, so dass Marsus' Hörspiel trotz angeblich progressiver Ansätze nicht im Jahr der Frau ausgestrahlt wurde.

Die Zürcher Produktion des Originalhörspiels *2052, am Forschungstag 1* förderte aber dessen internationale Rezeption. Marsus schickte nämlich das von Studio Zürich überarbeitete Manuskript an andere deutschsprachige Radiosender, worauf es 1979 auch vom ORF ausgestrahlt wurde.[245] Nach dem Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* (1961), das vom dänischen Rundfunk übernommen worden war, war dies das zweite Mal, dass ein anderer Sender ein Science-Fiction-Hörspielmanuskript von Radio DRS übernommen hatte und es in einer eigenen Version produzierte. Rund einen Monat später erfolgte der Austausch in umgekehrter Richtung. Ende März 1977 sendete Radio DRS das Science-Fiction-Hörspiel *Das Mädchen von Mount Palomar* von Andreas Okopenko in der Originalproduktion des ORF von 1975.[246] Die Geschichte handelt von einer intergalaktischen Liebesbeziehung zwischen einem Astronomen und einer Frau auf einem weit entfernten Planeten.[247] Weshalb Radio DRS dieses Hörspiel wählte und als Gastspiel (statt als Eigenproduktion) ausstrahlte, geht aus den Sendeunterlagen nicht hervor.

Als zweites Originalhörspiel produzierte Studio Zürich das Stück *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit* der Schweizer Schriftstellerin Barbara Schnyder-Seidel, das im April 1977 im ersten Programm ausgestrahlt wurde.[248] Im Hörspiel geht es um einen Apparat, der in der Vergangenheit gemachte Äusserungen rekonstruieren und aufzeichnen kann.[249] Der Produktion ging ein längeres Vorspiel zwischen der Autorin und der Abteilung ‹Dramatik› mit Dienstchef Jedlitschka und Regisseur Baumgartner voraus. Bereits im August 1975 hatte Baumgartner eine Expertise zum Manuskript der Autorin verfasst. Darin befand er zwar die Grundidee für «radiophon», sprach sich aber gegen das Hörspiel aus, weil die Geschichte doch ein «bisschen utopisch» sei. Gerade die «technischen Untermauerungen» würden der Autorin nicht besonders liegen. Zudem werde das Stück am Schluss, als die Mutter die Apparatur ihres Sohnes zerstört, «sentimental bis fast unerträglich», so Baumgartner.[250] Schnyder-Seidel reagierte enttäuscht auf den Ablehnungsentscheid. Sie verteidigte in einem Brief an das Studio Zürich ihr Stück und nahm Stellung zu den beanstandeten Punkten. Sie kritisierte, dass alle ihre Hörspiele bis auf eine Ausnahme[251] vom Studio Zürich abgelehnt worden seien, während Sender wie RSR, RTSI oder ORF ihre Stücke produzierten.[252]

Ihr Schreiben zeigte Wirkung. Jedlitschka bot Schnyder-Seidel an, sich über ihr Hörspiel zu «unterhalten».[253] Daraufhin legte die Autorin im März 1976 eine überarbeitete Fassung vor. Offenbar war man damit aber nicht zufrieden und von Hand wurde auf einem Schreiben Schnyder-Seidels notiert: «Man müsste das ganze MS [Manuskript], Satz für Satz umschreiben und es als technische Spielerei inszenieren. Viel wird es aber nicht helfen.»[254] Baumgartner informierte Schnyder-Seidel daraufhin über die neuen Einwände, die sich dem Anschein nach auch gegen die Spra-

244 H.A., Hörspielkritik und Hinweis: Unterwegs durchs All, in: Thuner Tagblatt, 16.2.1977, 14.

245 Marsus bat Baumgartner im Februar 1977 um zwei Exemplare des Manuskripts. Vgl. Marsus Jean, Schreiben an Walter Baumgartner 16.2.1977, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017. Im Originalmanuskript des Hörspiels *2052 am Forschungstage I* wurden die Namen der männlichen Figuren «Zacharias» und «Josaphat» von Hand durchgestrichen und mit «Bertrand» und «Léonce» ersetzt. Vgl. Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript [Originalmanuskript der Autorin], Begleitblatt «Personen» Archiv Radiostudio Zürich, 77017. Der ORF führte bei seiner Produktion ebenfalls die umbenannten Figuren «Bertrand» und «Léonce» auf. Vgl. ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/9410, 15.8.2020.

246 31.3.1977, 16.05 Uhr, DRS-1, «Das Mädchen von Mount Palomar», in: Thuner Tagblatt, 30.3.1977, 18.

247 Vgl. ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/7162, 6.1.2020.

248 21.4.1977, 16.05 Uhr, DRS-1, «Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit von Barbara Seidel», in: TV Radio Zeitung 15 (1977), 56.

249 Vgl. Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

250 Vgl. Expertise von Walter Baumgartner zu: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Gutachten von Studio Zürich, 28.8.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

251 Studio Zürich hatte Anfang der 1970er Jahre das Hörspiel *Lernen, Abschied zu nehmen* (1971) von Seidel-Schnyder produziert.

252 Vgl. Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Hans Jedlitschka, 18.9.1975, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

253 Jedlitschka Hans, Schreiben an Barbara Schnyder-Seidel, 8.10.1975, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

254 Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Hans Jedlitschka, 15.3.1976, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

che der Figuren sowie gegen die Schlussszene richteten. Er bot der Autorin an, dass er zusammen mit Jedlitschka das Manuskript nochmals überarbeiten würde.[255] Ein «bisschen frustriert» darüber willigte Schnyder-Seidel ein.[256] Als Honorar erhielt sie 1'460 Franken.[257] Überarbeitungsforderungen, wie sie bereits an Heinrich Bubecks Originalhörspiel *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* (1948) gestellt wurden, traten demnach auch in den 1970er Jahren in Erscheinung und konnten zu einem angespannten Verhältnis zwischen Radio und Schweizer Schriftstellenden führen. Gleichzeitig weist Seidel-Schnyders Intervention darauf hin, dass die Mitarbeitenden der Abteilung ‹Dramatik› trotz anfänglicher Ablehnung zu einer Produktion umgestimmt werden konnten.

Die beidseitigen Bemühungen schienen sich jedenfalls gelohnt zu haben. Die Reaktionen auf das Hörspiel *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit* fielen positiv aus. Die Zeitung *Der Bund* attestierte dem Hörspiel ein «feines Gefühl für das Wesen des Radios»[258] und auch von den Zuhörenden gingen anerkennende Rückmeldungen ein, wobei ein Hörer bedauerte, dass die «Inszenierung dem Niveau des Stückes eher abträglich» gewesen sei.[259] Die Autorin selber bedankte sich bei Baumgartner für seine Bemühungen und würdigte dabei seine Inszenierung.[260] Radiointern dürfte das Hörspiel ebenfalls auf Gefallen gestossen sein – zumindest wurde es in der Folge mehrmals wiederholt (bspw. 1983 und 1993).

Ein halbes Jahr nach der Ursendung von Schnyder-Seidels Hörspiel strahlte die Abteilung ‹Unterhaltung› im Dezember 1977 eine weitere Science-Fiction-Sendung im Rahmen ihrer Reihe *Das Schreckmümpfeli* aus. Berücksichtigt wurde diesmal die Kurzgeschichte *Schön bis zuletzt* der britischen Autorin Celia Fremlin, die 1974 in der Anthologie des Diogenes Verlags *Dolly Dolittle's Crime Club* (1974) erschienen war.[261] In der Geschichte will sich eine Frau zwecks Injektion verjüngen, so dass sie ihr Leben lang wie 20 aussieht.[262] Für die Erteilung des Senderechts erhielt der Diogenes Verlag 84 Franken,[263] womit die Entschädigungen der *Schreckmümpfeli*-Sendungen ungefähr in einem Verhältnis von 1:20 im Vergleich zu den Honorarkosten der Abteilung ‹Dramatik› (z. B. *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit*) standen. Trotz der geringen Kosten verzichtete die Abteilung ‹Unterhaltung› bis 1982 auf weitere Science-Fiction-Sendungen in ihrer *Schreckmümpfeli*-Reihe. Generell war die Produktion von Science-Fiction-Hörspielen ab 1978 weitgehend zum Erliegen gekommen und nahm erst Anfang 1981 wieder an Fahrt auf.

Science Fiction off Air (1978–1980)

Zwischen 1978 und 1980 nahm die Anzahl Sendungen, die über ein narratives Novum verfügten und von Radio DRS ausgestrahlt wurden, markant ab. Während dieser Zeit manifestierte sich radiofone Science Fiction in der Deutschschweiz in Form von Gastspielen, Wiederholungen, Features oder kurzfristig gestrichenen Hörspielen, jedoch nicht in Form von Eigenproduktionen.

Im Mai 1978 wurde Eva Maria Mudrichs Hörspiel *Das Haus am Meer* als Gastspiel auf DRS-2 gesendet.[264] Ihr Originalhörspiel über angeblich real existierende Parallelwelten, die durch Träume erreicht werden können, war vom SDR produziert und 1976 in der Reihe *Science*

255 Vgl. Baumgartner Walter, Schreiben an Barbara Schnyder-Seidel, 6.4.1976, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

256 Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Walter Baumgartner, 19.4.1976, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

257 Vgl. Autorenvertrag, 20.4.1977, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

258 K. G., Literatur am Radio: Stimmen der Vergangenheit, in: Der Bund, 30.4.1977, o. S.

259 S. W., Schreiben an Radiostudio Zürich, 21.4.1977, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

260 Vgl. Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Walter Baumgartner, 21.4.1977, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

261 21.12.1977, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58382, Fremin Celia, Schreckmümpfeli: Schön bis zuletzt, Produktion: Radiostudio Bern 1977. Vgl. auch Fremlin Celia, Schön bis zuletzt, in: Dolittle Dolly (Hg.), Dolly Dolittle's Crime Club. Schreckliche Geschichten und Cartoons, Bd. 4, 1974, 221–231.

262 Vgl. Fremlin Celia/Bingler Jürg (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Schön bis zuletzt, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58382; Fremlin Celia/Bingler Jürg (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Schön bis zuletzt, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1977, Dauer: 8'34", Erstsendung: 21.12.1977, DRS-1.

263 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58382.

264 7.5.1978, 21 Uhr, DRS-2, «Das Haus am Meer. Hörspiel von Eva Maria Mudrich», in: Thuner Tagblatt, 6.5.1978, 18.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fiction als Radiospiel ausgestrahlt worden. Mudrich gehörte auch zu denjenigen Autorinnen, deren Science-Fiction-Hörspiele im Jahr 1979 wiederholt wurden. Nebst ihrem preisgekrönten Originalhörspiel *Das Glück von Ferida* wurde die prämierte Sendung *Reise zum Planeten «Dau-Wal»* von Heinz Reber sowie Hermann Ebelings *Daisy Day* wiederholt.[265] Ferner wäre im Februar 1979 die Sendung *Der Antimeteorit* von Mieczyslaw (Markus) Taube, einem Astrobiologen und Universitätsprofessor, auf DRS-1 geplant gewesen. Die Sendung wurde in der Radiozeitung als «Science-Fiction-Hörspiel mit naturwissenschaftlicher Grundlage» und dem Zusatz «Vorgesehen» angekündigt.[266] Gemäss einer Vorschau in der NZZ sollte das Hörspiel unter anderem von einem Physiker und einer Biologielehrerin handeln, die sich über eindringende Antimaterie in das Sonnensystem unterhalten.[267] Mit grosser Wahrscheinlichkeit wurde das Hörspiel aber nicht gesendet.[268]

Während eigenproduzierte Science-Fiction-Hörspiele zwischen 1978 und 1980 bei Radio DRS weitgehend inexistent waren, nahmen Features und literaturwissenschaftliche Sendungen, die sich mit dem Genre auseinandersetzten, deutlich zu.[269] Bemerkenswert ist etwa die Sendung *Stanislaw Lem – Im Raumschiff zur Literatur*, die im Mai 1978 in der Reihe *Das Montagsstudio* auf DRS-2 ausgestrahlt wurde.[270] In der Sendung spricht der österreichische Kulturjournalist Dietmar Polaczek über den in Lemberg geborenen Science-Fiction-Autor Stanisław Lem. Lem gilt als einer der meistübersetzten Autoren der polnischen Literatur und als eine «Ausnahmeerscheinung in der Science Fiction»,[271] dessen Erzählungen seit den 1960er Jahren auch von internationalen Sendern als Hörspiele produziert worden waren. Polaczek orientiert in der Sendung die Zuhörenden über Lems wichtigste Werke wie *Solaris* (1961) oder *Pilot Pirx* (1978) und weist darauf hin, dass Lem kommerzielle Science Fiction persifliert habe.[272] Mit seinen Ausführungen unterscheidet Polaczek zwischen trivialer Science Fiction und hochstehender Literatur im Stile Lems. Interessant sind seine Ausführungen vor allem deswegen, weil sich in den 1970er Jahren die Gutachterinnen und Gutachter der Abteilung ‹Dramatik› durchgehend gegen Hörspielfassungen von Lems Erzählungen ausgesprochen hatten.[273]

Für den Rückgang der Science-Fiction-Hörspiele am Deutschschweizer Radio dürften zwei Gründe verantwortlich gewesen sein. Erstens befand sich die SRG aufgrund der Weltwirtschaftskrise Ende der 1970er Jahre in finanziellen Schwierigkeiten. Zwar blieb die Hörspielproduktion zwischen 1977 und 1980 konstant,[274] ein Ausbau des Hörspielprogramms, der periphere Untergattungen wie das Science-Fiction-Hörspiel hätte fördern können, fand aber nicht statt. Science Fiction wurde eher in Form von Literatursendungen oder Vorlesungen gesendet, die finanziell weniger stark ins Gewicht fielen. Beispielsweise wurde Franz Hohlers Erzählung *Die Rückeroberung* über eine sich schnell ausbreitende

265 Vgl. Programmhinweise in: Thuner Tagblatt, 31.7.1979, 14; Thuner Tagblatt, 12.4.1979, 14; Thuner Tagblatt, 10.7.1979, 14.

266 25.2.1979, 21 Uhr, DRS-1, «Vorgesehen: Der Antimeteorit. Ein Science-fiction-Hörspiel mit naturwissen-schaftlicher Grundlage», in: Tele TV Radio Zeitung 7 (1979), 58.

267 Vgl. o. A., Vorgesehen: Der Antimeteorit, in: NZZ, 24./25.2.1979, 48.

268 Weder in den Archiven der Deutschschweizer Radiostudios noch in der Mediendatenbank FARO finden sich Hinweise auf eine Ausstrahlung oder eine Produktion von Taubes Stück (bspw. in Form eines Manuskripts).

269 Vgl. beispielsweise folgende Sendungen: 7.9.1977, 20.05 Uhr, DRS-2, «Den UFOs aufgelauert… Die fliegenden Untertassen», in: Freiburger Nachrichten, 7.9.1977, 2; 1.5.1978, 20.05 Uhr, DRS-2, «DAS MONTAGSSTUDIO […] Science Fiction als Ideologiekritik», in: TV Radio Zeitung 17 (1978), 50; 10.6.1980, 21.45 Uhr, DRS-2, «Das Unsagbare, das Unermessliche. Über Phantastik und Science-fiction von Martin Roda Becher», in: Tele TV Radio Zeitung 23 (1980), 52.

270 8.5.1978, 20.30 Uhr, DRS-2, «DAS MONTAGSSTUDIO […] Stanislaw Lem – Im Raumschiff zur Literatur», in: TV Radio Zeitung 18 (1978), 50.

271 Alpers et al., Lexikon der Science-Fiction-Literatur, 428.

272 Vgl. Polaczek Dietmar, Stanislaw Lem – im Raumschiff zur Literatur, Regie: Alfred Blatter, Produktion: Radiostudio Basel 1978, Dauer: 55'05", Erstsendung: 8.5.1978, DRS-2.

273 Vgl. dazu Kapitel «Sprachliche, dramaturgische und audiotechnische Bedenken», 218.

274 Gemäss Mediendatenbank FARO strahlte Radio DRS zwischen 1977 und 1980 folgende Anzahl an Hörspielen aus: 217 (1977), 234 (1978), 227 (1979), 239 (1980). Diese Angaben decken sich auch mit den gesendeten Hörspielen von Schweizer Autorinnen und Autoren, wie sie Baldes et al. auflisten: 39 (1977), 55 (1978), 51 (1979), 50 (1980). Vgl. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 46. Eine ähnliche Entwicklung konstatiert auch Weber für die Originalhörspiele Schweizer Autorinnen und Autoren: 30 (1977), 22 (1978), 25 (1979), 25 (1980). Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 460–466.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fauna und Flora im Dezember 1980 als kostengünstige Lesung ausgestrahlt.[275] Demgegenüber sendete der WDR – allerdings sechs Jahre später – Hohlers Geschichte als Hörspiel.[276]

Zweitens verschärfte der zunehmende Empfang von ausländischen Programmen die Konkurrenz um Höreranteile in der Deutschschweiz. Im Gegensatz zu Radio DRS erlebten Science-Fiction-Hörspiele in der BRD Ende der 1970er Jahre einen Höhepunkt.[277] Der SWF sendete 1979/80 mehrere Science-Fiction-Hörspiele, die in Schweizer Zeitungen wie der NZZ angekündigt wurden.[278] Ausserdem brachte der Kurzwellendienst der SRG via Telefonrundspruch in der gleichen Zeitspanne über ein Dutzend Hörspiele aus der einschlägigen SDR-Reihe *Science Fiction als Radiospiel*.[279] Die Eigenproduktion eines bereits anderweitig produzierten Science-Fiction-Hörspiels dürfte vor diesem Hintergrund an Attraktivität verloren haben. Dementsprechend hielt Willy Buser, Regisseur beim Basler Radiostudio, im August 1977 in der Expertise zum Science-Fiction-Hörspiel *Ein Mord von Morgen* (1978, WDR) fest: «[Wir] verzichten. Es käme ja eh nur als GS [Gastspiel] in Frage, denn der WDR macht's».[280] Die zeitnahe Übernahme und Eigenproduktion von Science-Fiction-Hörspielen von ARD-Sendern war damit vorbei und wurde bis 1985 nicht mehr aufgenommen. Vielmehr wurde nach 1981 vermehrt auf Science-Fiction-Originalhörspiele von Schweizer Schriftstellerinnen und Schriftstellern gesetzt.

Wunsch- und Alpträume von Schweizer Schriftstellenden (1981–1985)

Ab 1981 erlebten Science-Fiction-Sendungen wieder einen Aufschwung beim Deutschschweizer Radio. Studio Bern machte den Anfang und produzierte für die Abteilung ‹Dramatik› eine dreiteilige «klein[e] Science-fiction-Reihe»,[281] die im Januar und Februar 1981 auf DRS-1 ausgestrahlt wurde.

Das erste Hörspiel der Reihe, *Ökotopia*, spielt im Jahr 2022 und handelt von einer Gesellschaft in einem Reservat, das nach einem nuklearen Krieg in den 1990er Jahren auf Teilen der ehemaligen Schweiz errichtet worden ist.[282] In diesem Schutzgebiet, in dem es weder Flugzeuge noch Autos gibt, gilt die 20-Stunden-Woche und die Versorgung mit Lebensmitteln ist nahezu autark.[283] Der Schweizer Schriftsteller und Hörspielautor Lukas Hartmann[284] (alias Hans-Rudolf Lehmann) hatte das Hörspiel im Auftrag von Radio DRS nach dem Roman *Ecotopia* (1975)[285] des US-amerikanischen Autors Ernest Callenbach geschrieben.[286] Hartmann verlegte Callenbachs in Kalifornien spielende Geschichte ins schweizerische Mittelland und änderte die Namen und die Sprache der Figuren. Aus dem Re-

275 31.12.1980, 14.05 Uhr, DRS-2, «Franz Hohler liest: ‹Die Rückeroberung› und andere Erzählungen», in: Thuner Tagblatt, 31.12.1980, 12. Die Honorarkosten der Sendung betrugen 198 Franken.

276 *Die Rückeroberung* (WDR, 1986). Vgl. zu den Aufnahme- und Produktionsdaten: Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

277 Erstsendungen von Science-Fiction-Hörspielen zwischen 1977 und 1980: 24 (1977): 20 (1978); 35 (1979); 21 (1980). Vgl. Tröster Horst G./Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.), Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, 706–708.

278 Dazu gehörten Hörspiele wie *Der Minimalforscher* (SWF, 1972) oder *Tod eines Physikers* (BR, 1975). Vgl. Programmhinweise in: NZZ, 7.8.1979, 28; NZZ, 9.12.1980, 48. Über eine Eigenproduktion dieser Hörspiele wurde auch bei Radio DRS diskutiert, wobei die Entscheide in beiden Fällen negativ ausfielen. Vgl. dazu Kapitel «Sprachliche, dramaturgische und audiotechnische Bedenken», 219 und 217.

279 Darunter befanden sich Hörspiele wie *Babel 1929* (SDR, 1979) von Hermann Ebeling oder *Signale aus dem Dunkelfeld* (BR, 1980) von Herbert W. Franke. Vgl. Programmhinweise in: Thuner Tagblatt, 14.5.1979, 14; Thuner Tagblatt, 17.3.1980, 14. Die Konkurrenz von ARD-Sendern und dem TR können den Rückgang an gesendeten Science-Fiction-Hörspielen bei Radio DRS in den Jahren 1979 und 1980 aber nur teilweise erklären, da der TR und der SWF seit den 1970er Jahren Konkurrenzprogramme für das Deutschschweizer Publikum bereitstellten. Vgl. dazu auch die Fussnoten 194 (Kap. V) und 210 (Kap. V).

280 Expertise von Willy Buser zu: Follett James, Ein Mord für Morgen, Gutachten von Studio Basel, 9.8.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

281 O. A., Hörspiel: Fiktion, in: Tele TV Radio Zeitung 10 (1981), 56.

282 29.1.1981, 16.05 Uhr, DRS-1, «Ökotopia. Hörspiel von Lukas Hartmann, nach dem gleichnamigen Roman von Ernest Callenbach», in: Tele TV Radio Zeitung 4 (1981), 52.

283 Vgl. Callenbach Ernest/Hartmann Lukas (Bearbeitung), Ökotopia, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1015.

284 Von Hartmann waren in den 1970er Jahre mehrere Hörspiele produziert worden, beispielsweise *Em Pfarrer sy Scheidig* (1976), *Der Bsuech im Alterheim* (1977) oder *Heifahre* (1979). Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 459, 460, 464.

285 Callenbachs Roman *Ecotopia* wurde 1978 unter dem deutschen Titel *Ökotopia* veröffentlicht. Vgl. Callenbach Ernest, Ökotopia. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahre 1999, Berlin 1978.

286 Hartmanns Honorar dürfte ungefähr 2'000 Franken betragen haben, denn bei der Wiederholung von *Ökotopia* im Jahr 1984 erhielt er ein Honorar von 2'001 Franken (29 Franken pro Sendeminute). Vgl. Honorarzahlungsauftrag, 15.5.1984, in: Callenbach Ernest/Hartmann Lukas (Bearbeitung), Ökotopia, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1015.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

porter «William Weston» machte er «Matthias Ganz» und die Bewohnerinnen und Bewohner von «Ökotopia» sprechen nicht Englisch, sondern Berndeutsch.

Nach der Erstsendung von Hartmanns Adaptionshörspiel würdigte die *Berner Zeitung* die «ansprechende Form» des Hörspiels und lobte die «Vermittlung grundlegender Informationen über die [...] ‹Grünen›».[287] Heinz Appenzeller vom *Thuner Tagblatt* gefiel das Hörspiel ebenfalls und er betonte, dass die präsentierten Leitgedanken und Zielsetzungen der «sogenannten ‹Grünen›» in einer «ansprechenden Hörvision» vermittelt worden seien, ohne in einen «trokenen [sic] Diskurs» zu verfallen.[288] Die Rezensionen zeigen, dass Hartmanns Adaptionshörspiel mit der grünen Bewegung respektive den entstehenden grünen Parteien[289] in Verbindung gebracht wurde, wobei die Darstellung der Ziele der Bewegung in Form eines Hörspiels ausdrücklich begrüsst wurde.

Unter dem Titel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* wurde im März 1981 das zweite Hörspiel der Science-Fiction-Reihe von Studio Bern ausgestrahlt.[290] Beim Stück handelt es sich um eine von Udo Birckholz ins Deutsche übersetzte Fassung des norwegischen Originalhörspiels *Rutine for ukjent planet* (NRK, 1978) von Jon Bing und Tor Åge Bringsværd.[291] Im Hörspiel trifft eine irdische Weltraumexpedition auf einem fernen Planeten auf angeblich archaische ‹fremdartige› Wesen.[292] Regisseur Rainer Zur Linde hatte Birckholzs Manuskript beim Berliner Skandinavia Verlag bezogen und leitete im April 1980 die Aufnahmen im Berner Hörspielstudio. Es dürfte dabei das erste Deutschschweizer Science-Fiction-Hörspiel gewesen sein, das in Stereo aufgenommen wurde.[293] Die Technik der Stereofonie ermöglicht eine Aufnahme und Übertragung auf zwei Kanälen, womit die räumliche Differenzierung beim Hören verstärkt werden kann.[294] Ab 1981 wurden die meisten Science-Fiction-Sendungen in Stereo aufgenommen.

Das dritte Hörspiel der Berner Science-Fiction-Reihe, *Fiktion*,[295] ist eine Funkbearbeitung des gleichnamigen Theaterstücks von Friedrich Christian Zauner, das vom Saarländischen Rundfunk (*Abtritt*, 1974), dem ORF (*Fiktion*, 1975) und von Radiostudio Zürich (*Abträtte*, 1975) bereits als Hörspiel produziert worden war. Weshalb Klaus W. Leonhard, Regisseur beim Radiostudio Bern, fünf Jahre nach der Zürcher Produktion *Abträtte* eine hochdeutsche Version von Zauners Theaterstück inszenierte, geht aus den Sendeunterlagen nicht hervor. Beim Verfassen des Hörspielmanuskripts zu *Fiktion* stützte sich Leonhard aber im Gegensatz zu *Abträtte* nicht auf das von Zauner eingeschickte Manuskript, sondern auf das 1974 publizierte Theaterstück.[296] Pierre Kocher, ebenfalls Regisseur bei Studio Bern, hatte diese Version im September 1980 zur Produktion empfohlen. Ihm gefiel, dass die «futuristische Dimension» nur allmählich hervortrat, denn er empfand dies als «bedeutend beunruhigender» als «irgendwelche Spukstories der vierten Dimension in glitzernden Raumschiffen.»[297]

287 HA., «Oekotopia», Hörstück von Lukas Hartmann am Radio. Erträumtes Land der Zukunft?, in: Berner Zeitung, 29.1.1981, o. S.

288 Appenzeller Heinz, Hörspiel-Kritik und Hinweis: Ansichten der «Grünen», in: Thuner Tagblatt, 3.2.1981, 14.

289 Vgl. zu den Anfängen der Grünen Partei in der Schweiz in den 1970er Jahren: Seitz Werner, «Melonengrüne» und «Gurkengrüne». Die Geschichte der Grünen in der Schweiz, in: Baer Matthias/ders. (Hg.), Die Grünen in der Schweiz. Ihre Politik, ihre Geschichte, ihre Basis, Zürich/Chur 2008, 15–37.

290 5.3.1981, 16.05 Uhr, DRS-1, «Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten. Science-fiction-Hörspiel von Bing und Bringsvaerd», in: Tele TV Radio Zeitung 9 (1981), 56.

291 Vgl. Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Rutine for ukjent planet, Regie: Paul Skoe, Produktion: NRK 1977, Dauer: 29'10", Erstsendung: 29.4.1978.

292 Vgl. Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1017.

293 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 14118, Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980.

294 Eine zweikanalige Übertragung von Radiosendungen wurde in den USA seit 1961 und in Deutschland ab 1963 angewandt. Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 297. Auch Radio DRS produzierte seit 1964 einzelne Hörspiele in Stereo, konnte sie aber bis 1978 nur mono ausstrahlen. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 160. Weshalb die PTT die Stereofonie blockierte, ist unklar. Gemäss Müller deutet einiges auf einen Richtungsstreit innerhalb der PTT-Verwaltung hin. Allerdings seien auch militärische Gründe denkbar. Vgl. Müller, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik, 220–221.

295 12.3.1981, 16.05 Uhr, DRS-1, «Fiktion. Hörspiel von Friedrich Ch. Zauner», in: Tele TV Radio Zeitung 10 (1981), 56.

296 Vgl. Zauner Friedrich Christian, Fiktion, Wien/München 1974; Zauner Friedrich Christian/Leonhard Klaus W. (Bearbeitung), Fiktion, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1019.

297 Expertise von Pierre Kocher zu: Zauner Friedrich Christian, Fiktion, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 12.9.1980, in: Zauner Friedrich Christian/Leonhard Klaus W. (Bearbeitung), Fiktion, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1019.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Plots der beiden Deutschschweizer Adaptionshörspiele *Abträtte* und *Fiktion* sind erstaunlicherweise nicht identisch. Während in *Abträtte* der Knabe «Bernie» beim Rauchen einer Zigarette erwischt wird, taucht diese Szene in Fiktion nicht auf.[298] Stattdessen kommt in Fiktion ein Gespräch zwischen Astronauten einer Uranusexpedition und der Bodenstation vor, das von «Bernie» an einem Funkgerät abgehört wird.[299] Interessanterweise tauchte dieses Novum in den Hörspielfassungen des SR oder Studio Zürich nicht auf.[300] In den Rezensionen auf das Hörspiel gaben gerade diese Funkgerätszenen Anlass zu Kritik. Christoph Egger schrieb in seiner Rezension für die NZZ, dass Zauners Geschichte weder ein «sehr neuer» noch ein «besonders origineller Gedankengang» sei. Die Szene über die «Uranus-Rakete» zeige, dass auch Zauner «Schablonenvorstellungen» verfallen sei, «ohne die wohl nur wirklich gute Science-fiction» auskomme.[301] Offensichtlich war Egger damit anderer Meinung als Gutachter Kocher, der in Zauners Stück gerade nicht eine «Spukstory» mit «glitzernden Raumschiffen» sah.

Gut zwei Monate nach der Erstsendung von *Fiktion* produzierte Studio Basel für die Abteilung ‹Dramatik› ein Science-Fiction-Hörspiel. Im Stück *Tanz im Keller*, einem Originalhörspiel der Schweizer Autorin Jeannette König, geht es um das geheime Testprogramm eines Wissenschaftlers, der mittels Injektion einer Substanz den «neuen Menschen» erschaffen will.[302] Verena Stössinger-Fellmann, Schriftstellerin und Hörspielprüferin bei Studio Basel, befand Königs Manuskript als «hinreissend geschriebene surrealistische Vision» und empfahl das Stück im Mai 1980 zur Produktion.[303] Unter der Regie von Martin Bopp wurde das Hörspiel im Basler Hörspielstudio aufgenommen und im Mai 1981 auf DRS-2, also dem Programm für ‹anspruchsvollere› Sendungen, ausgestrahlt.

Die Reaktionen auf *Tanz im Keller* waren gemischt. Die *Basler Zeitung* sah die Stärken des Stücks in der «Kritik an der Wissenschaft»[304] und auch *Der Bund* schrieb von einem «interessante[n] Werk», das gesellschaftliche, politische und wissenschaftliche Aspekte in «absichtlich überhöhter» Weise thematisiert habe. Der Rahmen des Stücks sei aber «etwas gekünstelt», die dramaturgische Entwicklung «etwas ungeschliffen» und die zentrale Aussage «etwas gar versteckt», so *Der Bund*.[305] Bemerkenswerterweise wurde Königs Originalhörspiel als erstes Science-Fiction-Hörspiel des Deutschschweizer Radios 1982 als Gastspiel vom ORF ausgestrahlt.[306]

Nebst der Stereofonie wurde im Basler Radiostudio auch mit den neuen audiotechnischen Möglichkeiten der Kunstkopfstereofonie gearbeitet. Mit dieser Technik, die bei Aufnahmen Mikrofone in einem nachgebauten Kopf an Stelle des Trommelfells positioniert, kann ein dreidimensionaler Höreindruck evoziert werden (v. a. bei Hören mit Kopfhörern).[307] Im Herbst 1981 wurde mit der Sendung *In der Strafkolonie*, basierend auf der gleichnamigen Erzählung von Franz Kafka von 1919, das erste Deutschschweizer Science-Fiction-Hörspiel ausgestrahlt, das mit der Kunstkopfstereofonie aufgenommen worden war.[308] Kafkas Geschichte handelt von einem Reisenden, der bei einem Besuch in einer Strafkolonie Zeuge von einer Foltermaschine wird, die den Verurteilten die Regeln, die sie übertreten haben, in die Haut einritzt, bis sie tot sind.[309] Claude Pierre Salmony, Regisseur beim Studio Basel, hatte Kafkas Novelle in ein Hörspiel umgearbeitet und zusammen mit Studiotechniker

298 Vgl. Zauner/Halter, Abträtte, Manuskript, 38–39.

299 Zauner Friedrich Christian/Leonhard Klaus W. (Bearbeitung), Fiktion, Regie: Klaus W. Leonhard, Produktion: Radiostudio Bern 1981, Dauer: 46'44", Erstsendung: 12.3.1981, DRS-1, ab 4'36".

300 Vgl. Zauner Friedrich Christian, Abtritt, Regie: Fritz Schröder-Jahn, Produktion: SR 1974, Dauer: 49'40", Erstsendung: 1.4.1974.

301 Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. Fiktion einer Zukunft, in: NZZ, 14./15.3.1981, 48.

302 23.5.1981, 10 Uhr, DRS-2, «Tanz im Keller. Hörspiel von Jeannette König», in: Tele TV Radio Zeitung 20 (1981), 60. Vgl. auch König-Geissbühler Jeannette, Tanz im Keller, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_002104.000.

303 Expertise von Verena Stössinger-Fellmann zu: König-Geissbühler Jeanette, Tanz im Keller, [unbekannt, von welchem Randiostudio geprüft], 4.5.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

304 Schneider Markus, Radio DRS: «Tanz im Keller» – ein Hörspiel. Der neue Mensch, in: Basler Zeitung, 25.5.1981, o. S.

305 Rri., Makaberes Spiel um einen Forscher. «Tanz im Keller», Hörspiel von Jeannette König, in: Der Bund, 25.5.1981, o. S.

306 Vgl. ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/10255, 13.1.2020.

307 Vgl. Flückiger, Sound Design, 43–44.

308 28.11.1981, 10 Uhr, DRS-2, «In der Strafkolonie. Hörspiel nach einer Erzählung von Franz Kafka», in: Tele TV Radio Zeitung 47 (1981), 60.

309 Vgl. Kafka Franz/Salmony Claude Pierre (Bearbeitung), In der Strafkolonie, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_002113.000.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ernst Neukomm aufgenommen.[310] Zur Bewerbung des Hörspiels organisierte Studio Basel eine Pressevorführung und verschickte den Deutschschweizer Zeitungen Pressebilder, die einen der Hörspieler, Bruno Ganz, bei den Aufnahmen mit der neuen Audiotechnologie zeigen ▸ ABB.14.[311]

Die Kritik an Salmonys Hörspielfassung fiel mehrheitlich negativ aus. Christoph Egger von der NZZ attestierte Techniker Neukomm zwar eine «ausgezeichnete Arbeit», Salmonys Bearbeitung bezeichnete er hingegen als «anmassend». Durch Salmonys dramaturgische Anpassungen sei «Essentielles» in Kafkas Erzählung verlorengegangen. Zur Untermauerung seiner Argumentation zitierte Egger den Philosophen Theodor W. Adorno, dem zufolge Kunstwerke ihr «Medium» nicht zufällig auswählten.[312] Positiver fiel die Kritik im *Thuner Tagblatt* aus, wo das Hörspiel als «sehr eindrücklich und überzeugend» gewürdigt wurde. Allerdings tauchte auch da die kritische Frage auf, ob das «Gleichnis über Macht, Folter und Grausamkeiten» ein gutes Beispiel sei, um dem Radiopublikum «neue technische Verfahren» zu demonstrieren.[313] Hasselblatt dürfte diese Frage bejaht haben, denn für ihn war es «nicht zufällig», dass in der BRD das Kunstkopfverfahren erstmals in einem Science-Fiction-Hörspiel (*Demolition*, RIAS, 1973) zum Einsatz gekommen war.[314] Hasselblatt begründete das Zusammenspiel zwischen Audiotechnik und Science Fiction mit der Aufgabe des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, der mit neuen Wahrnehmungsformen wie der kopfbezogenen Stereofonie neue Verfahren gegen die von der «Industrie» geförderte Quadrophonie (Vierkanalstereofonie, die in Filmen verwendet wurde) entwickeln wollte.[315] Letztendlich blieb es mit dem Hörspiel *In der Strafkolonie* bei der einzigen Science-Fiction-Produktion von Radio DRS mit der Technik der Kunstkopfstereofonie.[316]

1982 sendete die Abteilung ‹Unterhaltung› nach vierjähriger Pause insgesamt vier Science-Fiction-Erzählungen in ihrer Reihe *Das Schreckmümpfeli*. Den Anfang machte eine Lesung der Geschichte *Das Ei von Alpha Centauri* (1972) des US-amerikanischen Science-Fiction-Autors Donald A. Wollheim.[317] Die Sendung über die Unterwanderung einer Stadt durch als Menschen getarnte Aliens war bereits im Juni 1977 aufgenommen worden und wurde – ähnlich wie die *Schreckmümpfeli*-Sendung *Robinsonade* von Peter Neugebauer – aus unbekannten Gründen erst Jahre später ausgestrahlt.[318] Dagegen verstrich eine deutlich geringere Zeitspanne zwischen Aufnahme und Ausstrahlung der *Schreckmümpfeli*-Sendung mit der Erzählung *Gastrophysik*.[319] Die Geschichte von Herbert Timm, Schriftsteller und regelmässigem Autor von *Schreckmümpfeli*-Sendungen, wurde rund einen Monat nach ihrer Aufnahme am späten Mittwochabend im April 1982 ausgestrahlt.[320] Im Stück geht es um ein ausserirdisches Wesen, das als Petersilie getarnt von einem Rentner verzehrt wird, worauf es Besitz von seinem Körper ergreift.[321] Timms Erzählung Gastrophysik, für die er eine Entschädigung von 156 Franken erhielt,[322] dürfte innerhalb der *Schreckmümpfeli*-Reihe einen besonderen Stellenwert eingenommen haben, denn 1984 wurde sie als einzige Science-Fiction-Sendung im Sammelband *Das Schreckhupferl* veröffentlicht.[323]

310 Aufgenommen wurde mit dem ‹KU 81›, einem Kunstkopfsystem, das Studio Basel vom Münchner Institut für Rundfunktechnik (IRT) erhalten hatte. Vgl. Imhof Paul, Der Kopf im Klang, in: Tele TV Radio Zeitung 47 (1981), 49; Egger Christoph (che.), Ein eigentümlicher Apparat. Zur ersten Produktion von Radio DRS mit Kunstkopfstereophonie, in: NZZ, 4.12.1981, 67.

311 Vgl. beispielsweise Kaufmann Peter A., Kunstkopfstereophonie: Dreidimensionales Hör-Erlebnis, in: Thuner Tagblatt, 28.11.1981, 13.

312 Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. Kafkas «Strafkolonie» im Kunstkopf, in: NZZ, 30.11.1981, 40.

313 Kaufmann, Kunstkopfstereophonie, 13.

314 Hasselblatt, Radio im Konditional, 28.

315 Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day», 115–119, hier 117.

316 Auch in der internationalen Hörspielpraxis konnte sich die Kunstkopfstereophonie nicht durchsetzen. Nach einer Experimentierphase in den 1970er Jahren schwand in den 1980er Jahren die anfängliche Begeisterung. Vgl. Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 153; Schmedes, Medientext Hörspiel, 106.

317 7.4.1982, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58464, Wollheim Donald A., Schreckmümpfeli: Das Ei von Alpha Centauri, Produktion: Radiostudio Bern 1977.

318 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58464; Wollheim Donald A., Schreckmümpfeli: Das Ei von Alpha Centauri, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58464.

319 28.4.1982, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58424, Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gastrophysik, Produktion: Radiostudio Bern 1982.

320 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58424.

321 Vgl. Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gastrophysik, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58424.

322 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58424.

323 Vgl. Timm Herbert, Gastrophysik, in: Bussmann Edith (Hg.), Das Schreckhupferl. Gute-Nacht-Geschichten für wache Leser, Zürich 1984, S. 67–80.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



ABB.14 ▶ Bruno Ganz während der Aufnahmen zum Hörspiel *In der Strafkolonie*. Zu sehen ist der Kunstkopf, dem anstelle von Trommelfellen Mikrofone eingesetzt wurden.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Unter der Regie von Rainer Zur Linde produzierte Studio Bern im November 1982 zwei *Schreckmümpfeli*-Kurzhörspiele von Markus Köbeli, einem in Bern geborenen Schriftsteller und Autor zahlreicher Radiosendungen.[324] In seiner Geschichte *Ein einschneidendes Erlebnis* muss ein Mann feststellen, dass er im Innern aus einem elektromechanischen Räderwerk besteht.[325] Auch in Köbelis zweiter Erzählung mit dem Titel *Der Hochzeitstag* tritt ein Roboter als Novum in Erscheinung, allerdings in Form einer Androidin, welche die Rolle einer angeblich perfekten Ehefrau einnimmt.[326] Für die beiden Sendungen erhielt Köbeli eine Sendeentschädigung in der Höhe von 168 Franken.[327]

Was die Übernahme von Science-Fiction-Hörspielen aus der BRD betraf, so setzte Radio DRS anfangs der 1980er Jahre seine Programmpolitik fort, die darin bestand, bekannte Hörspiele westdeutscher Sender nur noch in Form von Gastspielen auszustrahlen, statt sie in eigenen Fassungen zu produzieren. So strahlte Radio DRS im Mai 1982 im zweiten Programm das Hörspiel *Die Befristeten* (WDR, 1966) aus.[328] Das Hörspiel basiert auf Elias Canettis gleichnamigem Theaterstück von 1952 und thematisiert eine Gesellschaftsordnung, in der die Menschen ihr genaues Todesdatum kennen. Das Stück war nach seiner Ursendung beim WDR von zahlreichen anderen Sendern in der BRD ausgestrahlt worden und erlangte aufgrund der Hörspielmusik von Bernd Alois Zimmermann Bekanntheit.[329]

Dass sich Radio DRS seit den 1970er Jahren in finanziellen Schwierigkeiten befand, manifestierte sich im Bereich radiofoner Science Fiction nebst der Ausstrahlung preisgünstiger Programmformen wie Gastspielen oder *Schreckmümpfeli*-Sendungen auch im Umgang mit ‹Klassikern› des Genres. Im Frühling 1982 – in einem der von Hausmann bezeichneten «Sparjahre» – wurde Jules Vernes Roman *Reise zum Mittelpunkt der Erde* im Rahmen der Sendereihe *Fortsetzung folgt* in 25 Folgen vorgelesen.[330] Während Vernes Romane zur Zeit der Konsolidierung (1946–1965) als Hörspiele produziert wurden, erfolgte die Ausstrahlung von ‹Klassikern› in den 1980er Jahren in Form von preisgünstigeren Lesungen.[331]

Anstatt in aufwendige Dramatisierungen von ‹Klassikern› zu investieren, förderte die Abteilung ‹Dramatik› indessen Originalhörspiele ‹einheimischer› Autorinnen und Autoren. Im November 1982 wurde auf DRS-2 das Originalhörspiel *Wunschtraum Limited* von Jürg Seiberth ausgestrahlt.[332] In der Ansage zum Hörspiel, das von einer Firma handelt, die ihre Kundschaft via Metallplättchen an den Schläfen mit Wunschträumen versorgt, wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Seiberth ein «neue[r] Hörspiel-Autor» sei.[333] Die Gagen der Hörspielerinnen und Hörspieler beliefen sich auf rund 3'200 Franken[334] und bei einer Sendeentschädigung von 29 Franken pro Minute dürfte Seiberth ein Honorar von knapp 1'300 Franken erhalten haben.[335]

324 Vgl. zu den Hörspielen von Markus Köbeli: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 522.

325 24.11.1982, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58431, Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Ein einschneidendes Erlebnis, Produktion: Radiostudio Bern 1982. Vgl. auch Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Ein einschneidendes Erlebnis, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58431.

326 29.12.1982, 2305 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58429, Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Der Hochzeitstag, Produktion: Radiostudio Bern 1982. Vgl. auch Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Der Hochzeitstag, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich ZH MG 58429.

327 Davon waren 72 Franken für das Stück *Ein einschneidendes Erlebnis* und 96 Franken für das Stück *Der Hochzeitstag*. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58431 und Nr. 58429.

328 11.5.1982, 20.20 Uhr, DRS-2, «Die Befristeten. Hörspiel von Elias Canetti», in: NZZ, 11.5.1982, 48.

329 Wiederholungen und Übernahmen des Hörspiels *Die Befristeten* u.a. durch WDR (1969, 1980, 1982), BR (1980) oder SWF (1982). Vgl. zur Hörspielmusik in *Die Befristeten*: Timper Christiane, Originalkompositionen im deutschen Science-Fiction-Hörspiel 1947–1987, in: Tröster Horst G./Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.), Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993, 35–44, hier 38–39.

330 13.4.1982–17.5.1982, jeweils um 14.45 Uhr, DRS-2, «Reise zum Mittelpunkt der Erde von Jules Verne» (25 Sendungen), in: Tele TV Radio Zeitung 14 (1982), 56. Vernes Roman wurde erstmals unter dem französischen Titel *Voyage au centre de la terre* (1864) veröffentlicht. 1873 folgte eine deutsche Version unter dem Titel *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde*. Vgl. Innerhofer, Deutsche Science Fiction 1870–1914, 38.

331 In den Unterlagen zur Sendung *Reise zum Mittelpunkt der Erde* werden zwar keine Angaben zu den Entschädigungen gemacht, da aber nur ein Sprecher involviert war, kann davon ausgegangen werden, dass dieses Format im Vergleich zu Sendungen wie *Doktor Ox* (1947), *Von der Erde zum Mond* (1955) oder *Die Mondreise* (1960) wesentlich günstiger war.

332 27.11.1982, 10 Uhr, DRS-2, «Wunschtraum Limited. Hörspiel von Jürg Seiberth», in: Tele TV Radio Zeitung 46 (1982), 60.

333 Seiberth Jürg, Wunschtraum Limited, Manuskript (Abspielmanuskript), Begleitblatt «Ansage-Text», Archiv Radiostudio Bern, BE MG BD 14565. Vgl. auch Seiberth Jürg, Wunschtraum Limited, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1071.

334 Vgl. Seiberth, Wunschtraum Limited, Manuskript, Begleitblatt «Jürg Seiberth: Wunschtraum Limited», o. D.

335 1984 lag die Sendeentschädigung bei 29 Franken pro Minute. Vgl. dazu Fussnote 286 (Kap. V).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Förderung des «nationalen Potentials» im Sinne Hausmanns war somit im Vergleich zu den Sendungen der Abteilung ‹Unterhaltung› auch in den 1980er Jahren mit hohen Kosten verbunden.

Wunschtraum Limited wurde als erstes Science-Fiction-Hörspiel von Radio DRS im Rahmen eines Hörspiel-Apéros ausgestrahlt. Die Veranstaltung, bei der auch Seiberth anwesend war, fand gleichzeitig zur Ursendung an einem Samstagmorgen statt. Nach der Ausstrahlung schrieb Heinz Appenzeller vom *Thuner Tagblatt*, dass Seiberths «spannungsgeladene Geschichte» von den Zuhörenden viel Aufmerksamkeit verlange, die «futuristisch[e], kulturkritisch[e] Satire» aber durchaus gelungen sei.[336]

Über eine satirische und kulturkritische Dimension verfügte auch das 1983 ausgestrahlte Originalhörspiel *Alles unter einem Dach* von Konrad Tobler und Heinz Zysset.[337] In ihrem grösstenteils in Berner Mundart verfassten Originalhörspiel bekommt ein Ehepaar die Möglichkeit, die Landesausstellung «LAU 91» im Jahr 1991 zu besuchen.[338] Auf dem fiktiven Festgelände unternimmt der Mann unter anderem eine Fahrt auf einer «Militärbahn» mit fingierten Kampfhandlungen. Zudem nehmen die beiden an einer «Live-Demokratie» via Fernsehapparat und Computer teil.[339] Radio DRS war durch ein Schreiben der Schriftstellerin und Hörspielautorin Anne-Marie Treichler auf das 1979 verfasste Stück der beiden Schweizer Autoren aufmerksam geworden. Sie wies Stephan Heilmann, Regisseur beim Studio Basel, auf die «Utopie über den schweizerischen Kulturbetrieb» hin und beschrieb das Stück als «scharf», «sarkastisch» und «lustig».[340] Unter Heilmanns Regie wurde das Hörspiel daraufhin aufgenommen und im April 1983 erstgesendet. Interessanterweise wurde das Hörspiel nach der Erst- und Zweitausstrahlung nicht mehr wiederholt – dies, obwohl es im Laufe der 1980er Jahre im Rahmen der Diskussionen um die nicht realisierte Landesausstellung von 1991 durchaus Anlass dazu gegeben hätte.[341]

Wenige Monate später wurde im September 1983 auf DRS-1 mit dem Stück *Die Klon-Affäre* von Claude Cueni ein weiteres Science-Fiction-Hörspiel eines Schweizer Autors ausgestrahlt.[342] Die Geschichte über den ersten geklonten Menschen wurde im Studio Bern unter der Regie von Klaus W. Leonhard für die Abteilung ‹Dramatik› produziert.[343] Cueni dürfte das Hörspiel vor dem Hintergrund der Diskussionen um eine erstmals geklonte Maus geschrieben haben.[344] Dass es sich dabei um ein aktuelles Thema handelte, zeigt auch der Hinweis zum Hörspiel im *Thuner Tagblatt*. Darin wurde erklärt, dass beim «klonieren» weitgehend identische Individuen künstlich erzeugt werden sollen.[345] Wie bei der Hörfolge *Kann der Mensch unsterblich werden?* (1967) wurden hier in Form eines Originalhörspiels zeitgenössische biomedizinische Entwicklungen thematisiert.[346]

Ende 1983 sendete das inzwischen der Abteilung ‹Wort› unterstellte Ressort ‹Unterhaltung› zwei weitere *Schreckmümpfeli*-Sendungen mit Science-Fiction-Kurzhörspielen. In Herbert Timms Geschichte *Gottesgeschöpfe* entdecken zwei Wissenschaftler in einem US-amerikanischen Atomreaktor-Forschungszentrum

336 Appenzeller Heinz, Hörspielkritik und Hinweis: Surrealistische Satire, in: Thuner Tagblatt, 3.12.1982, 30.

337 21.4.1983, 16 Uhr, DRS-1, «Alles unter einem Dach. Hörspiel von Konrad Tobler/Heinz Zysset», in: Tele TV Radio Zeitung 15 (1983), 56.

338 Vgl. Tobler Konrad/Zysset Heinz, Alles unter einem Dach, Manuskript, Archiv Radiostudio, BS_002148.000.

339 Tobler Konrad/Zysset Heinz, Alles unter einem Dach, Regie: Stephan Heilmann, Produktion: Radiostudio Basel 1983, Dauer: 50'23", Erstsendung: 21.4.1983, DRS-1, ab 28'01" und 41'13".

340 Treichler Anne-Marie, Schreiben an Stephan Heilmann, 17.2.1981, in: Tobler Konrad/Zysset Heinz, Alles unter einem Dach, Manuskript, Archiv Radiostudio, BS_002148.000.

341 Das Projekt CH 91 sah für das Jahr 1991 eine Landesausstellung zur 700-Jahr-Feier der Schweizerischen Eidgenossenschaft in der Innerschweiz vor, wurde aber 1987 an der Urne verworfen. Vgl. Arnold Martin, Von der Landi zur Arteplage. Schweizer Landes- und Weltausstellungen (19.–21. Jh.), Hintergründe und Erinnerungen, Zürich 2001, 101–104.

342 1.9.1983, 16 Uhr, DRS-1, «Die Klon-Affäre. Hörspiel von Claude Cueni», in: Tele TV Radio Zeitung 34 (1983), 48. Das Honorar von Cueni dürfte bei einer Entschädigung von 29 Franken pro Sendeminute knapp 1'600 Franken betragen haben. Cueni selber gab in den 1980er Jahren an, dass die Honorare je nach Radiosender sehr unterschiedlich waren. Die höchsten Honorare würden vom WDR und NDR ausgezahlt (für 50 bis 60 Minuten über 5'000 Deutsche Mark). Vgl. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 98.

343 Vgl. Cueni Claude, Die Klon-Affäre, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1095.

344 1981 unternahmen Karl Illmensee und Peter Hoppe ein «Kloning-Experiment» an Mäusen. Vgl. Hc., Säugetier erstmals kopiert. Erfolgreiches schweizerisches Kloning-Experiment, in: NZZ, 10./11.1.1981, 9.

345 O. A., Radio-Hinweis: Cuenis «Klon-Affäre», in: Thuner Tagblatt, 1.9.1983, 18.

346 Vgl. zu der Sendung *Kann der Mensch unsterblich werden*: Kapitel «Internationale Stücke über die Schattenseiten der Technik (1966–1971)», 181.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kontaminierte Hornissen und lösen mit ihren Untersuchungen eine atomare Katastrophe aus.[347] Das zweite Kurzhörspiel basiert auf der Kurzgeschichte *Adam und Eva 2002* (1978) des US-amerikanischen Autors Damon Knight und handelt von einer Frau und einem Mann, die dank eines Serums als Einzige einen atomaren Krieg überlebt haben.[348] Dass Radio DRS Ende 1983 gleich zwei Kurzhörspiele ausstrahlte, die sich mit nuklearen Katastrophen auseinandersetzten, dürfte nicht zufällig gewesen sein. Im Rahmen des NATO-Manövers ‹Able Archer› drohte im November 1983 der Ausbruch eines Nuklearkrieges zwischen den USA und der Sowjetunion.[349] Vor diesem Hintergrund könnten die Sendungen ein programmpolitisches Statement von Radio DRS gewesen sein, um auf die Folgen eines solchen Krieges aufmerksam zu machen.

Das Deutschschweizer Radioprogramm für das Jahr 1984 stand ganz im Zeichen von George Orwells dystopischem Roman *1984*.[350] Am frühen Morgen des 1. Januars 1984 wurde im ersten Programm das Science-Fiction-Hörspiel *1984* (RIAS, 1977) als Gastspiel gesendet.[351] Tags darauf begann die literarische Sendereihe *Fortsetzung folgt* mit der Ausstrahlung von Orwells Roman. Während 23 Folgen las Rainer Zur Linde aus dem dystopischen Roman, der von einem totalitären Regime handelt, das seine Macht auf einer vollständigen Überwachung aufbaut.[352]

Auch die Abteilung ‹Dramatik› nahm das ‹Orwell-Jahr› zum Anlass und sendete im ersten Halbjahr 1984 drei Science-Fiction-Hörspiele von Schweizer Autoren aus, die allesamt von Studio Zürich produziert worden waren. Im Januar 1984 wurde *Tucui* von P. M. (alias Hans Widmer) auf DRS-1 ausgestrahlt.[353] P. M. war von Radio DRS beauftragt worden, ein Hörspiel zum Thema seiner 1983 erschienenen «Zukunftsschrift» *Bolo'bolo* zu gestalten.[354] In seinem Hörspiel wird in einer unbestimmten Zukunft auf das Jahr 2070 zurückgeblickt, in dem sich «Tucui», ein Mann aus Ecuador, nach «Tsüri» (Zürich) begibt. Die ehemals schweizerische Stadt besteht grösstenteils aus «Bolos», das heisst kleinräumigen und basisdemokratisch organisierten Kommunen.[355] Das Hörspiel beinhaltet auch Passagen, die sich in satirischer Weise mit der Schweiz auseinandersetzen. So spielt eine Szene im sogenannten «Inland», dem angeblich letzten Staat – bewacht von Stacheldraht und Soldaten –, wo bei der Einreise Fragen nach Fluchtgründen oder politischen Umtrieben gestellt werden.[356]

Tucui löste unter den Zuhörenden unterschiedliche Reaktionen aus. In kurzen Zuschriften von Hörerinnen und Hörern wurde das

347 23.11.1983, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58435, Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gottesgeschöpfe, Produktion: Radiostudio Bern 1983. Vgl. auch Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gottesgeschöpfe, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1983, Dauer: 8'14", Erstsendung: 23.11.1983, DRS-1.

348 28.12.1983, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 5843, Knight Damon/Bingler Jürg (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Adam und Eva 2002, Produktion: Radiostudio Bern 1983. Vgl. auch Knight Damon/Bingler Jürg (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Adam und Eva 2002, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1983, Dauer: Dauer: 9'28", Erstsendung: 28.12.1983, DRS-1.

349 Verschiedene NATO-Mitglieder führten Anfang November 1983 ein Manöver zur Simulation eines Atomkriegs durch, was unter anderem zu Kriegsvorbereitungen in der Sowjetunion führte. In der Forschung ist man sich allerdings uneins darüber, inwiefern dieses Manöver den Ausbruch eines Dritten Weltkriegs zur Folge gehabt haben könnte. Vgl. Reichenberger Florian, Der gedachte Krieg. Vom Wandel der Kriegsbilder in der militärischen Führung der Bundeswehr im Zeitalter des Ost-West-Konflikts, Berlin 2018, 22–23.

350 Auch andere Medienanstalten nahmen das Jahr 1984 zum Anlass, um das Werk von George Orwell, insbesondere seinen bekannten Roman *1984* (1949), zu würdigen. Das Schweizer Fernsehen sendete 1984 beispielsweise die Filmreihe *Nach uns die Zukunft* mit verschiedenen Science-Fiction-Filmen, darunter etwa Fritz Langs Film *Metropolis* (1927). Vgl. o. A., Science-fiction-Filme im Fernsehen DRS, in: NZZ, 4.11.1983, 73.

351 1.1.1984, 0.05 Uhr, DRS-2, «1984. Hörspiel nach George Orwell», in: Thuner Tagblatt, 31.12.1983, 12.

352 2.1.–1.2.1984, jeweils um 16 Uhr, DRS-2, «Fortsetzung folgt: ‹1984› von George Orwell» (23 Sendungen), in: Thuner Tagblatt, 31.12.1983, 14.

353 8.1.1984, 14.03 Uhr, DRS-1, «Tucui von P. M.», in: Tele TV Radio Zeitung 52 (1984), 54.

354 Vgl. o. A., Hörspiel: «Tucui» von P. M., in: Tele TV Radio Zeitung 52 (1984), 54. Das Buch *Bolo'bolo* erschien 1983 im Zürcher Verlag Paranoia City Zürich. Vgl. P. M., Bolo'bolo, Zürich 1983.

355 Vgl. P. M., Tucui, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84023, 49.

356 P. M., Tucui, Regie: Rudolf Straub, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, Dauer: 75'09" (2 Bänder), Erstsendung: 8.1.1984, DRS-1, ab 23'33" (Band 1).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hörspiel positiv beurteilt.[357] In den Zeitungen fielen die Reaktionen negativer aus. Christoph Egger kritisierte in der NZZ den angeblich inkonsistenten «roten Faden» und notierte, dass sich der Autor P. M. «kleine Utopien» zurechtgebastelt habe, die sich ihre «Nährstoffe» unter anderem aus «technologischem Firlefanz» beschafften.[358] Die Zeitung *Vaterland* brachte das Stück mit Orwell in Verbindung und verortete es im Trend der «Zukunftsromane» und «Science-Fictions [sic]». Mehr als ein «Schmunzeln» über die «Inland»-Szene habe das «Kuddelmuddel» aber nicht entlocken können.[359] Ursula Kägi hielt für den *Tages-Anzeiger* fest, dass die Idee, das Hörspiel als Nostalgie einer «übermorgigen Generation» anzubieten, nur «Verwirrung» gestiftet habe.[360] Für die Berner Zeitung *Der Oberhasler* markierte *Tucui* gar «Sinnlosigkeit in Reinkultur», denn die «inhaltslose Story» sei nur eine «Kreation [...] für den Künstler selbst».[361] Trotz der negativen Reaktionen wurde *Tucui* zwei Jahre später im Rahmen der DRS-Sendreihe *2000 Jahre Zürich* wiederholt.[362] Die Reaktionen fielen dabei positiver aus und die Filmzeitschrift *Zoom* würdigte *Tucui* als eine Science-Fiction-Geschichte in der Tradition von Stanisław Lems Erzählungen über den Raumfahrer «Ijon Tichy».[363]

Sechs Wochen nach *Tucui* wurde im Februar 1984 auf DRS-2 das Originalhörspiel *Das persische Sonnenexperiment* von Peter Jost, einem in Zürich geborenen Schriftsteller und zu diesem Zeitpunkt mehrfachen Hörspielautor, ausgestrahlt.[364] Josts Stück basiert auf der griechischen Tragödie *Antigone* und handelt von einem zukünftigen Krieg zwischen Theben und Argos, der mit neuartigen Waffen wie «Laserstrahlen» und «Sonnenjets» geführt wird.[365] Das Hörspiel dürfte wiederum im Auftrag von Radio DRS entstanden sein, denn Jost erhielt ein «Auftragshonorar» von rund 2'600 Franken.[366]

Bevor Josts Hörspiel aufgenommen wurde, musste er das Manuskript überarbeiten. Offenbar hatte die Verlagerung einer Geschichte aus der griechischen Mythologie in die Zukunft radiointern Anlass zu Bedenken gegeben. So steht in einer Notiz in den Produktionsunterlagen, dass die «Diskrepanz zwischen geschichtlichsagenhafter Überlieferung» und «futuristischer Fiction» störe und wie «modisches Spielzeug» wirke.[367] Wahrscheinlich aufgrund dieser Vorbehalte nahm Jost Änderungen an seinem Hörspiel vor, wobei Dramaturgie und Plot aber weitgehend unverändert blieben.[368] Jost selber soll die antiken Figuren als «derart radikal und dynamisch» verstanden haben, so «dass man ihnen heute nur noch mit Science Fiction beikommen» könne.[369] Offenbar wollte er nicht allzu stark von dieser Herangehensweise abweichen.

Von den Zeitungskritikerinnen und -kritikern wurde die Kombination aus Mythologie und Science Fiction gutgeheissen. Ursula Kägi gefiel die Umgestaltung des antiken Dramas

357 Vgl. Z. S., Schreiben an Radiostudio Zürich, 14.1.1984, in: P. M., Tucui, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84023; A. U., Schreiben an Radiostudio Zürich, 3.5.1986, in: P. M., Tucui, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84023. Die Zuhörenden hatten offenbar nach der Zweitausstrahlung von *Tucui* die Möglichkeit erhalten, telefonische Fragen an P. M. zu richten, die dann von ihm schriftlich beantwortet und anschliessend am Radio vorgelesen werden sollten. Vgl. Kägi Ursula, Hörspielabend: «Tucui» (W), in: Tages-Anzeiger, 13.1.1984, o. S. Ob Hörerinnen und Hörer von dieser Möglichkeit Gebrauch machten, geht weder aus den Sendeunterlagen noch aus Zeitungsrezensionen hervor. Eine solche Publikumsbefragung war die erste im Zusammenhang mit einer Science-Fiction-Sendung von Radio DRS und verdeutlicht den intensivierten Austausch zwischen der Hörspielabteilung und seinem Publikum.

358 Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. Ein «Intermezzo aus der Zwischen-Epoche», in: NZZ, 11.1.1984, 48.

359 Eichmann-Leutenegger Beatrice, Ein erstes Hörspiel des mysteriösen Schriftstellers P. M. «Tucui». – Tsüri/Zürich im Jahr 2070, in: Vaterland, 12.1.1984, o. S.

360 Kägi, Hörspielabend, o. S.

361 E. N., Kurz beleuchtet und notiert, in: Der Oberhasler, 13.1.1984, o. S.

362 Vgl. Programmhinweis, in: NZZ, 26./27.4.1986, 46.

363 Vgl. Valance Marc, Die ganze Welt in Ussersihl. Zum Hörspiel «Tucui» von P. M., in: Zoom 8 (1986), 22–23.

364 21.2.1984, 20.15 Uhr, DRS-2, «Das persische Sonnenexperiment von Peter Jost», in: Tele TV Radio Zeitung 7 (1984), 36. Radio DRS hatte in den 1980er Jahren unter anderem Peter Josts Hörspiele *Mücken über der Limmat* (1981) und *Fliegenalarm* (1983) produziert. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 467, 470.

365 Jost Peter, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84015, 13, 19.

366 Honorarzahlungsauftrag, 12.12.1983, in: Jost Peter, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84015. Zum Honor kam noch eine Sendeentschädigung für die Erst- und Zweitsendung in der Höhe von 3'174 Franken (46 Franken pro Minute) dazu.

367 Jost, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, undatierte Notiz, Archiv Radiostudio Zürich, 84015.

368 Vgl. Jost Peter, Das thebanische Sonnenexperiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, o. Sig.

369 Rpd., Hörspiel-Hinweis: Josts «Sonnenexperiment», in: Thuner Tagblatt, 21.2.1984, 18.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu einer Science-Fiction-Geschichte.[370] Auch das *Thuner Tagblatt* würdigte die Verknüpfung von «Archaische[m]» mit «Utopischem» und sah als Resultat davon eine «vielschichtige Antigone-Deutung», die sich mit Krieg und Frieden auseinandersetze.[371] Für die Zweitausstrahlung von *Das persische Sonnenexperiment*, die an einem Samstagmorgen stattfand, wurde erneut ein Hörspiel-Apéro organisiert.[372] Jost zufolge kam sein Hörspiel bei den rund 30 anwesenden Personen gut an und in der anschliessenden Diskussion wurde unter anderem über Details aus dem Stück und persönliche Anekdoten gesprochen.[373]

Auf der Einladung zum Hörspiel-Apéro, die wahrscheinlich an interessierte Publikumskreise verschickt worden war, kündigte die Abteilung ‹Dramatik› ein weiteres Science-Fiction-Hörspiel an:[374] *Galaktisches Rauschen* (WDR, 1979) von Dieter Kühn, das als Gastspiel im März 1984 auf DRS-2 ausgestrahlt wurde.[375] Kühns Hörspiel, das von einem extraterrestrischen wissenschaftlichen Symposium über nichtsprachliche Kommunikationsformen handelt, war 1980 mit Blick auf die technischen Aufwände von Studio Zürich zur Eigenproduktion abgelehnt worden.[376] Die Ankündigung von Kühns Hörspiel bei der Bewerbung von Josts Hörspiel-Apéro dürfte von der Abteilung ‹Dramatik› intendiert gewesen sein, um damit beim interessierten Publikum das Genrebewusstsein für Science-Fiction-Hörspiele zu fördern.

Als drittes Science-Fiction-Hörspiel im Orwell-Jahr sendete Radio DRS im Juni 1984 das Originalhörspiel *In meinem Kopf schreit einer* von Hansjörg Schertenleib.[377] Sein Hörspiel handelt von einer totalitären Welt, in der Computer und monopolistische Fernsehmedien den Alltag der Menschen bestimmen.[378] Schertenleib hatte sein Exposé bereits 1982 beim Radiostudio Zürich eingereicht. Unter dem Titel *Todesquiz* präsentierte er eine Geschichte über ein Fernseh-Quiz, mit dem Kandidatinnen und Kandidaten ihr Leben, das sonst mit 50 Jahren vom Staat beendet wird, um fünf Jahre verlängern können.[379] Das Interesse von Regisseur Walter Baumgartner, der kurz zuvor das erste Hörspiel von Schertenleib (*Grip*, 1982) inszeniert hatte, war geweckt. Allerdings hatte er verschiedene Einwände, beispielsweise gegen die vorgeschlagene Musik des Aargauer Musikers Ivo Hug, da aufgrund der «Finanzmisère» nur wenig Geld vorhanden sei.[380] Nach mehreren Überarbeitungen war Baumgartner von Schertenleibs Text überzeugt und stellte eine Produktion in Aussicht. Die vorgeschlagenen Musikeinlagen und verschiedene inhaltliche Aspekte, beispielsweise der Hinweis auf eine mögliche Lebensverlängerung, tauchten im finalen Manuskript nicht mehr auf.[381]

Schertenleibs Hörspiel, das wiederum von einem Hörspiel-Apéro begleitet wurde,[382] löste in der Deutschschweizer Presse unterschiedliche Reaktionen aus. Das Filmmagazin *Zoom* sah im Stück «keine finstere Vision» wie bei Orwell, sondern «utopischer Spass» und «Satire». Das Hörspiel sei spannend und mit Ausnahme des

370 Vgl. Kägi Ursula, Hörspiel von Peter Jost. Das persische Sonnenexperiment, in: Züritip, 17.2.1984, 17.

371 Rpd., Hörspiel-Hinweis: Josts «Sonnenexperiment», 18.

372 Der Apéro fand am Samstag, 25. Februar 1984 im Restaurant ‹Urania› in Zürich statt. Vgl. Kägi, Hörspiel von Peter Jost, 17.

373 Daran erinnerte sich Jost im Rahmen einer persönlichen Anfrage im Januar 2020.

374 Vgl. Jost, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, Begleitblatt «HÖRSPIEL-APERO», o. D.

375 13.3.1984, 20.15 Uhr, DRS-2, «Galaktisches Rauschen. Von Dieter Kühn», in: NZZ, 13.3.1984, 40.

376 Vgl. Kühn Dieter, Galaktisches Rauschen [WDR, 1979], Gutachten von Studio Zürich, 4.7.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]. Vgl. zu den abgelehnten Hörspielen von Dieter Kühn bei Radio DRS auch: Kapitel «Zurückweisungen im Zeichen eines veränderten Genrebewusstseins», 216–224.

377 5.6.1984, 10 Uhr, DRS-2, «In meinem Kopf schreit einer. Hörspiel von Hansjörg Schertenleib», in: Tele TV Radio Zeitung 22 (1984), 80.

378 Vgl. Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreit einer, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84025.

379 Vgl. Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreit einer, Manuskript [Exposé zu Hörspiel], Archiv Radiostudio Zürich, 84025.

380 Vgl. Schertenleib, Manuskript [Exposé zu Hörspiel], Begleitblatt mit handschriftlicher Notiz von «bg» (Walter Baumgartner), o. D.

381 In der neuen Fassung wurden den Siegern der Shows stattdessen eine Freistellung von der Arbeit und eine Einquartierung in einer der privilegierten «Champion-Siedlungen» in Aussicht gestellt. Vgl. Schertenleib, In meinem Kopf schreit einer, Manuskript, 19. In der letztendlich produzierten Version fanden sich auch keine Hinweise mehr zu alternativen Gesellschaftsformen (bspw. Ein-Kind-Politik, freie Sexualität, Verhütung etc.) oder neuartigen Gadgets (bspw. Mikrofilm-Bibliotheken), so wie sie Schertenleib in einer überarbeiteten Fassung zum Hörspiel notiert hatte. Vgl. Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreibt einer, Manuskript [Exposé zu Hörspiel], Begleitblatt «Grundüberlegungen zum Hörspiel. Sozialstruktur», 1–6.

382 Der Apéro fand an einem Samstagmorgen im Restaurant «*Urania*» in Zürich statt. Vgl. Valance Marc, Hirn, nach vorn gerutscht, unmittelbar hinters Stirnbein. Zum Hörspiel «In meinem Kopf schreit einer» von Hansjörg Schertenleib, in: Zoom 11 (1984), 19–21, hier 20.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schlusses «klug konstruiert».[383] Der Zeitung *Zürcher Oberländer* gefiel, dass Schertenleib nicht eine «Gesamtschau der Zukunft» vornahm, sondern sich auf einen bestimmten, an Orwells «Newspeak-Vorstellungen» anknüpfenden Aspekt konzentrierte.[384] Christoph Egger war hingegen vom Hörspiel enttäuscht und er rezensierte für die NZZ, dass die gedanklich und sprachlich adäquate Gestaltung eines «beunruhigenden Sachverhalts» nicht zu Schertenleibs Stärke gehörte.[385] Diese Reaktionen zeigen, dass ein reges Interesse an Science-Fiction-Hörspielen von Schweizer Autoren bestand. Mit dem Hinweis auf Orwell wird bei Schertenleibs Hörspiel eine ähnliche genrespezifische Zuordnung vorgenommen, wie dies während der Entstehungs- und Konsolidierungsphase mit dem Verweis auf Autoren wie Verne und Wells der Fall war.[386]

Nach den Originalhörspielen von P. M., Jost und Schertenleib sendete die Abteilung ‹Unterhaltung› im Herbst 1984 zwei weitere Science-Fiction-Hörspiele in ihrer *Schreckmümpfeli*-Reihe. Ein Beitrag bestand aus einer Wiederholung des Kurzhörspiels *Das Experiment* von Fredric Brown, das 1970 in der Reihe *Pannen der Zukunft* ausgestrahlt worden war.[387] Die zweite Sendung beinhaltete eine Hörspielfassung der Kurzgeschichte *Die Prüfung* (1984) des US-amerikanischen Autors Henry Slesar.[388] Im Kurzhörspiel geht es um ein Kind, das einem obligatorischen und automatisierten Intelligenztest unterzogen wird, wobei es wegen Überschreitens des amtlichen Höchstwerts sein Recht auf Weiterleben verwirkt.[389]

Im Herbst 1984 produzierte Studio Bern für die Abteilung ‹Wort› erneut ein längeres Hörspiel, das sich in satirischer Form mit dem Genre auseinandersetzte. In der Sendung *Raumschiff Entensteiss* geht es um ein liebeskrankes Raumschifftriebwerk, das dank telepathischer Fähigkeiten vor einer Explosion bewahrt werden kann.[390] Die Sendung stammte von den beiden deutschen Journalisten Martin Papirowski und Dirk Glaser und wurde im Februar 1985 auf DRS-1 ausgestrahlt. Ihr Hörspiel war eine Parodie auf die bekannte Science-Fiction-Fernsehserie *Star Trek* (dt. *Raumschiff Enterprise*).[391] Der konkrete Anlass zur Ausstrahlung der Sendung könnte der Film *Star Trek III: Auf der Suche nach Mr. Spock* gewesen sein, der im Juli 1984 in die Schweizer Kinos kam.[392] Ähnliche Entwicklungen gab es auch in der BRD, beispielsweise parodierte das Science-Fiction-Hörspiel *Star Wutz – Der Krieg der Schweine* (1979) den Film *Star Wars* (1977).[393]

Wenige Wochen nach der Erstausstrahlung der *Star-Trek*-Parodie sendete die Abteilung ‹Wort› eine Sendung, die sich in dokumentarischer Form mit dem Genre auseinandersetzte. Im Sendegefäss Z.B., einer Reihe mit Reportage-Sendungen, wurde im April 1985 auf DRS-1 das Feature *Die Lust am Albtraum* ausgestrahlt.[394] Autor der Sendung war Hans-Peter von Peschke, ein in München geborener Radiojournalist, der regelmässig für die Abtei-

383 Valance, Hirn, nach vorn gerutscht, unmittelbar hinters Stirnbein, 20, 21.

384 On., Gesehen – gehört. Bruno Ganz als Hörspiel-Held in einer Orwellschen Zukunftsvision, in: Zürcher Oberländer, 6.6.1984, o. S. Bei «Newspeak» handelt es ich um eine neuartige Sprache in Orwells Roman *1984*, die auf das Konzept des autoritären Regimes eingestellt ist und das Denken angeblich ketzerischer Ideen unmöglich machen soll. Vgl. Suerbaum Ulrich/Broich Ulrich/Borgmeier Raimund, Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild, Stuttgart 1981, 16–17; Milner, Locating Science Fiction, 120–135.

385 Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. «In meinem Kopf schreit einer», in: NZZ, 7.6.1984, 44.

386 Vgl. dazu auch Kapitel «Interplanetarische Raumfahrtabenteuer ausländischer Provenienz (1935–1936)», 63.

387 31.10.1984, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58443, Brown Fredric/Roland Paul (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Das Experiment, Produktion: Radiostudio Bern 1969. Vgl. zur Reihe *Pannen der Zukunft*: Kapitel «Internationale Stücke über die Schattenseiten der Technik (1966–1971)», 185–189.

388 21.11.1984, 23.05 Uhr, DRS-1. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58443, Slesar Henry/Roth Matthias (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Produktion: Radiostudio Bern 1984. Slesars Kurzgeschichte *Examination Day* wurde 1984 vom Diogenes Verlag in einer deutschen Übersetzung veröffentlicht. Vgl. Slesar Henry, Die Prüfung, in: ders., Die besten Geschichten von Henry Slesar, Zürich 1984, 62–67.

389 Vgl. Slesar Henry/Roth Matthias (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58443.

390 27.2.1985, 20 Uhr, DRS-1, «Raumschiff Entensteiss». Eine vergnügliche Parodie auf die fast gleichnamige TV-Serie von Martin Papirowski und Dirk Glaser», in: Tele TV Radio Zeitung 8 (1985), 42.

391 Vgl. Papirowski Martin/Glaser Dirk, Raumschiff Entensteiss. Eine Parodie, Regie: Jürg Bingler, Produktion: Radiostudio Bern 1984, Dauer: 27'38", Erstsendung: 27.2.1985, DRS-1.

392 Vgl. Programmhinweis, in: Thuner Tagblatt, 22.7.1985, 15.

393 Das Hörspiel *Star Wutz* wurde von Uwe Nielsen geschrieben. Welcher Sender das Hörspiel ausstrahlte respektive produzierte, kann nicht ermittelt werden. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, 712.

394 4.4.1985, 20 Uhr, DRS-1, «Die Lust am Albtraum. Die Visionen der Science Fiction», in: Tele TV Radio Zeitung 13 (1985), 60.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lung ‹Wort› von Radio DRS tätig war.[395] In der von ihm gestalteten Sendung werden nebst literaturhistorischen Ausführungen zum Science-Fiction-Genre auch Hörspielszenen mit angeblich alltäglichen Situationen des 21. Jahrhunderts – beispielsweise Unterhaltungen mit Robotern oder eine Entdeckungsreise in die inzwischen ausgestorbene Stadt Bern – eingespielt.[396] An einer Stelle wird auch das Adaptionshörspiel nach Bradburys Kurzgeschichte *Marionetten AG*, das im Rahmen der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) produziert worden war, eingebaut.[397] Wie bereits beim *Schreckmümpfeli*-Beitrag *Das Experiment* zeigte sich auch hier, dass Radio DRS seine eigenproduzierten Science-Fiction-Hörspiele für neue Sendungen wiederverwertete.

Als sich im Sommer 1985 die Reorganisation der Abteilung ‹Dramatik› abzeichnete, kündigte Martin Bopp, stellvertretender Abteilungsleiter, eine «sechsteilige Science-fiction-Folge in Stereo» an.[398] Gemeint war die Serie *Per Anhalter ins All* (BR, 1981) in der Originalproduktion des BR, SWF und WDR, die an sechs Dienstagabenden im Juli und August 1985 auf DRS-2 ausgestrahlt wurde.[399] Beim mehrteiligen Gastspiel handelte es sich um die deutsche Fassung der britischen Hörspielserie *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (BBC, 1978) von Douglas Adams. Wohl aufgrund der angespannten finanziellen Situation produzierte das Deutschschweizer Radio Adams' Serie über eine Odyssee im Weltall nicht in einer eigenen Version, sondern übernahm die Originalproduktion aus der BRD.

Das Gastspiel *Per Anhalter ins All* erhielt gute Zeitungskritiken. Das *Thuner Tagblatt* beschrieb das Stück als eine Art «Krieg der Sterne» für das Radio, allerdings «witziger, subtiler und reflektierter», wobei insbesondere die elaborierte Synthesizer-Hörspielmusik von Frank Duval gelobt wurde.[400] Die Musik wurde auch vom NZZ-Redakteur Johannes Bösiger als passend empfunden. Er sah in der ironischen «‹Superman›-Geschichte» zudem eine gelungene Mischung von «guter Unterhaltung und verstecktem Tiefsinn».[401] Die Kritiken zeigen, dass nicht nur von Radio DRS eigenproduzierte Hörspiele, sondern auch ausländische Originalproduktionen rezensiert wurden.

Beim letzten Science-Fiction-Hörspiel, das von der Abteilung ‹Dramatik› produziert und vor ihrer Rückstufung zu einem Ressort ausgestrahlt wurde, handelte es sich – wie beim ersten utopischen Hörspiel fünfzig Jahre zuvor – um ein Adaptionshörspiel. Unter dem Titel *Kerze im Wind* wurde im Oktober 1985 auf DRS-2 eine Hörspielfassung des gleichnamigen Theaterstücks des russischen Schriftstellers und Dissidenten Alexander Solschenizyn gesendet.[402] Das Hörspiel handelt von einer Maschine zur Aufzeichnung menschlicher «Biostöme», die psychisch labilen Menschen bei der Bewältigung von Angstzuständen helfen soll.[403] Regisseur Amido Hoffmann hatte eigens eine Radiofassung des Theaterstücks erstellt und im April 1985 die Aufnahmen im

395 Vgl. Peschke Hans-Peter von, Über mich, in: Offizielle Homepage von Hans-Peter von Peschke, https://hpvp.ch/person/, 4.7.2020.

396 Vgl. Peschke Hans-Peter von, Die Lust am Albtraum oder Die Visionen der Science Fiction, Regie: Henrik Rhyn, Produktion: Radiostudio Bern 1985, Dauer: 114'11" (4 Bänder), Erstsendung: 4.4.1985, DRS-1.

397 Peschke, Die Lust am Albtraum, Produktion: Radiostudio Bern 1985, ab 4'01" (Band 2).

398 Egli Andreas, Hörspielprogramme Juni–August: Vom Dialektstück bis zur SF-Serie, in: Thuner Tagblatt, 1.6.1985, 16.

399 9.7.1985, 20.15 Uhr, DRS-2, «‹Per Anhalter ins All› von Douglas Adams […] 1. ‹Schluss mit der Erde›», in: Tele TV Radio Zeitung 27 (1985), 32; 16.7.1985, 20.15 Uhr, DRS-2, «‹Per Anhalter ins All› von Douglas Adams […] 2. ‹Roboter und Doppelkopf›», in: Tele TV Radio Zeitung 28 (1985), 33; 23.7.1985, 20.15 Uhr, DRS-2, «‹Per Anhalter ins All› von Douglas Adams […] 3. ‹Das Mädchen und der Wal›», in: Tele TV Radio Zeitung 29 (1985), 32; 30.7.1985, 20.15 Uhr, DRS-2, «‹Per Anhalter ins All› von Douglas Adams […] 4. ‹Der Kongress der Mäuse›», in: Tele TV Radio Zeitung 30 (1985), 33; 6.8.1985, 20.15 Uhr, DRS-2, «‹Per Anhalter ins All› von Douglas Adams […] 5. ‹Ein Tange am Ende der Welt›», in: Tele TV Radio Zeitung 31 (1985), 32–33; 13.8.1985, 20.15 Uhr, DRS-2, «‹Per Anhalter ins All› von Douglas Adams […] 6. ‹Die Erde hat uns wieder›», in: Tele TV Radio Zeitung 32 (1985), 32–33.

400 Egli, Hörspielprogramme Juni–August, 16. Vgl. zur Rezension der Musik von Duval: Siegrist Urs, Hörspiel-Hinweis: Science-fiction auf DRS 2, in: Thuner Tagblatt, 9.7.1985, 14. Vgl. zu Duvals Hörspielmusik ausserdem: Timper, Originalkompositionen im deutschen Science-Fiction-Hörspiel 1947–1987, 43.

401 Bösiger Johannes, Am Radio gehört. Douglas Adam's Reise durchs All, in: NZZ, 18.7.1985, 36.

402 15.10.1985, 20.15 Uhr, DRS-2, «‹Kerze im Wind› von Alexander Solschenizyn», in: Tele TV Radio Zeitung 41 (1985), 40. Solschenizyn schrieb das Theaterstück Anfang der 1960er Jahre. 1977 erschien es auf Deutsch beim Luchterhand-Verlag. 1978 sendete der ORF eine Hörspieladaption von Solschenizyns Theaterstück. Ob sich Regisseur Amido Hoffmann bei seiner Version auf die ORF-Produktion stützte, ist eher unwahrscheinlich, denn in den Sendeunterlagen wird explizit auf den Luchterhand-Verlag verwiesen. Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 15729, Solschenizyn Alexander/Hoffmann Amido (Bearbeitung), Kerze im Wind, Produktion: Radiostudio Bern 1985. Vgl. zur ORF-Produktion: ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/9170, 13.8.2020.

403 Vgl. Solschenizyn Alexander/Hoffmann Amido (Bearbeitung), Kerze im Wind, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1175, 19.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Radiostudio Bern geleitet.[404] In der Radiozeitung wurde das Stück unter dem Hinweis auf eine «orwellsche Zukunft» angekündet.[405] Heinz Appenzeller vom *Thuner Tagblatt* sah in Solschenizyns Adaptionshörspiel ein «Science-fiction-Stück», das in einer Zukunft spiele, die teilweise «bereits Wirklichkeit» geworden sei und Fragen nach Ethik, Moral und Käuflichkeit der Wissenschaft aufwerfe.[406]

Mit der Zurückstufung der Abteilung ‹Dramatik› ging 1985 eine Ära zu Ende. Zwischen 1966 und 1985 wurden Science-Fiction-Sendungen im Deutschschweizer Radioprogramm ausgebaut, wobei das Genre jeweils anfangs der 1970er und 80er Jahre eine Blütezeit erlebte. In ihrer programmlichen Ausrichtung konzentrierte sich die Abteilung ‹Unterhaltung› auf kostengünstigere Produktionen kurzweiliger und satirischer Science-Fiction-Sendungen, während die Abteilung ‹Dramatik› teurere Eigenproduktionen realisierte und dabei sowohl international bedeutende Science-Fiction-Hörspiele als auch ‹einheimische› Schriftstellende berücksichtigte. Insbesondere in der ersten Hälfte der 1980er Jahre führte diese Programmpolitik zu Produktionen von Science-Fiction-Originalhörspielen von Schweizer Autorinnen und Autoren, die trotz angespannter finanzieller Situation von zunehmend höheren Honoraren profitieren konnten.

Im nächsten Kapitel soll gezeigt werden, dass die Abteilung ‹Dramatik› trotz Ausweitung ihres Programms weitaus mehr Science-Fiction-Hörspiele ablehnte, als sie in ihr Programm aufnahm. Dabei traten auch neue Argumentationsmuster in Erscheinung, die auf ein gesteigertes Genrebewusstsein schliessen lassen.

404 Vgl. Aufnahme-Begleitzettel Nr. 15729.

405 O. A., Hörspiel: «Kerze im Wind», in: Tele TV Radio Zeitung 41 (1985), 41.

406 Appenzeller Heinz, Hörspielhinweis und Kritik: Solschenizyn kritisiert fragwürdige Forschung, in: Thuner Tagblatt, 15.10.1985, 14.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3 Zurückweisungen im Zeichen eines veränderten Genrebewusstseins

Zwischen 1966 und 1985 erstellten die Gutachterinnen und Gutachter der Deutschschweizer Radiostudios rund 110 Expertisen zu Science-Fiction-Hörspielen. Davon wurden über 90 % abgelehnt. Rund zwei Drittel der geprüften Manuskripte stammten von anderen Radiosendern und/oder waren zuvor bereits von ausländischen, vor allem deutschen oder britischen Sendern als Hörspiel produziert worden. Im Gegensatz zur Entstehungs- und Konsolidierungsphase, wo der Anteil der begutachteten Science-Fiction-Hörspiele, die bereits von anderen Sendern produziert worden waren, bei rund 12.5 % (1935–1945) beziehungsweise ca. 20 % (1946–1965) lag, hatten sich die Deutschschweizer Radiostudios respektive die Abteilung ‹Dramatik›[407] während der Diversifikationsphase somit mit deutlich mehr professionellen Hörspielen – oder zumindest mit Hörspielen, die ein Peer-Review erfolgreich bestanden hatten – auseinanderzusetzen.

Die Ablehnungsbegründungen von Science-Fiction-Hörspielen waren wiederum formaler und/oder inhaltlicher Natur, erfolgten neuerdings aber auch vor dem Hintergrund eines veränderten Genrebewusstseins. Dieses manifestierte sich vor allem darin, dass die Gutachterinnen und Gutachter im Vergleich zur Konsolidierungsphase gefestigtere Vorstellungen davon hatten, was ein Science-Fiction-Hörspiel auszeichnet. In den folgenden Abschnitten sollen die von ihnen zurückgewiesenen Hörspiele wiederum entlang der geltend gemachten Ablehnungsgründe untersucht werden.[408]

Sprachliche, dramaturgische und audiotechnische Bedenken

Sprachlich bedingte Kritik richtete sich in erster Linie an noch ‹unveröffentlichte› Stücke, das heisst Hörspiele, die bislang von keinem Radiosender produziert worden waren. So kritisierte Studio Basel 1966 am Hörspiel *Akatan Block NG 22* von René Brant, das gemäss Expertise von einer entindividualisierten Welt im «dritten Jahrtausend» handeln soll, eine «unbeholfen[e]» Sprache und lehnte ab.[409] Studio Zürich notierte im November 1979 zum Stück *Und dennoch scheint die Sonne nicht für alle* des frankophonen Schweizer Autors Pier Allini, das angeblich in einer «Horror-Zukunft» spielt: «sprachlich ‹unter allem Hund› […] Weit weg damit!»[410] Wahrscheinlich handelte es sich in beiden Fällen um Übersetzungen, denn nach ihrer Ablehnung bei Radio DRS wurden die Hörspiele in einer französisch- beziehungsweise italienischsprachigen Version von den Schweizer Radiosendern RSR und RTSI produziert.[411]

407 Für die Zeit zwischen 1966 und 1985 wurden ausschliesslich Gutachten der Abteilung ‹Dramatik› untersucht. Es ist möglich, dass auch die Abteilungen ‹Unterhaltung› und ‹Folklore› Gutachten zu potenziellen Sendungen anfertigten, allerdings wurden keine solchen Expertisen in den entsprechenden Produktionsunterlagen gefunden.

408 In einzelnen Fällen konnte der Ablehnungsentscheid nicht nachvollzogen werden, da sich die Expertisen für das Hörspiel aussprachen, eine Produktion aber trotzdem ausblieb. Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Marsus Jean, Uhrmacher der vierten Dimension, Gutachten von Studio Zürich, 11.6.1965; Marsus Jean, Uhrmacher der vierten Dimension [ORF, 1966], Gutachten von Studio Basel 11.7.1966; Marsus Jean, Une Bouffee d'Air Sauvage, Gutachten von Studio Basel, 30.8.1971; Streblow Lothar, Der Fisch [RB, 1972], Gutachten von Studio Zürich, 15.12.1972; Franke Herbert W., Sonntagsfahrt [WDR, 1976], Gutachten von Studio Basel, 20.2.1976; Marsus Jean, Die Schattenmaschine, Gutachten von Studio Basel, 7.4.1976; Seiberth Jürg, Die kahli Zuekunft, Gutachten von Studio Basel, 21.8.1980; Koskinen Ari, Ihmiskunnan emissaari/Emissary of mankind, Gutachten von Studio Basel, 15.3.1982.

409 Brant René, Akatan Block NG 22, Gutachten von Studio Basel, 15.8.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

410 Allini Pier, Und dennoch scheint die Sonne nicht für alle, Gutachten von Studio Zürich, 6.11.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]. Bereits 1975 hatte Willy Buser Allinis französischsprachige Fassung *Le soleil ne luit pas pour tout le monde* begutachtet und dabei die Sprache kritisiert: «Die Figuren sind aus Papier und reden auch solches. Ablehnen.» Expertise von Willy Buser zu: Allini Pier, Le soleil ne luit pas pour tout le monde, Gutachten von Studio Basel, 15.8.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

411 *Akatan, Bloc NG 22* (RSR, 1968) in der Westschweizer Sendereihe *Passeport pour l'inconnu* und *Non è vero che il sole splende per tutti* (RTSI, 1977). Vgl. Programmhinweise in: Journals de Genève, 18.4.1968, 11; Thuner Tagblatt, 21.3.1977, 14.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vereinzelt waren auch bereits produzierte Hörspiele von einer sprachlich bedingten Rückweisung betroffen.[412] Im Januar 1966 sprach sich Studio Zürich gegen Giles Coopers Hörspiel *Das Ding* (*The Object*, BBC, 1964) aus und begründete dies mit der «schmuddeligen Art und der schlechten Sprache», wobei besonders die «schlüpfrigen» Anspielungen Anstoss erregten.[413] Das Stück, das der Expertise zufolge von einer mysteriösen «Raketenkapsel» handelt, die mit wissenschaftlichen Geräten, Lebensmitteln und einem Fötus ausgestattet vom Himmel fällt, war von Oscar de Fino übersetzt worden.[414] Der Sender Freies Berlin (SFB) war von de Finos Übersetzung überzeugt und strahlte Coopers Hörspiel unter dem Titel *Das Ding* im März 1966 aus. Im gleichen Jahr wurde es ausserdem am internationalen Hörspielfestival der damaligen Tschechoslowakei (CSSR) mit einem Preis ausgezeichnet.[415] Wohl aufgrund der positiven Resonanz prüfte Studio Basel das Stück im Mai 1966 nochmals, entschied sich aber erneut gegen eine Produktion.[416]

Vereinzelt zeigten sich auch kulturalistische Vorstellungen in den sprachlich bedingten Ablehnungen. Studio Basel befand im August 1982 das Hörspiel *Les Amants étrangers* (Radio France, 1976) als zu «stark auf die französische Sprache zugeschnitten».[417] Das Stück basiert auf einer Erzählung des US-amerikanischen Schriftstellers Philip José Farmer und handelt von einer Raumexpedition, die auf einem fernen Planeten eine nicht-menschliche Zivilisation bekämpft. Farmers Stück soll aufgrund der dabei dargestellten sexuellen Beziehungen zwischen Menschen und Aliens einen Skandal ausgelöst haben.[418] Dies könnte sich möglicherweise ebenfalls negativ auf den Entscheid von Studio Basel ausgewirkt haben. Auch Studio Zürich machte kulturalistische Bedenken geltend, als es Fritz Puhls Hörspiel *Versuchsreihe «Schicksal»* (NDR, 1961) im August 1984 unter anderem wegen der «deutsche[n] Schnodder-Kodder-Sprache» ablehnte.[419] Offensichtlich spielte die nationale Eigeneinschätzung durch «Abgrenzung vom Fremden»,[420] so wie dies Mäusli für das Deutschschweizer Radio in den 1940er und 50er Jahren festgestellt hat, auch in den 1970er und 80er Jahren eine Rolle in der Selektion von Science-Fiction-Hörspielen.

Die Mehrheit der formal bedingten Ablehnungen bezog sich aber auf dramaturgische Aspekte. Dabei wurden entweder die angeblich laienhafte Machart, desolate Schlussszenen oder eine allgemein ‹schwache› Dramaturgie beanstandet. Vom Vorwurf des Dilettantismus waren in erster Linie bis dato nicht produzierte Originalhörspiele deutschsprachiger Autoren betroffen.[421] So wurde Emil-Heinz Schmitz' ‹Gadget Story› *Sensation des Jahrtausends – der Futurstrength ist angeschlossen* im Mai 1979 – zehn Jahre nach Ausstrahlung seines Originalhörspiels *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) – abgelehnt, da es für «furchtbar handgestrickt» befunden wurde.[422] Claude Cuenis Hörspiel *Weisser Lärm* wurde 1980 abgelehnt, weil das Stück angeblich «überkonstruiert und papieren» sei.[423] Ungeachtet dessen veröffentlichte Cueni seine Geschichte über eine total überwachte Gesellschaft, bei der schon Kinder auf ihre spätere Gesinnung hin untersucht werden, in verschiedenen Verlagen (1981 beim Sauerländer- und 1983 beim Fischer-Verlag).[424] Auch der WDR war vom Stück überzeugt und strahlte 1982 eine Hörspielfassung unter dem Titel *Das andere Land* aus.[425]

412 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Cooper Giles, Das Ding, Gutachten von Studio Zürich, 6.1.1966; Cooper Giles, Das Ding [SFB, 1966], Gutachten von Studio Basel, 18.5.1966; Scholz Peter/Mika Christian, Tod eines Physikers [BR 1975], Gutachten von Studio Basel, 4.2.1977.

413 Cooper, Das Ding, Gutachten, 6.1.1966.

414 Cooper, Das Ding, Gutachten, 18.5.1966.

415 Vgl. ARD-Hörspieldatenbank, http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1549765&vi=1&SID, 12.2.2020.

416 Vgl. Cooper, Das Ding, Gutachten, 18.5.1966.

417 Farmer Philip José, Les amants étrangers [Radio France, 1976], Gutachten von Studio Basel, 6.8.1982, Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

418 Vgl. Baudou, Radio mystères, 305–306.

419 Puhl Fritz, Versuchsreihe «Schicksal» [NRD, 1961], Gutachten von Studio Zürich, 7.8.1984, Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

420 Mäusli, Radiohören, 213.

421 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Förster Josef R., Morgen wird es so weit sein, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 5.6.1973; Schmitz Emil-Heinz, Sensation des Jahrtausends – der Futurstrength ist angeschlossen, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 4.5.1979; Cueni Claude, Weisser Lärm, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 5.5.1980.

422 Schmitz, Sensation des Jahrtausends, Gutachten, 1979.

423 Cueni, Weisser Lärm, Gutachten, 1980.

424 Vgl. Cueni Claude, Weisser Lärm. Roman, Aarau [etc.] 1981; Cueni Claude, Weisser Lärm. Alptraum vom grossen Bruder : Roman, Frankfurt a. M. 1983.

425 Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vielleicht war es diese positive Resonanz, welche die Abteilung ‹Dramatik› 1983 dazu bewog, ein anderes Science-Fiction-Hörspiel von Cuenis, *Die Klon-Affäre*, zu produzieren.

Schwache Schlussszenen wurden vor allem bei bereits von anderen Sendern produzierten Science-Fiction-Hörspielen bemängelt.[426] Insbesondere die Hörspiele von Dieter Kühn – dem Autor des von Studio Basel produzierten Hörspiels *Reduktionen* (1965) – sahen sich diesem Vorwurf ausgesetzt. Verschiedene Gutachterinnen und Gutachter empfanden den Schluss seiner Hörspiele *Sonderaktion Epsilon* (WDR, 1970) und *Galaktisches Rauschen* (WDR, 1979) als «lahm»[427] beziehungsweise als zu «abrupt und unvermittelt».[428]

Dramaturgische Beanstandungen allgemeiner Natur bezogen sich im Wesentlichen auf Adaptionshörspiele, die nach Erzählungen bekannter Science-Fiction-Autoren gestaltet worden waren. Dazu gehörten Stücke von Stanisław Lem,[429] Karel Čapek,[430] Ray Bradbury,[431] Isaac Asimov,[432] John Wyndham,[433] Arthur C. Clarke[434] und Jules Verne.[435] Begründet wurden die Ablehnungen damit, dass die «Gestaltung [...] nicht adäquat»[436] sei, die «Bearbeitung ausgesprochen trocken»[437] wirke oder die «Ausführung ohne Witz und Pfeffer»[438] verbleibe. Mit ähnlichen Argumenten wurden auch Originalhörspiele von Autoren wie Richard Hey,[439] Emil-Heinz Schmitz,[440] Pier Allini,[441] Stephen Davis[442] oder Philippe Derrez und Serge Petrof[443] abgelehnt. Ihren Hörspielen wurde Langatmigkeit und ein Mangel an «Aktion und Thrill»[444] vorgeworfen. Nachdem in den 1950er Jahren vermeintlich zu sensationelle Hörspiele kritisiert worden waren, wurde nun von den Gutachterinnen und Gutachtern mehr Spannung und Unterhaltung erwartet.

426 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Kühn Dieter, Sonderaktion Epsyilon [sic] [WDR, 1970], [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 4.5.1971; Wyndham John, Kolonie am Meer [WDR, 1967], Gutachten von Studio Basel, 16.6.1972; Bukovacan Ivan, Ein nahezu göttlicher Irrtum [NDR, 1973], Gutachten von Studio Zürich, 19.3.1973; Lem Stanisław, Die Mondnacht [BR, 1976], Gutachten von Studio Zürich, 30.6.1976; Kühn Dieter, Galaktisches Rauschen (Version 1) [WDR, 1979], Gutachten von Studio Zürich, 4.7.1980; Kühn Dieter, Galaktisches Rauschen [WDR, 1979], Gutachten von Studio Zürich, 4.7.1980.

427 Kühn, Sonderaktion Epsyilon [sic], Gutachten, 1971.

428 Kühn, Galaktisches Rauschen, Gutachten, 4.7.1980. Für eine Ausstrahlung als Gastspiel auf DRS-2 empfand man es 1984 aber offenbar als geeignet. Vgl. dazu Kapitel «Wunsch- und Alpträume von Schweizer Schriftstellenden (1981–1985)», 212.

429 Vgl. Lem Stanisław, Gibt es Sie, Mister Johns? [SDR, 1973], Gutachten von Studio Basel, 15.3.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Lem Stanisław, Schichttorte [WDR, 1975], Gutachten von Studio Zürich, 10.3.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Lem Stanisław, Testflug [WDR, 1974], Gutachten von Studio Basel, 21.6.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Lem Stanisław, Dialoge, Gutachten von Studio Bern, 26.6.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

430 Vgl. Čapek Karel, (Rossums Universal Robots) R.U.R., Gutachten von Studio Basel, 28.8.1969, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

431 Vgl. Bradbury Ray, Der Fuchs und die Hasen [WDR, 1958], [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], [o. D.]; Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Bradbury Ray, Fahrenheit 451 [WDR, 1970], Gutachten von Studio Basel, 30.3.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

432 Vgl. Asimov, Ich, der Robot, Gutachten, 1969.

433 Vgl. Wyndham John, Besuch aus der Zukunft [WDR, 1970], Gutachten von Studio Basel, 14.1.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Wyndham John, Die Triffids [WDR, 1968], Gutachten von Studio Basel, 2.2.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]. Wyndhams *The Day of the Triffids* (BBC, 1953 und 1957) spielt auf die Sorge eines postapokalyptischen Szenarios an, das charakteristisch für die kulturelle Imagination der 1950er und 60er Jahre war. Vgl. dazu Kurtz, After the War, 145.

434 Vgl. Clarke Arthur C., A Fall of Moondust, Gutachten von Studio Basel, 5.11.1981, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

435 Vgl. Verne Jules/Sieveking Lance (Bearbeitung), «Twenty Thousand Leagues under the Sea» [BBC, 1961], Gutachten von Studio Basel, 20.4.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

436 Bradbury, Der Fuchs und die Hasen, Gutachten, o. D.

437 Asimov, Ich, der Robot, Gutachten, 1969.

438 Lem, Gibt es Sie, Mister Johns?, Gutachten, 1973.

439 Vgl. Hey Richard, Die Ameise, die mit einer Fahne winkte oder Dr. Federbaums Universum [WDR, 1978], Gutachten von Studio Zürich, 2.7.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

440 Vgl. Schmitz Emil-Heinz, Im Jahr 2000: Stadt unterm Meer, Gutachten von Studio Basel, 17.4.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

441 Vgl. Allini Pier, Le coléoptère, Gutachten von Studio Zürich, 24.11.1972, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

442 Vgl. Davis Stephen, Man in Space [BBC, 1978], Gutachten von Studio Basel, 18.6.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

443 Vgl. Derrez Philippe/Petrof Serge, Et pourtant elle tourne…, [ORTF, 1967], Gutachten von Studio Basel, 1.3.1967, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

444 Derrez/Petrof, Et pourtant elle tourne…, Gutachten, 1967.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nebst sprachlichen und dramaturgischen Bedenken konnten wiederum zu hohe erwartete Aufwände zur Ablehnung führen.[445] So begründete Studio Basel im Mai 1970 seine Absage an *Demain le monde*, ein Stück von Verrel Pennington Ferguson über die ausserirdische Unterwanderung des amerikanischen Geheimdienstes, das vom französischen Sender Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) zugeschickt worden war, wie folgt: «Es muss mit modernster elektronischer Musik und bestechender Geräuschkulisse glänzend gearbeitet werden, weil man sonst vielleicht das Bild vermissen würde. Aus diesen Gründen scheint [...] der Aufwand zweifelhaft».[446] Studio Basel, das in den 1950er und 60er Jahren mehrere Science-Fiction-Hörspiele mit elektronischen Soundeffekten produziert hatte (z. B. *Reise ins Weltall, Vorstoss ins Universum*), war sich anscheinend der Wichtigkeit diegetischer Naturalisierungsverfahren bewusst.

Auch audiotechnische Kriterien wurden bei Ablehnungen vorgebracht. So sprachen sich die Radiostudios Basel und Zürich 1973 gegen mehrere Science-Fiction-Hörspiele aus, weil sie angeblich nur als Stereofonie-Produktionen realisierbar waren.[447] Darunter befanden sich auch bekannte Originalhörspiele wie Alfred Behrens' *Das grosse Identifikationsspiel* (BR, 1973), das mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet worden war. James Meyer, Regisseur bei Studio Basel, befand das Stück nur in «stereophonische[r] Wiedergabe» sinnvoll, weshalb er sich dagegen aussprach.[448] Meyer lehnte auch Dieter Kühns Hörspiel *Rückkoppelung* (WDR, 1973), einen der vier Gewinner des SDR/WDR-Science-Fiction-Hörspielwettbewerbs, ab, da er es als «wirklich nur in Stereo machbar» befand.[449] Bemerkenswerterweise wurden bei den von Radio DRS produzierten Preisträgern des Preisausschreibens – *Das Glück von Ferida* (1973) und *Ausbruch* (1974) –, die in ihrer Originalproduktion ebenfalls in Stereo produziert worden waren, keine solchen Bedenken geäussert. Stattdessen wurden sie im Basler Hörspielstudio unter der Regie von Christian Jauslin und Willy Buser in Mono aufgenommen.[450]

Veraltet, moralisierend und klischiert: Inhaltliche Ablehnungsgründe

Die zur Begutachtung vorgelegten Science-Fiction-Hörspiele deckten nach 1965 eine grössere Bandbreite an Themen ab. Nova wie neuartige Atomwaffen, spektakuläre Weltraumflüge oder apokalyptische Untergangsszenarien hatten an Brisanz verloren und waren am Deutschschweizer Radio ‹sendbar› geworden. Neuerdings prägten Erzählungen über ökologische oder soziale Folgen von technologischen Entwicklungen in der Robotik und Kybernetik die eingesandten Science-Fiction-Hörspiele. Bei der Rückweisung solcher Hörspiele wurden vermehrt inhaltliche Gründe geltend gemacht. Dabei lassen sich vier Argumentationsstränge erkennen, die auf eine angebliche Entbehrlichkeit der vorgebrachten Themen abzielen.

Erstens wurden geprüfte Science-Fiction-Hörspiele abgelehnt, wenn sie als veraltet erachtet wurden. Dieser Vorwurf, der sich häufig auch in Zeitungskritiken zu den ausgestrahlten Science-Fiction-Hörspielen finden lässt,

445 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Darbon Leslie, The Guardians [BBC, 1965], Gutachten von Studio Basel, 1.3.1966; Sheckley Robert/Dresp Wolf (Bearbeitung), Der Minimalforscher [SWF, 1972], Gutachten von Studio Basel, 17.1.1973; Frei Edwin, Schicksal eines Autsiders [sic] im Jahr 2000, Gutachten von Studio Zürich, 10.4.1973; Feldes Roderich, Unfallursache [HR, 1976], Gutachten von Studio Zürich, 1.7.1976; Kühn, Galaktisches Rauschen, Gutachten, 4.7.1980; Ferguson Verrel Pennington, Demain le monde, Gutachten von Studio Basel, 17.5.1970.

446 Ferguson, Demain le monde, Gutachten, 1970. Hervorhebungen im Original.

447 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Hey Richard, Reisenbeschreibung [WDR, 1970], [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 30.3.1973; Behrens Alfred, Das grosse Identifikationsspiel [BR, 1973], [Gutachten von Studio Basel], 24.7.1973; Kühn Dieter, Rückkoppelung [WDR, 1973], [Gutachten von Studio Basel], 23.10.1973; Wolf Ror, Die überzeugenden Vorteile des Abends [WDR, 1973], Gutachten von Studio Zürich, 20.12.1973.

448 Expertise von James Meyer zu: Behrens, Das grosse Identifikationsspiel, Gutachten, 1973. Möglicherweise verhinderte die Stereo-Technik auch die Ausstrahlung von *Das grosse Identifikationsspiel* (BR, 1973) in Form eines Gastspieles, denn Studio Bern bezog 1974 die Aufnahmen beim BR, schickte sie allerdings wegen «Nichtgebrauchs» wieder nach Deutschland zurück. Radiostudio Bern, Schreiben an SRG-Auslandsdienst, 17.6.1974, Archiv Radiostudio Bern, SRG Auslandsdienst 1965–1983, 52/1.

449 Expertise von James Meyer zu: Kühn, Rückkoppelung, Gutachten, 1973.

450 Vgl. dazu Kapitel «Am Rande des Abgrunds: Beklemmende (Dialekt-)Hörspiele (1971–1977)», 194–195.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wurde meist an Hörspiele etablierter Autorinnen und Autoren wie Dieter Kühn,[451] Michael Koser,[452] Hans Kasper,[453] Eva Maria Mudrich,[454] James Follett,[455] Michael Springer[456] oder Jean Marsus[457] gerichtet. Studio Basel monierte etwa im Oktober 1970 den angeblich unzeitgemässen Plot in Kühns Hörspiel *Unternehmen Tick-Tack* (NDR, 1970), in dem ein Mann eine Zeitreise in die USA des 19. Jahrhunderts unternimmt. Die Geschichte sei «zu wenig spannend» und ein «Western interessiert in dieser Form ohnehin schon keiner mehr», so das Gutachten.[458] Auch bei Science-Fiction-Geschichten von Schweizer Autoren wie Emil Zopfi wurde ähnlich argumentiert. Die Ablehnung seines Hörspielmanuskripts mit dem Titel *Kann ein Computer Bobby Fischer schlagen?* begründete Studio Zürich unter anderem damit, dass die «alte Mär vom ‹menschenfressenden Elektronengehirn›» weder als «Unterhaltungs- noch als Problemstück geeignet» sei.[459]

Zweitens wurde ein zu hoher Komplexitätsgrad und eine damit einhergehende Langeweile beanstandet. Davon betroffen waren Geschichten über Roboter, Computer und Androiden, die zum Teil von bekannten Autoren wie Stanisław Lem stammten.[460] Studio Basel verzichtete etwa im März 1974 auf das Hörspiel *Professor M. ist tot* des Wiener Schriftstellers Gerhard Benesch, weil die Geschichte über einen geheimnisvollen Mord eines Kybernetik-Experten zwar ein geeigneter «Vortrag vor angehenden Elektronikern» sei, als Hörspiel aber «äusserst langweilig» wirke.[461] Der ORF war offenbar anderer Meinung und strahlte Beneschs Hörspiel im Juni 1975 aus.[462]

Drittens konnte eine inhaltliche Ablehnung erfolgen, wenn die Gutachterinnen und Gutachter moralische Anliegen hinter den Hörspielen vermuteten. Dabei wurden wiederum mehrere Science-Fiction-Hörspiele abgelehnt, die zuvor bei ausländischen Sendern auf Zuspruch gestossen waren.[463] So kritisierte Studio Basel im November 1978 beim Hörspiel *Before The Screaming Begins* (BBC, 1978) von Wally K. Daly, in dem ein von Ausserirdischen entführter Mann dem britischen Kabinett ins Gewissen spricht, die «naiv-primitiv[e] Weltverbesserungsaufforderung».[464] Und Studio Zürich brachte 1984 seine ablehnende Haltung gegenüber Fritz Puhls Hörspiel *Die tote Sängerin* (NDR, 1959) über eine zur ewigen Jugend gezwungene Frau mit folgenden Worten zum Ausdruck: «Auch hier wieder dieser penetrante Schulfunk mit Science-fiction-Mätzchen und der hinterhergelieferten triefenden Moral».[465] Als moralisierend deklarierte Science-Fiction-Hörspiele waren in den 1970er und 80er Jahren offenbar ebenso unerwünscht wie die angeblich zu pazifistischen Hörspiele deutscher Autorinnen und Autoren in den 1940er und 50er Jahren.

451 Vgl. Kühn Dieter, Unternehmen Tick-Tack [NDR, 1970], Gutachten von Studio Basel, 25.10.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

452 Vgl. Koster Michael, Müllschlucker. Science-Fiction-Hörspiel [SWF, 1973], Gutachten von Studio Basel, 4.7.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

453 Vgl. Kasper Hans, Talamic-Rays oder 87 Sekunden minus [HR, 1973], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 18.7.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Kasper Hans, Das Faltgirl [SWF, 1970], Gutachten von Studio Zürich, 28.8.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

454 Vgl. Mudrich Eva Maria, Das Haus am Meer [SDR, 1976], Gutachten von Studio Basel, 26.8.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]. Mudrichs Hörspiel wurde aber 1978 als Gastspiel auf DRS-2 ausgestrahlt. Vgl. dazu Kapitel «Science Fiction off Air (1978–1980)», 201.

455 Vgl. Follett, Ein Mord für Morgen, Gutachten 1977.

456 Vgl. Springer Michael, Der Held der Pest auf Blo [SWF, 1977], Gutachten von Studio Zürich, 24.12.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

457 Vgl. Marsus Jean, Das Geheimnis der wiedergefundenen Zeit, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 3.9.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Marsus Jean, Sein erster Alptraum, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 15.11.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Marsus Jean, Das Seltene ist gefährlich, Gutachten von Studio Basel, 20.12.1982, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

458 Kühn, Unternehmen Tick-Tack, Gutachten, 1970.

459 Zopfi Emil, Kann ein Computer Bobby Fischer schlagen?, Gutachten von Studio Zürich, 5.2.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

460 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: De Agostini Fabio, Das Orakel von Gotac 7 [später von Studio Lugano produziert und 1968 ausgestrahlt], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 25.5.1967; Seehaus G. [alias Ernst Günther], Kein Bedarf für Roboter, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 22.1.1970; Carls Carl Dietrich, Der Gouverneur ist zu perfekt [SDR, 1969], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 6.4.1970; Benesch Gerhard B., Professor M. ist tot, Gutachten von Studio Basel, 26.3.1974; Lem, Testflug, Gutachten, 1974; Horstmann Ulrich, Gedankenflug – Reise in einen Computer [WDR, 1980], Gutachten von Studio Basel, 27.11.1979.

461 Benesch, Professor M. ist tot, Gutachten, 1974.

462 Vgl. ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/7168, 20.2.2020.

463 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Dresp Wolf, Genau wie auf der Erde [SWF, 1973], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 20.7.1977; Daly Wally K., Before The Screaming Begins [BBC 1978], Gutachten von Studio Basel, 15.11.1978; Puhl Fritz, Die tote Sängerin [NDR, 1959], Gutachten von Studio Zürich, 7.8.1984.

464 Daly, Before The Screaming Begins, Gutachten, 1978.

465 Puhl, Die tote Sängerin, Gutachten, 1984.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Viertens wurden Science-Fiction-Hörspiele abgelehnt, wenn sie in den Expertisen als trivial oder klischiert eingestuft wurden. Als klischeebeladen galten insbesondere Hörspiele über Weltraumepisoden,[466] Kryokonservierung und Lebenszeitbegrenzungen,[467] genmanipulierte Menschen,[468] parapsychologische Kräfte,[469] Computer,[470] Zeitreisen[471] oder postapokalyptische Sprachfähigkeiten.[472] Interessanterweise waren von diesem Vorwurf auch namhafte Science-Fiction-Exponenten betroffen. So kritisierte Studio Basel 1974 an Hans Kneifels und Dieter Hasselblatts Hörspiel *Projekt Ichthanthropos gescheitert* – ein Stück über genmanipulierte Mischwesen aus Mensch und Fisch – die «klischeehaften Wendungen» und die «zu reinen Imponierzwecken gebrauchten Fremdwörte[r]».[473] Auch bereits produzierte Hörspiele wurden wegen angeblicher Trivialität zurückgewiesen. Beispielsweise wurde Roger Dixons Hörspiel *The Möbius Twist* (BBC, 1967) als «zu billige Unterhaltung», die höchstens bei einem «anspruchslosen Publikum»[474] Erfolg haben könnte, befunden, während sich bei Hans Kaspers Hörspiel *In 5000 Jahren: Schrei* (HR, 1974) nicht einmal «‹zukunftsbessene[sic]› Hörer»[475] angesprochen fühlen dürften. Die Beispiele zeigen, dass sich Science-Fiction-Hörspiele innerhalb der Deutschschweizer Radiostudios häufig dem Vorwurf der «billigen» Unterhaltung ausgesetzt sahen. Die dabei hergestellten Bezüge zu den potenziellen Zuhörenden erinnern an die programmpolitische Bevormundung zur Zeit der Konsolidierungsphase, als angeblich sensationelle Weltraumflüge oder dramatisierte Katastrophenszenarien dem Publikum vorenthalten worden waren.

Die Beanstandung klischierter Elemente verdeutlicht auch den veränderten Umgang mit dem Genre Science Fiction innerhalb des Deutschschweizer Radios. Ein anschauliches Beispiel liefert ein Gutachten des Studios Zürich im September 1977 zum Hörspiel *Reise in die Luft in 67 Minuten und 15 Sekunden* (HR, 1976) des deutschen Schriftstellers Ror Wolf. Das Stück handelt von einer Männergruppe, die auf der Suche nach einem ominösen Doktor eine fantastische Weltraumreise unternimmt. Zum Hinweis Wolfs, dass er nicht den Eindruck einer Parodie entstehen lassen wolle, steht in der Expertise:

> «Recht hat er, der Autor: es wird und kann nichts parodiert werden, denn wo nur Trivialitäten, Klischees und Humorlosigkeit sind, da lässt sich nichts parodieren [...]. Hier werden nicht – wie etwa bei Stanislaw Lem – neue mögliche Denk-, Seh- und Verhaltensweisen geschildert (was meines Erachtens, ein Qualitätsmerkmal guter Science-Fiction-Storys oder allgemein utopischer Geschichte ist) – hier verhalten, denken, empfinden die Leute so, wie sie es eh und je getan haben.»[476]

Die Bezugnahme auf «Klischees» deutet auf fortgeschrittene Genrekonventionen hin. Mit der Anspielung auf Lem wird ausserdem eine Differenzierung in eine triviale und eine elaborierte Science Fiction vorgenommen. Interessanterweise sprachen sich aber die Deutschschweizer Radiostudios durchgehend gegen

466 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]: Dixon Roger, The Möbius Twist [BBC, 1967], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 4.8.1967; Adler Klaus, Nachricht aus dem All, Gutachten von Studio Basel, 3.8.1968; Boeck J. A., Die Erde schweigt, Gutachten von Studio Basel, 13.8.1969; Cooper Giles, Das Universum in der Tasche [SR, 1972], Gutachten von Studio Basel, 27.3.1973; Wolf Ror, Reise in die Luft in 67 Minuten und 15 Sekunden [HR, 1976], Gutachten von Studio Zürich, 16.9.1977; Springer Michael, Masta [SWF, 1975], Gutachten von Studio Zürich, 24.12.1979.

467 Vgl. Marsus Jean, Absolute Geheimhaltung, Gutachten von Studio Basel, 14.3.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Diem Wilhelm, Ohrklingen, Gutachten von Studio Zürich, 7.1.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

468 Vgl. Kneifel Hanns/Hasselblatt Dieter, Projekt Ichthanthropos gescheitert, Gutachten von Studio Basel, 15.2.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

469 Vgl. Mudrich Eva Maria, Rös'chen und der PsiEffekt [DW, 1978], Gutachten von Studio Basel, 26.7.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Kassak Fred, Röntgen-Augen, Gutachten von Studio Zürich, 28.9.1978, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Kasper Hans, In 5000 Jahren: Schrei [HR, 1974], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 18.7.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

470 Vgl. Mudrich Eva Maria, Der Computer-Computer [BR, 1979], Gutachten von Studio Basel, 12.2.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

471 Vgl. Farrar Steward, Das Schicksal ist ein Fächer [WDR, 1980], Gutachten von Studio Basel, 9.6.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

472 Vgl. Horstmann Ulrich, Die Bunkermann-Kassette [BR, 1979], Gutachten von Studio Zürich, 11.8.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

473 Kneifel/Hasselblatt, Projekt Ichthanthropos gescheitert, Gutachten, 1974.

474 Dixon, The Möbius Twist, Gutachten 1967.

475 Kasper, In 5000 Jahren: Schrei, Gutachten, 1974.

476 Wolf, Reise in die Luft in 67 Minuten und 15 Sekunden, Gutachten, 1977.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

«gute Science-Fiction-Storys» von Lem aus.[477] Lem, der sich in seinen Erzählungen mit Fragen nach menschlichen Beziehungen vor dem Hintergrund sozialer und ethischer Entwicklungen auseinandersetzte,[478] wurde stattdessen in Literatursendungen wie *Stanislaw Lem – Im Raumschiff zur Literatur* (1978) thematisiert.

Zweifel an der Konsistenz

In den 1970er Jahren wurden vermehrt auch Einwände an der Konsistenz der Science-Fiction-Hörspiele erhoben. Vor dem Hintergrund gefestigter Vorstellungen und Erwartungen darüber, was Science Fiction auszeichnet, stellten die Gutachterinnen und Gutachter die in den Hörspielen aufgestellten Behauptungen bezüglich der Kompatibilität mit der Realität in Frage. Die Beanstandungen richteten sich dabei entweder an die Plots, Schauplätze oder Nova der begutachteten Hörspielmanuskripte.

Vom Vorwurf inkonsistenter Handlungsabläufe waren in erster Linie bereits produzierte Hörspiele betroffen. Während also ausländische Radiosender die erzählten Welten als genügend plausibel erachteten, sprach sich Radio DRS gegen Science-Fiction-Hörspiele einschlägiger Autorinnen und Autoren wie Ernst Günther,[479] Dieter Kühn,[480] Eva Maria Mudrich,[481] Hermann Ebeling,[482] Fritz Puhl,[483] Hellmut Butterweck,[484] Peter Ferguson[485] oder Stewart Farrar[486] aus. Studio Basel meinte etwa angesichts von Ebelings Hörspiel *Das Leben ein Test – Der Test ein Leben* (SDR, 1979), dass das Stück über Eignungstests auf einer Raumstation nicht «bis ins letzte logisch konstruiert» sei.[487]

Auch die Wahl der Schauplätze konnte als unpassend gelten und eine Absage zur Folge haben. Wie in den 1950er Jahren wurde bei aus dem Ausland stammenden Science-Fiction-Hörspielen moniert, dass die Handlungsorte nicht ‹schweizerischen› Verhältnissen entsprechen würden. So lehnte Studio Basel im Juni 1975 das kurz zuvor ausgestrahlte Hörspiel *Andromeda im Brombeerstrauch* (SFB, 1975) von Richard Hey ab, weil die humoristische Geschichte über die Begegnung zwischen Menschen eines kleinen Dorfes und einem ausserirdischen Wesen «geografisch, geschichtlich und gesellschaftlich teilweise bis in Détails in die konkreten Verhältnisse der BRD eingebettet» sei.[488] Radio DRS sprach sich im Mai 1980 auch gegen das Hörspiel *Notstand* von Jo Angerer aus. Die Geschichte über einen GAU eines deutschen Atomkraftwerks sei «für die BRD geschrieben» worden und müsste für die «Schweiz […] anders geschrieben sein». Abschliessend hält das Gutachten fest: «Würde man das Stück hier so bringen, wie es ist, dann entstände beim Hörer vorwiegend Schadenfreude und sachliches Interesse – keine Betroffenheit».[489] Obwohl angesichts des länderübergreifenden Ausmasses einer solchen Katastrophe diese Einschätzung aus heutiger Sicht fraglich erscheinen mag, verdeutlicht die Expertise die zeitgenössischen Vorstellungen über die potenziellen Gefahren von Atomkraftwerken.

477 Vgl. beispielsweise Lem, Gibt es Sie, Mister Johns? Gutachten, 1973; Lem, Testflug, Gutachten, 1976; Lem, Schichttorte, Gutachten, 1975; Lem, Die Mondnacht, Gutachten, 1976; Lem, Dialoge, Gutachten, 1980. Lems Hörspiele wurden dabei teilweise als zu theoretisch eingestuft. So bewertete etwa Studio Basel das Hörspiel *Testflug* (WDR, 1974) als sehr «abstrakte [und] anstrengende Gehirnakrobatik». Lem, Testflug, Gutachten, 1976. Vgl. zu den abgelehnten Hörspieladaptionen nach Geschichten von Lem auch: Fussnote 429 (Kap. V).

478 Vgl. Kurtz, After the War, 142.

479 Vgl. Günther Ernst, Was ist der Mensch? [DW, 1969], Gutachten von Studio Basel, 15.1.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

480 Vgl. Kühn, Unternehmen Tick-Tack, Gutachten, 1970.

481 Vgl. Mudrich Eva Maria, Abschied von Jeanette Claude [SDR, 1974], Gutachten von Studio Basel, 29.8.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]; Mudrich Eva Maria, Feuerwerk von morgen [SDR, 1978], Gutachten von Studio Basel, 27.2.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

482 Vgl. Ebeling Hermann, Das Leben ein Test – Der Test ein Leben [SDR, 1979], Gutachten von Studio Basel, 3.7.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

483 Vgl. Puhl, Die Reise in die Zeit, Gutachten, 1984.

484 Vgl. Butterweck Hellmut, 1'000-Teile-Puzzle oder Der Mann aus dem Computer [ORF, 1984], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 5.2.1985, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

485 Vgl. Ferguson Peter, Sounds in the Sky [BBC, 1971], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 6.12.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

486 Vgl. Farrar Stewart, The Maze, Gutachten von Studio Basel, 30.7.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

487 Ebeling, Das Leben ein Test – Der Test ein Leben Gutachten, 1979.

488 Hey Richard, Andromeda im Brombeerstrauch [SFB, 1975], Gutachten von Studio Basel, 9.6.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

489 Angerer Jo, Notstand, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 8.5.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auch Schauplätze ausserhalb der BRD konnten als ungeeignet gelten. Studio Zürich hielt im Oktober 1977 angesichts des Hörspiels *Im Massiv von Canigou* von Jean Marsus fest, dass die Geschichte über hellsehende Menschen infolge eines Flugzeugabsturzes «auf DRS [...] nicht übertragbar» sei, weil darin offenbar Radiosendungen im Stile von «Europe I», einem französischen Radiosender, zu hören sein sollten.[490] Ablehnend stand Studio Zürich im März 1985 auch Friedrich Christian Zauners Hörspiel *Charisma* (ORF, 1985) gegenüber. Gemäss Expertise war das Stück zu «[s]ehr AUSTRIA-bezogen», da es offenbar von einem neuartigen politischen Bündnis, bestehend aus alternativen und grünen österreichischen Parteien, im Jahr 2000 handelte.[491] Vor dem Hintergrund dieser Ablehnungsbegründungen erstaunt es nicht, dass Radio DRS mit Hörspielen wie *Abträtte* (1975), *2052*, *am Forschungstag 1* (1977) oder *Fiktion* (1981) stattdessen Stücke von Marsus und Zauner produzierte, die nicht explizit im deutschländischen oder frankophonen Raum spielten. Die Abneigung gegenüber ‹fremden› Schauplätzen könnte ausserdem erklären, weshalb bei den von Radio DRS produzierten Science-Fiction-Adaptionshörspielen *Ds Ruumschiff* (1972) und *Ökotopia* (1981) die Handlungsorte in die Schweiz verlegt wurden. In diesem Sinne verwundert es auch nicht, dass Studio Basel eine Produktion von *Andromeda im Brombeerstrauch* bestenfalls in Form einer «Dialekt-Adaption»[492] in Erwägung zog.

Nebst Plot oder Handlungsort wurde in manchen Fällen auch die Konsistenz der Nova beanstandet. Willy Buser, der unter anderem bei *Daisy Day* (1971) die Regie geführt hatte, fragte sich im Februar 1979 angesichts des Hörspiels *Feuerwerk von morgen* (SDR, 1978) von Eva Maria Mudrich – einer Geschichte über Schulknaben, die mehrere tausend Menschen durch injizierte Miniatursender manipulieren –, wie «die Buben das gemacht» haben sollen. Offenbar lieferte Mudrich keine befriedigende Antwort darauf, so dass Buser enttäuscht notierte: «Es ist so schön, wenn man nichts erklären muss. Aber mich macht das immer ein bisschen muff.»[493] Unzufrieden mit der fehlenden wissenschaftsähnlichen Plausibilisierung eines Novums war auch der Basler Regisseur James Meyer beim Hörspiel *Sounds in the Sky* (BBC, 1971) von Peter Ferguson. Das Hörspiel empfand er als unglaubhaft, da die dargestellten Ausserirdischen «anders ‹sprechen›» müssten: «[H]ier stossen aus dem Weltraum Wesen zu uns nieder, die wie wir gebaut sind, wie wir sprechen. Das stimmt nicht. N E I N».[494] Meyer, der selbst in Science-Fiction-Hörspielen mit Alien-Begegnungen mitgespielt hatte,[495] hatte anscheinend eindeutige Vorstellungen darüber, wie extraterrestrische Wesen zu inszenieren seien.

Auch die gewählten hörspielgestalterischen Mittel zur Darstellung eines Novums wurden als Ablehnungsgrund aufgeführt.[496] So brachte wiederum James Meyer, der in den Basler Produktionen *Wackere neue Welt* (1969) oder *Prioritäten* (1974) Regie führte, im Juli 1974 seine Vorstellungen radiofoner Science Fiction in seiner Expertise zum dystopischen Hörspiel *Informationsfluss AG* (WDR, 1974) von Ari Koskinen und Wäinö Vaini zum Ausdruck. Das Novum eines Überwachungsstaates, in dem persönliche Daten wie psychologische Gutachten von privaten Firmen vermarktet werden, verstand Meyer als falsch dargestellt. Statt mit «szenischen Visionen» das Thema «‹heiss› zu machen», begnügten sich die Autoren mit einer «langweiligen Bestandesaufnahme».[497]

Zusammenfassend kann für die zurückgewiesenen Science-Fiction-Hörspiele zwischen 1966 und 1985 gesagt werden, dass die Ab-

490 Marsus Jean, Im Massiv von Canigou [BR, 1977], Gutachten von Studio Zürich, 11.10.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

491 Zauner Friedrich Christian, Charisma [ORF, 1985], Gutachten von Studio Zürich, 28.3.1985, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

492 Hey, Andromeda im Brombeerstrauch, Gutachten, 1975.

493 Expertise von Willy Buser zu: Mudrich, Feuerwerk von morgen, Gutachten, 1979.

494 Expertise von James Meyer zu: Ferguson, Sounds in the Sky, Gutachten, 1971.

495 Beispielsweise in den Sendungen *Die Reise nach dem Mars* (1952) oder *Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl* (1962). Vgl. Programmhinweise in: Schweizer Radio Zeitung 10 (1952), V; Radio + Fernsehen 22 (1962), I.

496 Vgl. dazu die folgenden Gutachten aus dem Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.]:, Simac Clifford D., Unternehmen Kelly [DW, 1969], Gutachten von Studio Basel, 15.1.1970; Koskinen Ari/Vainio Wäinö, Informationsfluss AG [WDR, 1974], Gutachten von Studio Zürich, 4.4.1974; Koskinen Ari/Vainio Wäinö, Informationsfluss AG [WDR, 1974], [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 25.7.1974; Dresp Wolf, Mah-Jongg – Das Spiel der Spiele [SFW, 1972], Gutachten von Studio Bern, 20.7.1974; Beck Heinz, Anna oder Die Selbstzerstörung der Apparatur, Gutachten von Studio Zürich, 12.1.1981; Scholz Peter, Jakob und Susanne [WDR, 1975], Gutachten von Studio Basel, 28.10.1982.

497 Expertise von James Meyer zu: Koskinen/Vainio, Informationsfluss AG, Gutachten, 25.7.1974.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lehnungsentscheide von Erfahrungen im Umgang mit dem Genre und damit verbundenen Erwartungshaltungen geprägt waren. Vermehrt wurden konsistente Erzählungen erwartet und angeblich ungenügend plausibilisierte Nova kritisiert. Auffallend ist, dass sowohl formale, inhaltliche, technische als auch diegetische Einwände an Hörspielen erhoben wurden, die bereits produziert und ausgestrahlt worden waren und damit eine Art Peer-Review durchlaufen hatten. Dass Radio DRS aber auch entgegen den geltend gemachten Ablehnungsbegründungen handelte, zeigen von ihm produzierte Hörspiele wie *Das Glück von Ferida*, das trotz stereofoner Originalproduktion in einer eigenen Fassung produziert wurde, oder das auf ‹schweizerische› Verhältnisse transformierte Adaptionshörspiel *Ökotopia*. Beim Entscheid zur Aufnahme eines Science-Fiction-Hörspiels in den Spielplan des Deutschschweizer Radios dürfte deshalb vor allem die Frage der Dringlichkeit ausschlaggebend gewesen sein. Dass diese zwischen 1966 und 1985 vermehrt zugunsten von Schweizer Autorinnen und Autoren ausfiel, zeigt sich nicht nur in der Wahl der ausgestrahlten Science-Fiction-Hörspiele, sondern kommt auch exemplarisch beim Schlusssatz im Ablehnungsentscheid zum Hörspiel *Im Massiv von Canigou* von Jean Marsus zum Ausdruck: «Lassen wir es, solange wir genügend Schweizer-Autoren haben».[498]

498 Marsus Jean, Im Massiv von Canigou, Gutachten, 1977.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4 Neuartige Klänge mit Wiedererkennungswert

Aufgrund des diversifizierten Deutschschweizer Science-Fiction-Radioprogramms erweiterte sich in der Zeit zwischen 1966 und 1985 die Palette an Klangpraktiken. In den folgenden Abschnitten werden die zentralen Darstellungsmuster hervorgehoben, die von den Mitarbeitenden der Abteilungen ‹Dramatik›, ‹Unterhaltung› und ‹Folklore› bei der akustischen Umsetzung der Nova praktiziert wurden.

Neue Erzählinstanzen im Zeichen der New Wave

Die häufigste Darstellungsform zur Plausibilisierung eines Novums bestand auch nach 1965 aus verbalen Erklärungen diegetischer Figuren. Neben den weiterhin überwiegend männlichen Experten traten vermehrt auch weibliche Rollen und ‹einfache› Charaktere in Erscheinung. Hintergrund war hierbei die in den 1960er Jahren von Grossbritannien ausgehende ‹New-Wave-Bewegung›, die sich gegenüber den technikaffinen Abenteuergeschichten, wie sie in Science-Fiction-Magazinen publiziert worden waren, abgrenzen wollte.[499] Vertreterinnen und Vertreter dieser Strömung beanstandeten, dass die herkömmlichen Science-Fiction-Geschichten auf einem Zukunftsbild basierten, das zur Mitte der 1960er Jahre weitgehend überholt war.[500] Sie stellten nicht mehr das Weltall, also den ‹Outer Space› ins Zentrum ihrer Erzählungen, sondern trieben die Entdeckung des ‹Inner Space› voran und setzten sich dabei mit kontroversen Themen wie Drogen, Sexualität oder alternativen Lebensformen auseinander.[501]

Trotz dieser Impulse bildeten bis 1985 immer noch altbekannte Figuren wie Wissenschaftler und Gelehrte die zentralen Figuren zur Erklärung von Nova. Wie zur Zeit der Konsolidierungsphase artikulierten sich diese Figuren sachlich und nüchtern. So berichtet etwa im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) «Professor Stenger» (Sprecher: Kurt Fischer-Fehling) in unaufgeregter und dozierender Manier vom Novum eingefrorener und wieder aufgetauter Menschen.[502] Einer der Gründe für die Persistenz traditioneller Männerrollen lag darin, dass die Science-Fiction-Adaptionshörspiele auf Vorlagen aus den 1940er und 50er Jahren beruhten. Die Ingenieure «Gregory Powell» (Wolfgang Rottsieper) und «Mike Donovan» (Helmuth Winkelmann) aus dem Beitrag *Logik* (1. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970) wurden beispielsweise unverändert aus Isaac Asimovs Kurzgeschichte *Reason*, die 1941 im US-amerikanischen Science-Fiction-Magazin *Astounding Science Fiction* veröffentlicht worden war, übernommen.[503]

Auch länderspezifische Akzente wurden bemüht. In Claude Cuenis Originalhörspiel *Die Klon-Affäre* (1983) erzählt der Mitarbeiter eines biotechnischen Instituts «Antoine Didier» (Pierre Ruegg) mit französischem Akzent von seiner Klonung.[504]

499 Vgl. zur New-Wave-Bewegung: Gözen, Cyberpunk Science Fiction, 63–67; Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 154–158; Latham Rob, The New Wave ‹Revolution›, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 157–180.

500 Vgl. Latham, The New Wave ‹Revolution›, 157–176.

501 Vgl. Gözen, Cyberpunk Science Fiction, 63–67; Latham, The New Wave ‹Revolution›, 157–176.

502 Schmitz Emil-Heinz, Ihr werdet es Utopia nennen, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1969, Dauer: 52'14", Erstsendung: 27.10.1969, DRS-1, ab 8'09".

503 Vgl. Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 8'01" und 14'45"; Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (1. Sendung), Titelseite; Asimov, Reason, 33–68.

504 Vgl. Cueni Claude, Die Klon-Affäre, Regie: Leonhard Klaus W., Produktion: Radiostudio Bern 1983, Dauer: 55'06", Erstsendung: 1.9.1983, DRS-1, ab 43'52".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In der Parodie *Raumschiff Entensteiss* (1985) befindet sich ein Schweizer Ingenieur namens «Chneubühler» (unbekannter Sprecher) an Bord der «Entensteiss», welcher mit einem ausgeprägten Schweizer Akzent Hochdeutsch spricht.[505] Dies zeigt sich etwa in einer Überbetonung des ‹Ch›-Lautes. Sein Gegenüber, «James T. Kirk» (unbekannter Sprecher), der sich in einem akzentfreien Hochdeutsch ausdrückt, kann den Namen nicht korrekt aussprechen und nennt ihn fälschlicherweise «Knubuhler».[506]

HÖRPROBE V.27 [506]: Experten mit Schweizer Akzent, 0'29"

Die Figur des ‹Mad Scientists›, des verrückten Gegenspielers der als seriös dargestellten Wissenschaftler, verlor nach 1965 an Bedeutung. Nach Weltherrschaft strebende Charaktere wie «Doktor Georgi» (Adolph Spalinger) im Hörspiel *Tanz im Keller* (1981) blieben die Ausnahme. Ihre Sprechstile basierten auch nicht mehr auf ‹nationalisierten› Interferenzen wie im Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956). «Doktor Georgi» spricht vielmehr sachlich und unaufgeregt über sein wahnwitziges Testprogramm zur Schaffung des «neuen Menschen».[507] Für den Bedeutungsverlust solcher Rollen dürfte in erster Linie die New-Wave-Bewegung verantwortlich gewesen sein. Die Ängste und Vorbehalte gegenüber neuen Technologien wurden weniger mit individuellen Figuren wie dem ‹Mad Scientist›, der über desaströse Gadgets verfügt, dargestellt, sondern eher in Form herkömmlicher Wissenschaftler, die als Teil der Gesellschaft verstanden wurden.

Die Auswirkungen der New-Wave-Strömung zeigten sich auch im häufigeren Auftreten bisher marginalisierter Charaktere. So traten in den Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS nach 1965 vermehrt weibliche Rollen bei der verbalen Plausibilisierung von Nova in Erscheinung. Im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) erklärt etwa «Karin Braun» (Ursula Streuli), eine Mitarbeiterin des «Einstein-Instituts»,[508] den wiederbelebten Menschen die Besonderheiten der neuen Welt.[509] In den Hörspielen *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* (1981) und *Kerze im Wind* (1985) schildern Forscherinnen wie «Gaia» (Vera Schweiger) oder «Anni Bannige» (Barbara-Magdalena Ahren) die Beschaffenheit ausserirdischer Wesen[510] oder neuartiger biomedizinischer Verfahren.[511]

Meist wurden die Ausführungen der Frauenfiguren affektierter und gefühlsbetonter als die ihrer männlichen Kollegen performt. So nimmt etwa die wissenschaftliche Mitarbeiterin «Karin Braun» die Einladung zum Essen von zwei soeben ‹aufgetauten› Männern lachend an.[512]

Im Hörspiel *2052, am Forschungstag 1* (1977) von Jean Marsus bricht die Astronautin «Fabienne» (Iris Erdmann) im Gegensatz zu ihren Kollegen in ein vom Manuskript gefordertes «Schluchzen» aus, als der Raumschiffbesatzung mitgeteilt wird, dass die Erde zerstört worden ist.[513]

HÖRPROBE V.28 [513]: Gefühlsbetontere Inszenierung von Expertinnen, 0'36"

Und zur Sprechweise von «Anni Bannige» steht im Manuskript von *Kerze im Wind* ausdrücklich, dass sie «STRENG» klingen soll.[514]

Bemerkenswerterweise kam es im Rahmen der Produktionen durch das Deutschschweizer Radio auch zu genderspezifischen Anpassungen. Der deutsche Autor Hans-Joachim Frank überarbeitete beispielsweise sein 1973 vom WDR urgesendetes Hörspiel *Ausbruch* für die

505 Vgl. Papirowski/Glaser, Raumschiff Entensteiss, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 5'33".

506 Papirowski/Glaser, Raumschiff Entensteiss, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 5'32".

507 König-Geissbühler Jeannette, Tanz im Keller, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1981, Dauer: 47'32", Erstsendung: 23.5.1981 DRS-2, ab 21'27".

508 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 4.

509 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 23'33".

510 Vgl. Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1980, Dauer: 42'58", Erstsendung: 5.3.1981, DRS-1, ab 10'56".

511 Vgl. Solschenizyn Alexander/Hoffmann Amido (Bearbeitung), Kerze im Wind, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1985, Dauer: 76'37", Erstsendung: 15.10.1985, DRS-2, ab 28'38".

512 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 26'40".

513 Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, Dauer: 55'10" (2 Bänder), Erstsendung: 17.2.1977, DRS-1, ab 9'53" (Band 2); Marsus, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, 34.

514 Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Manuskript, 17. Hervorhebungen im Original. Diese Angabe wurde unverändert der Theatervorlage entnommen. Vgl. Solschenizyn Alexander, Kerze im Wind, in: ders., Republik der Arbeit/Kerze im Wind : zwei Theaterstücke, Darmstadt 1977, 146–230, hier 176.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Produktion von Studio Basel. In einem Brief an Regisseur James Meyer hielt Frank fest, dass die Wissenschaftlerin «Natascha» nicht mehr «nur die Ideen und Argumente ihres Partners Gordon versteh[en] und nachvoll[ziehen]» soll. Er versprach eine Neugestaltung der Frauenrolle in einer «‹gleichberechtigteren› Weise», womit er auch «berechtigter Hörerkritik» entgegenkommen wollte.[515] Daraufhin tauschte er für die DRS-Produktion verschiedene Passagen zwischen der Hauptfigur «Gordon Feldmann» und seiner Kollegin «Natascha Jegorrowa» aus, wodurch zentrale Nova der Geschichte neu von der Wissenschaftlerin erklärt wurden.[516]

Anpassungen im Sinne einer Gleichberechtigung konnten auch im Zuge eines Medienwechsels erfolgen. In der *Schreckmümpfeli*-Sendung mit dem Kurzhörspiel *Die Prüfung* (1984) tauschte Regisseur Rainer Zur Linde entgegen den Vorlagen des Manuskripts sowie des Referenzwerks (Henry Slesars gleichnamige Kurzgeschichte aus dem Jahr 1984) die Hauptfigur aus. Die vorgesehene Rolle des 12-jährigen Knaben «Richard»[517] (im Original «Dickie»[518] genannt) wurde im Hörspiel durch die 10-jährige «Martina» ersetzt, die zudem von einer Hörspielerin (Martina Schütz) gesprochen wird.[519] Möglicherweise nahm Zur Linde diesen Wechsel vor, um einerseits die Hauptrolle nicht von einem Knaben spielen zu lassen, so wie dies in den Science-Fiction-Sendungen der *Jugendstunde* (bspw. *Mit Atomkraft zum Mond*, 1955) häufig der Fall gewesen war, und um andererseits kein ‹Cross-gender acting› zu betreiben, bei dem eine Frau die Knabenrolle gesprochen hätte. Stattdessen setzte er direkt auf eine weibliche Figur. Überarbeitungen wie bei *Ausbruch* oder *Die Prüfung* bildeten zwar eine Ausnahme in der deutschschweizerischen Produktion radiofoner Science Fiction, sie zeigen aber, wie mit relativ geringem Aufwand traditionelle Rollenmodelle aufgebrochen werden konnten.

Zu den Hörspielfiguren mit einem ausdrücklich wissenschaftlichen Hintergrund traten in der Diversifikationsphase vermehrt auch ausserakademische Charaktere bei der Narration von Nova hinzu. Im Adaptionshörspiel *Ökotopia* (1981) ist es etwa eine namenlose «Präsidentin»[520] (Dori Grob), die dem Reporter «Matthias Ganz» (Rainer Zur Linde) die neuartige Wirtschafts- und Politikordnung in Ökotopia – hervorgegangen aus sich selbst verwaltenden Unternehmen mit Profitbegrenzungen und basisdemokratischen Entscheidungsfindungen – erklärt.[521] Ihre hochdeutschen Ausführungen artikuliert sie dezidiert sachlich und unaufgeregt. Die Intention dieser Darstellungsform dürfte eine Verfremdung im Sinne Suvins gewesen sein. Die nüchternen Erklärungen neuartiger Gesellschaftsordnungen durch eine Frau – zu dieser Zeit existierte in der Schweiz das bundesweite Wahl- und Stimmrecht für Frauen erst seit zehn Jahren – dürfte für die Zuhörenden eine ungewohnte Hör-Erfahrung bedeutet haben. Reporter «Matthias Ganz» reagierte, wohl auch repräsentativ für das Publikum, sehr skeptisch auf die Ausführungen der «Präsidentin». So attestiert er dem ökotopianischen Wirtschaftssystem einen «streng kommunistischen Anstrich» und kritisiert daran, dass sich die «Arbeiterselbstverwaltung» nicht «bewährt» habe.[522]

HÖRPROBE V.29 [522]: Neue Akteurinnen erläutern die Nova, 0'52"



Auch ‹gewöhnliche› Rollen konnten bei der Diegese eines Novums mitwirken. In Hermann Ebelings Hörspiel *Daisy Day* (1971) ist es die 18-jährige Tochter «Helen Green» (Verena Buss), die sich im Gegensatz zu ihren Eltern mit der technischen Beschaffenheit einer Rakete auskennt.[523] Und in Dürrenmatts Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1968) ist es eine ehemalige «Strassendirne» namens «Irene»

515 Frank, Schreiben an James Meyer, 22.12.1973.

516 Vgl. Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001945.000, 16; Frank, Ausbruch, Manuskript, 12.

517 Slesar/Roth, Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Manuskript, 1.

518 Slesar, Die Prüfung, 62.

519 Slesar Henry/Roth Matthias (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1984, Dauer: 7'47", Erstsendung: 21.11.1984, DRS-1, ab 1'08".

520 Hartmann hatte sich dabei an Callenbachs Romanvorlage orientiert, in der mit «Vera Allwen» ebenfalls von einer Präsidentin die Rede ist. Callenbach, Ökotopia, 196.

521 Vgl. Callenbach Ernest/Hartmann Lukas (Bearbeitung), Ökotopia, Regie: Charles Benoit, Produktion: Radiostudio Bern 1980, Dauer: 68'10", Erstsendung: 29.1.1981, DRS-1, ab 56'46".

522 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 58'11" und 58'23".

523 Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Regie: Willy Buser, Produktion: Radiostudio Basel 1971, Dauer: 51'37", Erstsendung: 27.11.1971, DRS-1, ab 7'05".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(Katharina Tüschen), die der ranghohen Delegation von der Erde mit teilnahmsloser Stimme die Bedeutung der Jagd auf walfischähnliche Tiere auf der Venus erklärt.[524]

Im Zeichen der Mundartwelle erfolgte die Erklärung eines Novums neuerdings auch auf Schweizerdeutsch. Im experimentellen Hörspiel *Reise zum Planeten «Dau-Wal»* (1976) diskutieren beispielsweise psychisch erkrankte Menschen ohne Vorgaben eines Manuskripts auf Schweizerdeutsch über die Form einer zukünftigen Gesellschaft auf einem fernen Planeten.[525] Im Rahmen der Adaptionsprozesse wurden die Aussagen der Schweizerdeutsch sprechenden Figuren zum Teil selbstständig erweitert. In *Ökotopia* erklärt «Margret» (Silvia Jost) dem ausländischen Journalisten «Matthias Ganz», mit dem sie eine Liebesbeziehung eingeht, die alternativen Geschlechterverhältnisse im ökologischen Reservat und weist ihn dabei darauf hin: «I lo ke Ma über mi la bestimme» (dt. «Ich lasse keinen Mann über mich bestimmen»).[526] Diese Szene hatte Bearbeiter Lukas Hartmann nicht der Romanvorlage von Ernest Callenbach entnommen. Allerdings deckt sie sich mit dem Grundtenor des US-amerikanischen Referenzwerks *Ecotopia* (1975), welcher der neuen ökologischen Welt alternative Rollenbilder und eine befreite Sexualität zuschreibt.[527] Auch der Berner Schriftsteller Rudolf Stalder fügte im Adaptionshörspiel *Ds Ruumschiff* (1972) neue Passagen hinzu. Beispielsweise führt die Figur «Der Alte» (Paul Hofmann) mit folgenden Worten in die fiktionale Welt des 21. Jahrhunderts ein:

«Schön schynt er, der Mond. Ke Möntsch gsäch ihm a, dass dert au Tag zmingscht zäche Ruumschiff achöme […] [D]er Bode syg schynt's unerchannt nährstoffrych […] U sit si das tröchnete Wasser uecheführe, isch ou ds Wässere keis Problem meh. Jaja – wär hät das däicht, denn, im Nünesächzgi, wo di zwe erschte dobe g'landet sy, der Dings do – der Armstrong u der Aldrin. Bi denn no ne chlyne Stöderi gsi […] Un jetz sy das guet achzg Johr sider»[528] (dt. «Schön scheint er, der Mond. Kein Mensch sehe ihm an, dass dort jeden Tag mindestens zehn Raumschiffe ankommen. Der Boden soll sehr nährstoffreich sein. Und seitdem sie getrocknetes Wasser hochführen, ist auch das Wässern kein Problem mehr. Jaja – wer hätte das gedacht, damals, [19]69, als die zwei ersten dort oben gelandet waren, der Dings da – der Armstrong und der Aldrin. Ich war damals noch ein kleiner Knabe. Seither sind gut 80 Jahre vergangen»).

HÖRPROBE V.30 [528]: Science Fiction auf Berndeutsch, 1'31"

Im Referenzwerk, Ray Bradburys Kurzgeschichte *Das Raumschiff*, ist die Szene wesentlich kürzer und der «Alte» sagt: «Ich war noch ein kleiner Junge, als es damit losging. Achtzig Jahre ist das nun her».[529] Anders als Hartmann reicherte Stalder die US-amerikanische Vorlage mit traditionellen Berndeutschen Begriffen («Stöderi») und Redewendungen («un jetzt sy das guet achzg Johr sider») an und verpasste ihr damit die Form eines Dialekthörspiels, die ganz den Vorstellungen der für die Produktion verantwortlichen Abteilung ‹Folklore› entsprochen haben dürfte.

Repräsentationen neuartiger Kommunikationsmittel

Kommunikationsgeräte wie drahtlose Telefone oder Videotelefone waren Nova, die in den Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS zwischen 1966 und 1985 häufig dargeboten wurden. Bei der Darstellung fiktiver zukünftiger Telefongeräte lassen sich zwei Klangpraktiken unterscheiden: eine effekt- und geräuschvolle Umsetzung und eine annähernd unverzerrte Darstellungsform.

Bei der akustischen Umsetzung neuartiger Kommunikationsgeräte wurden vielfach elektroakustische Effekte verwendet, um die auditive ‹Andersheit› des Novums zu akzentuieren. Im Hörspiel *Das Glück von Ferida* (1973) kommunizieren die Protagonisten «Randolph

524 Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 34'47"; Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, 25.

525 Vgl. Reber, Reise zum Planeten «Dau-Wal», Produktion: Radiostudio Bern 1975, ab 68'40".

526 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 49'22".

527 Vgl. beispielsweise Callenbach, Ökotopia, 46, 74.

528 Bradbury Ray/Stalder Rudolf (Bearbeitung), Ds Ruumschiff. Berndeutsches Hörspiel nach der Kurzgeschichte von Ray Bradbury, Regie: Robert Egger, Produktion: Radiostudio Bern 1971, Dauer: 38'43", Erstsendung: 2.1.1972, DRS-2, ab 4'24" und 5'22".

529 Bradbury, Das Raumschiff, 317–318.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Manowsky» (Ulrich Pleitgen) und der «Professor» (Gert Westphal) mit einem «Sprechgerät».[530] Pleitgens Stimme erklingt dabei verzerrter als beim herkömmlichen Telefoneffekt, was wohl daran gelegen haben könnte, dass nebst einem Hoch- und Bandpassfilter zusätzliche elektroakustische Effektgeräte benutzt wurden.[531] Noch verzerrter klingt «Erich» (Jürgen Cziesla), der sich im Hörspiel *Tucui* (1984) via Gegensprechanalage aus einem «Bolo» namens «Digitanal» meldet.[532]

HÖRPROBE V.31 [532]: Inszenierung von ‹Andersheit› durch elektroakustischer Effekte, 0'12"

Die Techniker des Radiostudios Zürich verwendeten hierbei wahrscheinlich einen Frequency Shifter,[533] um die auditive ‹Otherness› des fiktiven Kommunikationsmittels hervorzuheben. Die elektroakustisch manipulierten Stimmen wurden vielfach von elektronisch erzeugtem Sound begleitet. So kündigt sich beispielsweise der «Fernsehschirm» einer Weltraumstation in der ersten Sendung der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) mit einem kurzen und aufsteigenden Sinuston an.[534] Solche elektronischen Sounds waren meist das Resultat einer medialen Transformation im Sinne Huwilers. In der dritten Sendung von *Pannen der Zukunft* mit dem Adaptionshörspiel *Andover und die Androidin* nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Kate Wilhelm ist ein «Fernsehtelefon» zu vernehmen.[535] Während dieses neuartige Gerät in der literarischen Vorlage ohne besondere akustische Eigenschaften geschildert wird,[536] kündigt sich der Apparat in Paul Rolands Hörspielfassung mit zwei ansteigenden Sinustönen, gefolgt von einer ungefähr 6-sekündigen Pause, an.[537] Nach Betätigung eines Schalters, der die Annahme des Anrufes signalisieren soll, erklingt ein hoher, schnell oszillierender Sinuston. Während die elektronisch erzeugten Sinustöne das neuartige Kommunikationsmittel naturalisieren, das heisst als neuartig und gleichzeitig kompatibel mit der Realität erscheinen lassen, klingt die Stimme der anrufenden Person wie bei einem gewöhnlichen Telefongespräch.[538]

HÖRPROBE V.32 [537]: Konventioneller Gebrauch neuartiger Geräte, 0'20"

Bei der Eigenproduktion von aus der BRD bezogenen Originalhörspielen zeigten sich im Zusammenhang neuartiger Kommunikationsgeräte auch intramediale Unterschiede. Im Manuskript zu seinem Hörspiel *Ausbruch* beschreibt Autor Hans-Joachim Frank den Sound des fiktiven Kommunikationsmittels «Videophon» als «heller Summton, gefolgt von vier Knackgeräuschen im Abstand von 0.5 Sek., dann ein kurzer 1 KHz-Ton».[539] Der SDR setzte diese Vorgaben bei seiner Produktion von 1973 nicht getreu um, sondern entschied sich für einen Summton, kombiniert mit arhythmischen Pieptönen und dem Geräusch eines einsteckenden Mikrofons, das den entgegengenommenen Anruf signalisieren sollte.[540]

HÖRPROBE V.33 [540]: Umsetzung von Geräuschvorgaben durch den SDR (1973), 0'21"

Studio Basel hingegen verwendete in seiner Version von 1974 eine Sinustonabfolge (vier gleiche und ein höherer Ton), die dem Schlussintervall des internationalen Zeitzeichens (Greenwich Time Signal) entsprach und in

530 Mudrich, Das Glück von Ferida, Manuskript, 32.

531 Vgl. Mudrich Eva Maria, Das Glück von Ferida, Regie: Willy Buser, Produktion: Radiostudio Basel 1973, Dauer: 56'06", Erstsendung: 1.12.1973, DRS-1, ab 1'45".

532 P. M., Tucui, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 9'32" (Band 2).

533 Dabei handelt es sich um ein elektroakustisches Effektgerät zur Modulation von Frequenz von Audiosignalen. Da bei einem Frequency Shifter die harmonischen Verbindungen des Eingangssignals nicht beibehalten werden, könnten damit sehr unnatürlich wirkende Sounds generiert werden. Vgl. o. A., Frequency Shifter, in: SoundBridge.io, 8.1.2018, https://soundbridge.io/frequency-shifter/#:~:text=Frequency%20Shifter%20is%20a%20device,harmonics%20in%20the%20input%20signal., 15.8.2020. Ein Frequency Shifter der Firma Surrey Electronics lag seit Beginn der 1980er Jahre im Radiostudio Bern vor. Vgl. Mediendatenbank HISTO, Frequency Shifter Stabilizer, Fa. Surrey Electronics [Fotografie], BE_700378.001.

534 Vgl. Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 53'50".

535 Djneprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (3. Sendung), 25.

536 Vgl. Wilhelm, Andover und die Androidin, 181.

537 Djneprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 43'14".

538 Ebd., ab 43'31". Gemäss Manuskript sollte der Effekt wie «durchs Telefon» klingen. Djneprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (3. Sendung), 25. Hervorhebungen im Original.

539 Frank, Ausbruch, Manuskript, 15. Hervorhebungen im Original.

540 Vgl. Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR/WDR 1973, Dauer: 56'15", Erstsendung: 1.9.1973, ab 24'22".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Form eines letzten, höheren Tons über einen Schluss verfügte, wie er auch vom Schweizer Radio verwendet wurde.[541]

HÖRPROBE V.34 [541]: Einsatz nationaler Erkennungsklänge beim Schweizer Radio (1974), 0'21"

Das Beispiel zeigt, wie Studio Basel aus dem Ausland bezogene Vorlagen mit einem nationalen Erkennungssignet kombinierte – ähnlich wie zu Beginn der 1960er Jahre, als es im Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* (1961) das Pausenzeichen von Studio Bern verwendete.

Ein zweites Muster, das bei der Darstellung neuer Kommunikationstechnologie zum Vorschein kam, bestand aus einer nahezu unverzerrten Verständigung. Beispielsweise unterhalten sich in *Ökotopia* (1981) die Akteurinnen und Akteure mit einem «Bildtelefon», wobei eine auditive ‹Otherness› nicht durch spezifische Soundeffekte hergestellt wird, sondern lediglich durch verbale Hinweise wie «du siehst aber sehr abgekämpft aus».[542] Beim intramedialen Vergleich mit Hörspielen der ARD-Anstalten zeigt sich, dass Radio DRS das Novum annähernd unverzerrter Kommunikation nicht mittels Stereofonie umsetzen konnte. Studio Basel konnte etwa im Gegensatz zum WDR bei der Produktion des Originalhörspiels *Prioritäten* (1974) die vorgesehene «STEREOPHONISCH[E]» Übertragung eines Gesprächs zwischen zwei Personen nicht zweikanalig produzieren.[543] Stattdessen wurde die Stimme des Angerufenen mit einem Halleffekt bearbeitet.[544] Bezeichnenderweise wurde der Hinweis «STEREOPHONISCH» im WDR-Manuskript, das sich im Archiv von Radiostudio Basel befindet, von Hand durchgestrichen.[545] Wahrscheinlich von Regisseur James Meyer, der sich kurz zuvor gegen stereofon produzierte Science-Fiction-Hörspiele wie *Das grosse Identifikationsspiel* (BR, 1973) oder *Rückkoppelung* (WDR, 1973) ausgesprochen hatte.[546] Auch der SDR setzte das Novum neuartiger «Sprechkabine[n]», mit denen sich Zeuginnen und Zeugen im Hörspiel *Das Glück von Ferida* einer Gerichtsverhandlung zuschalten können, stereofon um.[547] Da Radio DRS bis 1978 nicht in Stereo senden konnte, entschied sich Regisseur Willy Buser bei der Basler Produktion im Jahr 1973 stattdessen für einen leichten Hallanteil auf den Stimmen der Figuren in den Sprechkabinen.[548] Radio DRS produzierte somit Science-Fiction-Hörspiele, deren Nova mittels Stereophonie umgesetzt werden sollten, trotzdem – wenn auch ‹nur› in Mono.

Zur akustischen Umsetzung neuartiger Kommunikationstechnologie wurden in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen auch herkömmliche Darstellungsformen verwendet. Hierbei orientierten sich die Deutschschweizer Radiomitarbeitenden an zeitgenössischen Praktiken und Ästhetiken des Telefonierens, die aus dem Erklingen eines Wähltons, der Eingabe der Telefonnummer mittels Drehscheibe oder Tasten, dem Klingelzeichen sowie der Stimme der angerufenen Person am Lautsprecher bestanden.[549]

541 Vgl. Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Regie: Christian Jauslin, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 57'42", Erstsendung: 6.4.1974, DRS-1, ab 22'42". Studiotechniker Ernst Neukomm könnte dabei Aufnahmen des Zeitzeichensenders in Neuenburg elektroakustisch manipuliert haben, so wie er dies bereits in der Schulfunk-Sendung *Elektronische Tonerzeugung* (1968) getan hatte. Vgl. Neukomm Ernst, Elektronische Tonerzeugung, Regie: Martin Plattner, Produktion: Radiostudio Basel 1968, Dauer: 28'29", Erstsendung: 16.5.1968, DRS-1, ab 25'16". Vgl. zum Neuenburger Zeitzeichen: Cahannes Kevin, Heute vor 92 Jahren: Die Zeit des Zeitzeichens am Radio beginnt [Radiosendung], Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), 5.2.2016, https://www.srf.ch/audio/tageschronik/heute-vor-92-jahren-die-zeit-des-zeitzeichens-am-radio-beginnt?id=10813227#:~:text=Tageschronik-,Heute%20vor%2092%20Jahren%3A%20Die%20Zeit%20des%20Zeitzeichens%20am%20Radio,Mal%20weltweit%20durch%20den%20%C3%84ther., 29.03.2023. Das 1924 von der BBC eingeführte Greenwich Time Signal besteht aus fünf kurzen und einem langen Piepton. Anders als beim Zeitzeichensender Neuenburg wird der sechste Ton nicht erhöht.

542 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 24'08".

543 Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Regie: Friedhelm Ortmann, Produktion: WDR/SDR 1973, Dauer: 48'00", Erstsendung: 18.8.1973, ab 6'47"; Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Manuskript (WDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001949.000, 10.

544 Vgl. Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 58'23", Erstsendung: 29.6.1974, DRS-1, ab 8'49".

545 Buschmann, Prioritäten, Manuskript (WDR), 10.

546 Vgl. dazu Kapitel «Sprachliche, dramaturgische und audiotechnische Bedenken», 219.

547 Die Protagonistinnen und Protagonisten sprechen jeweils ausschliesslich auf dem rechten oder linken Kanal. Vgl. Mudrich Eva Maria, Das Glück von Ferida, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR 1973, Dauer: 55'05", Erstsendung: 21.5.1973, ab 12'12".

548 Vgl. Mudrich, Das Glück von Ferida, Produktion: Radiostudio Basel 1973, ab 10'34".

549 Vgl. dazu Behrendt Frauke, KLINGELING… KLINGELING… KLINGELING… TELEFON! Zur Kulturgeschichte des Klingeltons, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 582–585. Auch Gegensprechanlagen nahmen in den Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Radios eine ähnliche Funktion wie herkömmliche Telefonapparate ein. Vgl. dazu beispielsweise Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 21'28".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

So benutzt Grossvater «Bernhard Bosse» (Ernst Stiefel) im Adaptionshörspiel *Abträtte* (1975) ein vom Klang her gewöhnliches Scheibentelefon, als er versucht ein Buch aufzutreiben, um seine Abberufung, das heisst die staatlich vorgeschriebene Tötung, hinauszuzögern.[550] Aus den Gesprächen des Grossvaters geht hervor, dass das Telefon aber auch neue Funktionen und soziale Gewohnheiten beinhaltet. Telefongespräche sind offenbar streng limitiert, denn der Grossvater muss wertvolle «T-Zyt»[551] bei seinen Familienangehörigen auftreiben. Als Folge der kontingentierten Sprechzeit ist er gezwungen, sich beim Telefonieren kurz zu halten, was ihm mehrmals misslingt, so dass er ein abrupt beendetes Gespräch mit dem Ausruf «Gopfertoori» (dt. abgeschwächte Form von «Gott verdamme mich») quittiert.[552]

In der fiktionalen Welt von *Abträtte*, die geprägt ist von ‹modernen› Arbeitsformen und hochtechnisierter Medizin,[553] wirkt eine eng begrenzte Telefonzeit widersprüchlich. Wahrscheinlich wollte Zauner damit einen Verfremdungseffekt erzielen, mit dem für selbstverständlich gehaltene Dinge wie Telefonieren eine neue Bedeutung erhielten. Die Reaktionen des Grossvaters, der im Hörspiel stellvertretend für das zuhörende Publikum eine andere Zeit verkörperte, wurden von der NZZ im Anschluss an die Sendung sehr positiv bewertet. In einer Rezension zum Hörspiel lobte sie die «Nähe» des Gehörten «zum vertrauten schweizerdeutschen Alltag» und betonte, dass die Charaktere keine «vom Geräuschschatten futuristisch-elektronischer Klänge umgebene Wesen» seien, wie «wir uns ja für den Science-Fiction-Hausgebrauch im Hinblick auf das nächste Jahrtausend so zu sehen pflegen». Stattdessen sei im Hörspiel die Rede von «Gopferteckel!» und es werde noch so gesprochen, «wie man bei uns oder zumindest bei uns im Dialekthörspiel immer noch spricht».[554] Die von Regisseur Walter Baumgartner gewählten Klangpraktiken in *Abträtte* können in einem erweiterten Sinn als Anlehnung an das Konzept der ‹Used Future›[555] interpretiert werden, wie es von den US-amerikanischen Regisseuren George Lucas und Walter Murch zu Beginn der 1970er Jahre entwickelt wurde. In ihrem Film *THX 1138* (1971) verzichteten Lucas und Murch bewusst auf Stilkonventionen der Science Fiction, die primär aus elektronischen Sounds bestanden, und verwendeten stattdessen natürlich wirkende Geräusche.[556] Bei einem Teil der Zuhörenden von *Abträtte* schien diese Form der Zukunftsdarstellung verfangen zu haben, jedenfalls wurde in der Rezension der NZZ die Nähe zum «vertrauten schweizerdeutschen Alltag» anstelle der sonst üblichen «futuristisch-elektronischen Klänge» begrüsst.

Alternative Radioästhetiken und unscheinbare Fernsehgeräte

Diegetische Radio- und Fernsehsendungen bildeten seit den 1930er Jahren ein zentrales Element der Science-Fiction-Sendungen und waren häufig an der Erzählung der fiktionalen Welt beteiligt. Zur Darstellung fiktiver Radio- und Fernsehmedien verwendeten die Deutschschweizer Radiostudios im Wesentlichen vier Klangpraktiken.

550 Zauner Friedrich Christian/Halter Arnim (Bearbeitung), Abträtte, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, Dauer: 45'52" (2 Bänder), Erstsendung: 29.5.1975, DRS-1, ab 5'51" (Band 2).

551 Zauner/Halter, Abträtte, Manuskript, 13. Das Novum der «T-Zeit» findet sich auch in Zauners Theaterstück *Fiktion*. Vgl. Zauner, Fiktion, 49. In der hochdeutschen Fassung von Studio Bern, *Fiktion* (1981), wurde die «T-Zeit» ähnlich umgesetzt, allerdings nicht (mehr) mit einem Scheiben-, sondern mit einem Tastentelefon. Zauner/Leonhard, Fiktion, Produktion: Radiostudio Bern 1981, ab 30'33". Dieser semiotische Wechsel in Fiktion dürfte darauf zurückzuführen gewesen sein, dass sich die Darstellung neuartiger Kommunikationsformen fortlaufend dem aktuellsten Stand der akustischen Übertragungstechnik anpasste, damit die Umsetzung des Novums plausibel wirkte. Vgl. dazu auch Ruge Wolfgang, Roboter im Film. Audiovisuelle Artikulationen des Verhältnisses zwischen Mensch und Technik, Stuttgart 2012, 35–36.

552 Zauner/Halter, Abträtte, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 0'52" (Band 2).

553 So schildert der Grossvater an einer Stelle, dass heutzutage Männer und Frauen in Fabriken und Büros arbeiten würden und die Kinder sich in Krippen befänden. Ausserdem werden die Kinder aus gesundheitlichen Gründen regelmässig einer Blutreinigung unterzogen. Vgl. Zauner/Halter, Abträtte, Manuskript, 6, 25.

554 Tau., Am Radio gehört. Bernhard Bossert tritt ab, 36.

555 Der Begriff «Used Future» wurde von George Lucas im Zusammenhang mit dem Film *THX 1138* (1971) geprägt. Gemäss Butzmann und Martin meint Lucas damit eine Art «gebrauchte Zukunft», in der nicht alle Maschinen reibungslos funktionieren, sondern analog zur Wirklichkeit auch quietschen oder stottern können. Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 95.

556 Vgl. zum Konzept der ‹Used Future› im Science-Fiction-Film *THX 1138* (1971): Flückiger, Sound Design, 121–126, hier 125. Vgl. zum realistischen Sound Design in *Star Wars* (1977): Görne, Sounddesign, 250–251.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein erstes Muster zur Repräsentation fiktiver Radiosender bestand wiederum in der Futurisierung diegetischer Musik. Als etwa im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) eine Figur das Radio einschaltet, ertönt befremdlich wirkende Musik, die im Manuskript als «Radiomusik» bezeichnet wird.[557] Die Musik wurde von Techniker Ernst Neukomm produziert und klingt wie rückwärts eingespielte und mit Federhall ausgestattete Hackbrett-Saiten. Von den Protagonisten wird die Musik nicht näher kommentiert. Eine ideologische Codierung zeigt sich aber darin, dass eine der Figuren – Markus Rentsch» (Urs Bihler) – kurz vor dem Einschalten des Radios zu seinem Kollegen, der wie er aus dem letzten Jahrhundert stammt und zu den ‹Aufgetauten› gehört, sagt: «Wir passen nicht in diese Zeit, wir leben ohne Wurzeln in ihr.»[558]

HÖRPROBE V.35 [558]: ‹Unheimliche› Musik zur Signalisation von Zukunft, 0'30"

Das Fremdsein der beiden Zeitreisenden wird hier durch die auditive ‹Otherness› zusätzlich unterstrichen.

Bei Hörspielen, die ebenfalls von westdeutschen Sendern produziert worden waren, zeigt eine medienkomparative Perspektive, dass die verwendeten Klangobjekte zur Futurisierung je nach Anstalt variieren konnten. In Hermann Ebelings Originalhörspiel *Daisy Day* sollte beispielsweise während einer Fernsehshow etwas «Klassisches» eingespielt werden.[559] Reinhard Zobel, Regisseur beim SDR, verstand 1968 darunter ein Jazz-Pianocover von Paul McCartneys Stück *Yesterday* (1965).[560] Sein Deutschschweizer Kollege Willy Buser, der an entsprechender Stelle im Manuskript «Neue Musik»[561] notiert hatte, setzte 1971 stattdessen auf das avantgardistische Stück *Kaléidoscope* (1965) von Jacques Bondon.[562] Auch die Musikakzente, welche die bevorstehende chemische Reinigung von New York ankündigen sollten, wurden unterschiedlich gestaltet. Während beim SDR ein auf einer Bassgitarre eingespielter Dreiklang erklingt, wird in der DRS-Fassung ein von Neukomm produzierter kurzer Jingle im Stil der Neuen Musik verwendet.[563] Mit dieser Darstellungsform setzte Studio Basel eine seit den 1950er Jahren betriebene Praxis fort, die negative Zukunftsszenarien mit avantgardistischer Musik in Verbindung brachte.

Eine zweite Klangpraktik zur Darstellung diegetischer Radiosendungen bestand in der Verwendung unkonventioneller Programmelemente. Dazu gehörten einerseits fiktive Werbeeinlagen, andererseits alternative Moderationsstile, um sich von der herkömmlichen Radioästhetik abzugrenzen. Die Präsentation fiktiver Werbung in Science-Fiction-Sendungen bedeutete für die Deutschschweizer Zuhörenden ein Novum in zweifacher Hinsicht: Erstens war Werbung am Schweizer Radio an sich verboten[564] und zweitens wurde für ungewöhnliche und neuartige Produkte geworben. Bezeichnenderweise verfügten vor allem die diegetischen Radiosendungen in den Originalhörspielen von Schweizer Autoren über solche Werbeeinlagen. So wirbt im Stück *Das persische Sonnenexperiment* (1984) von Peter Jost der Sender «Radio Neues Theben» für Hemden von der «Odysseus-Linie».[565] Begleitet wird die Werbung von einem Signet, das gemäss Josts Manuskript aus «Musik», «New Wave» und einem «Gong» bestehen soll und von Franziskus Abgottspon, Regisseur beim Zürcher Radiostudio, in Form einer kurzen und dissonant klingenden elektronischen Tonabfolge umgesetzt wurde.[566] Bei

557 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'31"; Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript 31.

558 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'16".

559 Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001865.000, 1.

560 Vgl. Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Regie: Reinhard Zobel, Produktion: SDR 1968, Dauer: 50'20", Erstsendung: 16.4.1968, ab 1'01".

561 Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 1.

562 Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 0'30".

563 Vgl. ebd., ab 3'08"; Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 3'56".

564 Die SRG hatte sich seit ihrer Entstehung aus verschiedenen Gründen gegen Werbung in ihren Radioprogrammen ausgesprochen. Befürchtet wurde unter anderem ein Verlust an Selbständigkeit in der Programmgestaltung. Ausserdem wollte die SRG ihr Verhältnis zum Zeitungsverlegerverband nicht belasten, der sich gegen die Einführung von Radiowerbung zur Wehr setzte. Vgl. Egger, Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit, 139–140. Auch als Anfang der 1980er Jahre angesichts der Lockerung des Rundfunkmonopols über die Finanzierung von Radioprogrammen diskutiert wurde, sprach sich die SRG gegen kommerzielle Radiowerbung aus. Vgl. Schneider, Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, 118.

565 Jost Peter, Das persische Sonnenexperiment, Regie: Franziskus Abgottspon, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, Dauer: 68'18" (2 Bänder), Erstsendung: 21.2.1984, DRS-2, ab 24'16" (Band 1).

566 Vgl. Jost, Das persische Sonnenexperiment, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 24'07" (Band 1); Jost, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, 17. Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aus dem Ausland stammenden Hörspielen wurden die fiktiven Werbeeinlagen von den Deutschschweizer Regieführenden ausserdem mit zusätzlichen Sounds semantisiert. So setzte Buser im Stück *Daisy Day* entgegen Ebelings Manuskriptvorgaben und anders als bei der SDR-Produktion mehrere Musikakzente ein – bestehend aus einem anschwellenden Sinuston und elektronischen Tönen –, um damit die Bewerbung neuartiger Produkte wie «Vitaminzigarette[n]» oder «Vitamin-Hot-Dogs» zu illustrieren.[567] Dass die fiktiven Werbeeinlagen jeweils negativ konnotiert waren, zeigt sich besonders deutlich im Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* (1972) von Ernst Eggimann. Im von der Abteilung ‹Unterhaltung› produzierten Stück wirbt der Radiosender «Europafunk» für ein angeblich leistungssteigerndes Getränk namens «Woumm».[568] Begleitet werden die Einlagen von Jazzmusik oder einem rasant steigenden Sinuston.[569]

HÖRPROBE V.36 [569]: Werbung als Zeichen einer dystopischen Welt, 0'03"

Die ideologische Codierung dieser Klangobjekte erfolgte in einer unmissverständlichen Art und Weise. So meint der Emmentaler Schwinger «Hans Zwicky» (unbekannter Sprecher) zu einem ihm angebotenen Glas «Woumm»: «Ach was, künstlicher Scheissdreck. Ich will doch keinen Herzinfarkt».[570] Die Kombination verbaler und musikalischer Zeichen führte in allen drei Beispielen zu einer Informationsverdoppelung des Novums: Die beworbenen Produkte, die als Indizien einer dystopischen Zukunft in Erscheinung traten, sollten mit bizarr wirkendem elektronischem Sound oder Jazzmusik zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen werden.

Zur Darstellung neuartiger Radioprogramme wurden auch alternative Moderationsstile verwendet. Das Originalhörspiel *Alles unter einem Dach* (1983) von Konrad Tobler und Heinz Zysset beginnt mit einer ungewöhnlichen Ansage des Senders «Radio Lau». Zunächst erklingt ein rund 17-sekündiger Auszug aus dem Song *The Third Hoorah* (1974) der britischen Rockband Jethro Tull, gefolgt von einer saloppen Begrüssung von «Reporter A» (Walter Andreas Müller): «Styge mer i! Hoi zäme! Saly mitenang und grüezi auersyts» (dt. «Steigen wir ein! Hallo zusammen! Salut miteinander und guten Tag allerseits»).[571] Danach folgen unkonventionelle Klangobjekte wie beispielsweise ein eingespielter Jingle mit einer lachenden Stimme oder eine dazwischenrufende, nach unten gepitchte und elektroakustisch manipulierte Männerstimme.[572] Tobler und Zysset gaben im Manuskript detaillierte Angaben zum intendierten Klang dieser Elemente, beispielsweise mit Hinweisen wie «Lachsack Jingle» oder «Bassstimme» mit «Hall».[573]

HÖRPROBE V.37 [571]: Salopper Moderationsstil zur Signalisation von Zukunft, 1'18"

Zur Darstellung einer zukünftigen Moderationsweise – das Stück spielt im Jahr 1991 – wählten sie eine Radioästhetik, wie sie von Privat- und Piratensendern, beispielsweise Roger Schawinskis «Radio 24» (ab 1979), gepflegt wurde. Diese war gekennzeichnet durch ihren hohen Anteil an Rock- und Popmusik, lockeren Moderationsstilen und neuen Ausdrucksformen und sollte mit der Schaffung von DRS-3 auch bei der SRG implementiert werden.[574] Die bewusste Verwendung eines alternativen Moderationsstils im Hörspiel *Alles unter einem Dach* zeigt sich auch darin, dass gemäss Manuskript die Szenen, die im Jahr 1983 spielen (d. h. in der fiktiven Vergangenheit), gemäss Manuskript ausdrücklich nach der «Art des traditionellen Hörspiels inszeniert» werden sollen.[575]

567 Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 6'56"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 8, 14. In der SDR-Version tauch der Musikakzent nicht auf. Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 6'31".

568 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 1, 3.

569 Eggimann Ernst, Lüdere Chilbi 2000, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1972, Dauer: 65'14", Erstsendung: 15.8.1972, DRS-1, ab 9'13".

570 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 17'56".

571 Tobler/Zysset, Alles unter einem Dach, Produktion: Radiostudio Basel 1983, ab 0'01".

572 Vgl. ebd., ab 0'50" und 1'11".

573 Tobler/Zysset, Alles unter einem Dach, Manuskript, 1.

574 Vgl. dazu Beck Daniel/Jecker Constanze, Gestaltung der Programme – zwischen Tradition und Innovation, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, 337–374, hier 337–339. Der Start von DRS-3 erfolgte rund ein halbes Jahr nach der Erstsendung von *Alles unter einem Dach*.

575 Tobler/Zysset, Alles unter einem Dach, Manuskript, Begleitblatt «Personen- und Stimmverzeichnis».

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eine dritte Form, mit der neuartige Radiosender innerhalb der fiktionalen Welt als ‹anders›, aber immer noch kompatibel mit der Wirklichkeit dargestellt wurden, beinhaltete akusmatische Klangobjekte. In Eggimanns Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* unterbricht mehrmals ein bizarr klingendes Geräusch, das vom Reporter als «Aetherphantom» bezeichnet wird, die Direktsendung des Senders «Europafunk».[576]

HÖRPROBE V.38 [576]: Merkwürdige Geräusche mit unbekannter Herkunft, 0'37"



Regisseur Paul Roland setzte den beabsichtigten Klang dieses Phänomens – gemäss Manuskript sollten «laute, elektronische Töne»[577] erklingen – mit einem pulsierenden elektrischen Störgeräusch um, begleitet von einer dissonanten Tonabfolge, die wahrscheinlich auf einer Orgel eingespielt und elektroakustisch bearbeitet worden war. Über die Ursache der radiofonen Störung wurde in Eggimanns Sendung nur spekuliert. Gemäss Manuskript sollte die «Fernsehindustrie» dafür verantwortlich sein.[578] Regisseur Roland strich aber diese Szene. Vielleicht empfand er eine Inszenierung von Animositäten zwischen Radio und Fernsehen im Zeichen des gegenwärtigen medienpolitischen Umfelds als deplatziert. Stattdessen erklärte im Hörspiel ein Professor lediglich, dass es sich um einen Resonanzeffekt handeln könnte, der auf die wachsende Anzahl «elektromagnetische[r] Wellen» zurückzuführen sei.[579]

Klangobjekte wie das «Aetherphantom», die aufgrund ihres akusmatischen Charakters und der elaborierten elektronischen Machart auch ein «sonic novum» dargestellt haben könnten, bildeten eine Ausnahme in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen zwischen 1966 und 1985. Anstelle von unbekannten Klangobjekten manifestierten sich die fiktiven und in der Zukunft angesiedelten Radio- und Fernsehsender vielmehr in Form von futurisierter diegetischer Musik oder neuartigem Sound radiofoner Werbung. Wie seit den ersten utopischen Sendungen thematisierte sich das Deutschschweizer Radio dabei stets selbst und spekulierte damit auch über die Zukunft seiner eigenen Programme.

Schliesslich bestand eine vierte Klangpraktik zur Darstellung neuartiger Radio- und Fernsehmedien aus Erklärungen diegetischer Figuren. Parallel zum intensivierten Austausch von Radio DRS mit seinem Publikum (z. B. öffentliche Arbeitssitzungen, Hörspiel-Apéros etc.) präsentierten mehrere Science-Fiction-Hörspiele ein Novum in Form von Fernsehgeräten, die einen engen Kontakt mit den Rezipierenden ermöglichten.[580] In *Daisy Day* verfügt der «Fernseher» in der Rakete etwa über einen «Mitspielknopf», mit dem eine Live-Verbindung zur aktuellen TV-Show hergestellt werden kann.[581] Eine ähnliche Funktion, allerdings auf den politischen Betrieb bezogen, zeigt sich in der Sendung *Alles unter einem Dach*. An der fiktiven Landesausstellung im Jahr 1991 berichtet ein Sprecher (Hans Rudolf Twerenbold) von netzverbundenen Fernsehgeräten, mit denen Zuschauende dank einer «Ja- oder Nein-Taste» bei Abstimmungen im schweizerischen Nationalrat mitbestimmen können.[582] In *Ökotopia* wird ein basisdemokratisch organisiertes Fernsehen innerhalb des ökologischen Reservats präsentiert, das sich durch flache Hierarchien unter den Fernsehschaffenden, Interaktionen mit dem Publikum und eingeschränkte Werbung auszeichnet.[583] Dass die involvierten Regisseure bei der Umsetzung der neuartigen Fernsehgeräte keine zusätzlichen akustischen Zeichen verwendeten, lag in erster Linie an den Hörspielmanuskripten selbst. Diese sahen nämlich keine spezifischen Darstellungsformen vor. Die Radiomitarbeitenden folgten den Vorgaben von Autoren wie Tobler und Zysset (*Alles unter einem Dach*) oder Hartmann (*Ökotopia*),

576 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 18'58", 25'08" und 48'23"; Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 9.

577 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 9. Hervorhebungen im Original.

578 Ebd., 26.

579 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 50'08".

580 In *Wunschtraum Limited* (1982) bestand das Novum aus Fernsehgeräten, die via Metallplättchen an den Schläfen der Zuschauenden «Wunschträume» generieren konnten. Seiberth Jürg, Wunschtraum Limited, Regie: Charles Benoit, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 42'13", Erstsendung: 27.11.1982, DRS-2, ab 19'00". Das Novum der fernsehgenerierten Wunschträume wird dabei verbal geschildert und nicht mit Geräuschen umgesetzt und es bleibt bis zum Ende des Hörspiels unklar, ob der Protagonist alles nur geträumt hat oder ob es sich um einen neuartigen Wunschtraum handelt.

581 Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 34'06"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 38. Im Vergleich zur SDR-Produktion war das Geräusch in der DRS-Version deutlich lauter. Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 29'41".

582 Tobler/Zysset, Alles unter einem Dach, Produktion: Radiostudio Basel 1983, ab 42'04".

583 Vgl. Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 20'53".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die dem Anschein nach kein Interesse daran hatten, eine potenzielle ‹Andersheit› des Fernsehmediums additional, das heisst in Form von besonderen Geräuschen, Musik oder Soundeffekten hervorzuheben.

Neuartige Transportmittel: Zwischen laut und leise

Fiktive Fortbewegungsmittel bildeten seit den ersten utopischen Hörspielen von Radio Beromünster ein häufig auftretendes Novum. Auch zur Zeit der Abteilung ‹Dramatik› wurden weiterhin Transportvehikel wie Raketen, Raumschiffe, UFOs, aber auch Züge und Zeppeline akustisch umgesetzt. In den folgenden Abschnitten werden die Darstellungsformen der einzelnen Transportmittel analysiert.

Nach 1965 wurden mehrere Science-Fiction-Sendungen ausgestrahlt, in denen Raketen und Raumschiffe als wichtiges Plot-Element in Erscheinung traten. Bei der Gestaltung dieser Weltraumfahrzeuge lassen sich eine geräuschvolle, eine leise hintergründige, eine weitgehend geräuschlose und eine musikalisch stilisierte Darstellungsform unterscheiden.

Bei den geräuschvollen Darstellungen wurden im Sinne einer Synchrese die Quellen der vernommenen Klangobjekte von den anwesenden Figuren meist unmittelbar benannt. In *Daisy Day* tritt die Rakete mit hohen Signaltönen und Turbinengeräuschen in Erscheinung, die von den Protagonistinnen und Protagonisten als «Warnsignal» und «Bremsdüsen» identifiziert werden.[584] In den beiden 1981 ausgestrahlten Berner Produktionen *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* und *Fiktion* werden die Türen der Raumschiffe (hochtourige Bohrgeräusche) und ihre Atomreaktoren (tief brummender Sinuston)[585] sowie das lautstarke Explosionsgeräusch, das von den handelnden Figuren via Funk vernommen wird, dargestellt.[586] In der Parodie *Raumschiff Entensteiss* (1985) tritt das Raumfahrzeug in Form fiktiver Prozesse wie des «Beamens» (elektronischer Soundeffekt) in Erscheinung.[587]

Der inter- und intramediale Vergleich zeigt, dass die Produktionen von Radio DRS meist geräusch- und effektvoller als ihre Referenzwerke waren. Der SDR verzichtete in seiner Fassung von *Daisy Day* auf das Geräusch von Warnsignalen oder Bremsdüsen.[588] Zudem ist die Szene von der Wahrnehmung des Warnsignals bis zur Notlandung der Rakete in der SDR-Version wesentlich kürzer (1'46") als bei Radio DRS (2'44").[589] Auch im norwegischen Originalhörspiel *Rutine for ukjent planet* (1978), der Vorlage von *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, ist die Szene der Raumschiffbegehung rund eine Minute kürzer als in der DRS-Produktion.[590]

HÖRPROBE V.39 [590]: Längere und geräuschvollere Raumschiffinszenierungen des Deutschschweizer Radios (1980), 3'30"



HÖRPROBE V.40 [590]: Darstellung einer Raumschiffbegehung beim norwegischen Radio (1978), 2'21"



Ebenso wenig sind in der norwegischen Version Geräusche von Türen oder Atomreaktoren zu vernehmen, so wie dies in der Fassung des Berner Radiostudios der Fall ist.[591] Und der Saarländische Rundfunk verzichtete bei

584 Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 5'55" und 7'17".

585 Vgl. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 16'23" und 17'23".

586 Vgl. Zauner/Leonhard, Fiktion, Produktion: Radiostudio Bern 1981, ab 38'21".

587 Papirowski/Glaser, Raumschiff Entensteiss, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 4'43". Beim Beamen handelt es sich um eine Form der Teleportation, wobei Objekte und Personen angeblich in Sekundenschnelle durch Räume geschickt werden können. Vgl. zum Beamen in der Fernsehserie *Star Trek*: Frizzoni, Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film, 29; Gözen, Cyberpunk Science Fiction, 26; Steinmüller, Gestaltbare Zukünfte, 129.

588 Autor Ebeling beschreibt in seinem Originalhörspiel *Daisy Day* das «Warnsignal» nicht mit akustischen Zeichen, sondern in Form eines mündlichen Hinweises einer Figur auf ein «rote[s] Licht». Ebeling, Daisy Day, Manuskript (SDR), 6. Entsprechend setzte der SDR in seiner Fassung von *Daisy Day* (1968) auf keinen akustischen Warnton. Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 5'55". Die «Bremsdüsen», die Ebeling in den Regieanweisungen zwar erwähnt, werden beim SDR in Form eines absinkenden Orgeltons musikalisch stilisiert. Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 6'47"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript (SDR), 7.

589 Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 5'55"; Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 5'48".

590 Die Szene dauert in der NRK-Fassung rund 2'21" und bei Radio DRS 3'30". Vgl. Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 9'43"; Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 15'18".

591 Vgl. Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 9'43".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Produktion des Adaptionshörspiels *Abtritt* (1974) nach Zauners Theaterstück *Fiktion* (1974) vollständig auf die Raumschiffszenen.[592] Ursache für die geräuschvollere Ausführung bei Radio DRS könnte einerseits der zeitliche Abstand und damit einhergehende Veränderungen von Hörgewohnheiten gewesen sein. Andererseits könnte eine längere und plastischere Realisation dem Wunsch von Abteilungsleiter Hans Hausmann nach einer «eigenständigen» deutschschweizerischen Hörspielproduktion entsprochen haben.[593]

Die Abteilung ‹Dramatik› praktizierte bei der Umsetzung von Raumschiffen aber auch dezentere Darstellungsformen. In der DRS-Fassung von Dürrenmatts Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega* von 1968 verwendete Regisseur Hausmann einen leisen Sinuston zur Darstellung des Raumschiffstarts.[594] Er setzte damit Dürrenmatts Vorgabe eines «[L]EISE[N] SUMMTON[S]»[595] in ähnlicher Weise um, wie dies in vorgängigen Produktionen auch der Fall gewesen war: In der Ursendung des Bayerischen Rundfunks von 1955 wird der Raketenstart in Form eines hohen, schwingenden Klangs realisiert, der möglicherweise von Komponist Tibor Inczedi auf einer Glasharfe eingespielt wurde.[596] Der Südwestfunk (1955) und das Westschweizer Radio (1960) verwendeten eine ähnliche Akustik, wobei dort der Summton wahrscheinlich elektronisch erzeugt worden war.[597]

Von den Zuhörenden wurde der Sound der DRS-Fassung von Dürrenmatts Stück unterschiedlich bewertet. Dem Rezensenten Helmut M. Braem gefiel, dass bei Hausmanns Version die «uns nun schon vertrauten Laute beim Start interplanetarischer Raketen» nicht «imitiert» worden seien.[598] Hingegen empfand Franz Fassbind in seiner Kritik für die NZZ die «Science Fiction-Element[e]» in Dürrenmatts Stück «weitgehend überholt» und der Start der «Wega» erinnerte ihn an die «Urzeit der Raumfahrt».[599] Während also Braem die Abgrenzung von gegenwärtigen Raumfahrtsounds gefiel, empfand Fassbind das Gehörte als antiquiert. Die Bewertungen der beiden Rezensenten verdeutlichen, dass auditive Sinneswahrnehmungen sehr unterschiedlich ausfallen konnten und grundsätzlich nicht von einer uniformen Wirkungsweise bei der Rezeption radiofoner Science Fiction ausgegangen werden kann.

HÖRPROBE V.41 [594]: Unterschiedliche Wahrnehmungen der Zuhörenden, 0'31"



Neben Raumschiff-Sounds in Form lautstarker Geräusche oder elektronischer Sinustöne gab es in den 1970er Jahren auch Science-Fiction-Sendungen, die auf entsprechende Klänge weitgehend verzichteten. Im Hörspiel 2052, *am Forschungstag 1* (1977) von Jean Marsus, das komplett in einem Raumschiff spielt, verzichtete Regisseur Baumgartner – entsprechend den Manuskriptvorgaben – vollständig auf bewegungsspezifische Geräusche des Raumschiffes «Diana». Die Gründe für die geräuschlosen Darbietungen könnten einerseits an der New-Wave-Bewegung gelegen haben, die nicht mehr die Exploration des ‹Outer Space› ins Zentrum ihrer Geschichten stellte, sondern sich mit dem ‹Inner Space› auseinandersetzte.[600] Andererseits dürfte die massenhafte Verwendung von Stereotypen – beispielsweise die dröhnenden Raketenstarts[601] – dazu beigetragen haben, dass Re-

592 Vgl. Zauner, Abtritt, Produktion: SR 1974. Auch die Schweizerdeutsche Hörspieladaption *Abträtte* (1975) verzichtet auf die Szenen der Uranus-Mission.

593 Vgl. dazu Kapitel «Die Abteilung ‹Dramatik› von Radio DRS», 177–179.

594 Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 4'25".

595 Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, 3. Hervorhebungen im Original. Auch in der 1958 veröffentlichten Buchversion seines Originalhörspiels schreibt Dürrenmatt von einem «[l]eisen Summton». Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Zürich 1958, 9. Hervorhebungen im Original.

596 Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Regie: Walter Ohm, Produktion: BR 1954, Dauer: 73'50", Erstsendung: 18.1.1955, ab 4'00".

597 Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Regie: Ludwig Cremer, Produktion: SWF 1955, Dauer: 55'45", Erstsendung: 19.7.1955, ab 2'32" und 3'30". Dürrenmatt Friedrich, L'entreprise de la Vega, Regie: Roland Sassi, Produktion: RSR 1960, Dauer: 65'32", Erstsendung: 18.12.1960, ab 5'09".

598 Braem, Aufgefrischt, 15.

599 Fassbind, Utopien, 27.

600 So imaginieren die Mitspielenden in der Sendung *Reise zum Planeten «Dau-Wal»* über eine neu aufzubauende, gerechtere Welt auf einem fernen Planeten. Im Originalhörspiel *2052, am Forschungstag 1* sollen zwei Frauen und zwei Männer ebenfalls eine neue Zivilisation auf einem unbekannten Planeten aufbauen. Vgl. dazu auch Kapitel «Am Rande des Abgrunds: Beklemmende (Dialekt-)Hörspiele (1971–1977)», 197–200.

601 Flückiger weist darauf hin, dass in Science-Fiction-Filmen gerade bei Startszenen viele Stereotype bemüht wurden. Vgl. Flückiger, Sound Design, 180. Wie im Theorie-Teil dargelegt, treten Stereotype bei regelmässiger Anwendung zunehmend in den Hintergrund. Vgl. Kapitel «Semantik und Multimedialität von Sound», 46–47.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gisseur Baumgartner den Einsatz von Raumfahrtgeräuschen auf diegetischer Ebene als obsolet empfand.

Die schwindende Bedeutung geräuschvoller Raumfahrtdarstellungen manifestierte sich auch darin, dass Raumschiffe vermehrt musikalisch stilisiert wurden. So wird der Start der Rakete im Hörspiel *Reise zum Planeten «Dau-Wal»* (1976) mit einem Countdown, heruntergezählt von einer echohaften, elektroakustisch manipulierten Stimme und dem Lied *Grosser Gott wir loben dich*, gesungen von den Anwesenden, in Szene gesetzt. Um das Abheben des Raumschiffes darzustellen, werden die Stimmen anschliessend beschleunigt und schnell nach oben gepitcht.[602] Musikalische Darstellungsformen kamen auch in den beiden Hörspieladaptionen *Die Feuerballons* (1967) und *Ds Ruumschiff* (1972) nach Erzählungen von Ray Bradbury zum Einsatz. Bradbury hatte sich als Vertreter der ‹Social Science Fiction› bereits in den 1950er Jahren mit gesellschaftlichen Folgen der Raumfahrt auseinandergesetzt. Im Stück *Die Feuerballons* wird der Hinweis eines Erzählers «Das Raumschiff stieg empor» mit einem tiefen, langsam steigenden gongartigen Klang mit surrealem Timbre unterlegt.[603] Komponiert wurde die Musik von Klaus Cornell, einem in Bern geborenen Musiker, der von der elektronischen Klangerzeugung fasziniert war und über einen der ersten Synthesizer der Schweiz verfügte.[604] Von ihm komponierte Musik wurde auch im Dialekthörspiel *Ds Ruumschiff* verwendet. Die Szene, in welcher der Protagonist «Kurt Stern» (Franz Matter) mit seinen Kindern eine fingierte Weltraumfahrt in einem ausrangierten Raumschiff unternimmt, wird von Motorengeräuschen eingeleitet und anschliessend von einer sphärisch wirkenden Klangcollage mit Becken und einem leisen Trommelwirbel überblendet, die wiederum in einen leiseren Soundteppich im Hintergrund übergeht.[605]

Die Wahl dieser Sounds hing nicht direkt mit den Vorgaben in Bradburys Referenzwerken zusammen. In der Kurzgeschichte *Die Feuerballons* erwähnte der US-amerikanische Autor keine Klänge zur Darstellung der abhebenden Rakete.[606] Regisseur Amido Hoffmann hatte Cornells Musik eigenständig hinzugefügt. Im von der Abteilung ‹Folklore› produzierten Dialekthörspiel *Ds Ruumschiff* beschrieb Schriftsteller Rudolf Stalder, der Bradburys Geschichte adaptiert hatte, die Klänge im Manuskript als «überirdische ‹Weltraumklänge›», welche die «schönsten inneren Bilder» evozieren sollten.[607] Wahrscheinlich inspirierte ihn dabei Bradburys metaphorische Sprache in der Kurzgeschichte *Das Raumschiff*. Der fingierte Weltraumflug wird darin mit Sätzen wie «Meteore zerstäubten wie Feuerwerk» oder «Wie Blütenstaub versank der Feuerschweif des Raumschiffes» beschrieben.[608] Interessanterweise wurde auch im US-amerikanischen Adaptionshörspiel *The Rocket* (NBC, 1952), das nach der gleichen Kurzgeschichte Bradburys gestaltet worden war, die Szene mit einer Art träumerisch wirkender Flötenmusik umgesetzt.[609] Die Adaption ins Hörspielformat führte im Falle Bradburys zu einer medialen Transformation beziehungsweise zu einer Art metaphorischen Umsetzung, die sich eher im übertragenen Sinn mit Raumfahrt auseinandersetzte. Andere Medienformate setzten Bradburys Kurzgeschichte stattdessen mit einer szientistischen Ästhetik um, so etwa in Form von Schalthebeln und Armaturen in einer Comicversion von 1953 ▸ ABB. 15.[610]

HÖRPROBE V.42 [605]: Musikalisch stilisierte Raketen in der Deutschschweizer Version (1971), 1'58"…

HÖRPROBE V.43 [609]: …und in den USA (NBC, 1952), 1'05"

602 Vgl. Reber, Reise zum Planeten «Dau-Wal», Produktion: Radiostudio Bern 1975, ab 9'59".

603 Bradbury Ray/Stendar Wolfgang (Bearbeitung), Die Feuerballons, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1966, Dauer: 36'15", Erstsendung: 27.3.1967, DRS-1, ab 4'44".

604 Vgl. Weibel Kurt, Laudatio für Klaus Cornell anlässlich der Verleihung des Carl Oechslin-Preises in Schaffhausen, 2.9.1988, in: Homepage von Klaus Kornell, http://klaus-cornell.de/laudatio.html, 20.3.2020.

605 Vgl. Bradbury/Stalder, Ds Ruumschiff, Produktion: Radiostudio Bern 1971, ab 30'48".

606 Der Start wird in Bradburys Kurzgeschichte *Die Feuerballons* wie folgt beschrieben: «Das Raumschiff stieg empor». Bradbury, Die Feuerballons, 133.

607 Bradbury/Stalder, Ds Ruumschiff, Manuskript, 19. Hervorhebungen im Original

608 Bradbury, Das Raumschiff, 330.

609 Vgl. Bradbury Ray/Kinoy Ernest (Bearbeitung), The Rocket, Regie: Don Diamond, Produktion: NBC [1952], Dauer: 29'33", Erstsendung: 4.1.1952, ab 23'01". In Bradburys Kurzgeschichte *Outcast of the stars* wird die Szene mit Phrasen wie «Meteors broke into fireworks» oder «The rocket dropped pink petals of fire while the hour dials spun» beschrieben. Bradbury, Outcast of the stars, 46.

610 Vgl. Bradbury Ray/Feldstein Albert B. (Bearbeitung), Outcast of the Stars, in: Weird Science 22 (1953), 1–7, hier 6.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



ABB.15 ▶ Comicversion von Bradburys Kurzgeschichte *Outcast of the Stars* (1953) mit szientistischer Darstellung der Weltraumfahrt (Panel fünf und sechs).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Unbekannte Flugobjekte hatten im Gegensatz zu den 1950er Jahren, als in Sendungen wie *Fliegende Teller* (1955) oder *Reise ins Weltall* (1958) über den Sound von UFOs spekuliert wurde, nach 1965 an Aktualität eingebüsst. Lediglich Ende der 1960er Jahre, als im Rahmen der Mondlandung das UFO-Phänomen in den Massenmedien wieder an Bedeutung gewann,[611] kam es in zwei Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS zu einer Begegnung mit ausserirdischen Gefährten.

Bei der Darstellung von UFOs wurden zur Zeit der Diversifikationsphase Klangpraktiken von vorausgehenden Produktionen übernommen. Im Originalhörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) wird der Überflug von ausserirdischen Flugobjekten mit einem ab- und aufsteigenden Sinuston dargestellt, der wahrscheinlich von Techniker Ernst Neukomm auf einem Oszilloskop produziert worden war.[612] Autor Emil-Heinz Schmitz gab als Vorgabe im Manuskript ein «Geräusch fremder Flugkörper» vor.[613] Wie in vorangehenden UFO-Darstellungen (bspw. *Reise ins Weltall*, 1958) ist die Klangquelle auf diegetischer Ebene zunächst unbekannt und wird von den Protagonisten mit Erstaunen wahrgenommen. So fragt «Richard Becher» (Klaus Henner Russius), einer der kürzlich ‹aufgetauten› Männer, seinen Kollegen «Markus Rentsch» (Urs Bihler) im geforderten «bestürzt[en]» Tonfall, um was es sich beim Gehörten handle. Dieser identifiziert das Geräusch als ein «Geschwader fremder Flugkörper», das wie «Gespenster» in «Magnetfeld-Abwehrwolken» eingehüllt ist.[614] Über einen ähnlichen elektronischen Sound verfügte auch der ausserirdische «Raum-Kubus», der in der zweiten Sendung der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) auftauchte. Nachdem das Wesen «Drei» (Paul-Felix Binz) den Start ankündet, erklingt ein kurzer, oszillierender und gegen Schluss ansteigender Sinuston.[615] Woher beziehungsweise von wem die Soundeffekte stammen, ist unklar, da in den Sendeunterlagen kein Komponist angegeben wird.

Die verwendeten UFO-Sounds gingen im Fall der Reihe *Pannen der Zukunft* erneut aus einer medialen Transformation hervor. Im Referenzwerk der Hörspieladaption, Fredric Browns Kurzgeschichte *Ein Mann von Ruf* (1966), werden keinerlei Geräusche des «Raum-Kubus» erwähnt.[616] Bearbeiter und Regisseur Paul Roland hatte sie demnach eigenständig hinzugefügt. Zusätzlich nahm er eine ideologische Codierung des verwendeten Sounds vor: Die Fluggeräusche des «Raum-Kubus», bestehend aus elektronischem Sound mit viel Nachhall und schnell anschwellender Modulation zur Imitation der Beschleunigung, werden vorgängig von einem «Sprecher» (Fritz Bachschmidt) als «fremde Musik» gedeutet.[617]

HÖRPROBE V.44 [617]: Verwendung elektronische Musik zur Darstellung des ‹Fremden›, 0'31"

Wie in parodistischen Hörspielen der 1950er Jahre (bspw. *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* oder *Quo vadis, «Luna»?*) wird auch in der humoristischen Sendereihe *Pannen der Zukunft* elektronische Musik als auditiv ‹anders› dargestellt.

Eine medienkomparative Perspektive auf Browns Vorlage und Rolands Hörspielfassung zeigt zudem, dass in der von Studio Bern produzierten Reihe *Pannen der Zukunft* das Novum eines unbekannten Raumschiffes nicht nur geräuschvoller, sondern auch ‹schweizerischer› umgesetzt wurde. Anders als im Original schwebt der «Raum-Kubus» nämlich nicht über der US-amerikanischen Stadt Philadelphia, sondern über einer «unserer Städte», um mit einem «Abtaster» die hiesige Sprache zu untersuchen.[618] Zu vernehmen ist dabei ein Frequenzrauschen, gemäss Manuskript ein «Suchen von Radiostationen», gefolgt von Programmausschnitten «ausländische[r] Stationen», bis schliesslich eine knapp 30-sekündige Passage aus einem Berndeutschen

611 Vgl. dazu: Mayer, UFOs in den Massenmedien, 109, 125–126.

612 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 45'47".

613 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 34.

614 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 45'51"; Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 34.

615 Brown/Roland, Pannen der Zukunft (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 26'40"; Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 4, 14.

616 Vgl. Brown, Ein Mann von Ruf, 55.

617 Brown/Roland, Pannen der Zukunft (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 15'33"; Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 8.

618 Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 6, 4.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dialekthörspiel erklingt.[619] Die Aliens können die eingegangenen Klänge nicht decodieren, weshalb sie von ihnen als «Geheimsprache» eingestuft werden.[620]

HÖRPROBE V.45 [619]: Anreicherung amerikanischer Werke mit Berner Lokalkolorit, 0'37"



Wahrscheinlich wollte Roland mit dieser eigenständig hinzugefügten Passage Browns Science-Fiction-Erzählung humoristisch auflockern und ihr ein Berner Lokalkolorit verpassen. Die Andeutung auf die Unverständlichkeit der Mundartszene perpetuiert dabei Vorstellungen eines sprachlichen Sonderstatus Schweizerdeutscher Dialekte, wie er auch in den Hörspielen *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) und *Raumschiff Entensteiss* (1985) zum Ausdruck kommt.

Zusätzlich zu fiktiven Weltraumgefährten wurden in Science-Fiction-Sendungen der 1980er Jahre auch konventionelle Transportmittel präsentiert, die über neuartige Funktionen verfügten und in auditiver Hinsicht als beinahe lautlose Klangobjekte in Erscheinung traten. Im Originalhörspiel *Tucui* (1984) bilden beispielsweise «Luftschiff[e]» das Transportmittel des 21. Jahrhunderts.[621] Eine Szene spielt im Innenraum eines Luftschiffes, wobei ein vergleichsweise leises, hintergründiges Rauschen zu vernehmen ist, das der Autor P. M. im Manuskript als «leises Propellergeräusch» beschreibt.[622] Im Adaptionshörspiel *Ökotopia* (1981) ist der aus dem Ausland anreisende Reporter «Matthias Ganz» (Rainer Zur Linde) beeindruckt von den ökotopianischen Zügen, die auf elektromagnetischer Technologie basieren. Erstaunt meint er während einer Fahrt zu einem anderen Passagier: «Unheimlich diese Lautlosigkeit. Dabei fahren wir sicher 250 [km/h] oder mehr.»[623] Unterlegt ist die Szene mit einem leisen und hohen Summton, der dem im Manuskript geforderten «[l]eise[n] Summen»[624] sowie den Angaben im literarischen Referenzwerk[625] entspricht.

Am Beispiel der Fortbewegungsmittel zeigt sich auch, wie auditive Kontraste hergestellt wurden. So gibt es im Hörspiel *Ökotopia* einerseits eine als ökologisch deklarierte ‹Innenwelt›, die nicht nur durch leise Zuggeräusche, sondern auch eine emotionale Sprechweise zum Ausdruck kommt. So reagiert etwa ein ökotopianischer Bahnangestellter (Hanspeter Otti) hörbar gereizt (gemäss Manuskript «aufbrausend»), als er sich vom Reporter «Matthias Ganz» unter Druck gesetzt fühlt: «Meinet dr eigentlich, i syg e Outomat, gopfridstutz?» (dt. «Denken Sie eigentlich, ich sei ein Automat, verdammt noch mal?»)[626] Die gefühlsbetonte Sprechweise basiert auf Callenbachs Romanvorlage. Darin wird geschildert, dass sich ökotopianische Beamte nicht mit der «gewohnten Art» ansprechen liessen, sondern menschliches Verhalten erwarteten, andernfalls käme es zu «lautstarken Ausbrüche[n]».[627] Andererseits macht sich die ‹Aussenwelt› in Form von Geräuschen eines Jumbo-Jets und eines Taxis, die während der Anreise des Reporters zu vernehmen sind, bemerkbar.[628] Zudem tritt der von aussen anreisende Reporter als hochdeutsch sprechender, teilweise kühl und überheblich wirkender Charakter in Erscheinung, der Mühe hat, gegenüber dem ökotopianischen Beamten höflich zu bleiben (den Regieanweisungen zufolge sollte er mit «gezügeltem Unwillen» sprechen).[629]

619 Brown/Roland, Pannen der Zukunft (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 7'16". Im Manuskript steht an entsprechender Stelle: «ein paar Sätze aus einem urchigen Dialekt-Hörspiel». Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 4. Hervorhebungen im Original.

620 Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 4.

621 P. M., Tucui, Manuskript, 4. Im 1983 publizierten Werk *Bolo'bolo* schrieb P. M. ebenfalls von interkontinentalen Fluglinien mit «Flugzeugen und Luftschiffen», die wichtig für Reisen in entfernte Inseln oder ins Polargebiet seien. P. M., Bolo'bolo, 85.

622 P. M., Tucui, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 4'38" (Band 1); P. M., Tucui, Manuskript, 4.

623 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 7'20".

624 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Manuskript, 4; Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 6'13".

625 In Callenbachs Roman werden die ökotopianischen Züge als eine Art «Flugzeug ohne Tragflächen» beschrieben, die ohne Sitze, dafür mit «schwammweichen Teppich[en]» ausgestattet sind. Dank magnetischer Abstossung würden sie «kein Rädergeratter» und «kein Motorengeheul» verursachen. Ausserdem wird in den Zügen «Marihuana» geraucht. Callenbach, Ökotopia, 13, 14. Während im Hörspiel der beinahe lautlose Klang der Züge entsprechend umgesetzt wird, wurde im Manuskript der Hinweis auf das Rauchen (allerdings ohne Nennung von Marihuana) von Hand gestrichen. Vgl. Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Manuskript, 4.

626 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 6'01"; Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Manuskript, 4.

627 Callenbach, Ökotopia, 17.

628 Vgl. Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 0'00" und 1'07".

629 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Manuskript, 4. Dieser Hinweis wurde im Manuskript zwar von Hand gestrichen (wahrscheinlich von Regisseur Benoit), trotzdem äusserte sich «Matthias Ganz» (Rainer Zur Linde) in dieser Art und Weise. Vgl. Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 5'36".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit der Adaption von Callenbachs Roman ins schweizerische Mittelland reicherte Schriftsteller Hartmann die gegensätzlichen Klanglandschaften mit ‹schweizerischen› Zeichen an. Die Berner Mundart diente hierbei zur Differenzierung einer Innen- und Aussenwelt und bewirkte damit eine Art «Performanz der Unterschiede»,[630] so wie sie Bielefeld bei Selbstthematisierungen von Nationen festgestellt hat. Das Beispiel verweist auch auf die Bedeutung von akustischen Stereotypen wie Flugzeug-, Auto- oder Zuggeräuschen, die den Zuhörenden eine Orientierung innerhalb der fiktionalen Welt von *Ökotopia* ermöglichten und eine Dichotomisierung von ‹gut› und ‹böse› herstellten, wie sie sich auch im Sounddesign von Science-Fiction-Filmen zeigt.[631] Interessanterweise wollte Hartmann die sprachliche Differenzierung deutlicher hervorheben, als sie von Regisseur Charles Benoit schliesslich umgesetzt wurde. So hätte gemäss Manuskript «Matthias Ganz» gefragt werden sollen, ob man im aussen gelegenen «Züri itz o Hochdütsch» (dt. «Zürich jetzt auch Hochdeutsch») spreche.[632] Dieser Hinweis wurde aber von Hand gestrichen und im Hörspiel nicht erwähnt.

HÖRPROBE V.46 [626, 629]: Kontraste zwischen vermeintlich schweizerischen und deutschen Klangwelten, 0'37"

Darstellung beängstigender Erfindungen

In den von Radio DRS produzierten Science-Fiction-Sendungen traten auch neuartige Erfindungen in Erscheinung, die vorwiegend aus dem Gebiet der medizinischen Forschung stammten und nicht dem Wohle der Menschheit dienten. Die besorgniserregende Wirkung dieser Innovationen ging in den meisten Fällen nicht direkt aus dem Gesprochenem hervor, sondern zeigte sich erst ‹zwischen den Zeilen›, das heisst durch den Einsatz bestimmter Klangobjekte. Bei der Umsetzung dieser Nova können mit elektronischen Klangkonfigurationen, konventionellen Maschinengeräuschen und entrückten Sprechweisen drei verschiedene Darstellungsformen unterschieden werden.

Elektronische Klangkonfigurationen zur Darstellung neuer biomedizinischer Verfahren setzten sich primär aus akusmatischen Hintergrundgeräuschen und vordergründigen Signaltönen zusammen. Im Adaptionshörspiel *Wackere neue Welt* (1969) nach Huxleys dystopischem Roman sind im sogenannten «Befruchtungsraum», in dem die neuen Menschen in Reagenzgläsern kreiert werden, leise, vom Basler Studiotechniker Ernst Neukomm elektronisch erzeugte Quietschgeräusche zu vernehmen.[633] Auf diegetischer Ebene werden die Geräusche nicht benannt, aus dem Gesprochen geht allerdings hervor, dass es sich um medizinaltechnische Apparaturen handeln muss. Von Neukomm produzierte und hintergründig eingesetzte elektronische Klänge wurden auch in den Basler Produktionen *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) und *Ausbruch* (1974) verwendet.[634] Dabei traten zusätzlich Vordergrundgeräusche in Erscheinung. Im Stück *Ihr werdet es Utopia nennen* ertönt die «Auftauung»[635] kryokonservierter Menschen etwa in Form eines pneumatischen Zischens,[636] der Betätigung eines Hebels, eines ansteigenden Sinustons und eines elektronischen Klangteppichs, bestehend aus

630 Bielefeld, Nation und Gesellschaft, 97.

631 Beispielsweise kommt im Science-Fiction-Film *Star Wars* (1977) eine akustische Dichotomisierung wie folgt zum Ausdruck: Dem als böse geltenden ‹Empire› wird ein «bassig moduliertes unheimliches Geräusch» zugeordnet, während die Klangobjekte der ‹Guten› über vertraute Geräusche in einem «mittleren Frequenzbereich» dargestellt werden. Vgl. Flückiger, Sound Design, 176–182, hier 179.

632 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Manuskript, 5.

633 Huxley Aldous/Helmar Helmut (Bearbeitung), Die Zukunft von gestern. Aldous Huxley: «Wackere neue Welt», Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1969, Dauer: 50'34" (2 Bänder), Erstsendung: 20.10.1969, DRS-1, ab 17'10" (Band 1).

634 Ernst Neukomm wird in der Radiozeitung meist nicht ausdrücklich als Komponist genannt. In den Produktionsunterlagen wird er aber als zuständig für die Soundeffekte oder elektronische Musik ausgewiesen. Vgl. beispielsweise Aufnahme-Begleitzettel Nr. 20.111, Begleitblatt «Betrifft SUISA-Meldungen für gesprochene Sendungen mit Musik», Schmitz Emil-Heinz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Zürich 1969.

635 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 13.

636 Auch im «Hörbild» *Kann der Mensch unsterblich werden?* (1967) inszeniert Regisseur Paul Roland die Kryokonservierung eines Mannes mit einem, gemäss Manuskript, «scharfe[n] Zischen». Hartwig Heinz, Kann der Mensch unsterblich werden? oder Einfrierenlassen – ein heisses Eisen!, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1967, Dauer: 97'31" (3 Bänder), Erstsendung: 1.12.1967, DRS-1, ab 20'42" (Band 2); Hartwig, Kann der Mensch unsterblich werden?, Manuskript, 34. Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verschiedenen Brumm- und Pieptönen.[637] In *Ausbruch* wird der «[a]utogen[e] Einschlafton», mit dem Probandinnen und Probanden bewusstlos gemacht werden, mit einem Schalterklicken, einem tief wummernden Basston und einem zischenden Geräusch, das die Beigabe eines letalen Mittels suggerieren soll, hörbar gemacht.[638]

Der Vergleich mit den schriftlichen Vorlagen zeigt, dass sich Studio Basel bei der Umsetzung weitgehend an die Anweisungen aus den Manuskripten hielt. Die Regisseure Martin Bopp (*Ihr werdet es Utopia nennen*) sowie Christan Jauslin (*Ausbruch*) setzten die Vorgaben aus den Manuskripten, die für die Hintergrundgeräusche ein «leises Surren»[639] oder für den «autogenen Einschlafton» ein «80 Hz-Sinusbrummen»[640] vorsahen, mit entsprechenden Klangobjekten um. Im Falle von *Ausbruch* deckte sich die Darstellungsform auch weitgehend mit der kurz zuvor ausgestrahlten Produktion des SDR.[641] Im Stück *Wackere neue Welt* verwendete Regisseur James Meyer hingegen mit dem elektronischen Sound im Laboratorium ein akustisches Gestaltungsmittel, das nicht aus dem Referenzwerk hervorging. Helmut Helmar, der Huxleys Werk als Hörspiel adaptiert hatte, sah für die Szene im «Befruchtungsraum» zwar einen «Akustikwechsel»[642] vor, erwähnte dabei aber keine elektronischen Hintergrundgeräusche. Huxley seinerseits beschrieb im Roman *Brave New World* (1932) die Atmosphäre im «Fertilizing Room» sogar als «scarcely breathing silence».[643] Der Hessische Rundfunk (HR), der 1967 bereits eine deutschsprachige Hörspielfassung von Huxleys Werk ausgestrahlt hatte, setzte für die Szene im «Befruchtungsraum» ebenfalls Synthesizer-Klänge ein.[644] Möglicherweise orientierte sich Meyer bei der Umsetzung des Novums an den Darstellungsformen des HR.[645]

HÖRPROBE V.47 [633]: Ergänzung des Ursprungstexts mit ‹düsteren› elektronischen Klängen bei Radio DRS (1969), 0'27"…

HÖRPROBE V.48 [644]: …und beim Hessischen Rundfunk (1967), 0'49"

Bei der Umsetzung neuartiger Medizinaltechnik pflegte Radio DRS zum Teil auch eine vergleichsweise geräuschvollere und längere Performanz. So wird in der ersten Folge der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) eine für die Menschheit letale Zeitmaschine sowohl mit hintergründigen, akusmatischen oszillierenden Sinustönen als auch bewegungsbezogenen auf- und absinkenden Sinustönen dargestellt.[646] Die Geräusche wurden offenbar von Regisseur Paul Roland eigenständig hinzugefügt, da sie im Referenzwerk, Fredric Browns Kurzgeschichte *Das Experiment* (1966), nicht erwähnt werden.[647] Der SDR, der Browns Erzählung in seiner Reihe *Science Fiction als Radiospiel* 1972 ausstrahlte, verzichtete auf zusätzliche Geräusche. Ausserdem war die Fassung des SDR mit knapp drei Minuten wesentlich kürzer als diejenige von Radio DRS (gut vier Minuten).[648] Für diese längere Performanz gibt es zwei Erklärungsansätze: Einerseits könnte sie das Resultat einer internen Auffassung beim Deutschschweizer Radio gewesen sein, die von unterschiedlichen Sprechtempi ausging. So hielt Regisseur Werner Hausmann 1959 fest, dass deutsche Hörspiele vom Deutschschweizer Publikum als «‹fremd› empfunden» würden, weil

637 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 20'05".

638 Frank, Ausbruch, Produktion: Radiostudio Basel 1974, ab 6'52".

639 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 13. Hervorhebungen im Original.

640 Frank, Ausbruch, Manuskript, 4. Hervorhebungen im Original.

641 Vgl. Frank, Ausbruch, Produktion: SDR/WDR 1973, ab 6'37".

642 Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Manuskript, 9. Hervorhebungen im Original.

643 Huxley Aldous, Brave New World, Stuttgart 1992, 21, 22.

644 Vgl. Huxley Aldous/Palma (Bearbeitung), Wackere neue Welt, Regie: Ludwig Cremer, Produktion: HR 1967, Dauer: 87'09" [2 Audiofile], Erstsendung: 22.7.1967, ab 2'45" [Audiofile 1]. Die Hörspielfassung stammte allerdings nicht von Helmut Helmar, sondern von ‹Palma›. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

645 Eine solche Ausrichtung wäre nicht ungewöhnlich gewesen, da in anderen Fällen Bandaufnahmen von Science-Fiction-Hörspielen ausländischer Rundfunkanstalten zur Begutachtung angefordert wurden. Auf dem Gutachten zu Richard Heys Hörspiel *Andromeda im Brombeerstrauch* (SFB, 1975) steht beispielsweise von Hand geschrieben: «Band zum Abhören vom SFB kommen lassen». Hey Richard, Andromeda im Brombeerstrauch, Gutachten von Studio Basel, 9.6.1975, Archiv Radiostudio Basel [Ordner, E.4.5.].

646 Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 2'29".

647 Vgl. Brown, Das Experiment, 67–68.

648 Vgl. Brown Fredric, Das Experiment, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR 1972, Dauer: 2'51", Erstsendung: 27.3.1972, ab 0'02"; Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 1'05".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

«[w]ir für die Norddeutschen im allgemeinen zu langsam [sprechen], sie für unsere Ohren zu schnell».[649] Aus diesem Selbstverständnis heraus könnten die Regieführenden von Radio DRS längere Szenen bevorzugt haben. Andererseits war die Deutschschweizer Version von Browns Kurzgeschichte auch länger, weil ausführlichere Pausen gemacht wurden.[650] Indem Pausen in Hörspielen als paraverbale Codes den Zuhörenden Zeit zum Nachdenken ermöglichen,[651] könnte ein ausgiebigerer Einsatz von Pausen ein Hinweis dafür sein, dass Radio DRS seinem Publikum mehr Zeit zur Verarbeitung des Gehörten bereitstellen wollte, als dies beim SDR der Fall war.

In den 1980er Jahren gab es auch Darstellungsformen, die zur Umsetzung dystopischer Erfindungen nicht elektronische Sinustöne, sondern eher herkömmliche und ‹rohe› Klangobjekte im Sinne einer ‹Used Future› verwendeten. So wird im Adaptionshörspiel *In der Strafkolonie* (1981) das Novum der exekutierenden Maschine mit einem mehr als zweiminütigen, lauten, ratternden und scheppernden Geräusch dargestellt, das durch herausfallende metallische Objekte ergänzt wird und schliesslich in einem brummenden Motorengeräusch mündet.[652]

HÖRPROBE V.49 [652]: Dystopische Maschinenklänge im Zeichen der ‹Used Future›, 2'22"

Diese Geräusche hingen nur zum Teil mit der literarischen Vorlage zusammen. Kafka schrieb in seiner Erzählung zwar von einem «kreischenden»[653] Zahnrad der Maschine, charakterisierte die Hinrichtung eines Offiziers aber als geräuschlos: «[E]in Rad im Zeichner hätte Kreischen sollen; aber alles war still, nicht das geringste Surren war zu hören.»[654] Mit der Wahl dieser Geräusche, die zusätzlich mit den Mitteln der Kunstkopfstereophonie bearbeitet worden waren, ergänzte Salmony das Referenzwerk mit zusätzlichen akustischen Zeichen, was in Zeitungsrezensionen unter anderem als «anmassend»[655] kritisiert wurde.

Schliesslich bestand eine weitere Form, neuartige Errungenschaften akustisch zu repräsentieren, in der Verwendung entrückter Sprechweisen. Meist wurden dazu Frauenstimmen benutzt. So nimmt in *Daisy Day* «Edna Green» (Inge Stein) zur Beruhigung ihrer Nerven «Vitaminkapseln» ein, was zur Folge hat, dass sie mit gelassener, bisweilen angeheiterter Stimme spricht.[656] Autor Hermann Ebeling wies im Hörspielmanuskript nicht ausdrücklich auf eine veränderte Sprechweise hin – allerdings wurde im Manuskript, welches der DRS-Produktion vorlag, an entsprechender Stelle der Hinweis «nicht mehr so nervös» notiert.[657]

Im Adaptionshörspiel *Kerze im Wind* (1985) wurde das Novum neuer Therapiemethoden zur Stabilisierung psychisch labiler Menschen ebenfalls an einer Probandin vorgeführt. So tritt die zur Therapie ausgewählte «Alda» (Maria-Magdalena Thiesing) zunächst mit weinerlicher und zittriger Stimme in Erscheinung.[658]

HÖRPROBE V.50 [658]: Frauenstimmen zur Darstellung neuer Therapiemethoden für angeblich psychisch labile Menschen, 0'38", vor der Therapie …

649 Hausmann Werner, Für das Jahrbuch 1959 der S.R.G. Das Hörspiel, Archiv Radiostudio Basel, Msse [Manuskripte] von Werner Hausmann und andere Texte, F.2.1, 3.

650 «Professor Johnson» (Gube Günter) benötigt beispielsweise rund sieben Sekunden für folgenden Satz: «Man müsste es tatsächlich versuchen [2 Sekunden Pause]. Also gut [1 Sekunde Pause]. Ich werde ihn nicht […]». Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 4'45". In der SDR-Version benötigt Sprecher Toni Dameris hingegen nur vier Sekunden mit wesentlich kürzeren Pausen (ca. 0.5 Sekunden). Vgl. Brown, Das Experiment, Produktion: SDR 1972, ab 2'37".

651 Vgl. zur Bedeutung von Pausen in Hörspielen: Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 59.

652 Vgl. Kafka Franz/Salmony Claude Pierre (Bearbeitung), In der Strafkolonie, Regie: Claude Pierre Salmony, Produktion: Radiostudio Basel 1981, Dauer: 43'48", Erstsendung: 28.11.1981, DRS-2, ab 39'21".

653 Kafka Franz, In der Strafkolonie, Leipzig 1919, Internetversion: https://www.gutenberg.org/files/25791/25791-h/25791-h.htm, 12.8.2020.

654 Kafka, In der Strafkolonie, o. S.

655 Egger, Am Radio gehört. Kafkas «Strafkolonie» im Kunstkopf, 40.

656 Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 32'28"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 37.

657 Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 37.

658 Vgl. Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Produktion: Radiostudio Bern 1985, ab 27'18".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Manuskript steht an entsprechender Stelle: «ALDA ZITTERT, SCHLUCHZT LAUT [...] ALDA WEINT HEMMUNGSLOS, UNTRÖSTLICH».[659] Nach der Behandlung spricht sie hingegen mit ruhiger, kühl wirkender Stimme.[660]

HÖRPROBE V.51 [660]: …und nach der Therapie, 0'18"



Es dürfte kein Zufall gewesen sein, dass die Wirkung neuartiger Heilmittel an weiblichen Figuren demonstriert wurde, da im Science-Fiction-Genre vielfach konservative Geschlechterkonstruktionen vorherrschten und stereotypisierte Verhaltensweisen wie zum Beispiel «hysterisch[e]» Frauen und «stoisch-ruhig[e]» Männer keine Seltenheit waren.[661]

Vereinzelt dienten auch Männerstimmen zur Präsentation eines ‹biomedizinischen› beziehungsweise eines parapsychologischen Novums. In Eva Maria Mudrichs Originalhörspiel *Das Experiment* (1972) spricht der Protagonist «Bauer» (Kurt Fischer-Fehling) mit gequälter Stimme, während er den Tod eines Freundes telepathisch mitverfolgt.[662] Hörspieler Fischer-Fehling hielt sich dabei an die Anweisungen im Manuskript, wonach er «bemüht um berichterstattenden Ton» sprechen sollte.[663] Zusätzlich zu dieser Sprechweise und dem Einsatz einer langen Pause wurden in Mudrichs Hörspielen keine weiteren akustischen Zeichenträger zur Vorführung des Novums verwendet, wobei gerade diese Darstellungsform zu zahlreichen Publikumsreaktionen hinsichtlich der Authentizität des Gehörten führte.[664]

Sound intelligenter Maschinen

Eines der zentralen und für die Diversifikationsphase kennzeichnenden Nova war die intelligente Maschine. Ihr Erscheinen war nicht zufällig, denn in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts befand sich die Kybernetik als Wissenschaft zur Erforschung von adaptiven und selbstregulierenden Automaten im Aufschwung und führte in den 1960er Jahren zur Konstruktion einer ersten Generation von Robotern. Diese waren standortgebunden und auf eine Aufgabe beschränkt. Ende der 1960er Jahre folgte eine zweite Generation, die mobiler und dank der Integration von Algorithmen mit künstlicher Intelligenz (KI)[665] autonomer war. Zur Mitte der 1970er Jahre führte die Entwicklung neuer Prozessoren dazu, dass in Robotern zunehmend Mikrocomputer eingesetzt werden konnten. Damit erhöhte sich die der KI zur Verfügung stehende Rechenleistung und eine dritte Generation von Robotern konnte entwickelt werden.[666] Mit dem Aufkommen des Mikroprozessors zu Beginn der 1970er Jahre begann auch das Zeitalter des Personal Computers (PC), der über eine hohe Eigenintelligenz verfügte und ab den frühen 1980er Jahren mit Grossrechnern (Servern) vernetzt werden konnte.[667]

In den Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS widerspiegeln sich diese Entwicklungen. Die neuartigen Maschinen waren dabei den realen technischen Möglichkeiten jeweils voraus. Im Zentrum der folgenden Abschnitte stehen wiederum die Darstellungsformen, die von den Schriftstellenden und Radiomitarbeitenden zur Umsetzung der Nova (Automaten, Roboter, Androiden, Computer) verwendet wurden.

In mehreren Science-Fiction-Sendungen traten neuartige Automaten und Abspielgeräte in Erscheinung, deren technische Zusammensetzung meist unklar war, die sich aber durch ein szientistisches Auftreten kennzeichneten und im Sinne Spiegels ihre Zugehörigkeit zur fiktionalen Welt nicht weiter erläutern mussten. Diese Maschinen waren jeweils in Form

659 Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Manuskript, 16–17. Hervorhebungen im Original. Diese Anweisung übernahm Bearbeiter Hoffmann direkt aus der Theatervorlage. Vgl. Solschenizyn, Kerze im Wind, 174.

660 Vgl. Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Produktion: Radiostudio Bern 1985, ab 55'41". Im Manuskript steht dazu: «ALLES WAS SIE [Alda] HEUTE SAGT, IST GLEICHGUELTIG, GLEICHMUETIG, UNBETEILIGT». Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Manuskript, 35. Hervorhebungen im Original. Diese Regieanweisung geht auf das Referenzwerk zurück. Vgl. Solschenizyn, Kerze im Wind, 205.

661 Löchel, Utopias Geschlechter, 90.

662 Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: Radiostudio Basel 1972, Dauer: 50'16", Erstsendung: 7.10.1972, DRS-1, ab 39'42".

663 Mudrich, Das Experiment, Manuskript, 22. Hervorhebungen im Original.

664 Vgl. dazu Kapitel «Am Rande des Abgrunds: Beklemmende (Dialekt-)Hörspiele (1971–1977)», 193–194.

665 Im Folgenden wird der Begriff der ‹künstlichen Intelligenz› als die Idee von lern- und erkenntnisfähigen sowie zu eigenständigen Entscheidungen qualifizierten Maschinen verwendet.

666 Vgl. Ruge, Roboter im Film, 37–47.

667 Vgl. Weiss Robert, Der Schweizer Computermarkt: Ein Rückblick auf frühere Ausblicke, in: Geschichte und Informatik, Bd. 17 (2009), 123–142, hier 126–127.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

elektroakustischer Manipulationen (Hall- und Filtereffekten) sowie monotoner und repetitiver Sprechstile wahrnehmbar. So beginnt beispielsweise Dürrenmatts Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1968) mit einer mechanisch und roboterhaft wirkenden «Stimme» (Urs Bihler), die aus einem Lautsprecher dröhnt und einen Geheimbericht ankündigt.[668] Bei Hörspieladaptionen, die von intelligenten Automaten handelten, kam es im Rahmen des Medienwechsels auch zu medialen Transformationen. Beispielsweise wird im Adaptionshörspiel *Maschine «ER» Nr. 1* (3. Folge, *Pannen der Zukunft*, 1970) eine «Elektronenmaschine», die ihrem Besitzer dank errechneter Ratschläge zu Reichtum verhelfen kann, mit einem rasant oszillierenden Sinuston sowie der beschleunigten Aufnahme eines Telex-Fernschreibegeräts umgesetzt.[669]

HÖRPROBE V.52 [669]: «Elektronenwunder» mit szientistisch wirkenden Klängen, 1'09"

Im Referenzwerk, Anatolij Dnjeprows Erzählung *Maschine «ER», Modell Nr. 1* (1963), werden hingegen keine entsprechenden Geräusche beschrieben.[670] Für Regisseur Paul Roland, der Dnjeprows Geschichte zu einem Hörspiel bearbeitet hatte, war es offensichtlich wichtig, die neuartige Rechenleistung der «Elektronenmaschine» mittels zusätzlichen elektronischen Sounds plausibel erklingen zu lassen.

Im Rahmen des Medienwechsels wurden auch geschlechterspezifische Klangpraktiken verwendet. Im Adaptionshörspiel *Wackere neue Welt* (1969) soll Kleinkindern in einem Schlafsaal der «Hypnopädie-Abteilung»[671] ein Gemeinschaftsgefühl vermittelt werden. Dazu strömt aus einem Lautsprecher eine weibliche Stimme (Monika Koch), die den «Beta»-Kindern in sanfter und repetitiver Weise zuspricht: «Alpha-Kinder tragen Grau. Sie arbeiten viel mehr als wir, weil sie so schrecklich klug sind.»[672] Am Schluss des Hörspiels beruhigt ausserdem eine männliche Lautsprecherstimme (James Meyer) die aufgebrachten Menschen.[673] Bezeichnenderweise werden in Huxleys Roman *Brave New World* (1932) beide Stimmen als geschlechtsneutral beschrieben, nämlich diejenige im «dormitory» als «soft but very distinct voice»[674] und die am Schluss des Stücks als «Voice of Reason», die aus einer «Synthetic Music Box»[675] strömen soll. Bearbeiter Helmar transformierte diese Vorgaben und beschrieb sie im Manuskript als eine «Lautsprecherstimme einer Lehrerin: Ruhig, freundlich, mit Nachdruck» und als eine männliche «Tonbandstimme».[676] Eine ähnliche Darstellungsform verwendete auch der HR in seiner 1967 ausgestrahlten Hörspielfassung von Huxleys Stück.[677] Im Zuge der medialen Transformation vollzog sich bei der Sendung *Wackere neue Welt* somit eine Art auditives ‹Gendering›, das die Identifikation einer sanften Stimme als weiblich und einer Stimme der Vernunft als männlich zur Folge hatte und damit Stereotype vermeintlich «weiblicher Emotionalität» und «männlicher Rationalität» perpetuierte.[678]

Der intramediale Vergleich zeigt, dass neuartige Automaten bei Radio DRS im Vergleich zu anderen Sendern effektvoller umgesetzt wurden. In der Deutschschweizer Produktion von *Daisy Day* preisen «automatische Werber» aus den 1990er Jahren neuartige Produkte wie «Vitamin-Hot-Dogs» oder «rezeptfrei[e] Drogen» an.[679] Um die persuasive Wirkung der sprechenden Werbeautomaten zu unter-

668 Vgl. Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 00'04". Auch im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* ist es eine «Stimme» (Roswitha Schilling), welche die Menschen nach dem Auftauen begrüsst. Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 23'17".

669 Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 11'28"; Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (3. Sendung), 5.

670 Vgl. Dnjeprow, Maschine «ER», 208.

671 Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Manuskript, 6.

672 Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 14'00" (Band 1).

673 Ebd., ab 5'46" (Band 2).

674 Huxley, Brave New World, 49, 50.

675 Ebd., 258. Helmar übersetzte diese Vorgabe im Manuskript als «Mann, dunkel, beruhigend, freundlich, nachdrücklich». Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Manuskript, 22. Hervorhebungen im Original.

676 Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Manuskript, 7, 22. Hervorhebungen im Original.

677 In der HR-Produktion von 1967 werden die Rollen der beiden «Stimmen» ebenfalls von einer Hörspielerin und einem Hörspieler gesprochen. Huxley/Palma, Wackere neue Welt, Produktion: HR 1967, ab 23'51" [Audiofile 1] und ab 26'01" [Audiofile 2].

678 Bösch und Borutta geben als eine Form des «*gendering*» die seit den 1950er Jahren gemachte Verknüpfung «männlicher Rationalität und weiblicher Emotionalität» im Zusammenhang mit Ärztefiguren in Filmen an. Bösch/Borutta, Medien und Emotionen in der Moderne, 38. Hervorhebungen im Original.

679 Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 13'42" und 13'58"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 16.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

streichen, verwendete Regisseur Buser – im Gegensatz zu den Angaben im Manuskript und der Produktion des SDR[680] – zeitgenössische Rockmusik. Zu hören sind beispielsweise kurze Ausschnitte aus Songs US-amerikanischer oder westdeutscher Bands wie Creedence Clearwater Revival (*Lookin' Out My Back Door*, 1970) oder den «deutschen Beatles»[681] The Rattles (*The Witch*, 1970).[682] Diese Bands gehörten in den 1960er Jahren zu den Vertretern nonkonformistischer Rockmusik und verstanden sich als Sprachrohr für junge Menschen.[683] Durch die Verknüpfung mit den angepriesenen Produkten erfolgte in der DRS-Produktion von *Daisy Day* eine ideologische Codierung der als zukünftig deklarierten Musik. So spricht der «Automat 4» (Peter Richner) zu einer instrumentalen Passage des Lieds *The Witch*: «Achtung, Achtung meine Herrschaften. Schon etwas von unseren rezeptfreien Drogen gehört?»[684]

HÖRPROBE V.53 [684]: Kombination von Werbeautomaten und Rockmusik, 0'08"

Rockmusik wurde hier mit dem sogenannten «Drogenproblem»,[685] das Anfang der 1970er Jahre durch das Aufkommen harter Drogen auch in der Schweiz virulent war, verschränkt und in die Zukunft extrapoliert. Die Aussage, die mit der Wahl der Musik gemacht wurde, ist unmissverständlich: Rockmusik und Drogen enden in einer dystopischen Zukunft, geprägt von «bewusstseinslosen Marionetten», wie es Christoph Egger in einer NZZ-Rezension zu *Daisy Day* Ende der 1970er Jahre festhielt.[686]

Neuartige Abspielgeräte konnten auch als Reminiszenz an vergangene Zeiten dienen. Im Originalhörspiel *Lüdere Chilbi 2000* (1972) unternimmt ein Reporter einen Rundgang durch das «erste Mundart-Museum der Welt», das von der Organisation «Pro Europa» finanziert worden ist und sich der Konservierung des «aussterbenden Berner Dialekt[s]» widmet.[687] Als Demonstration drückt er auf verschiedene Knöpfe, woraufhin gespeicherte Aufnahmen erklingen, darunter ein von Kurt Marti vorgelesenes Gedicht (*Wo chiemte mr hi*, ca. 1972), ein Lied von Mani Matter (*Der Hansjakobli und Ds Babettli*, 1966) oder eine Szene aus einem Berndeutschen Theaterstück.[688] Obwohl diese Aufnahmen angeblich von Geräten abgespielt werden, wurden sie nicht mit entsprechenden Filtereffekten zur Imitation einer Lautsprecherwiedergabe bearbeitet. Eggimann, der mit der Museumsszene auf einen möglichen Sprachverlust der Deutschschweizer Mundart anspielen wollte, hätte zwar im Manuskript Verfremdungseffekte für die Wiedergabe der ‹historisch-ethnografischen› Aufnahmen vorgesehen gehabt, beispielsweise rückwärts eingespielte Passagen oder Aufnahmen mit «Echowirkung»,[689] Roland setzte stattdessen auf eine unverstellte Darstellung. Wahrscheinlich erachtete er den Verfremdungseffekt, evoziert durch konservierte Aufnahmen in einem «Mundart-Museum», als wirkungsvoll genug, so dass er auf zusätzliche elektroakustische Manipulationen verzichtete.

Vor dem Hintergrund der Konstruktion zunehmend mobiler und multifunktionaler Roboter im Laufe der 1960er Jahre beinhalteten zahlreiche Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Radios neuartige Akteure in Form von Robotern und Androiden, das heisst möglichst menschenähnlich gebauten Robotern.[690] Bei der Darstellung dieser mobilen Maschinen zeigen sich zwei Muster, die einerseits aus verzerrten, elektroakustisch

680 Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 9'22"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript (SDR), 11.

681 Vgl. Römer Dieter, Eine Ewigkeit unterwegs. Achim Reichel und seine Band auf Tournee, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.12.1986, o. S.

682 Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 11'12 und 13'55".

683 Vgl. Fifka Matthias S., ROCK AROUND THE CLOCK. Die Eroberung Europas durch die Rockmusik, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 402–407, hier 406.

684 Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 13'55.

685 Ende der 1960er Jahre stieg in der Schweiz der Konsum von Cannabisprodukten und anderen Drogen an, was in den erzieherischen, politischen und militärischen Eliten Ängste über eine allgemeine Verwilderung der meist jugendlichen Konsumentinnen und Konsumenten auslöste. Diese Befürchtungen wurden durch das Auftauchen neuer Drogen (LSD, Heroin und Kokain) und die damit in Verbindung stehenden ersten ‹Drogentoten› zusätzlich befeuert und führten zu einer repressiven Drogenpolitik. Vgl. Grob Peter J., Zürcher «Needle-Park». Ein Stück Drogengeschichte und -politik 1968–2008, Zürich ²2012, 13–22.; Tanner, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, 388–389.

686 Egger, Am Radio gehört. Daisy Day, in: NZZ, 12.7.1979, 32.

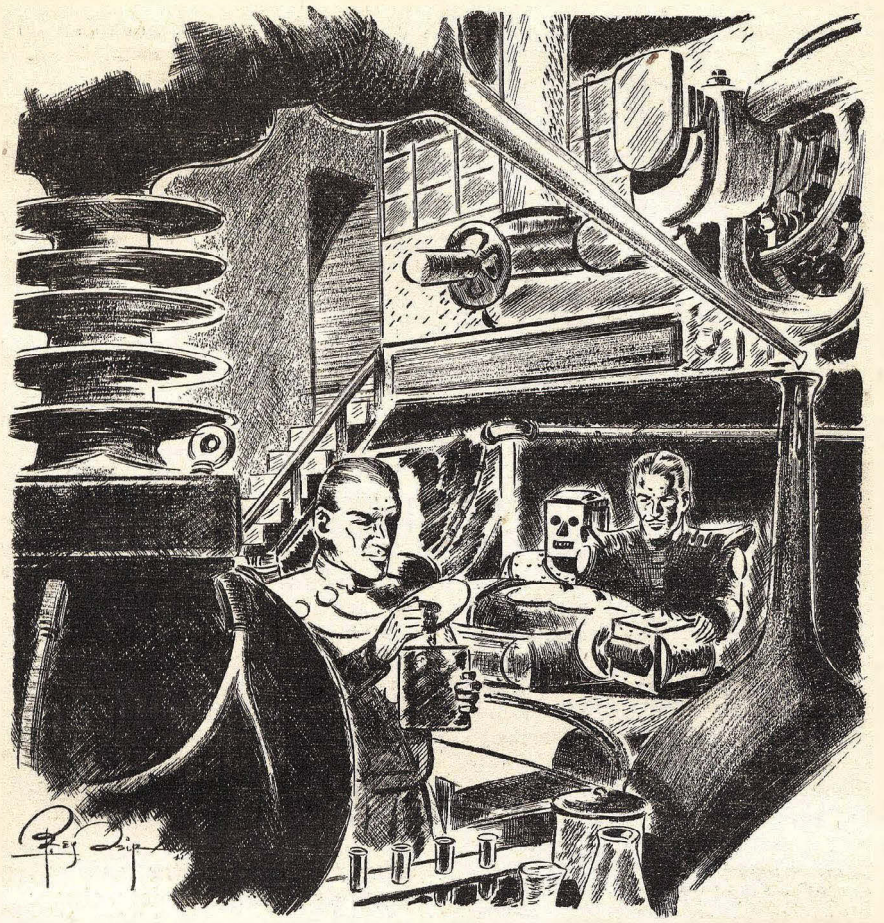
687 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 14.

688 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 30'22".

689 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 15–16, hier 16. Hervorhebungen im Original.

690 Vgl. Ruge, Roboter im Film, 54–55.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



REASON

By Isaac Asimov

The robot was strictly logical, reasoning, as only its perfect machine mind could, from observed facts to inevitable—if wacky—conclusion.

Illustrated by Rey Isip

GREGORY POWELL spaced his words for emphasis, "One week ago, Donovan and I put you together." His brows furrowed doubtfully and he pulled the end of his brown mustache.

It was quiet in the officer's room of Solar Station #5—except for the

ABB.16 ▶ Darstellung von Roboter «QT 1» in Asimovs Kurzgeschichte *Reason* (1941).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

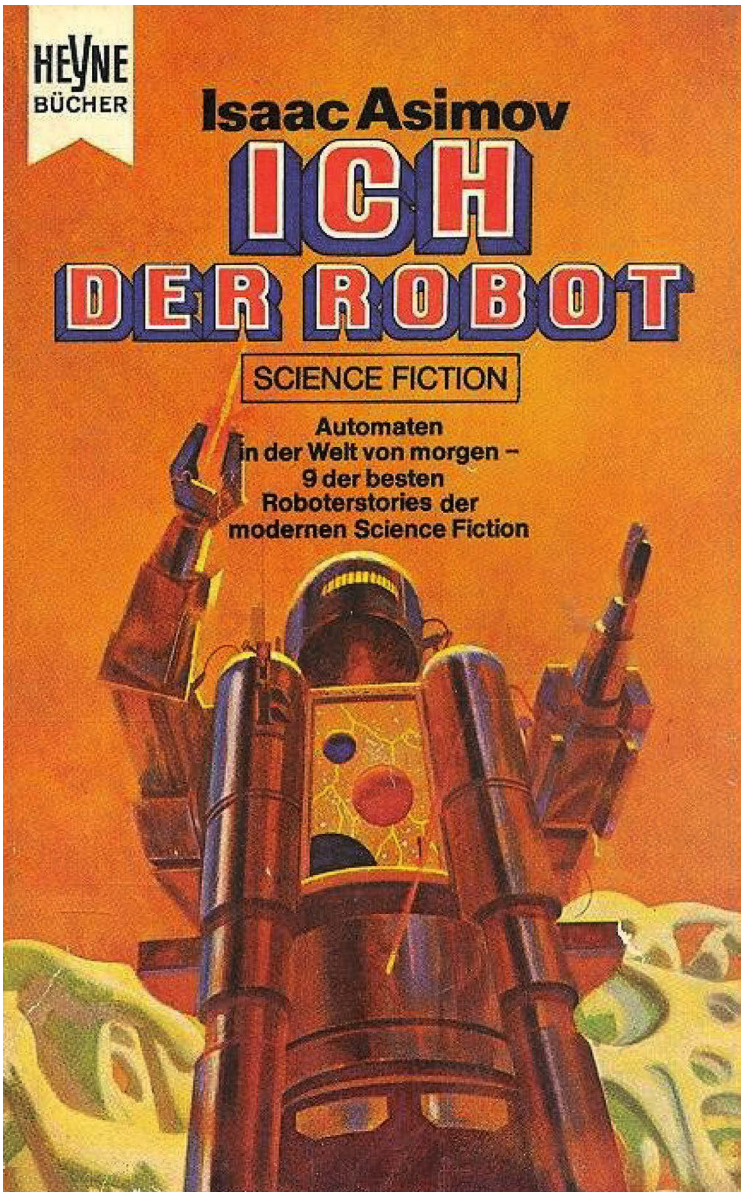


ABB.17 ▶ Umschlagabbildung zu Asimovs Werk *Ich, der Robot* (1952) mit Roboter «QT 1».

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

manipulierten Stimmen von Robotern und andererseits aus nahezu unverzerrten Sprechweisen von Androiden bestehen.

Verzerrte Stimmen sollten das Novum neuartiger Roboterfiguren naturalisieren, indem ihre angeblich künstliche Zusammensetzung mittels elektroakustischer Effekte hörbar gemacht wurde. In der ersten Folge *Logik* der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) mit einer Hörspieladaption von Asimovs Geschichte *Reason* (1941) spricht «Roboter QT 1» (Paul-Felix Binz) mit einer verzerrten, gefilterten, monotonen und im Vergleich zu seinem menschlichen Gegenüber emotionslosen Sprechweise.[691]

HÖRPROBE V.54 [691]: Verzerrte Roboterstimmen, 0'38"



Um die nicht-menschliche Zusammensetzung der von einem Menschen gesprochenen Figur zusätzlich zu betonen, äussert sich der Roboter in Form eines mechanisch-repetitiven Lachens (im Manuskript als «unmenschliches Maschinenlachen» bezeichnet),[692] mit Störungen beim Sprechen[693] und mit einem misslungenen Seufzer.[694] Dem Gesprochenen von «QT 1» wird ausserdem ein leises Klick-Geräusch vorangestellt und seine Passagen werden mit einem schnell pulsierenden Sinuston unterlegt.[695] Regisseur Roland setzte den Roboter, dessen Stimme in Asimovs Referenzwerk als «cold timbre inseparable from a metallic diaphragm»[696] bezeichnet wird, in einer Form um, die, ähnlich wie die visuellen Darstellungen von «QT 1» ▸ ABB.16 UND ▸ ABB.17),[697] die elektromechanische Zusammensetzung des Novums akzentuierte. Auch der SDR (1967)[698] und der WDR (1969)[699] hatten Roboter «QT 1» in einer ähnlichen Weise umgesetzt.

Die adaptiven und autodidaktischen Fähigkeiten der KI-Maschinen konnten sich auch in der Fähigkeit der sprachlichen Weiterentwicklung der Roboter zeigen. Im Adaptionshörspiel *MEA* (1970) spricht «Mea» (Andrea Lukas), eine mobile zylinderförmige Maschine mit Seh- und Tastorganen, zunächst monoton und abgehackt, wohingegen sie sich zum Schluss des Stücks dank ihrer angeblichen Lernfähigkeit fliessender artikuliert.[700] Dass diese Sprechweise intendiert war, geht aus Anweisungen im Manuskript hervor, wo zunächst eine «mechanische weibliche Stimme» gefordert wird und im Verlauf des Hörspiels ‹menschlichere› Intonationen wie «bestürzt» eingesetzt werden.[701]

Mit der hörspielgestalterischen Umsetzung der Roboterfiguren reicherte sich das Hör-Wissen der Rezipierenden wiederum mit genderspezifischen Stereotypen an. Die Funktionen der Maschinen «QT 1» und «Mea», die sich letztendlich beide gegen ihre Erbauer auflehnten,[702] entsprachen durchaus konventionellen Geschlechtervorstellungen. Die Maschine «Mea», die ihrem Schöpfer «Jewgenij Sidorowitch» (Klaus W. Leonhard) zufolge aus «Hörbarkeitsgründen» mit einem «weiblichen Klang» ausgestattet worden ist,[703] benutzt ihre Rechenleistung vor allem dazu, die «Gleichung der Liebe» zu entdecken.[704] Zudem erweist sie sich als «gute Hausfrau», die das Zimmer ihres Erbauers aufräumt, ihm Tee ser-

691 Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 7'54"; Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (1. Sendung), 4.

692 Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 18'28"; Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (1. Sendung), 10.

693 Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 19'54".

694 Ebd., ab 54'32". Im Manuskript steht dazu: «seufzt tatsächlich – er versucht es zumindest». Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (1. Sendung), 29.

695 Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 7'54". An einer Stelle ist das «Nachdenken» von QT 1 in Form mechanischer, ratternder Geräusche zu vernehmen, die im Manuskript als «Roboter-Geräusch – elektr. Knistern» beschrieben werden. Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 12'13"; Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (1. Sendung), 7. Hervorhebungen im Original.

696 Asimov, Reason, 34.

697 Vgl. ebd., 33; Asimov Isaac, Ich, der Robot, Düsseldorf 1952, Titelseite.

698 Vgl. Asimov Isaac/Krautkrämer Horst (Bearbeitung), Roboter QT 1, Regie: Horst Krautkrämer, Produktion: SDR 1967, Dauer: 51'30" [4 Audiofiles], Erstsendung: 18.4.1967, ab 2'11" [Audiofile 3].

699 Vgl. Asimov Isaac/Carls Carl Dietrich (Bearbeitung), Ich, der Robot (2): Vernunft, Regie: Günther Sauer, Produktion: WDR 1969, Dauer: 48'20" [5 Audiofiles], Erstsendung: 9.5.1969, ab 3'44" [Audiofile 1].

700 Dnjeprow Anatolij/Schmid Robert (Bearbeitung), MEA, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 59'54", Erstsendung: 16.5.1970, DRS-1, ab Laufzeit 24'40" und 52'09".

701 Dnjeprow/Schmid, MEA, Manuskript, 10, 21.

702 «QT 1» sperrt die beiden menschlichen Besatzungsmitglieder ein, weil er nicht in ihnen, sondern in einem «Energieumformer» seinen «Schöpfer» sieht. Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 20'11" und 29'25". «Mea» will ihren Erbauer sezieren, um die Geheimnisse biologischer Systeme zu entschlüsseln. Dnjeprow/Schmid, MEA, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 49'47".

703 Dnjeprow/Schmid, MEA, Manuskript, 9.

704 Dnjeprow/Schmid, MEA, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 42'15".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

viert oder seine Bleistifte spitzt.[705] Im Gegensatz dazu ist Roboter «QT 1» mit technischen Aufgaben auf der Raumstation betraut.[706] Diese geschlechterspezifische Darstellungsweise war aber kein Einzelfall, denn «QT 1» wird in Asimovs Geschichte stets in der männlichen Form angesprochen und der SDR und WDR besetzten die Roboterrolle ebenfalls mit Hörspielern.[707]

Auch bei der Darstellung von Androiden zeigen sich geschlechterspezifische Stereotype. Weibliche humanoide Roboter traten jeweils als Ehefrauen in Erscheinung. Ihre Stimmen waren im Gegensatz zu Robotern wie «QT 1» oder «Mea» ohne hörbare elektroakustische Manipulationen ausgestattet und glichen nahezu derjenigen der menschlichen Figuren. Im Adaptionshörspiel *Andover und die Androidin* (3. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970) spricht eine «Androidin» (Andrea Lukas) namens «Lydia» weitgehend unverstellt und ihre elektromechanische Zusammensetzung zeigt sich nur in Form einer leicht monotonen und emotionslos wirkenden Sprachmelodie.[708]

HÖRPROBE V.55 [708]: Androide Ehefrau mit monotoner Stimme, 0'21"

Die als weiblich inszenierte Maschine übernimmt in der Geschichte die Funktion einer «aufmerksame[n] Gattin», deren Aufgabe darin besteht, ihrem Ehemann «jeden Wunsch von den Augen abzulesen».[709] Das gleiche Muster zeigt sich auch bei «Ursula» (Renate Müller), einem «Roboter» des Heiratsinstituts «Glückliche Zukunft», der in der *Schreckmümpfeli*-Sendung mit dem Beitrag *Hochzeitstag* (1982) von Markus Köbli die Hörspielbühne betritt. Sprecherin Müller performt die verheiratete Androidin ebenfalls mit einem nur leicht entrückten Sprechstil, bestehend aus der Wiederholung der vorangehenden Worte, einer sinkenden Melodie gegen Satzende und einer wiederholt falschen Namensnennung ihres Ehemanns.[710]

Auch männliche Androiden verfügten über stereotypisierte Funktionen, sprachen aber im Gegensatz zu den Androidinnen ganz gewöhnlich. In der Sendung *Unterhaltsame Propheten* (1970), dem Vorspann zur Science-Fiction-Reihe *Pannen der Zukunft*, spricht der humanoide Roboter «Braling Zwei» (Joachim Ernst) wie sein menschlicher Doppelgänger «Mr. Braling» (ebenfalls von Ernst gesprochen).[711] Der Androide dient «Mr. Braling» zur Erfüllung ehelicher Pflichten, wobei das Hörspiel darin gipfelt, dass der Roboter den Platz seines menschlichen Originals einnimmt und «Mr. Braling» einsperrt. In der *Schreckmümpfeli*-Folge *Ein einschneidendes Erlebnis* (1982) tritt ein Androide in Form eines Industriearbeiters namens «Heinz» (Jodoc Seidel) in Erscheinung, der mit kölschem Dialekt seinem Kollegen mitteilt, dass er drehende «Rädchen» und «glitzernde Teilchen» in seinem aufgeschnittenen Arm entdeckt habe.[712]

HÖRPROBE V.56 [712]: Androide mit kölschem Dialekt, 0'51"

Bezeichnenderweise wurden die Stimmen der Androidinnen affektierter dargestellt als die der Androiden. Die natürlich wirkenden Artikulationen von «Braling Zwei» und «Heinz», der sogar Dialekt sprechen kann, erwecken beim Hören den Eindruck einer einwandfrei funktionierenden Technologie. Hingegen suggeriert die unnatürlich wirkende, leicht störungsanfällige Sprechweise der Androidinnen «Lydia» und «Ursula», dass weiblich assoziierte Roboter kein wirklicher Ersatz für zwischenmenschliche Beziehungen seien.

705 Dnjeprow/Schmid, MEA, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 38'38".

706 Vgl. Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (1. Sendung), 13.

707 Vgl. Asimov, Reason, 34. Roboter «QT 1» wurde in der WDR-Produktion (1969) von Günther Sauer und beim SDR (1967) von Hellmut Lange gesprochen. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

708 Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 41'53".

709 Ebd., ab 42'56". Bearbeiter Roland hielt sich bei den Aussagen der Figur «Lydia» an die Vorgaben des Referenzwerks. Vgl. Wilhelm, Andover und die Androidin, 177.

710 Vgl. Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Der Hochzeitstag, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 9'31", Erstsendung: 29.12.1982, DRS-1, ab 4'18".

711 Widmer et al., Unterhaltsame Propheten, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 13'48". Seine elektromechanische Zusammensetzung deutet sich nur kurz mit einem leise tickenden Geräusch eines herkömmlichen Weckers an, das beim Abhören an der Brust des Roboters vernommen wird. Widmer et al., Unterhaltsame Propheten, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 7'09". Das tickende Geräusch, das in den Regieanweisungen als «Tick-tick-tick-tick-tick-tick» bezeichnet wird, geht ebenfalls auf die Vorlage – Bradburys Kurzgeschichte *Marionetten AG* – zurück. Widmer et al., Unterhaltsame Propheten, Manuskript, 5; Bradbury, Marionetten AG, 278.

712 Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Ein einschneidendes Erlebnis, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 6'49", Erstsendung: 24.11.1982, DRS-1, ab 5'00".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Während Roboter und Androidinnen in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen vor allem verbal in Erscheinung traten, wurden Computer sowohl geräuschvoll-musikalisch als auch stimmlich umgesetzt. Bei den nonverbalen Artikulationen lassen sich vier Muster unterscheiden. Erstens traten Computer mittels musikalischer Zeichen in Erscheinung, was wiederum eine Futurisierung diegetischer Musik zur Folge hatte.[713] So spielt im Originalhörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) ein «Melodien-Komputer [sic]» namens «Olexas» in einem Pavillon auf dem fernen Planeten «Proxiton C», welcher der Erde angeblich um 500 Jahre voraus war, rhythmische, hallende, basslastige synthetische Musik.[714]

HÖRPROBE V.57 [714]: Computer, der auf einem fernen Planten Musik produziert, 0'37"

Autor Schmitz sah gemäss Manuskript «leise, gedämpfte Musik»[715] im Hintergrund vor, was Regisseur Bopp mit elektronischer Musik, wahrscheinlich von Ernst Neukomm auf einem Synthesizer produziert, umsetzte. Diegetische Computer konnten auch zur Futurisierung von Rockmusik dienen. In *Lüdere Chilbi 2000* (1972) werden während der Radioreportage über das Älplerfest Aufnahmen von «Volkstänze[n]» angekündigt, woraufhin aber fälschlicherweise der Song *Outside My Door* (1969) von Can, einer avantgardistischen Band aus Köln, eingespielt wird.[716] Nach knapp zehn Sekunden wird die Rockmusik unterbrochen und eine «Stimme» (unbekannter Sprecher) meldet sich entschuldigend zu Wort: «~~Entschuldigen Sie. Wir haben einfach zu wenig Personal~~. Der Musik-Computer scheint überlastet.»[717]

HÖRPROBE V.58 [717]: Futurisierung zeitgenössischer Rockmusik, 0'47"

Eggimann, der an entsprechender Stelle im Manuskript von einem «verrückte[n] Beat» schrieb, sah offenbar keinen «Musik-Computer» vor. Die Passage (schwarz markiert) wurde von Regisseur Roland eigenständig hinzugefügt. Danach wird wie von Eggimann beschrieben ein «Volkstanz» eingespielt.[718] Das Novum eines «Musik-Computers» diente hier zur Kontrastierung zweier Klanglandschaften – eines avantgardistischen und eines folkloristischen Soundscapes –, wobei Roland mit der Wahl der Band Can progressive Musik, sogenannten «Krautrock»,[719] auswählte.

Ein zweites Muster zur Darstellung neuartiger Computer waren elektronische Klänge. Im Originalhörspiel *Prioritäten* (1974) wird beispielsweise das «Uni-Informatic-System», ein vernetzter Apparat mit Spracherkennung, Drucker und Videotelefonie, mit modulierten Sinustönen und mechanischen Telex-Geräuschen umgesetzt.[720]

HÖRPROBE V.59 [720]: Elektronischer Sound für weltweit vernetzte Apparate, 1'07"

Regisseur Meyer hielt sich weitgehend an die Anweisungen von Autor Hans Peter Buschmann, der im Manuskript von «Arbeits-Brummtönen» und einer «rasend schnell schreibende[n] elektrische[n] Schreibmaschine» schreibt.[721] Interessanterweise ist Meyers Inszenierung erneut länger und effektvoller als die des WDR/SDR von 1973. So dauert in der DRS-Produktion die Anfangsszene, in der mit dem Computer gearbeitet wird, mit rund 8 Minuten deutlich länger als beim WDR (ca. 6 Minuten).[722]

Mit den aufkommenden PCs im Laufe der 1970er Jahre veränderten sich auch die Klangpraktiken zur Darstellung neuartiger Rechenma-

713 Vgl. zur Futurisierung diegetischer Musik während der Konsolidierungsphase: Kapitel «Futurisierung diegetischer Musik», 155–159.

714 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 30'24"; Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 27.

715 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 21. Hervorhebungen im Original.

716 Vgl. Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 21'19".

717 Ebd., ab 21'52; Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 10. Hervorhebung durch den Autor (schwarze Markierung).

718 Wahrscheinlich handelt es sich um das Lied *Am Märit z'Saane* von J. Nicolier der Schallplatte *Bi Üs Im Bärnerland* (unbekanntes Veröffentlichungsdatum). Vgl. Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab Laufzeit 21'56".

719 «Krautrock» ist ein von der musikwissenschaftlichen Forschung sowie von zeitgenössischen Akteurinnen und Akteuren verwendeter Begriff, mit dem Rockmusik westdeutscher Bands bezeichnet wird. Die 1968 gegründete Band Can gilt in der Forschung als Ursprung des Krautrocks. Vgl. Manning Peter, Electronic and Computer Music, New York/Oxford 2004, 174.

720 Vgl. beispielsweise Buschmann, Prioritäten, Produktion: Radiostudio Basel 1974, ab 0'08", 0'59" oder 8'01".

721 Buschmann, Prioritäten, Manuskript, 1, 2. Hervorhebungen im Original.

722 Vgl. Buschmann, Prioritäten, Produktion: Radiostudio Basel 1974, ab 0'14"; Buschmann, Prioritäten, Produktion: WDR/SDR 1974, ab 0'27".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schinen, so dass drittens Computer nur noch mit Tastaturgeräuschen in Szene gesetzt wurden. So erklingen im Hörspiel 2052, *am Forschungstag 1* (1977) Geräusche einer Tastatur nach der Aufforderung an eine Astronautin, eine Frage für den Computer zu «programmiere[n]».[723] Autorin Jean Marsus sah in ihrem Manuskript dafür eine «Reihe von Klick-Geräuschen» vor,[724] was Regisseur Baumgartner mit Geräuschen einer Schreibmaschinen- oder Fernschreiber-Tastatur umsetzte.

Ein viertes Muster, das sich in der ersten Hälfte der 1980er Jahre zeigte, bestand aus der Verwendung elektronischer Sounds aus real existierenden Computerspielen. Im Originalhörspiel *Tucui* (1984) werden bei der Vorführung von «Sorogul F 5», einem virtuell interaktiven «Computerspiel 1:1», verschiedene elektronische Klänge, sogenannte «8-Bit-Sounds»,[725] des 1980 veröffentlichten Computerspiels *Dungeons & Dragons Computer Labyrinth Game* verwendet.[726]

HÖRPROBE V.60 [726]:
8-Bit-Sounds in futuristischen Computerspielen, 0'34"

Autor P. M. hatte im Manuskript zum Klang des Games «siehe Dungeons and Dragons» geschrieben und entsprechende Spielgeräusche wie «Mauerzeichen» oder «Drachenflugzeichen» vorgeschlagen.[727] Zusätzlich zu den US-amerikanischen Computerspiel-Sounds wurden lautstarke Schmatz-, Würg- und Jaul-Geräusche eingesetzt, um den Verzehr durch den Drachen zu inszenieren.[728] Die Klänge aus dem Spiel *Dungeons & Dragons Computer Labyrinth Game* wurden auch im Originalhörspiel *In meinem Kopf schreit einer* (1984), das wenige Monate nach *Tucui* ausgestrahlt wurde und ebenfalls von Studio Zürich produziert worden war, verwendet.[729] Offensichtlich nahmen die Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS zur Mitte der 1980er Jahre den Trend der aufkommenden Computerspiele[730] auf und spekulierten dabei über zukünftige Spielformen, beispielsweise in Form virtueller Interaktionen wie im Hörspiel *Tucui*.

Neuartige Computer traten seit den 1970er Jahren auch verbal in Erscheinung. Dabei handelte es sich um KI-Maschinen, die über Spracherkennung und Sprachsynthese, das heisst die Fähigkeit zur Erzeugung von Sprache durch elektronische Mittel, verfügten. Die Stimmen der intelligenten Computerwesen wurden dabei ähnlich umgesetzt wie diejenigen der Roboter und Androiden. Im Originalhörspiel *Bericht für einen Aufsichtsrat* (1974) transformierte etwa eine «Übersetzungsmaschine» (unbekannter Sprecher) die Laute von Schimpansen in die deutsche Sprache. Zu hören ist dabei eine männliche, elektroakustisch manipulierte Stimme – wahrscheinlich mit Hochpassfilter und einem Frequency Shifter bearbeitet –, die den Regieanweisungen entsprechend «stark verzerrt» klingt.[731]

HÖRPROBE V.61 [731]:
Neuartige Computer mit Sprachsynthese-Fähigkeiten, 0'18"

In *2052, am Forschungstag 1* (1977) spricht Bordcomputer «Christophe» (Horst Mendroch) hingegen mit monotoner und langsamer Stimme und informiert die Besatzung über die inzwischen zerstörte Erde.[732] Im Hörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* (1981) wird die Rolle des «Bordcomputers» von

723 Marsus, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 9'14" (Band 2).

724 Marus, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, 34.

725 8-Bit-Sounds konnten auf Soundgeneratoren von Computern wie dem Commodore 64 erzeugt werden. Vgl. dazu Manning, Electronic and Computer Music, 217–241, hier 219–220.

726 Vgl. beispielsweise P. M., Tucui, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 11'59", 12'09" oder 12'30" (Band 2); P. M., Tucui Manuskript, 46.

727 P. M., Tucui, Manuskript, 45. Hervorhebungen im Original.

728 Vgl. P. M., Tucui, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 13'10". P. M. hat im Manuskript an den entsprechenden Stellen «Rülpser», «Kotzgeräusch» und «Winseln» notiert. P. M., Tucui, Manuskript, 46. Hervorhebungen im Original.

729 Vgl. Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreit einer, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1984, Dauer: 43'15" (2 Bänder), Erstsendung: 5.6.1984, DRS-2, ab 0'14" (Band 2). Dabei wurden zusätzlich auf- und absinkende elektronischen Töne verwendet, um die Bewegungen eines Raumschiffs in einem Computerspiel zu illustrieren.

730 Vgl. zur Geschichte von Computerspielen: Bonfadelli Heinz, Computerspiele. Faszination – Rezeption – Wirkungen, in: Frizzoni Brigitte/Tomkowiak Ingrid (Hg.), Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen, Zürich 2006, 271–292, hier 273–274.

731 Vgl. Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 63'26", Erstsendung: 19.5.1974, DRS-2, ab 27'43". Okopenko/Grashoff, Bericht für einen Aufsichtsrat, Manuskript, 21. Hervorhebungen im Original.

732 Vgl. Marsus, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 2'12" (Band 1). Marsus sah im Manuskript eine «seltsam unpersönliche» sowie eine «langsame, künstliche und beeindruckende Stimme» für den Computer vor. Marsus, 2502 am Forschungstage I, Manuskript [Originalmanuskript der Autorin], Titelblatt, 5.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einer Hörspielerin (Charlotte Acklin) gesprochen. Aufgrund seiner fortgeschrittenen Intelligenz artikuliert sich der Computer nahezu gleich wie die Besatzungsmitglieder des Raumschiffs «Marco Polo», wobei die auditive ‹Otherness› des Rechners durch Halleffekte auf Acklins Stimme zum Ausdruck kommt.[733] Dieser Effekt sollte offenbar die Wiedergabe via Lautsprecher suggerieren. Im Hörspiel nimmt der Computer eine zentrale Rolle ein, indem er den Rückflug des Raumschiffes von einem fernen Planeten verhindert, da die «menschliche Unvernunft» der Crew der «programmierten Logik» widerspricht.[734]

Auch eine herkömmliche Radioästhetik wurde zur Darstellung fiktiver Computer eingesetzt. Im Originalhörspiel *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit* (1977) kann mit einer «Computer Console»[735] in der Vergangenheit Geäussertes wieder in Stimmen umgewandelt werden. Beim Einschalten des neuartigen Geräts erklingen Störgeräusche und ein Frequenzrauschen, was den Angaben von Autorin Barbara Schnyder-Seidel entspricht, die im Manuskript vom «Suchen einer Radiostation» schreibt.[736] Kurze Zeit nach Einschalten des Computers erklingen die eingefangenen Stimmen aus der Vergangenheit in Form von bruchstückhaften Phrasen, gesprochen von Hörspielerinnen und Hörspielern mit konventionellen Sprechstilen, wobei ihre Stimmen wiederum mit elektroakustischen Filtern manipuliert werden, um eine Lautsprecherwiedergabe am fiktiven Computergerät zu imitieren.[737]

Bei der Verteilung der Rollen der eigentlich geschlechtsneutralen Rechenmaschinen orientierten sich die Mitarbeitenden von Radio DRS an den Vorgaben der Manuskripte und Referenzwerke. So spricht auch in der BR-Produktion von *Bericht für einen Aufsichtsrat* ein Hörspieler die Rolle der «Übersetzungsmaschine».[738] Im Originalhörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* wird bei der Personenauflistung zwar ein namenloser «Computer» aufgeführt,[739] die Wahl einer Hörspielerin dürfte aber auf das norwegische Referenzhörspiel zurückzuführen sein, denn in *Rutine for ukjent planet* (1978) wird die «Datamaskinen» (dt. Computer) ebenfalls von einer Frau (Lise Fjeldstad) gesprochen.[740]

Vereinzelt entschieden die Regisseure aber auch eigenständig über das ‹Geschlecht› der Computer. So wird in der *Schreckmümpfeli*-Sendung mit dem Adaptionshörspiel *Die Prüfung* (1984) die Rolle eines «Computer[s]» von einem Hörspieler (Rainer Zur Linde) gesprochen,[741] während die in der literarischen Vorlage als surrende und mit flackernden Lichtern ausgestattete «Maschine» mit einer nicht weiter erläuterten «Stimme»[742] beschrieben wird. Wahrscheinlich wählte Regisseur Zur Linde eine Männerstimme, weil dies einerseits dem generischen Maskulinum entsprach (zumindest was die Hörspielversion betrifft, wo von einem «Computer» die Rede ist), andererseits wollte er wohl damit das Stereotyp angeblich männlicher Rationalität zusätzlich hervorheben. Im Falle der *Schreckmümpfeli*-Sendung handelte es sich im Übrigen um eine sehr verheerende Rationalität, denn der Computer entscheidet, dass ein 10-jähriges Mädchen aufgrund ihres zu hohen IQs getötet werden soll.[743]

733 Vgl. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 32'10".

734 Ebd., ab 38'14".

735 Seidel, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript 6.

736 Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1977, Dauer: 39'29", Erstsendung: 21.4.1977, DRS-1, ab 8'44"; Seidel, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript 8.

737 Vgl. Seidel, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Produktion: Radiostudio Zürich 1977, ab 8'59".

738 Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Regie: Hans Breinlinger, Produktion: BR 1968, Dauer: 62'45", Erstsendung, 2.6.1969, ab 27'40"; Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Manuskript (BR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001938.000, 21.

739 Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, Deckblatt.

740 Vgl. Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 26'40".

741 Vgl. Slesar/Roth, Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 6'14".

742 Slesar, Die Prüfung, 66.

743 Eine ähnliche, wenn auch weniger drastische Rollenverteilung zeigt sich auch in der Sendung *Die Lust am Alptraum* (1985). Dort wird der Computer «Susy» (unbekannte Sprecherin) als weiblich konnotierter Hilfsroboter und «Leon» (unbekannter Sprecher) als männlich konnotierter Computer in Automobilen inszeniert. Vgl. Peschke, Die Lust am Albtraum, Produktion: Radiostudio Bern 1985, ab 14'07" und 17'45".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sprechende Lichtkugeln und androgyne Aliens

Auch zur Zeit der Diversifikation radiofoner Science Fiction kam es zu mehreren Begegnungen mit extraterrestrischen Wesen. Mittels elektroakustischer Manipulationen wurde auf die auditive ‹Otherness› der Aliens hingewiesen. Der Grad an Verzerrung hing dabei von der Funktion ab, welche die Ausserirdischen in den Hörspielen einnahmen.

Aliens, die in den Handlungen der Geschichten eine unterhaltende Funktion einnahmen und auf die Erzeugung von Spannung angelegt waren, machten sich jeweils mit stark verzerrten Stimmen bemerkbar. In der Sendung *Erdlandung*, der zweiten Folge der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970), entführen die Ausserirdischen «Drei» (Paul-Felix Binz), «Neun» (Wolfgang Rottsieper), «Kar» (Helmuth Winkelmann) und «Lal» (Peter Hasslinger) Menschen und Tiere von der Erde und unterziehen sie Experimenten. «Drei» und «Neun» sprechen dabei mit hallversetzten, verzerrten und nach oben transponierten Stimmen.[744]

HÖRPROBE V.62 [744]: Stärker verzerrte Alienstimmen als vom Ursprungstext gefordert, 0'06"

«Kar» und «Lal», die einer angeblich noch «kriegerischere[n] und erbarmungslosere[n] Rasse» angehören, sprechen ohne Pitch, dafür mit umso mehr Verzerrung.[745] Eine medienkomparative Perspektive auf die Sounds dieser Aliens zeigt, dass die Darstellung im Hörspielformat wiederum effekt- und geräuschvoller ausfiel als im Referenzwerk beschrieben. In Fredric Browns Kurzgeschichten *Ein Mann von Ruf* und *Noch einmal davongekommen* werden lediglich das Aussehen der wurmartigen Geschöpfe «Drei» und «Neun»[746] oder das «Facettenauge»[747] von «Kar» beschrieben. Mit dem Medienwechsel erweiterte Regisseur und Bearbeiter Roland die visuellen Angaben mit akustischen Zeichen.[748]

Wenn die Funktion extraterrestrischer Wesen darin bestand, in allegorischer Weise menschliche Eigenschaften in ihrer extremen Ausprägung zu widerspiegeln, so setzte sich ihr Sound aus transzendent wirkenden Stimmen zusammen, die im Vergleich zu den feindseligen Aliens in der Reihe *Pannen der Zukunft* nur mit dezenten elektroakustischen Effekten bearbeitet worden waren. Im Adaptionshörspiel *Die Feuerballons* (1967) wendet sich beispielsweise auf dem Mars eine der «blauen Lichtkugeln» (Anne Wehner)[749] mit folgenden Worten an die weitgereisten Patres einer US-amerikanischen Episkopalkirche:

«Wir sind die ersten Marsbewohner, die in die Berge auszogen und dem materialistischen Leben entsagten. Vor sehr, sehr langer Zeit nahmen wir diese Gestalt an. Einst waren wir Menschen wie ihr, aber wir haben die Sünden des Fleisches abgetan und leben im Zustand göttlicher Gnade.»[750]

HÖRPROBE V.63 [750]: Allegorische Darstellung ausserirdischer Wesen mittels pastoraler Stimmen, 0'25"

Der übernatürliche Charakter der Marsmenschen wird auch durch die Sprechweise von Hörspielerin Wehner hervorgehoben. Sie spricht die Passage mit einer Art ‹pastoralem› Sprechstil, bestehend aus einer ruhigen Aussprache und sinkender Sprachmelodie gegen Satzende. Ihre Stimme verfügt dabei über einen Hallanteil und wird im Hintergrund von der sphärisch wirkenden, extradiegetischen Hörspielmusik von Claus Cornell begleitet.[751]

744 Brown/Roland, Pannen der Zukunft (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 11'46".

745 Ebd., ab 32'42"; Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 16.

746 Vgl. Brown, Ein Mann von Ruf, 58.

747 Brown, Noch einmal davongekommen, 295.

748 Im Manuskript steht zum intendierten Klang der Ausserirdischen, dass sie «verfremdet» tönen sollen, im Falle von «Drei» und «Neun» zum Beispiel mit einer «höhere[n] Bandgeschwindigkeit». Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 4, 17. Hervorhebungen im Original.

749 Bradbury/Stendar, Die Feuerballons, Manuskript, 4.

750 Bradbury/Stendar, Die Feuerballons, Produktion: Radiostudio Bern 1966, ab 31'03". Eine ähnliche akustische Transformation zeigte sich auch im *Schreckmümpfeli*-Kurzhörspiel *Gastrophysik* (1982), in dem das ausserirdische Wesen «Pi – 623» (Jodoc Seidel) einen Menschen unterwandert. Der transzendente Übergang vom Menschen zum «Wesen von höherer Intelligenz» vollzog sich dabei von einem konventionell-menschlichen hin zu einem tranceartig-ausserirdischen Sprechstil mit hoher Tonlage und monotoner Sprechweise. Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gastrophysik, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 14'57", Erstsendung: 28.4.1982, DRS-1, ab 12'02"; Herbert, Schreckmümpfeli: Gastrophysik, Manuskript, 6.

751 Vgl. zur Musik von Cornell: Kapitel «Neuartige Transportmittel: Zwischen laut und leise», 237–238.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

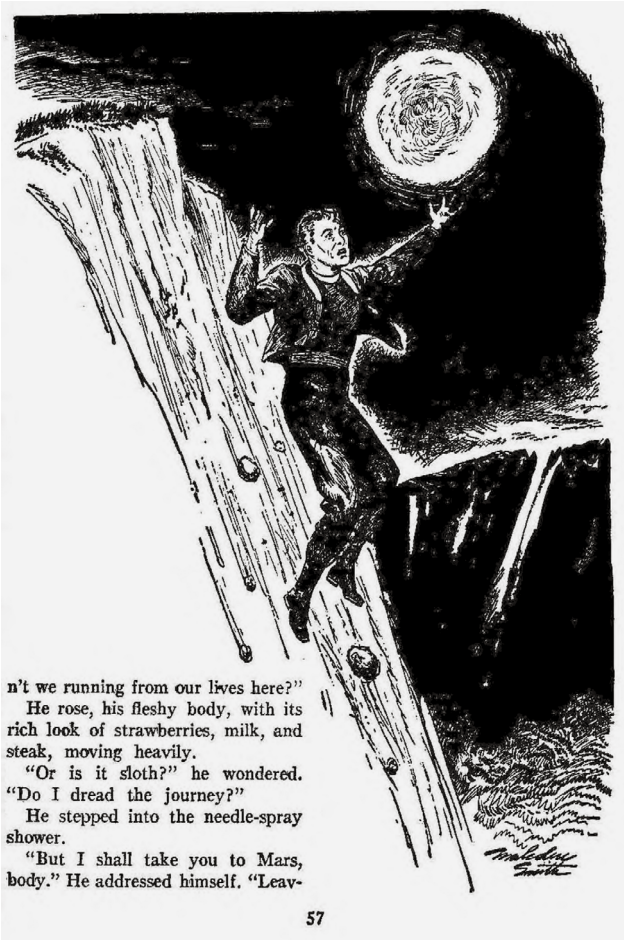


ABB.18 ▶ «Father Peregrine» und einer der ausserirdischen «Fire Ballons» in Bradburys Kurzgeschichte *In This Sign* (1951).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch beim Adaptionshörspiel *Die Feuerballons* vollzog sich beim Wechsel von Text zu Ton eine mediale Transformation. Ray Bradbury beschreibt in seiner Kurzgeschichte *Die Feuerballons* den Klang der «blauen Lichtkugeln» unspezifisch und als geschlechtsneutrale «Stimme».[752] Auch in der englischen Originalversion *In this Sign* (1951), die auch Illustrationen der «Fire Ballons»[753] enthält ▸ ABB.18, gibt es keine Hinweise zu Sound oder Gender der Aliens. Wolfgang Stendar, Verfasser des Hörspielmanuskripts, übernahm Bradburys Vorgaben und listete bei den Personen eine «Stimme der Marsbewohner» auf (notabene im generischen Maskulinum). Weshalb Regisseur Amido Hoffmann die Rolle mit einer Hörspielerin besetzte und auf welchem Hör-Wissen Wehners Performanz der «blauen Lichtkugel» basierte, ist schwer einzuschätzen. Hoffmann könnte an die Tradition der Oper angeknüpft haben wollen, wonach statushohe Figuren wie Göttinnen und Götter mit tendenziell hohen Stimmen verkörpert wurden,[754] während die langsame und andächtige Artikulation Wehners an die Darstellung von Engelsfiguren in Filmen erinnert.[755]

Bei Alien-Darstellungen, die vor allem eine anthropologische Funktion einnahmen und ein Bedürfnis nach Kommunikation widerspiegeln sollten, wurden elaborierte Produktionstechniken verwendet. Im Originalhörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* trifft eine Raumschiffmission auf ausserirdische Wesen, die als «Kathayer» identifiziert werden. Den Beschreibungen der irdischen Crew zufolge tragen die Aliens Lendenschurze und befinden sich auf einem «Steinzeit-Niveau».[756] An einer Stelle ist auch die ‹autochthone› Sprache der «Kathayer» zu vernehmen. Zu hören sind dabei rückwärts eingespielte Frauen- und Männerstimmen.[757] Obwohl es zu den «Richtlinien» der Raumschiffexpedition gehört, die «Sprache der Bewohner fremder Planeten zu erlernen», sind es die «Kathayer», welche die Sprache der Menschen lernen.[758] Ihre Kommunikationsfähigkeiten scheinen dabei sehr begrenzt zu sein. So spricht beispielsweise einer der «Kathayer» (Klaus Degenhardt) äusserst langsam, mit falscher Silbenbetonung und einer eigenwilligen Grammatik, die nur unmittelbare Dinge benennen kann. Ausserdem klingt seine Stimme ‹unnatürlich› hoch, geschlechtslos und verzerrt (wahrscheinlich wurde sie mit einem Frequency Shifter manipuliert).[759]

HÖRPROBE V.64 [759]:
Technisch elaborieret
Alienstimmen bei
Radio DRS (1980), 0'35" …

Der Vergleich mit der norwegischen Vorlage *Rutine for ukjent planet* (1978) zeigt, dass Radio DRS in seiner Produktion keine geschlechterspezifischen Stimmen zur Darstellung der Aliens verwendete. Während nämlich in der norwegischen Version der «Kathayere» (Bjørn Skagestad) mit unbearbeiteter und als männlich erkennbarer Stimme umgesetzt wird,[760] evoziert Regisseur Rainer Zur Linde mit der stark verzerrten Stimme des «Kathayers» den Eindruck eines androgynen Aliens – dies, obwohl der «Kathayer» im Hörspiel als Mann identifiziert wird.[761]

HÖRPROBE V.65 [760]:
… und ‹natürlich› klingende
Ausserirdische beim norwegischen
Radio (1978), 0'18"

Die Darstellung unbekannter Wesen konnte demnach auch ohne Hinweis auf ein bestimmtes Geschlecht ausfallen. Die auditive ‹Otherness› von Aliens wurde hier vor allem mittels elektroakustischer Effekte und einer ungewöhnlichen Sprache zum Ausdruck gebracht.

752 Bradbury, Die Feuerballons, 134, 151.

753 Bradbury, In This Sign, 57, 62.

754 Vgl. Franke, Auf der Suche nach der ganzen Stimme, 20–21.

755 Vgl. Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 173–177.

756 Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, 15.

757 Vgl. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 10'32". Entsprechend wird im Manuskript ein «[s]chwaches Stimmgewirr in einer unverständlichen Sprache» gefordert. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, 4. Beim Umkehren der Aufnahmen sind Hörspielerinnen und Hörspieler zu hören, die Sätze wie «Wer ist das?» oder «Wohär chunnt dä?» (dt. «Woher kommt er?») einsprechen.

758 Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, 4.

759 Vgl. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 12'12". Vgl. zum Effektgerät des Frequency Shifters: Fussnote 533 (Kap. V).

760 Vgl. Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 8'01".

761 Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, 8.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sinnbildliche Klanglandschaften ferner Planeten

Die Raumfahrtmissionen zu fernen Planeten beinhalteten nebst sprechenden Aliens auch extraterrestrische Klanglandschaften. Diese setzten sich entweder aus naturhaften Geräuschen, stillen Soundscapes oder zeitgenössischen Klangobjekten zusammen.

Die Verwendung naturhafter Geräusche konnte mitunter eine allegorische Funktion einnehmen. Im Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega* wird die Venus als ein unwirtlicher Planet mit einer extrem hohen Temperatur, permanenten Gewittern und einer hierarchielosen Gesellschaft dargestellt. Forscherinnen und Forscher, die Dürrenmatts Stück untersucht haben, sehen in der Venus die bewusste Verlagerung einer «utopische[n] Gesellschaft» in eine «absurd lebenswidrige Umgebung».[762] Zur Inszenierung der Kontraste zwischen der irdischen, korrumpierten Zivilisation und der alternativen Gesellschaftsordnung auf der Venus sah Dürrenmatt den Einsatz von Gewittergeräuschen vor, welche die Rede des irdischen Aussenministers «Sir Horace Wood» (Walter Kiesler) an offenbar heuchlerischen Stellen unterbrechen sollten. Die Szene wird im Hörspielmanuskript respektive in der Sendung folgendermassen umgesetzt:

«Wood: [...] Die vereinigten, freien Nationen der Erde, deren Vertreter wir sind, wissen, dass die Ideale – (KRACHENDER DONNER) dass die Ideale, denen wir uns untergeordnet haben und denen wir nachzuleben versuchen (LANG-ANHALTENDER DONNER) die Ideale (DONNER) der Humanität (DONNER) und der Freiheit ~~(KRACHENDER DONNER)~~ auch auf der Venus zu finden sind [...] und so sind wir denn nicht aus irgendwelchen Berechnungen zu Ihnen gekommen (HERAN-BRUELLENDER WIND)».[763]

HÖRPROBE V.66 [763]: Allegorische Gewittergeräusche auf der Venus, 0'52"

Bis auf einen «krachenden Donner» (schwarz markiert) performte Regisseur Hans Hausmann die Passage mit den geforderten Gewitter- und Windgeräuschen. Interessanterweise verstanden andere Radiosender realitätsnahe Witterungsgeräusche nicht als das adäquateste hörspielgestalterische Mittel. Der Bayerische Rundfunk, der Dürrenmatts Hörspiel 1955 urgesendet hatte, setzte das Gewitter in Form musikalischer Zeichen (v. a. Trommel- und Beckenschläge) um.[764] Andere Sender wie der SWF (1955) oder das Westschweizer Radio (1960) verwendeten hingegen ähnliche Wind- und Donnergeräusche wie die DRS-Produktion.[765] Bezeichnenderweise waren die Szenen der Rede auf der Venus der SRG-Radios (91" bei DRS; 89" RSR) erneut länger als diejenigen der ARD-Sender (84" BR; 54" SWF). Die Gründe dafür lagen einerseits in der langsameren Aussprache der Hörspieler und andererseits in den längeren Pausen. Eine ausgedehnte Performanz von Nova wurde im Falle von Dürrenmatts Stück also auch vom Westschweizer Radio praktiziert.

Naturhafte Geräusche wurden auch im Hörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* verwendet. Um den angeblich archaischen Planeten «NGC 1099/4» darzustellen, ist an einer Stelle ein leises Vogelgezwitscher zu vernehmen.[766]

HÖRPROBE V.67 [766]: Dezenter Soundscape eines fernen Planten bei Radio DRS (1980), 0'15", …

In der norwegischen Vorlage *Rutine for ukjent planet* (NRK, 1978) wird der Planet mit anderen Klangobjekten repräsentiert, nämlich mittels Trommel- und Balafon-Klängen.[767]

HÖRPROBE V.68 [767]: … und Trommelklänge beim norwegischen Radio (1978), 0'11"

762 Pereira, Science Fiction im Werk von Friedrich Dürrenmatt, 13. Auch Beusch sieht in Dürrenmatts Hörspiel die Venus als ein «Paradies der Menschlichkeit» dargestellt. Beusch, Die Hörspiele Friedrich Dürrenmatts, 117. Zur Bedeutung der Venus in Dürrenmatts Werk siehe auch: Milner, Locating Science Fiction, 79–81; Scholz, Friedrich Dürrenmatt als Visionär, 57–69.

763 Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 22'22"; Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, 15–16. Hervorhebungen im Original und Hervorhebung durch den Autor (schwarze Markierung). Auch in der 1958 veröffentlichten Version erwähnt Dürrenmatt diese Geräusche während der Rede von «Wood». Vgl. Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, 19–20.

764 Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: BR 1954, ab 25'28".

765 Dürrenmatt, L'entreprise de la Vega, Produktion: RSR 1960, ab 24'11"; Dürrematt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: SWF 1955, 19'36".

766 Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 10'20".

767 Vgl. Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 6'35".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Weshalb Bearbeiter Udo Birckholz, der das Hörspiel aus dem Norwegischen ins Deutsche übertrug, keine entsprechenden Hintergrundgeräusche notierte, ist unklar. Jedenfalls verzichtete Radio DRS auf eine Klangpraxis, wie sie in Radiosendungen über Menschen auf dem afrikanischen Kontinent in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich war[768] und vom norwegischen Sender NRK auf die angeblich auf einem «Steinalder-nivå»[769] (dt. «Steinzeitalter-Niveau») befindlichen Aliens angewandt wurde.

Im Gegensatz zur Venus und dem Planeten «NGC 1099/4» wird im Adaptionshörspiel *Die Feuerballons* der Mars ohne akustische Atmosphäre dargestellt – dies, obwohl Bradbury in der Vorlage ausdrücklich auf Windgeräusche hinweist.[770] Bearbeiter Stendar übertrug den entsprechenden Verweis nicht ins Hörspielmanuskript und Regisseur Hoffmann setzte stattdessen auf einen extradiegetischen Klangteppich mit elektronischer Musik von Klaus Cornell.[771]

Im Originalhörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* wird der Planet «Proxiton C» weitgehend geräuschlos inszeniert. Allerdings öffnet einer der 1985 eingefrorenen und 2085 wiederbelebten Männer das Fenster eines Gebäudes auf dem fernen Planeten. Zu hören ist das Martinshorn einer Polizeisirene und die Protestrufe «[B] rennt sie, brennt sie ab».[772]

HÖRPROBE V.69 [772]: Sound der 1968er Revolution auf einem ausserirdischen Planten, 0'13"

Autor Schmitz beschrieb die Szene im Manuskript als «tumultartige Sprechchöre», wobei «vorwiegend Jugendliche» den Satz «Jagt die Regierung in die Wüste» von sich geben sollten.[773] Regisseur Bopp verzichtete auf diese Formulierung und liess die Demonstrierenden (unbekannte Sprecherinnen und Sprecher) stattdessen den Satz «[B]rennt sie, brennt sie ab» im Rhythmus des Protestrufs «Ho Ho Ho Chi Minh» skandieren. Dabei handelte es sich um einen «Schlüssel-Sound» der Studierendenbewegung, der im Februar 1968 angesichts des Vietnamkongresses in Berlin gerufen worden war.[774] Offenbar sind die beiden zeitreisenden Männer mit diesem Sound vertraut, denn «Richard» (Klaus Henner Russius) meint angesichts des Gehörten: «Die üblichen Radaumacher. [...] Fast genau wie vor hundert Jahren.»[775] Das Beispiel zeigt, wie zeitgenössische Sprechweisen in einer angeblich fernen Zukunft angesiedelt werden, um aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen zu thematisieren. Das Novum in Form eines fernen Planeten dient hierbei als Platzhalter für die Aussage, dass die Studierendenbewegung noch lange andauern wird und sie auch in hundert Jahren für ihre Anliegen auf die Strasse gehen muss.

Key Sounds mit Wiedererkennungswert

Während Schlüsselklänge der 68er-Bewegung eine Seltenheit bildeten, nahm die Zahl genrespezifischer Key Sounds in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen während der Diversifikationsphase zu. Bei Key Sounds handelt es sich um symbolbehaftete Klänge, die gemäss Flückiger an exponierten Stellen in Filmen in Erscheinung treten und mit der behandelten Thematik korrespondieren.[776] Im Falle radiofoner Science Fiction lässt sich beobachten, dass Darstellungsformen, die zunächst zur Umsetzung von Nova auf diegetischer Ebene verwendet wurden, vermehrt auch ausserhalb der erzählten Welt, also auf extradiegetischer Ebene, zum Einsatz kamen, um damit eine Zugehörigkeit zum Science-Fiction-Genre zu signalisieren. Für die

768 Vgl. dazu Wirth Felix, «AFRIKA IM RADIO : Koloniale Afrikahörbilder in der Schweiz, 1945–1970», Masterarbeit Universität Freiburg (CH), 2013, in: Working Papers Histoire Contemporaine 4 (2015), 4–95, hier 68–70.

769 Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 25'49".

770 An einer Stelle stürzt sich Pater «Peregrine» von einem Felsen, um von den Feuerkugeln gerettet zu werden. Diese Szene, die auch auf ▶ ABB.18 zu sehen ist, beschreibt Bradbury wie folgt: «Der Wind umbrauste ihn, und die Felsen wirbelten ihm entgegen». Bradbury, Die Feuerballons, 144.

771 Bradbury/Stendar, Die Feuerballons, Produktion: Radiostudio Bern 1966, ab 30'38". Vgl. zur Musik von Klaus Cornell: Kapitel «Neuartige Transportmittel: Zwischen laut und leise», 237–238.

772 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'59" und 44'06".

773 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 32, 33. Hervorhebungen im Original.

774 Fahlenbrach Kathrin, HO HO HO CHI MINH! Die Kampfschreie der Studentenbewegung, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 472–475, hier 472.

775 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'56".

776 Vgl. zu den Key Sounds: Kapitel «Semantik und Multimedialität von Sound», 46.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeit zwischen 1966 und 1985 lassen sich vier Formen extradiegetischer Key Sounds unterscheiden: elektroakustisch manipulierte Erzählerstimmen, symbolbehaftete Geräusche, kurze elektronische Akzente und verschiedene Formen von Hörspielmusik.

Zum Auftakt mehrerer Science-Fiction-Sendungen traten extradiegetische Erzählerinnen oder Erzähler in Erscheinung, deren Stimmen mit den gleichen elektroakustischen Effekten manipuliert worden waren wie diejenigen der Roboter-, Computer- oder Alien-Rollen. In einer der ersten ausgestrahlten *Schreckmümpfeli*-Sendungen liest beispielsweise Sprecher Klaus Seidel die Kurzgeschichte *Der Posten* (1966) von Fredric Brown mit einer hall- und echoversetzten Stimme vor.[777] Regisseur Rainer Zur Linde dürfte sich eigenständig für diesen Effekt entschieden haben, da weder in der literarischen Vorlage noch im Hörspielmanuskript entsprechende Angaben gemacht wurden.[778] Es fällt auf, dass in späteren Science-Fiction-Sendungen der *Schreckmümpfeli*-Reihe solche Stimmeffekte nicht mehr verwendet wurden, was auf den experimentellen Charakter der ersten Sendungen der 1975 gestarteten Sendereihe hinweisen könnte.

Der Einsatz verzerrter Stimmen konnte bei den Zuhörenden auch für Irritation sorgen. Im Originalhörspiel *Das persische Sonnenexperiment* (1984) führt Hauptdarsteller «Eurystheus» (Bernd Rumpf) in einer Erzählpassage mit stark verzerrter Stimme in die Geschichte ein.[779]

HÖRPROBE V.70 [779]: Verzerrte Erzählerstimmen, die bei den Zuhörenden Irritation auslösten, 0'16"



Auf Rezensentin Ursula Kägi wirkte dieser «Anfang mit der verfremdeten Stimme» besonders «irritierend», da sie die Sätze «in dieser Akustik» nicht verstanden habe.[780] Bezeichnenderweise wurde diese Darstellungsweise auch hier vom Regisseur (Franziskus Abgottspon) eigenständig ausgewählt, da der Autor Peter Jost keine entsprechenden Angaben im Manuskript machte. Das autonome Hinzufügen einer solchen Ästhetik, die auch bei Roboter- und Computerfiguren angewendet wurde, weist auf die Diversifikation radiofoner Science Fiction hin, die eine vermehrte Signalisation von Genrezugehörigkeit auch auf extradiegetischer Ebene ermöglichte.

Eine verzerrte Erzählerstimme ist auch zu Beginn der Sendung *Ds Ruumschiff* zu vernehmen, wobei sie hier zur Kontrastierung zweier Sound-‹Kulturen› diente. Nachdem der «Sprecher 1» (Heinrich Roher) zu Beginn der Sendung mit einer stark verzerrten, monotonen und silbenbetonenden Sprechweise in die fiktionale Welt im Jahr 2049 einführt – unterlegt von elektronischer Musik, die vom Sprecher als «Singen der Raumschiffe bezeichnet» wird –, setzt kurze Zeit später die Geschichte mit der Szene des Berndeutsch sprechenden «Alten» ein.[781] Die elektroakustisch stark bearbeitete Stimme sowie die ‹roboterhafte› Aussprache suggeriert den Zuhörenden eine ‹moderne›, hochtechnisierte Zukunft. Entsprechend weist der Sprecher darauf hin, dass die «Mikrofone» im Folgenden auf einem von «europäische[n]» Behörden geschaffenen Reservat im schweizerischen Mittelland liegen, und eine zweite, unverzerrte Sprecherin (Regula Briner) erklärt, dass nun Menschen zu hören seien, die eine «stille [...] Lebensweise» bevorzugten und den «alten, fast ausgestorbenen bernischen Dialekt» noch sprechen würden.[782]

HÖRPROBE V.71 [782]: Akustische Kontraste zwischen dystopischer Zukunft und ländlichem Idyll, 1'44"



Mit dieser Szene akzentuierte Rudolf Stalder, der die Szene dem literarischen Original (Bradburys Kurzgeschichte *Das Raumschiff*) eigenständig hinzugefügt hatte, sowohl sprachliche (Hochdeutsch und Mundart) als auch klanglandschaftliche Differenzen («singende» Raumschiffe» und «stille» Lebensweise). Damit machte Stalder, der sich vor allem mit Dramatisierungen und Bearbeitungen von ‹Klassikern› der Berner Literatur profilierte,[783] Anfang 1972 eine ähnliche Aussage, wie sie Ernst Eggimann

777 Vgl. Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Der Posten, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Dauer: 4'37", Erstsendung: 17.12.1975, DRS-1, ab 0'48".

778 Vgl. Brown, Schreckmümpfeli: Der Posten, Manuskript, 1–2; Brown, Der Posten, 51–52.

779 Jost, Das persische Sonnenexperiment, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 0'41" (Band 1).

780 Kägi, Hörspiel von Peter Jost, 17.

781 Bradbury/Stalder, Ds Ruumschiff, Produktion: Radiostudio Bern 1971, ab 0'43".

782 Ebd., ab 1'03" und 2'11"; Bradbury/Stalder, Ds Ruumschiff, Manuskript, 1.

783 Vgl. Jäggi Anne, Rudolf Stalder, in: Theaterlexikon der Schweiz (Internetversion), 2005, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Rudolf_Stalder, 13.8.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im August 1973 im Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* fast in gleicher Form zum Ausdruck brachte: Deutschschweizer Dialekte würden zukünftig nur noch in von europäischen Institutionen geschaffenen Museen oder Reservaten gesprochen. Während Stalder zur Thematisierung einer zukünftigen Schweiz auf eine US-amerikanische Science-Fiction-Geschichte zurückgriff, setzte Eggimann, seinerseits ein Vertreter der neuen Mundartliteratur und Mitglied der Gruppe «Olten», dazu Exponenten der Mundartwelle wie Kurt Marti oder Mani Matter ein.[784]

Nebst verzerrten Stimmen wurden auch semantisch aufgeladene Geräusche zur extradiegetischen Signalisation des Genres eingesetzt. Auch hier wurden die Klangobjekte autonom von den Regieführenden hinzugefügt. Hans Hausmann liess das Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* beispielsweise mit dem leicht bearbeiteten Soundeffekt «Televiewer» aus dem britischen Hörspiel *Journey into Space: Operation Luna* (BBC, 1958) beginnen. Zu hören sind dabei drei kurze, hohe elektronisch erzeugte Töne,[785] die Hausmann bereits in Sendungen wie *Reise ins Weltall* (1958) oder *Der Weg zu den Planeten* (1964) zur Darstellung von Raumschiffen verwendet hatte. Das Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* setzt mit der im Manuskript geforderten «9. Beethoven-Sinfonie an die Freude» ein, wird aber zusätzlich mit dem Geräusch des Sputnik-Satelliten unterlegt, das bereits in der Parodie *Quo vadis, «Luna»?* (1958) verwendet worden war.[786] Schliesslich beginnt das Hörspiel *2052, am Forschungstag 1* mit einer längeren, rund eineinhalbminütigen Sequenz mit ratternden Geräuschen, einem englischsprachigen Gespräch (wahrscheinlich Originalaufnahmen) zwischen der Besatzung einer Rakete und einem Kontrollturm und einer lautstarken Explosion.[787]

HÖRPROBE V.72 [787]: Von Regisseuren eigenständig hinzugefügte Key Sounds, 1'44"

Die Autorin Jean Marsus hatte stattdessen ein «[l]anges, beunruhigendes Geräusch», «[s]eltsame Musik» sowie eine mehrseitige Einstiegsszene über den Start der Rakete «Diana» als Anfang ihres Hörspiels vorgeschlagen.[788] Regisseur Baumgartner verzichtete auf diese Vorgaben und bat die Autorin in einem Brief, sich nicht davon «erschrecken» zu lassen, denn das Weglassen hätte dem «Gesamteindruck gut getan».[789]

Eine weitere Form von Key Sounds umfasste kurze, elektronisch erzeugte Jingles, die seit den 1960er Jahren als Anfangs-, Zwischen- oder Schlussakzente eingesetzt worden waren.[790] Anders als im Falle der symbolbehafteten Geräusche sahen die Autorinnen und Autoren den Einsatz solcher Akzente meistens ausdrücklich vor. Die Gestaltung oblag allerdings den Regieführenden. Regisseur Buser setzte in *Daisy Day* die von Autor Ebeling beschriebene «leichte Musik, futuristisch verfremdet» mit dem gleichen, von Studiotechniker Ernst Neukomm produzierten elektronischen Schlussakzent um, den Hausmann im Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* (1964) verwendet hatte.[791]

HÖRPROBE V.73 [791]: Recycling von Sounds in Hörspielen von 1964, 0'09", …

HÖRPROBE V.74 [791]: … und 1971, 0'20"

784 Vgl. zur Museums-Szene in der Sendung *Lüdere Chilbi 2000*: Kapitel «Sound intelligenter Maschinen», 246.

785 Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 0'00". In der Buchversion erwähnt Dürrenmatt diesen Effekt nicht. Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, 7. Interessanterweise hatten aber auch die früheren Fassungen von *Das Unternehmen der Wega* den Beginn des Hörspiels mit zusätzlichen Geräuschen inszeniert, wobei der BR musikalisch stilisierte Signaltöne verwendete und RSR ein Geräusch einsetzte, das ähnlich wie ein U-Boot-Sonar klingt. Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: BR 1954, ab 0'20"; Dürrenmatt, L'entreprise de la Vega, Produktion: RSR 1960, ab 0'01".

786 Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 2'20"; Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 1. Die Sendung beginnt mit der Rezitation des Gedichts *Der August* von Erich Kästner. Eggimann hatte diesen Einstieg nicht vorgesehen und das Gedicht wurde wohl von Regisseur Roland hinzugefügt, weil Eggimanns Hörspiel im August ausgestrahlt wurde. Eggimann selbst hätte eine andere Einstiegsszene, in der ein Sprecher kurz etwas zur Lüdere Chilbi sagt, vorgesehen. Vgl. Eggimann, Lüdere Chilbi 2000, Manuskript, 1.

787 Vgl. Marsus, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 0'01" (Band 1). Hinweise auf die Gemini-Mission lieferte der Schweizer Musiker Ken Lean, der 1965 den Song *Gemini Adventures* veröffentlichte, in welcher er das gleiche Klangmaterial verwendete.

788 Marsus, 2052 am Forschungstage I, Manuskript [Originalmanuskript der Autorin], 1.

789 Baumgartner Walter, Schreiben an Jean Marsus, 23.2.1977, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.

790 Vgl. dazu auch Kapitel «Extradiegetischer Sound zur Signalisation von Genre», 159–161.

791 Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 51'16"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 57. Hervorhebungen im Original; Parr/Clarke/Werner, Der Weg zu den Planeten, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 32'48".

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Regisseur Bopp entschied sich hingegen gegen die Vorgaben von Jeannette König, die in ihrem Stück *Tanz im Keller* (1981) eine Trennung der Szenen mit einem «Schnippen mit Mittelfinger» vorsah.[792] Stattdessen erklingen an den entsprechenden Stellen kurze, dissonant wirkende Schnitt-Töne.[793]

Die vermehrte extradiegetische Verwendung elektronischer Musikakzente verweist auf die fortgeschrittene Konsolidierung des Genres, die ab den 1960er Jahren eine Ausweitung von Darstellungsformen ermöglichte. Interessanterweise wählten die Regieführenden zur Signalisation von Science Fiction vorzugsweise Klangobjekte, die bereits in früheren Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen benutzt worden waren (z. B. der Soundeffekt «Televiewer» oder elektronischer Musik von Ernst Neukomm). Diese Wiederverwertung trug mitunter zur Herstellung einer ‹eigenen› deutschschweizerischen Science-Fiction-Ästhetik bei und verdeutlicht das gesteigerte Bewusstsein der Regisseurinnen und Regisseure für die Stilmittel radiofoner Science Fiction.

Schliesslich bildete elektronische Hörspielmusik ein häufig verwendetes Stilmittel der Science-Fiction-Sendungen der 1970er und 80er Jahre. Berücksichtigt wurden dabei Kompositionen von Schweizer Musikschaffenden wie Klaus Cornell,[794] Heinz Reber[795] oder David Johnson.[796] Ihre Musik wurde vor allem in den kostspieligen Produktionen der Abteilung ‹Dramatik› verwendet.[797] Der Einsatz von Hörspielmusik ging wiederum auf die Bestrebungen der Radiomitarbeitenden zurück und entsprang nicht den Referenzwerken.[798]

So schreibt Jeannette König im Manuskript zu ihrem Hörspiel *Tanz im Keller* von «Feuerwehrsirenen» und einem lodernden «Feuer», was von Hand durchgestrichen und mit «Musik» – komponiert von David Johnson – ersetzt wurde.[799]

HÖRPROBE V.75 [799]: Elektronische Musik statt Feuergeräusche, 0'23"



Eine besonders einprägsame Hörspielmelodie, die zu Beginn zahlreicher Science-Fiction-Sendungen stand, stammte von Willy Bischof, Jazzpianist und in den 1970er Jahren Ressortleiter der Unterhaltungsmusik von Studio Zürich.[800] Er kreierte das ungefähr 50-sekündige Signet der *Schreckmümpfeli*-Reihe. Dieses bestand aus dem Geräusch eines pochenden Herzens, tiefen Synthesizer-Tönen und einer hohen, Theremin-ähnlichen, an eine singende Säge erinnernden Melodie, die Brahms' *Wiegenlied* spielt.[801]

HÖRPROBE V.76 [801]: Eröffnungsmelodie der *Schreckmümpfeli*-Sendungen (ab 1977), 0'52"



Bereits zeitgenössischen Zuhörenden fiel dieses «schauerlich-schön[e]»[802] Signet auf. Von heutigen Zuhörenden wird es als «wabernde[r] Sound aus dem Synthesizer-Zeitalter»[803] beschrieben.

Die Mehrheit der Hörspielmusik in Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS bestand allerdings nicht aus eigens für das Radio

792 König-Geissbühler, Tanz im Keller, Manuskript, 1. Hervorhebungen im Original.

793 König-Geissbühler, Tanz im Keller, Produktion: Radiostudio Basel 1981, ab 1'33".

794 Vgl. Bradbury/Stendar, Die Feuerballons, Produktion: Radiostudio Bern 1966, ab 0'00"; Bradbury/Stalder, Ds Ruumschiff, Produktion: Radiostudio Bern 1971, ab 0'05".

795 Vgl. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 40'41"; Cueni, Die Klon-Affäre, Produktion: Radiostudio Bern 1983, ab 54'35".

796 Vgl. König-Geissbühler, Tanz im Keller, Produktion: Radiostudio Basel 1981, ab 46'54".

797 Wahrscheinlich handelte es sich um Auftragskompositionen, womit die Abteilung ‹Dramatik› ganz im Sinne des Selbstverständnisses der SRG als Kulturproduzentin und Mäzenin ‹einheimischer› Musikschaffender gehandelt hätte. Vgl. dazu auch Gysin, Qualität und Quote, 262–267.

798 Weder Manuskripte oder Vorlagen der Adaptionshörspiele *Die Feuerballons* (1967) und *Ds Ruumschiff* (1972) sahen Hörspielmusik vor noch wurde eine solche im Originalhörspiel *Rutine for ukjent planet* (1978) verwendet.

799 König-Geissbühler, Tanz im Keller, Manuskript, 37. Hervorhebungen im Original; König-Geissbühler, Tanz im Keller, Produktion: Radiostudio Basel 1981, ab 46'54".

800 Vgl. Tremp Urs, Jazz, Pop und Hudigäggeler, in: NZZ am Sonntag, 5.1.2020, 19.

801 Vgl. Wollheim Donald A., Schreckmümpfeli: Das Ei von Alpha Centauri, Regie: Edith Bussmann, Produktion: Radiostudio Bern 1977, Dauer: 12'01", Erstsendung: 7.4.1982, DRS-1, ab 0'00". In den ersten *Schreckmümpfeli*-Sendungen mit Science-Fiction-Erzählungen – *Beispiel* (1975) und *Der Posten* (1975) – wurde noch ein anderes Signet verwendet, das Brahms *Wiegenlied* beinhaltet, welches auf einer Musikdose eingespielt wird. Vgl. Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Beispiel, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Dauer: 4'41", Erstsendung: 19.11.1975, DRS-1, ab 0'00"; Brown, Schreckmümpfeli: Der Posten, Produktion: Radiostudio Bern 1975, ab 0'00".

802 O. A., Am Radio: «Schreckmümpfeli»-Zeit, Thuner Tagblatt, 11.10.1977, 14.

803 Erne Roland, Mulmiges zum Einschlummern, in: Sonntag 44 (2015), 26.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

komponierter Musik, sondern stammte von kommerziellen und kostengünstigeren Tonträgern.[804] Sie fanden vor allem in den verhältnismässig günstigeren Produktionen der Abteilung ‹Unterhaltung›, zum Teil aber auch in den Originalhörspielen der Abteilung ‹Dramatik› Verwendung. Herangezogen wurden Schallplatten von Musikerinnen und Musikern wie Enrico Morricone und Giampiero Boneschi,[805] György Ligeti,[806] Jacques Bondon,[807] Jerry Goldsmith,[808] Russ Garcia,[809] Tom Dissevelt und Kid Baltan,[810] Wendy/Walter Carlos[811] oder Yellow[812]. Die Wahl dieser Interpretinnen und Interpreten wurde wiederum durch die Radiomitarbeitenden bestimmt.[813] Dabei wurden auch Musikstücke verwendet, die zuvor in Science-Fiction-Filmen benutzt worden waren. So realisierte Regisseur Baumgartner den beabsichtigten Einstieg mit «[s]eltsame[r] Musik» im Hörspiel *2052, am Forschungstag 1* in Form des Musikstücks *Lux Aeterna* (1968) von György Ligeti. Stanley Kubrick hatte dieses Lied bereits im Film *2001: A Space Odyssey* (1968) benutzt.[814] Dass dieser Zusammenhang den Zuhörenden nicht unbedingt bekannt gewesen sein muss, belegt der Brief eines Hörers, der sich bei Radio DRS nach der «Zwischenmusik», die ihn «restlos begeistert» habe, erkundigte.[815] Baumgartners intermediale Referenz zeigt das gesteigerte Genrebewusstsein der Hörspielschaffenden und verweist auf den transnationalen Konstruktionsprozess von Science-Fiction-Schlüsselklängen.

Während die Mehrheit der extradiegetischen Klangobjekte aus Musik bestand, welche von den Hörspielschaffenden mit Science Fiction assoziiert wurde, gab es vereinzelt auch andere Darstellungsformen. So wird im Adaptionshörspiel *Wackere neue Welt* die intendierte «[z]arte freundliche Musik» zu Beginn des Stücks mit klassischer Orchestermusik umgesetzt.[816]

HÖRPROBE V.77 [816]: Klassische Musik zur Eröffnung eines Science-Fiction-Hörspiel bei Radio DRS (1969), 0'35" …

Möglicherweise wählte Regisseur Meyer für diese von der Abteilung ‹Dramatik› produzierte «Science-Fiction-Hörfolge» klassische Musik, um zu betonen, dass es sich um kanonische Literatur handelte. Jedenfalls verwendete er damit auch ein Stilmittel filmischer Science Fiction. In bekannten Filmen wie *2001: A Space Odyssey* (1968) oder *THX 1138* (1971) wurden wichtige Szenen ebenfalls mit

804 In den Produktionsunterlagen werden zwar keine Angaben über die Kosten der verwendeten Musik gemacht, dass die Verwendung kommerzieller Tonträger aber günstiger sein konnte als in Auftrag gegebene Kompositionen, deutet Timper im Falle deutscher Science-Fiction-Hörspiele an. Sie stellt fest, dass nur in rund 120 (von 625) in der BRD ausgestrahlten Science-Fiction-Sendungen Komponisten engagiert worden seien. Da Science Fiction häufig als «Unterhaltung» galt und entsprechend «billig» produziert werden musste, griffen die Regieführenden häufig in den «Plattenschrank», so Timper. Timper, Originalkompositionen im deutschen Science-Fiction-Hörspiel 1947–1987, 44.

805 *Underworld* (1974), *Owls* (1974), *Electrical Discharges* (1974), *Using A Generator* (1974) von Giampiero Boneschi sowie Enrico Morricones Stück *Luca's Sound* (1968) in der Sendung: Jost, Das persische Sonnenexperiment, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, beispielsweise ab 24'08" (Band 2).

806 *Lux Aeterna* (1968) in der Sendung: Marus, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 1'31" (Band 1).

807 *Kaléidoscope* (1965) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 36'32".

808 *End Title* (1979) in der Sendung: Papirowski/Glaser, Raumschiff Entensteiss, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 0'06".

809 *Water Creatures Of Astra* (1958) in der Sendung: Brown/Roland, Pannen der Zukunft (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 0'04"; *Monsters Of Jupiter* (1958) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 15'06"; *Birth Of A Planet* (1958) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 51'58".

810 *Intersection* (1959) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 30'11".

811 *Two-Part Invention In F Major* (1968) in der Sendung: Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 31'26".

812 *Desire* (1985) und *Ciel Ouvert* (1985) in der Sendung: Papirowski/Glaser, Raumschiff Entensteiss, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 17'33" und 18'37".

813 Weder in den Manuskripten noch in den Referenzwerken der Hörspieladaptionen aus der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) wurde die verwendete Musik erwähnt. Auch Peter Jost macht im Manuskript seines Originalhörspiels *Das persische Sonnenexperiment* keine Angaben zu extradiegetischer Musik und schreibt bei Szenenübergängen lediglich von einer «ÜBERBLENDUNG». Jost, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, 3. Hervorhebungen im Original.

814 Vgl. dazu Whittington, Sound design & science fiction, 51.

815 K. H., Schreiben an Radiostudio Bern, 24.2.1977, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.

816 Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 0'01" (Band 1). Die Sendeunterlagen machen keine näheren Angaben zum Urheber der Musik. Einzig der Hinweis auf eine Bandnummer (28880) an der entsprechenden Stelle im Manuskript lässt vermuten, dass es sich um eine Industrieproduktion handeln könnte. Vgl. Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Manuskript, 1.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

klassischen Musikstücken wie *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss oder Auszügen aus der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach unterlegt.[817] Interessanterweise verfolgte Regisseur James Meyer 1969 damit eine andere Inszenierung als der HR in seiner Produktion von 1967. Beim HR beginnt das Hörspiel mit Gitarrenklängen der Komponistin Aleida Montijn.[818]

HÖRPROBE V.78 [818]: … und avantgardistische Gitarrenklänge beim Hessischen Rundfunk (1967), 0'34"



Die Musikwissenschaftlerin Christiane Timper beschreibt Montijns Sound im «Stil von Jimi Hendrix» und weist darauf hin, dass selten «Strömungen aus der Avantgarde oder aus der Rockmusik zeitlich so schnell in eine Hörspielmusik» einflossen wie bei *Wackere neue Welt* (in der HR-Version).[819] Möglicherweise wollte sich Radio DRS Ende der 1960er Jahre vom HR abgrenzen, indem es eher konventionelle Hörspielmusik verwendete.

In einer Science-Fiction-Sendung wurde auch folkloristische Hörspielmusik verwendet. Das Mundarthörspiel *Abträtte* (1975) wird mit dem Stück *Musig Für's Gmüet* (1974) der Zürcher Ländlerkapelle Heidi Wild eröffnet, das in der Folge mehrmals zur Trennung von Szenen benutzt wird.[820] Weder Zauners Theaterstück *Fiktion* (1974) noch die Hörspieladaptionen *Fiktion* (Studio Bern, 1981) sahen den Einsatz von Hörspielmusik vor.[821] Arnim Halter, verantwortlich für die Dialektfassung von Abträtte, fügte die Überleitungen im Rahmen der Bearbeitung selber hinzu und notierte an den entsprechenden Stellen «Signet».[822] Baumgartner dürfte daraufhin die Ländlermusik eigenständig ausgesucht haben. Diese Umsetzung stiess bei einem Teil der Zuhörenden auf Gefallen, jedenfalls begrüsste die NZZ in ihrer Rezension, dass die «Musik nicht vom Synthetiziser [sic]» stamme, sondern «volkstümlich wie eh und je» erklinge. Baumgartner habe «konsequent» auf einen «bodenständigen Ton» gesetzt, so die NZZ.[823] Ob Baumgartner diese «volkstümliche» Darstellung aber wirklich so «konsequent» ausführte, wie von der Zeitung behauptet, kann auch bestritten werden, denn das Stück der Ländlerkapelle Heidi Wild wird bei den Verknüpfungen der Szenen jeweils ungewohnt ‹hart› geschnitten, das heisst abrupt ausgeblendet,[824] was einen Teil der Zuhörenden auch irritiert haben könnte.

HÖRPROBE V.79 [824]: Gemütliche Musik zum Überblenden der Szenen oder Andeutung dystopischer Zustände durch harte Schnitte? 0'16"



Fakt ist, dass Baumgartner im Gegensatz zu anderen Schweizerdeutschen Adaptionshörspielen wie etwa *Ds Ruumschiff* (1972) nicht sphärisch wirkende elektronische Klänge einsetzte, sondern von ‹volkstümlichen› Klangobjekten Gebrauch machte. Diese Darstellungsweise könnte wiederum eine Form der ‹Used Future› beziehungsweise ein Gegennarrativ zu den inzwischen etablierten Erzählformen radiofoner und filmischer Science Fiction gewesen sein, wobei er möglicherweise mit den abrupten Schnitten auf den dystopischen Charakter des Hörspiels *Abträtte* hinweisen wollte.

817 Vgl. zur Bedeutung der Musik in Kubricks Film *2001: A Space Odyssey*: Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 307; Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 196; Görne, Sounddesign, 15, 240; Reddell, The sound of things to come, 262–267, 348, 428; Whittington, Sound design & science fiction, 17, 46, 52.

818 Huxley/Palma, Wackere neue Welt, Produktion: HR 1967, ab 0'00" [Audiofile 1].

819 Timper, Originalkompositionen im deutschen Science-Fiction-Hörspiel 1947–1987, 37.

820 Vgl. beispielsweise Zauner/Halter, Abträtte, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 0'00" und 2'01" (Band 1).

821 Beim Theaterstück *Fiktion* beginnt die Geschichte mit «überlaute[r] Musik», die anscheinend aus einem Radio strömt. Zauner, Fiktion, 7. Beim Hörspiel Fiktion wird dazu das Stück *Return To Forever* (1973) von Space Circus und bei *Abträtte* der Rocksong *Come On In* (1973) von Kin-Ping-Meh verwendet. Zauner/Leonhard, Fiktion, Produktion: Radiostudio Bern 1981, ab 0'51"; Zauner/Halter, Abträtte, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 0'20".

822 Zauner/Halter, Abträtte, Manuskript, 1.

823 Tau., Am Radio gehört. Bernhard Bossert tritt ab, 36.

824 Vgl. Zauner/Halter, Abträtte, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 9'08" (Band 1).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5 Fazit: Amplifizieren und Einfärben

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stand die Diversifikation radiofoner Science Fiction zu einer Zeit, in der sich das Deutschschweizer Radio in einem wechselhaften medienpolitischen Umfeld befand und dank spezialisierter Abteilungen sein Hörspielprogramm trotzdem ausbauen konnte. Für die Zeit zwischen 1966 und 1985 sollen die programm- und soundhistorischen Entwicklungen wiederum anhand zweier Begriffe zusammengeführt werden: ‹Amplifizieren› und ‹Einfärben›. Amplifizieren, abgeleitet von «Amplifier» (dt. Verstärker), mit dem Audiosignale verstärkt werden können,[825] soll hier in einem übertragenen Sinn die Erweiterung radiofoner Science Fiction versinnbildlichen. Mit Einfärben ist die Ausstattung des Klangmaterials mit einem bestimmten Timbre[826] gemeint und wird im Folgenden als diskursive Praktik gedacht, mit der Ablehnungsbegründungen, mediale Transformationen oder Selbstverständnisse der Deutschschweizer Hörspielproduktion interpretiert werden sollen.

Die Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS wurden zwischen 1966 und 1985 in mehrfacher Hinsicht amplifiziert. Als Folge eines generellen Ausbaus des Hörspielprogramms konnte auch die Ausstrahlung von Science-Fiction-Sendungen stark erweitert werden. Dank Programmbulletins, Pressekonferenzen und Hörspiel-Apéros wurde zudem der Austausch mit dem interessierten Publikum vertieft. Auch die Provenienz der produzierten Sendungen wurde erweitert. Hierbei lassen sich vier Stränge differenzieren. Erstens hatten von Studio Bern produzierte Adaptionshörspiele nach Geschichten einschlägiger Autoren wie Ray Bradbury, Fredric Brown oder Isaac Asimov einen bedeutenden Anteil am Science-Fiction-Hörspielprogramm – vor allem auch durch die Etablierung von Sendereihen wie *Pannen der Zukunft* oder *Das Schreckmümpfeli*. Zweitens wurden mit Anatolij Dnjeprow und Alexander Solschenizyn erstmals in der Sowjetunion lebende Schriftsteller berücksichtigt. Produziert wurden drittens auch Science-Fiction-Originalhörspiele deutscher Autorinnen und Autoren wie Hermann Ebeling, Eva Maria Mudrich oder Heinz-Joachim Frank, wobei hier vor allem Studio Basel als wichtiger Akteur in Erscheinung trat. Schliesslich bestand ein vierter Strang aus der Produktion von Originalhörspielen Schweizer Schriftstellender wie Barbara Schnyder-Seidel, Hansjörg Schertenleib, Peter Jost oder P. M. Das Radiostudio Zürich, das sich gemäss seinem Selbstverständnis der Pflege ‹einheimischer› Autorinnen und Autoren widmete, förderte vor allem in den 1980er Jahren das von Hans Hausmann angestrebte «nationale Potential».

Der Sound radiofoner Science Fiction wurde nach 1965 ebenfalls amplifiziert. Dies war in erster Linie dem Aufkommen neuer Figuren geschuldet. Als neue Charaktere betraten vermehrt weibliche Expertinnen und intelligente Maschinen wie Roboter, Androiden oder Computer die Hörspielbühne. Die akustische Umsetzung dieser Figuren bedeutete eine generische Ausweitung in zweifacher Hinsicht: Einerseits trugen weibliche Charaktere und KI-Maschinen zur Plausibilisierung des Novums bei und reicherten das Hör-Wissen der Rezipierenden über die Beschaffenheit der neuartigen Elemente der fiktionalen Welten an. Andererseits wurden die Figuren im Zuge der Transformation ins Auditive mit Vorstellungen eines sozialen Geschlechts, das auf einem weitgehend konventionell-konservativen Rollenbild basierte, verschränkt.

Die Erweiterung von Darstellungsweisen gründete auch auf neuen Themenfeldern. In den vermehrt gesellschafts- und technologiekritischen Szenarien traten ‹neue› Nova in Erscheinung, die sich im Wesentlichen in Form elektroakustisch verzerrter Kommuni-

825 Vgl. Görne, Tontechnik 290–291.

826 Vgl. zum Timbre: Kapitel «Semantik und Multimedialität von Sound», 46–47.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kationsgeräte, einer als zukünftig inszenierten Radio- und Fernsehästhetik, leiseren Fortbewegungsmitteln oder dem elektronischen Sound unmenschlicher Gadgets akustisch bemerkbar machten. Bei der Inszenierung und Performanz dieser Nova lassen sich drei Verschiebungen beobachten: Erstens wurden Klangpraktiken, die zur Zeit der Konsolidierungsphase zur Darstellung der Raumfahrt verwendet wurden – beispielsweise Sinustöne zur Inszenierung von Raketenstarts oder Filtereffekte zur Darstellung von Raumanzügen –, neuerdings auf Nova wie Bildtelefone oder Computer angewandt. Zweitens erfolgte bei der Umsetzung von Gadgets Anfang der 1970er Jahre ein Wandel, weg von effektvollen, elektronischen Soundeffekten, wo die angeblich elektromechanische Zusammensetzung hörbar sein musste, hin zu leiseren und organischeren Darstellungsformen in den 1980er Jahren. Drittens vollzog sich ein Wandel von der diegetischen auf die extradiegetische Ebene. Elektronisch erzeugte Geräusche oder Musik, die Ende der 1960er Jahre als futurisierte diegetische Musik in Erscheinung trat und angeblich von Apparaten wie Musik-Computern erzeugt wurde, entwickelte sich zur Mitte der 1980er Jahre zu genreprägenden Key Sounds, die nun auf extradiegetischer Ebene wirkten.

Während Science-Fiction-Sendungen quantitativ und qualitativ ausgebaut wurden, erfolgte im Hintergrund eine für das Publikum nicht wahrnehmbare Einfärbung. Die Skala reichte dabei von kleineren dramaturgischen Anpassungen, eigenständigen auditiven Erweiterungen, Streichungen einzelner Phrasen oder ganzer Passagen bis hin zur Ablehnung von Science-Fiction-Hörspielen. Von dieser Praxis waren sowohl Adaptions- als auch Originalhörspiele betroffen, wobei im Falle von Originalhörspielen mehr Zusammenarbeit zwischen Schriftstellenden und Radiomitarbeitenden möglich war. Der Umgang mit den Hörspielmanuskripten blieb aber jeweils im eigenen Ermessen der Radiomitarbeitenden und verdeutlicht ihre führende Rolle bei der Auswahl und Umsetzung radiofoner Science Fiction. Dass dies dem beruflichen Profil von Regisseurinnen und Regisseuren entsprach, liegt auf der Hand. Der Grad an Autonomie konnte allerdings stark variieren und reichte von einer engen Zusammenarbeit mit Autoren wie Friedrich Dürrenmatt bis hin zu eigenständigen Streichungen oder Umarbeitungen von Originalhörspielmanuskripten wie etwa bei Jean Marsus.

Die Vorrangstellung des Radios bei der Konstitution des Science-Fiction-Programms kam besonders deutlich beim Auswahlverfahren zum Ausdruck. Von den über hundert begutachteten Science-Fiction-Hörspielen wurden rund 90 % abgelehnt. Mehr als die Hälfte der zurückgewiesenen Hörspiele waren bereits von anderen Sendern ausgestrahlt worden. Mit dem hohen Grad an Rückweisung wurde der Trend der Konsolidierungsphase fortgesetzt, wobei die Ablehnungsbegründungen ab 1965 von einem veränderten Genrebewusstsein geprägt waren. Science-Fiction-Hörspiele konnten neuerdings auch aufgrund technischer Schwierigkeiten (bspw. Stereofonie), angeblich klischierter oder veralteter Plots oder Fehlern bei der Plausibilisierung eines Novums abgelehnt werden. Gleichzeitig zeigten sich aber auch gewisse Kontinuitäten in den Rückweisungsentscheiden. So wurden erneut kulturalistische Begründungen ins Feld geführt und Hörspiele aus sprachlichen (angeblich schlechte Übersetzung) oder geografischen (falsche Schauplätze) Gründen abgelehnt. Dass auch Hörspiele, die offenbar über eine ethische Dimension verfügten, zurückgewiesen wurden, kann als Fortsetzung der Auswahlpolitik der 1950er Jahre gedeutet werden, als pazifistische oder auf den Kalten Krieg anspielende Stücke keine Aussichten auf eine Aufnahme ins Hörspielprogramm hatten.

Die Einfärbung radiofoner Science Fiction manifestierte sich nicht nur in der Bearbeitung oder Ablehnung von Hörspielen, sondern auch in der Wahl eines ‹nationalen› Timbres. Der Vergleich mit anderen Produktionen, in erster Linie den westdeutschen Science-Fiction-Hörspielen, hat zwei Charakteristika der Klangfarbe der Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS freigelegt: Erstens war die Performanz der Nova meist ‹plastischer›, das heisst lauter, länger, effektvoller und elektronischer als die entsprechenden Produktionen von Radiosendern in der BRD. Möglicherweise waren gerade die zusätzlichen elektroakustischen Soundeffekte dem Wunsch nach einer konsistenten Naturalisierung geschuldet, so wie er in Ablehnungsbegründungen mehrfach geäussert wurde. Zweitens wurden Nova zum Teil zusätzlich mit ‹nationalen› Dis-

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kursen und Ästhetiken timbriert. Mit akustischen Zeichen wie schweizerdeutschen Dialekten, folkloristischer Musik oder Stille konstruierten sowohl Schweizer Schriftstellende als auch Radiomitarbeitende auditive Kontraste – beispielsweise zwischen Mundart und Hochdeutsch, zwischen Folklore und Rockmusik oder zwischen leisen und lauten Soundscapes – und verschränkten sie dabei mit sozialen, politischen oder ökologischen Diskursen (Angst vor Sprachverlust, alternative Gesellschaftsmodelle etc.).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VI
Das Unbekannte vertraut machen

Im Zentrum dieser Untersuchung stand die Programm- und Klanggeschichte des Science-Fiction-Genres beim Deutschschweizer Radio zwischen 1935 und 1985. Zusammengefasst unter dem Begriff ‹radiofone Science Fiction› wurde der vielseitige Umgang, den die Mitarbeitenden der Deutschschweizer Radiostudios angesichts der rund 100 ausgestrahlten sowie der knapp 200 abgelehnten Science-Fiction-Sendungen gepflegt haben, untersucht. Für die Analyse der Quellen wurde eine Periodisierung erstellt, welche die Entwicklungen radiofoner Science Fiction als Prozesse der Entstehung, Konsolidierung und Diversifikation zusammenfasst. Als ein medien- und länderübergreifendes Genre bedeutete Science Fiction während dieser drei Phasen eine doppelte Herausforderung für das Deutschschweizer Radio: Erstens musste auf diegetischer Ebene das Unbekannte, Zukünftige und (noch) nicht Existierende plausibel und möglichst wissenschaftlich dargestellt werden, ohne dass es dabei zu einem Bruch mit der Realität kam. Zweitens sollten die häufig aus dem Ausland bezogenen Geschichten kompatibel mit dem Selbstverständnis des Deutschschweizer Radios respektive den Vorstellungen seiner Mitarbeitenden und des potenziell anzusprechenden Publikums sein.

Diese Herausforderung, verstanden als Prozess des Vertrautmachens, soll zum Schluss dieser Arbeit zusammengefasst und auf zwei Ebenen interpretiert werden: zunächst auf einer diegetischen Ebene, in der mit dem Auftreten eines Novums das Abweichen von der Welt der Zuhörenden bei gleichzeitigem Anknüpfen an deren Realität suggeriert werden sollte. Daran anschliessend wird der Blick auf die Ereignisse ausserhalb der Diegese gerichtet und die Programmpolitik des Deutschschweizer Radios im Umgang mit Science Fiction thesenhaft verdichtet.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1 Neues mit Bekanntem darstellen: Das Novum im Wandel der Zeit

Bei der klanghistorischen Analyse der Science-Fiction-Sendungen lag der Fokus auf dem Sound des Novums. Anhand von Manuskripten, Tondokumenten und Zeitungsrezensionen wurde die intendierte und tatsächlich performte Umsetzung der Nova untersucht. Die Übertragung neuartiger Objekte, Akteure oder Gesellschaftsmodelle ins Akustische durchlief zwischen 1935 und 1985 verschiedene Entwicklungen. Es lässt sich dabei die Tendenz erkennen, dass die Plausibilität der Nova mit jeweils mehr oder weniger ‹vertrauten› Sounds ‹behauptet› werden sollte, wobei einige der praktizierten Darstellungsformen im Laufe der Zeit stereotyper wurden. Erkennbar wird dies anhand von fünf Darstellungsweisen von Nova, die im untersuchten Zeitraum kontinuierlich oder phasenweise in Erscheinung traten.

Erstens bestand die kontinuierlichste Form zur plausiblen Darstellung eines Novums aus Erklärungen männlicher Experten. Über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg waren es vorwiegend Wissenschaftler, die ihrem meist jugendlichen oder weiblichen Gegenüber die Besonderheiten der fiktionalen Welt erörterten. Das Vertrautmachen von Zukünftigem war hierbei stark an zeitgenössische Vorstellungen von Wissenschaftlichkeit geknüpft. Die Ausdrucksweise der männlichen Experten war gekennzeichnet von einem dozierenden, monologischen und belehrend wirkenden Sprechstil. Zur Untermauerung ihrer Erörterungen verwendeten sie Fachtermini und vereinzelt auch Neologismen. Ihre Narration konnte zudem mit länderspezifischen Akzenten angereichert sein, womit die Internationalität der Expertise akzentuiert werden sollte.

Im Zuge der New-Wave-Bewegung, welche in den 1960er Jahren eine Erneuerung der klischierten und technikzentrierten Rollen in Science-Fiction-Geschichten forderte, traten in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen andere Figuren zur verbalen Plausibilisierung von Nova in Erscheinung. Vermehrt erklärten auch Hörspielerinnen in der Rolle von Wissenschaftlerinnen (bspw. *Nachtmahr*, 1962), Politikerinnen (*Ökotopia*, 1981) oder ‹einfachen› Menschen (*Das Unternehmen der Wega*, 1968) die Neuheiten der fiktionalen Welten. Im Gegensatz zu den männlichen Akteuren basierte ihre Sprechweise häufig auf expliziten Regieanweisungen wie «kühl», «streng» oder «zittrig», die auf eine Inszenierung von Emotionalität abzielten. Indem diese Vorgaben entsprechend umgesetzt wurden, trugen die Science-Fiction-Sendungen zur auditiven Geschlechterkonstruktion einer männlichen ‹Rationalität› – performt durch einen nüchternen Sprechstil – und einer angeblich emotionalen Verhaltensweise weiblicher Figuren bei.

Nebst menschlichen Charakteren traten zweitens Figuren wie Aliens, Roboter, Androiden oder Computer als Novum in Erscheinung. Je nach Funktion, die sie im Hörspiel einnahmen, variierte ihr Sprachdesign. Während allmächtige, gottgleiche Ausserirdische meist unverstellt und nur mit leichtem Hallanteil auf der Stimme sprachen (z. B. *Reise ins Weltall*, 1958), artikulierten sich den Menschen feindlich gesinnte Aliens mit stark verzerrten Stimmen (2. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970). Trotz der unterschiedlichen elektroakustischen Bearbeitungen blieben die ‹fremdartigen› Figuren dank eines semantischen Language Designs für das Publikum verständlich. Eine rein phonetische Ausdrucksweise von Ausserirdischen, so wie dies etwa im Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) der Fall war, bildete eine Ausnahme und wurde von den Hörspielschaffenden offenbar als ungeeignetes Mittel zur Naturalisierung eines Novums erachtet.

Auch die Darstellung von Robotern und Computern variierte je nach Funktion innerhalb der erzählten Welt. Maschinenwesen, die sich trotz ihrer eigentlich dienenden Funktion zum Nachteil der Menschen entwickelten,

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

artikulierten sich ebenfalls mit stark verzerrten Stimmen (bspw. Roboter «QT 1», 1. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970). Androiden beziehungsweise ‹Androidinnen›, die ihren Erbauern zugewandt waren und nur über geringe kognitive Fähigkeiten verfügten, äusserten sich hingegen eher ‹natürlich› und ohne elektroakustische Manipulationen (z. B. «Ursula» in der *Schreckmümpfeli*-Sendung *Hochzeitstag*, 1982).

Die nicht-menschlichen Figuren sollten zwar über eine auditive ‹Otherness› verfügen – diese wurde auch in den Manuskripten mit Anweisungen wie «verzerrt» oder «verwobbelt» ausdrücklich gefordert –, durch ihre Sprechweise knüpften sie aber an bestehende Konventionen an. Insbesondere die personelle Besetzung dieser Charaktere basierte vielfach auf konventionellen Rollenbildern: Während etwa letale Computer (bspw. *Schreckmümpfeli: Die Prüfung*, 1984) oder kriegerische Ausserirdische (2. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970) mit Hörspielern besetzt wurden, wählten die Regisseurinnen und Regisseure für Figuren wie die transzendenten Lichtkugeln auf dem Mars (*Die Feuerballons*, 1967) eine Hörspielerin aus – dies, obwohl in den jeweiligen Manuskripten keine entsprechenden Hinweise dazu gemacht wurden. Diese Rollenzuteilungen sind in transmedialer Hinsicht nicht ungewöhnlich und finden sich auch in Science-Fiction-Filmen und -Romanen wieder. Die Besetzung verweist aber auf den auditiven Wissensbestand der Regieführenden, die bei der Diegese von Computern oder Robotern das generische Maskulinum eins zu eins ins Akustische übertrugen. Stark verzerrte Stimmen von Aliens wie in *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* (1981), die nicht auf ein binäres Geschlechterkonzept hinwiesen, bildeten hierbei eine Ausnahme.

Fortbewegungsmittel wie Raketen oder Raumschiffe wurden drittens zunächst mit bekannten Geräuschen dargestellt. Dazu wurden meist herkömmliche Düsen- und Raketengeräusche verwendet (bspw. «*A.[R].I. startet zum Mond*», 1948). Im Verlauf des Untersuchungszeitraums kam es zu einem klanghistorischen Wandel, ausgehend von lautstarken und sprachlich synchronisierten Raumfahrtgeräuschen in Hörspielen wie *Planeten-Express* (1936) oder *Weltraumflug* (1953), übergehend zu akusmatischen Raumfahrt-Sounds, deren Quellen sich den Zuhörenden erst im Verlauf des Hörspiels offenbarten (bspw. *Entscheidung im Weltraum*, 1964), bis hin zu weitgehend lautlosen Weltraumraketen in Sendungen wie *2052, am Forschungstag* 1 (1977). Dank der Häufung und Verdichtung von Raumfahrtgeräuschen zu Stereotypen – auch ausserhalb von Science-Fiction-Hörspielen – war das Publikum zunehmend mit Prozessen wie Raketenstarts vertraut, so dass Inszenierung und Performanz mit der Zeit und zunehmender Erfahrung automatischer, schneller und leiser vollzogen werden konnten.

Bei der Repräsentation von UFOs wurden nur in wenigen Fällen bekannte Geräusche verwendet (bspw. Staubsaugermotoren in *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern*, 1956). Die meisten Regieführenden benutzen stattdessen unvertraute Klangobjekte. Akusmatischer Sound wie die «Sphärenmusik» in der Serie *Reise ins Weltall* (1958) dürften einem «sonic novum» im Sinne von Trace Reddell entsprochen haben und für das Publikum eine neue Hörerfahrung bedeutet haben. Dieser Sound reicherte das Hör-Wissen der Rezipierenden über Vorstellungen von Kontaktaufnahmen mit ausserirdischen Wesen an, was sich etwa darin zeigte, dass die unbekannten Klangobjekte aus der Sendung *Reise ins Weltall* einen jungen Zuhörenden zur visuellen Darstellung des Gehörten animierten. Mit fortschreitender Zeit wurden auch die UFO-Sounds kürzer und stereotyper, so dass ab den 1960er Jahren elaborierte Soundeffekte wie die «Sphärenmusik» nur noch kurz und andeutungsweise zum Einsatz kamen (z. B. im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen*, 1969).

Viertens bildeten neuartige Kommunikationsgeräte ein häufig verwendetes Novum, deren Darstellung sich stark an der Nutzung und Ästhetik herkömmlicher Kommunikationsmittel orientierte. Neue Kommunikationsformen wurden meist in Form elektronischer Geräusche und gefilterter Stimmen repräsentiert. Während die elektronischen Sounds die angebliche Neuartigkeit der Geräte suggerieren sollten, knüpften die elektroakustisch manipulierten Stimmen an die Ästhetik des herkömmlichen Telefonierens an. Über den untersuchten Zeitraum hinweg vollzog sich aber auch hier ein Wandel in der Darstellungsweise, der ähnlich wie bei den fiktiven Transportmitteln aus einer zunehmend leiseren und geräuschloseren Performanz bestand. So sollten neuartige Bildtelefone in frühen

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Science-Fiction-Hörspielen wie *Planeten-Express* (1936) aus einer Kombination aus Geräuschen und begleitenden Erläuterungen inszeniert werden, während sie in Sendungen der 1970er Jahre (bspw. *Ausbruch*, 1974; *Prioritäten*, 1974) mittels elektronischer Sounds und gefilterter Stimmen repräsentiert wurden, bis sie sich im Hörspiel *Ökotopia* (1981) nahezu effekt- und geräuschlos manifestierten. In allen Fällen blieb die elektroakustische Manipulation aber wahrnehmbar, womit den Zuhörenden die technische Zusammensetzung der neuartigen Apparaturen vor ‹Ohren› geführt werden sollte.

Neue Kommunikationsformen wurden auch zur Selbstthematisierung des Radios eingesetzt. In Hörspielen wie *Der Ruf der Sterne* (1935) oder *Reise ins Weltall* (1958) boten diegetische Radiogeräte eine Plattform für Live-Schaltungen zu Weltraumraketen oder für die Kontaktaufnahme mit extraterrestrischen Lebewesen. Andere Sendungen wie die Berner 1.-April-Sendung von 1937 oder *Lüdere Chilbi 2000* (1972) berichteten in Form von Reportagen über fiktive Ereignisse. Parallel zu den aufkommenden Privatradios verwendeten in den 1980er Jahren die Science-Fiction-Hörspiele *Alles unter einem Dach* (1983) und *Das persische Sonnenexperiment* (1984) gelockerte Umgangsformen, bestehend aus einer alltäglicheren Sprechweise und progressiveren Radiomusik. Diesen fiktiven Radiobeiträgen ist gemein, dass sie zwar das Radio als ein Medium der Zukunft imaginierten, zur Diegese aber auf neuartige Klangobjekte oder Nutzungsfunktionen weitgehend verzichteten. Das Radio wurde stets als konventionelles Informationsmedium imaginiert. Spekulationen über neue Nutzungsformen wurden stattdessen bei fiktiven Fernsehshows angestellt, die in Hörspielen wie *Daisy Day* (1971), *Alles unter einem Dach* (1983), *Wunschtraum Limited* (1983) oder *In meinem Kopf schreit einer* (1984) über partizipative Mitwirkungsformen des Publikums oder über evasorische und manipulative Zerstreuungsfunktionen verfügten.

Fünftens war eine Form der akustischen Repräsentation von Nova die Futurisierung, das heisst das Zukünftigerscheinen-Lassen zeitgenössischer Musik. Die Autorinnen und Autoren der Hörspielmanuskripte sahen diese Klangpraktik ausdrücklich vor, etwa mit Hinweisen auf «konkrete Musik» (*Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern*, 1956), eine «Kakophonie» (*Ist die Erde bewohnt?*, 1961), «futuristische Musikakzente» (*Der Weg zu den Planeten*, 1964) oder «verrückte Beats» (*Lüdere Chilbi 2000*, 1972). Die Umsetzung dieser Vorgaben oblag jeweils den Regieführenden, die dazu Musik verwendeten, die von den Protagonistinnen und Protagonisten mit Hinweisen auf ihre angeblich fehlerhafte oder nichtmenschliche Zusammensetzung ideologisch codiert wurde. Die Futurisierung diegetischer Musik wurde bis in die 1970er Jahre als allegorische Anspielung auf ‹ungewöhnliche› Musik (v. a. konkrete Musik, elektronische Popmusik und Rockmusik) verwendet und diente als auditives Kennzeichen einer als dystopisch deklarierten Welt. Die Regieführenden wollten damit nicht das Unbekannte vertraut machen, sondern Bekanntes als ‹fremd› erscheinen lassen. Weiterführende Studien könnten hier ansetzen und den allgemeinen Umgang des Schweizer Radios mit avantgardistischer Musik untersuchen. Hinweise, wie etwa die in den 1950er Jahren durchgeführte Tagung über elektronische Musik im Radiostudio Basel oder auch die elaborierten Sounds von Radiomitarbeitenden wie Ernst Neukomm (bspw. in *Ihr werdet es Utopia nennen*, 1969), deuten auf ein Interesse an neuen Musikformen hin, wobei weiterführend analysiert werden könnte, ob und in welchem Umfang solche Musik – nebst kurzen Passagen in Science-Fiction-Sendungen – vom Deutschschweizer Radio ausgestrahlt wurde.

Die Futurisierung diegetischer Musik verlor im Laufe der 1970er Jahre an Bedeutung. Elektronische Musik war zum etablierten Stilmittel der Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen geworden und diente nicht mehr der diegetischen Verfremdung. Dies zeigte sich auch in Form einer Verlagerung der futurisierten Klangobjekte weg von der Handlungsebene innerhalb der fiktionalen Welt hin zur extradiegetischen Ebene. Elektronische Musikakzente, die zuvor Robotern oder Ausserirdischen zugeschrieben wurden (bspw. *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern*, 1956; *Ist die Erde bewohnt?*, 1961), erklangen in Sendungen wie *Entscheidung im Weltraum* (1964), *Ausbruch* (1974) oder *Die Klon-Affäre* (1983) an exponierten Stellen und bildeten Key Sounds radiofoner Science Fiction. Auch andere Darstellungsformen erlebten eine solche klanghistorische Verschiebung. So eröffneten elektroakustisch manipulierte Erzählerstim-

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

men Hörspiele wie *Ds Ruumschiff* (1972) oder *Das persische Sonnenexperiment* (1984) und verfügten dabei über die gleiche Ästhetik, wie sie zuvor etwa zur Darstellung sprechender Computer zum Einsatz gekommen war. Bezeichnenderweise wurden diese extradiegetischen Klangobjekte jeweils eigenständig von den Regieführenden ausgewählt oder hinzugefügt. Damit wollten sie eine auditive Zugehörigkeit zum Science-Fiction-Genre signalisieren und einen Wiedererkennungswert für interessierte Zuhörende schaffen.

Zusammenfassend lässt sich zur klanggeschichtlichen Entwicklung der Science-Fiction-Sendungen sagen, dass sich die Regieführenden bei der hörspielgestalterischen Umsetzung des Novums an primär konventionellen Praktiken und Ästhetiken orientierten. Dies entsprach durchaus dem Modus von Science-Fiction-Erzählungen, deren Nova potenziell anschlussfähig an die Realität sein sollten, um nicht als märchenhaft oder phantastisch zu gelten. Die Verschiebung von der diegetischen auf die extradiegetische Ebene und die Verdichtung zu Stereotypen verdeutlicht die Bedeutung des Novums als zentrales Element radiofoner Science Fiction. Die Nova boten den Hörspielschaffenden eine Plattform zur Entwicklung und Platzierung unkonventioneller Sounds, die sich durch die gehäufte Verwendung in darauffolgenden Sendungen zu Kennzeichen respektive Stereotypen des Genres entwickelten, so dass ab den 1970er Jahren eine piepsende Sinustonabfolge zu Beginn einer Sendung zur Signalisation von Science Fiction genügte.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Ruumschiff*, 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 Originalhörspiele 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 affiliierten Dramaturginnen und Dramaturgen verfasste Hörspieladaptionen bevorzugte.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Zeitpunkt 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 Jeannette 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

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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»

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und namenlose «Science-Fiction-Reihe» von 1981 (*Ökotopia*, *Fiktion*, *Routineuntersuchung eines unbekannten 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 Raumfahrthörspielen 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 hervorsticht.

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 Invasionsszenarien 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. Willhelm 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 radiofoner 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 unbekannten 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 *Ökotopia* (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

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

‹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 Vertrautmachen von Science-Fiction-Erzählungen. Diese Differenzierungen, 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 langsameres 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 Schweizerhochdeutschs – 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 zutraf, 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-

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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›.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3 Science Fiction hören: Erkenntnisse aus dem Sound des Utopischen

Um die mannigfaltigen Abhebemanöver inner- und ausserhalb der Science-Fiction-Hörspiele historiografisch zu erfassen, verfolgte diese Untersuchung einen multisensorischen Ansatz. Dieser beinhaltete einerseits einen hermeneutischen Zugriff auf die schriftlichen Quellen, der auch einen Blick hinter die Kulissen ermöglichte und nicht hörbare Mechanismen der Selektion, Umarbeitung, Produktion und Rezeption aufdeckte. Andererseits erforderte die Auseinandersetzung mit historischen Radiosendungen einen auditiven Zugang, mit dem das konkrete und heute noch wahrnehmbare Klangmaterial quellenkritisch analysiert werden konnte. Ohne das Abhören der ausgestrahlten Sendungen und ohne Abgleich der textlichen Vorlagen mit dem tatsächlich produzierten Sound wäre ein wesentlicher Teil schweizerischer Radio- und Kulturgeschichte ungehört geblieben. Um das erkenntnistheoretische Potenzial dieser Herangehensweise hervorzuheben, soll zum Schluss dieser Arbeit explizit danach gefragt werden, was genau aus den deutschschweizerischen Science-Fiction-Radioprogrammen herausgehört werden kann.

Die epistemologische Bedeutung akustischer Science Fiction beruht im Wesentlichen darauf, dass es beim Wechsel von Text zu Ton immer zu einer semantischen Erweiterung kommt. In diesem Sinne stellt Science Fiction im Hörspielformat eine bedeutungserweiternde Medialisierung von in der Vergangenheit verfassten Texten auf der Grundlage gegenwärtiger Produktionstechniken, Darstellungsweisen und Hörgewohnheiten dar. Heute noch wahrnehmbare Science-Fiction-Sendungen geben gleichermassen Auskunft über den historischen Entstehungskontext eines Referenzwerkes (bspw. Ray Bradburys Kurzgeschichte *Outcast of the stars* von 1950), die darin geschilderten Zukünfte und Visionen (z. B. die Welt im 21. Jahrhundert) sowie die hörspielgestalterische Umsetzung in der damaligen Gegenwart (bspw. die dialektale Adaption von Bradburys Text zum Hörspiel *Ds Ruumschiff* im Jahr 1972). Dieses Konglomerat aus Vergangenem, Zukünftigem und Gegenwärtigem birgt ein grosses Erkenntnispotenzial für die Geschichtswissenschaft. Für eine historische Untersuchung sind insbesondere drei Aspekte, die sich beim Hören von Science Fiction herauskristallisieren, von besonderer Bedeutung.

Erstens kann aus den deutschschweizerischen Science-Fiction-Sendungen ein lebhaftes Interesse für Spektakel und aktuelle technische Themen herausgehört werden. Trotz der zum Teil ablehnenden Haltungen innerhalb der Radiostudios gegenüber angeblich sensationsgierigen Hörspielen können heutige Rezipierende in den ausgestrahlten Sendungen ein Faible für klingende Gadgets und sprechende (Maschinen-)Wesen wahrnehmen. Die Nova in den technikaffinen Hörspielen nach Geschichten von Erich Doležal, Walter Hess oder Arthur C. Clarke durften viel akustischen Raum einnehmen, laut sein und in Form akusmatischer Klänge auf geheimnisvolle Ursprungsquellen hinweisen. Das technikbasierte Abweichen von der Realität der Zuhörenden musste stets wahrnehmbar sein und sollte den Rezipierenden ein plastisches Hörerlebnis einer möglichen Zukunft liefern, sei es in Form einer rauschenden Marsrakete in *Der Ruf der Sterne* (1935) oder als liebeskrankes Triebwerk in *Raumschiff Entensteiss* (1985).

Zweitens kann aus den utopischen Programmen des Deutschschweizer Radios ein ausgeprägtes Bedürfnis, bestehende Verhältnisse aufrechtzuerhalten, herausgehört werden. Dies zeigt sich unter anderem in der permanenten und weitgehend unwidersprochenen Festschreibung männlicher Figuren als Experten. Professoren und andere Gelehrte hatten das Privileg, den Zuhörenden inner- und ausserhalb der Hörspielwelten Halt und Orientierung bei Fragen des Utopischen zu geben. Parallel dazu wurden die Artikulationen weiblicher

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Protagonistinnen mittels para- und nonverbaler Zeichen stark eingeschränkt. Während die akustischen Nova unterhalten, für Spektakel sorgen und den Rahmen technischen Wissens sprengen durften, sollten sie nicht den sozialen Erwartungshorizont der Produzierenden respektive der impliziten Hörerinnen und Hörer überschreiten, etwa indem die Besonderheiten der neuen Welten von Frauen erörtert worden wären. Bestehende Geschlechtervorstellungen wurden so in die Zukunft extrapoliert und mit Hilfe akustischer Zeichen zementiert. Das Vertrautmachen des Unbekannten intensivierte aber nicht nur bestehende Geschlechterordnungen, sondern perpetuierte unter Anwendung futurisierter (extra)diegetischer Musik auch eine Hierarchisierung zwischen einer vermeintlichen ‹Hoch-› und ‹Populärkultur›. Die Wahl von Elvis Presley zur Umsetzung einer im Manuskript als «dümmste» und «blödeste» bezeichnete Schlagerplatte ist ebenso eine Folge dieser akustischen Differenzierung wie die dezidiert gefühlsbetonten Sprechweisen weiblicher Figuren. Nur dank unseres Gehörs können wir solche Klangpraktiken nachvollziehen, da sich die Unterschiede zwischen den schriftlichen Vorgaben im Manuskript (Inszenierungs-Ebene) und dem tatsächlich produzierten Sound (Performanz-Ebene) erst bei der auditiven Wahrnehmung zeigen.

Das Hören radiofoner Science Fiction liefert drittens Erkenntnisse über nationale Selbstverständnisse vergangener Gesellschaften. Die Radiostudios in Basel, Bern und Zürich agierten bei der Ausstrahlung von Science Fiction sehr umsichtig, was sich unter anderem in sprachregionalen Adaptionen von Geschichten bekannter Autoren wie Fredric Brown, Ray Bradbury oder Ernest Callenbach, der engmaschigen Betreuung schweizerischer Schriftstellender oder der Praktizierung einer eigenständigen Radioästhetik zeigte. Heutige Geschichtsforschende können in diesen Verfahrensweisen eine Art ‹Schweizer Sonderstellung› heraushören. Während gegenkulturelle Autoren wie Ernst Eggimann und P. M. in ihren Hörspielen *Lüdere Chilbi 2000* (1972) und *Tucui* (1984) das schweizerische Sonderfalldenken in Form eines folkloristischen Réduits in Frage stellten, zeichneten andere Schriftsteller wie Rudolf Stalder (*Ds Ruumschiff*, 1972) oder Lukas Hartmann (*Ökotopia*, 1981) das Bild eines naturverbundenen schweizerischen Reservats. All diesen Hörspielen ist gemein, dass sie mit Hilfe verbaler Zeichen (Mundart oder Schweizerhochdeutsch) akustische Kontraste zu anderen Sprachräumen herstellten. Science Fiction erwies sich hierbei als geeignetes Mittel, um eine eigene, spezifisch schweizerische Zukunft zu entwickeln und in einem grösseren Kontext zu verorten. Diese Sendungen können somit auch als akustische Reflexion auf Ereignisse des Kalten Krieges, der Weltraumfahrt oder auf gesellschaftliche Krisen und ökologische Probleme gehört werden. Interessanterweise setzten Radiomitarbeitende wie Helli Stehle oder Hans Haeser bereits in den 1950er Jahren – also lange vor der Mundartwelle in den 1970er Jahren – auf dialektale Elemente, um in Hörspielen wie *Weltraumflug* (1953) oder *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) die Position der Schweiz beim Wettlauf ins All auszuloten. Ohne Vergleich mit dem überlieferten Klangmaterial könnte die Wirkungskraft solcher Selbstverständnisse nicht exhaustiv erfasst werden.

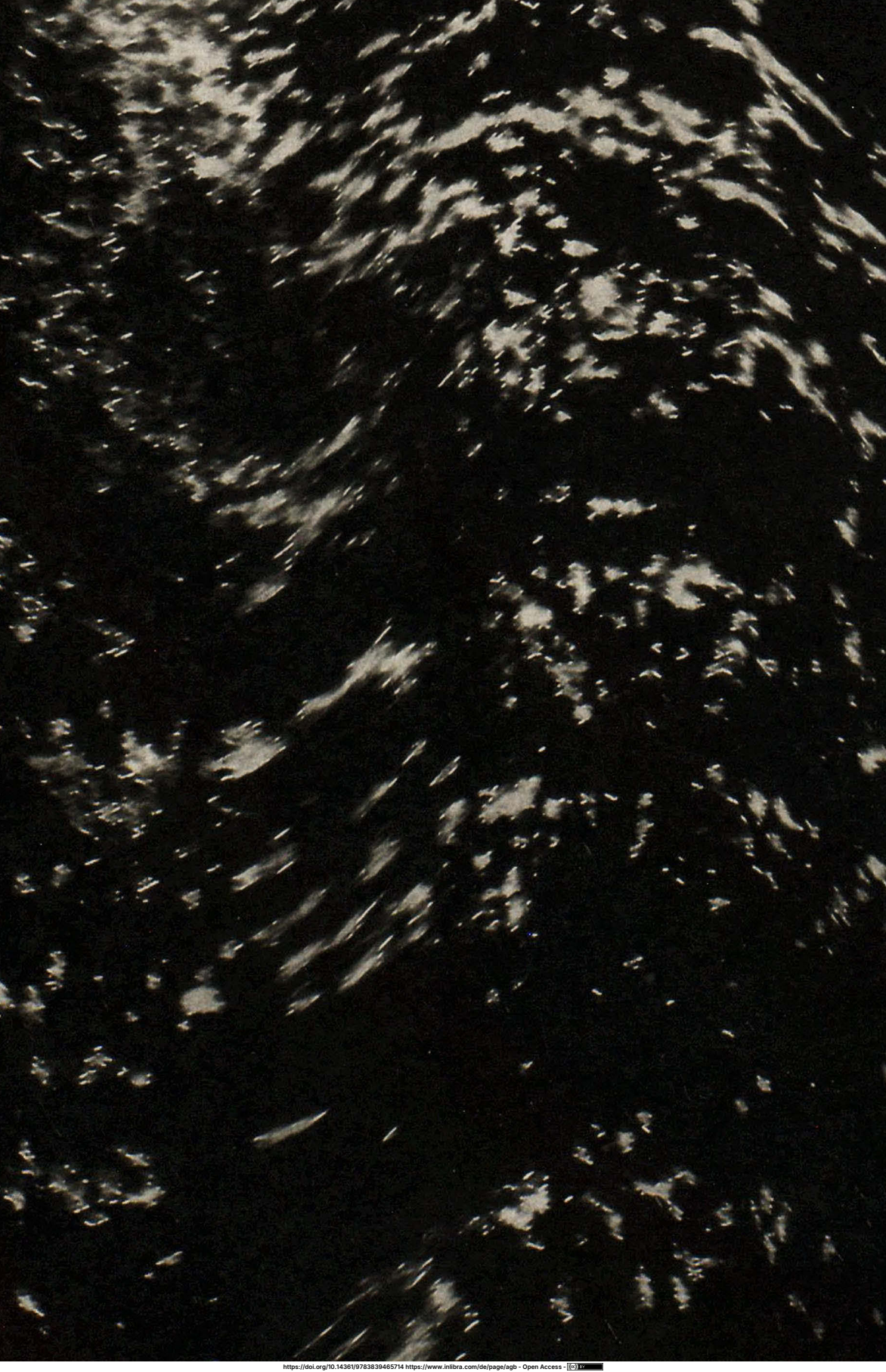
Abschliessend betrachtet bietet sich eine soundhistorische Perspektive auf das Phänomen radiofoner Science Fiction gerade deshalb an, weil durch die Analyse schriftlicher und akustischer Quellen die Rolle des Deutschschweizer Radios als wirkmächtiges Medium deutlicher erkennbar wird. Das Radio stellte zu keinem Zeitpunkt ein einspuriges «Hohlrohr» dar, das die bezogenen Programme in unveränderter Form in sein Sendegebiet ausstrahlte. Vielmehr oblagen seinen Mitarbeitenden Selektion, Bearbeitung und Produktion von Science-Fiction-Texten, womit sie – bewusst oder unbewusst – identitäts- und kulturpolitische Ziele verfolgen konnten. In jedem Fall reicherte das Radiopersonal die schriftlichen Vorlagen bei der Übertragung ins Akustische immer auch mit zeitgenössischen Normen und Wertvorstellungen an.

Im Endeffekt waren es die reziproken Beziehungen zwischen Rundfunk und Genre, die dazu führten, dass der eingangs erwähnte «Jim Smith» mit seiner Marsrakete nicht abheben konnte, Orson Welles' bekanntes Hörspiel *The War of the Worlds* in der dokumentarischen Form einer Hörfolge ausgestrahlt oder US-amerikanische Utopien ins schweizerische Mittelland transferiert und auf Mundart vorgetragen wurden. Das Deutschschweizer Radio kann als metaphorisches Mischpult gelesen

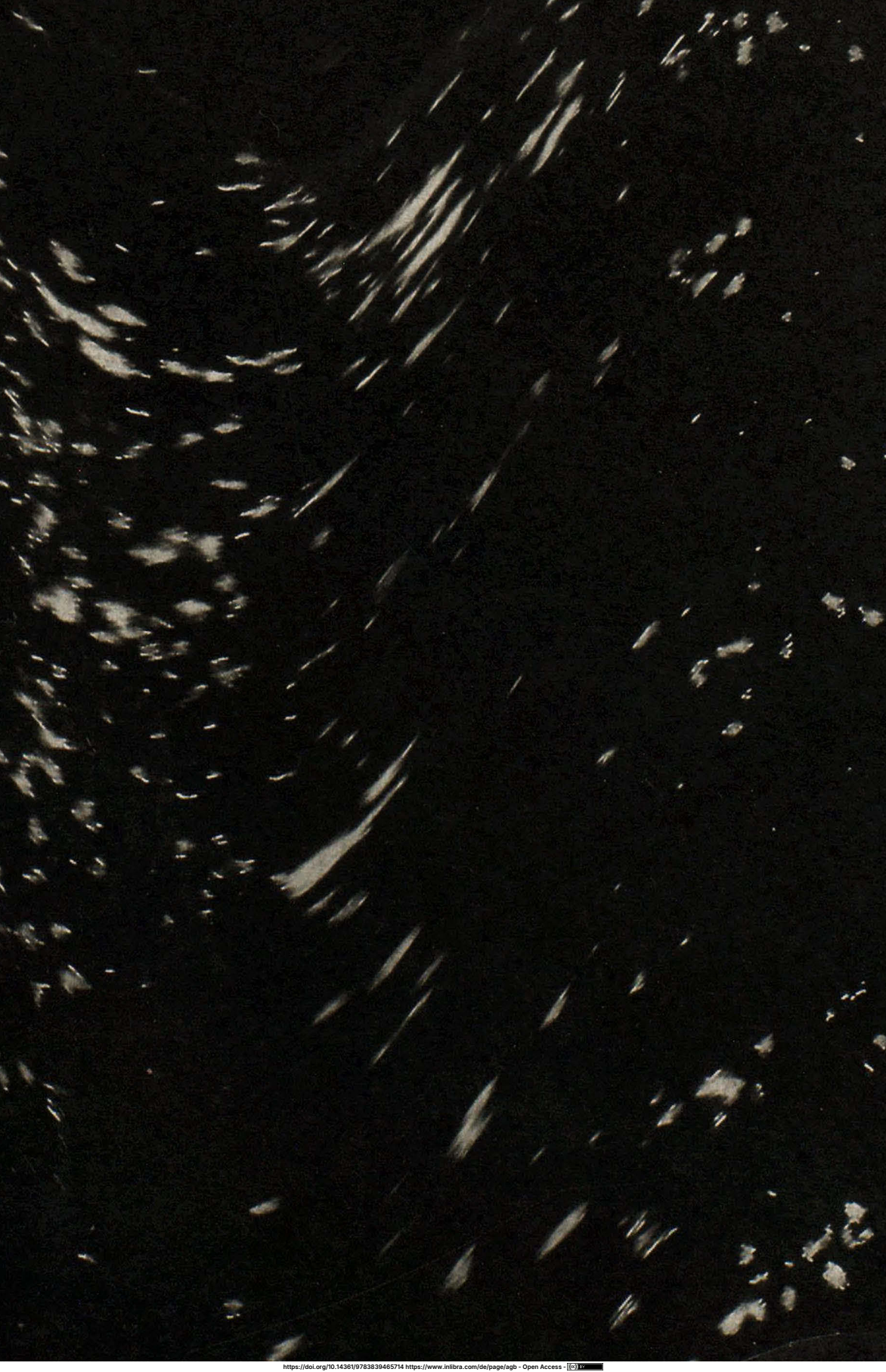
https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden, welches eingehende Signale nach eigenem Gutdünken *aufblenden* und *schneiden*, *überblenden* und *filtern*, *amplifizieren* und *einfärben* konnte, wobei gesellschaftliche und kulturpolitische Filter und Voreinstellungen längst nicht alle Signale passieren liessen. An den Reglern des Mischpultes sassen immerzu die Radiomitarbeitenden, welche bei der Startfreigabe der zum Abheben bereitstehenden Raketen das letzte Wort hatten. Stellt man ihr programm- und soundpolitisches Handeln in einen übergeordneten Zusammenhang, so erweist sich die Geschichte radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz nicht nur als rundfunkhistorische Erzählung über den ambivalenten Umgang einer Institution mit einem populärkulturellen Genre. Die Ausstrahlung zukunftsgerichteter Erzählungen verweist auch auf allgemeine soziale Anordnungen und nationale Selbstzuschreibungen einstiger Gesellschaften. In den Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Radios können heutige Historikerinnen und Historiker somit nicht nur den Sound abhebender Raketen und UFOs hören, sondern auch einer auditiven Kultur beiwohnen, die sich durch zahlreiche Prozesse des Sich-Abhebens auszeichnete.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildungs- und Abkürzungsverzeichnis

Bildnachweise

Titelbild
Dimitra Charamandas.
Abbildung 1
Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 6 (1935), 13.
Abbildung 2
Schweizer Radio Zeitung 43 (1953), 5.
Abbildung 3
Schweizer Radio Zeitung 43 (1953), I.
Abbildung 4
Schweizer Radio Zeitung 13 (1955), 12–13.
Abbildung 5
Schweizer Radio Zeitung 40 (1958), 4–5.
Abbildung 6
Radio + Fernsehen 1 (1961), 7.
Abbildung 7
Schweizer Radio Zeitung 22 (1964), 12.
Abbildung 8
Schweizer Radio Zeitung 22 (1964), XX.
Abbildung 9
Schweizer Radio Zeitung 4 (1955), 16.
Abbildung 10
Undatierte Zeichnung in: Chilton Charles/Werner Albert (Bearbeitung), Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton, Manuskripte (5 Sendungen), Archiv Radiostudio Basel, 5370/1–5.
Abbildung 11
Friedrich Dürrenmatt, Hans Hausmann und Ernst Neukomm bei den Arbeiten zum Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1968). Fotografie von A. Gehrig, in: Mediendatenbank HISTO, ZH_900293_001. Zur Verfügung gestellt von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF).
Abbildung 12
Radio + Fernsehen 2 (1970), 68–69.
Abbildung 13
Undatiertes Gruppenbild (v.l.n.r.) mit Edith Bussmann, Paul Roland, Jürg Bingler und Rainer Zur Linde, in: Mediendatenbank HISTO, ZH_900855.000. Zur Verfügung gestellt von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF).
Abbildung 14
Bruno Ganz während den Aufnahmen zum Hörspiel *In der Strafkolonie*, in: Mediendatenbank HISTO, ZH_901154_000. Zur Verfügung gestellt von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF).
Abbildung 15
Bradbury Ray/Feldstein Albert B. (Bearbeitung), Outcast of the Stars, in: Weird Science 22 (1953), 6.
Abbildung 16
Asimov Isaac, Reason, in: Astounding Science-Fiction 27/2 (1941), 33.
Abbildung 17
Asimov Isaac, Ich, der Robot, Düsseldorf 1952, Umschlagabbildung.
Abbildung 18
Bradbury Ray, In This Sign, in: Imagination 2/2 (1951), 57.
Kapiteltrennseiten
Dimitra Charamandas, 11–14, 28–32, 49–54, 84–92, 164–170, 267–276, 292–294.

Abkürzungen

ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
BBC	British Broadcasting Company
B-MW	Beromünster-Mittelwelle (1. Programm)
BR	Bayerischer Rundfunk
BRD	Bundesrepublik Deutschland
B-UKW	Beromünster-Ultrakurzwellen (2. Programm)
CBS	Columbia Broadcasting System
DLF	Deutschlandfunk
DR	Danmarks Radio
DRS	Radio der deutschen und rätoromanischen Schweiz
DW	Deutsche Welle
HR	Hessischer Rundfunk
KWD	Schweizerischer Kurzwellendienst
NBC	National Broadcasting Company
NDR	Norddeutscher Rundfunk
NRK	Norsk rikskringkasting (Norwegischer Rundfunk)
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk (bis 1955)
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
ORF	Österreichischer Rundfunk
ORTF	Office de Radiodiffusion Télévision Française
PTT	Schweizerische Post-, Telephon- und Telegraphenverwaltung
RB	Radio Bremen
RIAS	Rundfunk im amerikanischen Sektor Berlin
RSR	Radio Suisse Romande
RTF	Radiodiffusion-Télévision Française
RTSI	Radiotelevisione di Svizzera italiana
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SFB	Sender Freies Berlin
SR	Saarländischer Rundfunk
SRF	Schweizer Radio und Fernsehen
SRG	Schweizerische Rundspruchgesellschaft (bis 1960), Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft
SWF	Südwestfunk
TR	Telefonrundspruch
UFO	Unbekanntes Flugobjekt (Unidentified Flying Object)
UKO	Unidentifizierbares Klangobjekt
WDR	dWestdeutscher Rundfunk
WOR	World Of Radio

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bibliographie

Bei den Tondokumenten wird auf Archivangaben verzichtet, da sämtliche Tonträger mit Science-Fiction-Sendungen inzwischen digitalisiert und auf der (passwortgeschützten) Mediendatenbank FARO von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) zugänglich sind (inklusive Aufnahme-Begleitzettel). Ein Teil dieser Tonträger wurde nach der Digitalisierung kassiert oder befindet sich aufgrund von Umzügen der Radiostudios in Basel und Zürich nicht mehr am ursprünglichen Standort. Für die Schweizer Radiosendungen, die nach 1956 ausgestrahlt wurden, wird zwischen Erstem Programm (B-MW) und Zweitem Programm (B-UKW) und ab 1967 zwischen DRS-1 und DRS-2 unterschieden. Aufgrund der derzeit wechselhaften Archivsituation der Deutschschweizer Radiostudios werden auch die schriftlichen Archivalien (Manuskripte, Gutachten, Korrespondenzen) nicht nach den aktenführenden Verwaltungsorganen unterteilt, sondern direkt nach Autorinnen und Autoren sortiert. Die bibliografischen Angaben zu den ungedruckten Quellen bilden dadurch ein gut überschaubares und nach Subjekten geordnetes Verzeichnis für interessierte Leserinnen und Leser oder weiterführende Forschungsarbeiten.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Quellen

Ungedruckte Quellen
Tondokumente

A

Adrian Walter, Ein Mensch kehrt zurück, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1963, Dauer: 30'53", Erstsendung: 23.6.1963, B-MW.

Asimov Isaac/Carls Carl Dietrich (Bearbeitung), Ich, der Robot (2): Vernunft, Regie: Günther Sauer, Produktion: WDR 1969, Dauer: 48'20", Erstsendung: 9.5.1969.

Asimov Isaac/Krautkrämer Horst (Bearbeitung), Roboter QT 1, Regie: Horst Krautkrämer, Produktion: SDR 1967, Dauer: 51'30", Erstsendung: 18.4.1967.

B

Bengt Paul, Papier bleibt dennoch Papier. Hörspiel-Komödie mit etwas «sience-fiction» von Dr. Paul Bengt, Regie: Alfons Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1956, Dauer: 47'16", Erstsendung: 1.12.1956.

Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1980, Dauer: 42'58", Erstsendung: 5.3.1981, DRS-1.

Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Rutine for ukjent planet, Regie: Paul Skoe, Produktion: NRK 1977, Dauer: 29'10", Erstsendung: 29.4.1978.

Bodelsen Anders, Professor Mancinis Geheimnis, Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1972, Dauer: 65'11", Erstsendung: 24.6.1972, DRS-1.

Bradbury Ray/Kinoy Ernest (Bearbeitung), The Rocket, Regie: Don Diamond, Produktion: NBC [1952], Dauer: 29'33", Erstsendung: 4.1.1952.

Bradbury Ray/Stalder Rudolf (Bearbeitung), Ds Ruumschiff. Berndeutsches Hörspiel nach der Kurzgeschichte von Ray Bradbury, Regie: Robert Egger, Produktion: Radiostudio Bern 1971, Dauer: 38'43", Erstsendung: 2.1.1972, DRS-2.

Bradbury Ray/Stendar Wolfgang (Bearbeitung), Die Feuerballons, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1966, Dauer: 36'15", Erstsendung: 27.3.1967, DRS-1.

Brown Fredric, Das Experiment, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR 1972, Dauer: 2'51", Erstsendung: 27.3.1972.

Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Beispiel, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Dauer: 4'41", Erstsendung: 19.11.1975, DRS-1.

Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Der Posten, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Dauer: 4'37", Erstsendung: 17.12.1975, DRS-1.

Brown Fredric/Asimov Isaac/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 1. «Logik», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1969, Dauer: 57'52", Erstsendung: 23.1.1970, DRS-1.

Brown Fredric/Nourse Alan E./Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 4. «Gegenmittel», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 43'11", Erstsendung: 13.2.1970, DRS-1.

Brown Fredric/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 2. «Erdlandung», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1969, Dauer: 40'16", Erstsendung: 30.1.1970, DRS-1.

Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke, die Welt von morgen. Utopisches Hörspiel aus dem Jahre 2045 von Heinrich Bubeck, Regie: Arthur Welti, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Dauer: 39'48", Erstsendung: 4.2.1948.

Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Regie: Friedhelm Ortmann, Produktion: WDR/SDR 1973, Dauer: 48'00", Erstsendung: 18.8.1973.

Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 58'23", Erstsendung: 29.6.1974, DRS-1.

Bussmann Edith et al., Weiter so… So nicht weiter… usw. Hörerbriefe zu 13 Monate für 12 Autoren, Regie: Edith Bussmann, Produktion: Radiostudio Bern 1973, Dauer: 62'57", Erstsendung: 20.1973, DRS-1.

C

Callenbach Ernest/Hartmann Lukas (Bearbeitung), Ökotopia, Regie: Charles Benoit, Produktion: Radiostudio Bern 1980, Dauer: 68'10", Erstsendung: 29.1.1981, DRS-1.

Chilton Charles, Journey into Space. Operation Luna, Regie: Charles Chilton, Produktion: BBC 1958, Dauer: 349'51" (13 Sendungen), Erstsendung: 26.3., 2.4., 9.4., 16.4., 23.4., 30.4., 7.5., 14.5. 21.5., 28.5., 4.6., 11.6., 18.6.1958.

Chilton Charles/Werner Albert (Bearbeitung), Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1958, Dauer: 285' (5 Sendungen), Erstsendung: 6.10., 13.10., 20.10., 27.10., 3.11.1958, B-MW.

Cueni Claude, Die Klon-Affäre, Regie: Leonhard Klaus W., Produktion: Radiostudio Bern 1983, Dauer: 55'06", Erstsendung: 1.9.1983, DRS-1.

D

Dnjeprow Anatolij/Schmid Robert (Bearbeitung), MEA, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 59'54", Erstsendung: 16.5.1970, DRS-1.

Dnjeprow Anatolij/Wilhelm Kate/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 3. «Elektronen-Seele», Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 60'09", Erstsendung: 6.2.1970, DRS-1.

Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1968, Dauer: 62'20", Erstsendung: 1.12.1968, DRS-2.

Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Regie: Ludwig Cremer, Produktion: SWF 1955, Dauer: 55'45", Erstsendung: 19.7.1955.

Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Regie: Walter Ohm, Produktion: BR 1954, Dauer: 73'50", Erstsendung: 18.1.1955.

Dürrenmatt Friedrich, L'entreprise de la Vega, Regie: Roland Sassi, Produktion: RSR 1960, Dauer: 65'32", Erstsendung: 18.12.1960.

E

Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Regie: Willy Buser, Produktion: Radiostudio Basel 1971, Dauer: 51'37", Erstsendung: 27.11.1971, DRS-1.

Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Regie: Reinhard Zobel, Produktion: SDR 1968, Dauer: 50'20", Erstsendung: 16.4.1968.

Eggimann Ernst, Lüdere Chilbi 2000, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1972, Dauer: 65'14", Erstsendung: 15.8.1972, DRS-1.

F

Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Regie: Andreas Weber-Schäfer,

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Produktion: SDR/WDR 1973, Dauer: 56'15", Erstsendung: 1.9.1973.

Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Regie: Christian Jauslin, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 57'42", Erstsendung: 6.4.1974, DRS-1.

Fremlin Celia/Bingler Jürg (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Schön bis zuletzt, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1977, Dauer: 8'34", Erstsendung: 21.12.1977, DRS-1.

G

Gridban Volsted/Cuieu [sic] Jimmy/Simak Clifford D./Schäuffele Fritz (Bearbeitung), Verzell Du das em Stratosphärima. Eine Folge unheimlicher und unerklärlicher Geschichten aus dem Atom- und Raketenzeitalter, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1958, Dauer: 54'55" (2 Bänder), Erstsendung: 29.11.1958, B-MW.

H

Hartwig Heinz, Kann der Mensch unsterblich werden? oder Einfrierenlassen – ein heisses Eisen!, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1967, Dauer: 97'31" (3 Bänder), Erstsendung: 1.12.1967, DRS-1.

Hausmann Hans/Werner Albert, Quo Vadis «Luna»? Eine fast gar nicht ernst zu nehmende «Reise ins Weltall» von Hans Hausmann und Albert Werner, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1958, Dauer: 30'22", Erstsendung: 8.11.1958, B-MW.

Hess Walter, Mit Atomkraft zum Mond. Hörfolge von Walter Hess, Regie: Felix Klee, Produktion: Radiostudio Bern 1955, Dauer: 62'01" (2 Sendungen), Erstsendung: 20.4., 27.4.1955.

Huxley Aldous/Helmar Helmut (Bearbeitung), Die Zukunft von gestern. Aldous Huxley: «Wackere neue Welt», Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1969, Dauer: 50'34" (2 Bänder), Erstsendung: 20.10.1969, DRS-1.

Huxley Aldous/Palma (Bearbeitung), Wackere neue Welt, Regie: Ludwig Cremer, Produktion: HR 1967, Dauer: 87'09", Erstsendung: 22.7.1967.

J

Jost Peter, Das persische Sonnenexperiment, Regie: Franziskus Abgottspon, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, Dauer: 68'18" (2 Bänder), Erstsendung: 21.2.1984, DRS-2.

K

Kafka Franz/Salmony Claude Pierre (Bearbeitung), In der Strafkolonie, Regie: Claude Pierre Salmony, Produktion: Radiostudio Basel 1981, Dauer: 43'48", Erstsendung: 28.11.1981, DRS-2.

Knight Damon/Bingler Jürg (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Adam und Eva 2002, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1983, Dauer: 9'28", Erstsendung: 28.12.1983, DRS-1.

Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Der Hochzeitstag, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 9'31", Erstsendung: 29.12.1982, DRS-1.

Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Ein einschneidendes Erlebnis, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 6'49", Erstsendung: 24.11.1982, DRS-1.

König-Geissbühler Jeannette, Tanz im Keller, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1981, Dauer: 47'32", Erstsendung: 23.5.1981 DRS-2.

Kühn Dieter, Reduktionen, Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: Radiostudio Basel 1965, Dauer: 36'36", Erstsendung: 15.3.1965, B-UKW.

L

Lange Arthur, A. R. I. startet ins Weltall [«A. [R]. I. startet zum Mond»], Regie: Albert Rösler, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Dauer: 37'44", Erstsendung: 12.11.1948.

Levene Philip, Terra Incognita, Regie: Wilm ten Haaf, Produktion: BR 1962, Dauer: 334'05" (8 Sendungen), Erstsendung: 12.7., 19.7., 26.7., 2.8., 9.8., 16.8., 23.8., 30.8.1962.

Levene Philip/Werner Albert (Bearbeitung), Nachtmahr. Eine utopische Kriminalhörspielserie in 3 Episoden von Philip Levene, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1962, Dauer: 186'19" (3 Sendungen), Erstsendung: 15.10., 22.10., 29.10.1962, B-MW.

M

Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, Dauer: 55'10 (2 Bänder), Erstsendung: 17.2.1977, DRS-1.

Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: Radiostudio Basel 1972, Dauer: 50'16", Erstsendung: 7.10.1972, DRS-1.

Mudrich Eva Maria, Das Glück von Ferida, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR/WDR 1973, Dauer: 55'05", Erstsendung: 21.5.1973.

Mudrich Eva Maria, Das Glück von Ferida. Science fiction-Hörspiel, Regie: Willy Buser, Produktion: Radiostudio Basel 1973, Dauer: 56'06", Erstsendung: 1.12.1973, DRS-1.

N

Neugebauer Peter, Schreckmümpfeli: Robinsonade, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1973, Dauer: 26'30", Erstsendung: 2.1.1977, DRS-1.

Neukomm Ernst, Elektronische Tonerzeugung, Regie: Martin Plattner, Produktion: Radiostudio Basel 1968, Dauer: 28'29", Erstsendung: 16.5.1968, DRS-1.

O

Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 63'26", Erstsendung: 19.5.1974, DRS-2.

Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Regie: Hans Breinlinger, Produktion: BR 1968, Dauer: 62'45", Erstsendung, 2.6.1969.

P

P. M., Tucui, Regie: Rudolf Straub, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, Dauer: 75'09" (2 Bänder), Erstsendung: 8.1.1984, DRS-1.

Papirowski Martin/Glaser Dirk, Raumschiff Entensteiss. Eine Parodie, Regie: Jürg Bingler, Produktion: Radiostudio Bern 1984, Dauer: 27'38", Erstsendung: 27.2.1985, DRS-1.

Parr Charles/Aldiss Brian/Werner Albert (Bearbeitung), Ist die Erde bewohnt?, Regie: Albert Werner, Produktion: Radiostudio Basel 1961, Dauer: 47'06", Erstsendung: 14.1.1961, B-MW.

Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Der Weg zu den Planeten. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1964, Dauer: 33'02", Erstsendung: 6.6.1964, B-MW.

Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Entscheidung im Weltraum. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr, nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1964, Dauer: 41'11", Erstsendung: 6.6.1964, B-MW.

Peschke Hans-Peter von, Die Lust am Albtraum oder Die Visionen der Science Fiction, Regie: Henrik Rhyn, Produktion: Radiostudio Bern 1985, Dauer: 114'11" (4 Bänder), Erstsendung: 4.4.1985, DRS-1.

Polaczek Dietmar, Stanislaw Lem – im Raumschiff zur Literatur, Regie: Alfred Blatter, Produktion: Radiostudio Basel 1978, Dauer: 55'05", Erstsendung: 8.5.1978, DRS-2.

R

Radiostudio Basel, Vorstoss ins Universum, Ansage,

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Produktion: Radiostudio Basel 1964, Dauer: 0'53", Erstsendung: 6.6.2020, B-MW.

Reber Heinz, Reise zum Planeten «Dau-Wal», Regie: Paul Roland, Edith Bussmann, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Dauer: 91'40", Erstsendung: 16.4.1976, DRS-1.

S

Sala Oskar, Musikvortrag: Elektronische und konkrete Musik, Tagung in Basel, 1. Tag [19.5.1955], Teil 4: Mixturtrautonium und elektronisches Schlagwerk. Vortrag mit Tonbeispielen von und mit Oskar Sala, Produktion: Radiostudio Basel 1955, Dauer: 27'06".

Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreit einer, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1984, Dauer: 43'15" (2 Bänder), Erstsendung: 5.6.1984, DRS-2.

Schmitz Emil-Heinz, Ihr werdet es Utopia nennen, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1969, Dauer: 52'14", Erstsendung: 27.10.1969.

Seiberth Jürg, Wunschtraum Limited, Regie: Charles Benoit, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 42'13", Erstsendung: 27.11.1982, DRS-2.

Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1977, Dauer: 39'29", Erstsendung: 21.4.1977, DRS-1.

Slesar Henry/Roth Matthias (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1984, Dauer: 7'47", Erstsendung: 21.11.1984, DRS-1.

Solschenizyn Alexander/Hoffmann Amido (Bearbeitung), Kerze im Wind, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1985, Dauer: 76'37", Erstsendung: 15.10.1985, DRS-2.

T

Terval/Haeser Hans (Bearbeitung), Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Regie: Hans Hausmann, Produktion: Radiostudio Basel 1956, Dauer: 59'42" (2 Bänder), Erstsendung: 7.4.1956.

Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gastrophysik, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 14'57", Erstsendung: 28.4.1982, DRS-1.

Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gottesgeschöpfe, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1983, Dauer: 8'14", Erstsendung: 23.11.1983, DRS-1.

Tobler Konrad/Zysset Heinz, Alles unter einem Dach, Regie: Stephan Heilmann, Produktion: Radiostudio Basel 1983, Dauer: 50'23", Erstsendung: 21.4.1983, DRS-1.

Tuson Neil/Stehle Helli (Bearbeitung), Weltraumflug. Hörfolge über die Möglichkeiten der Raketen-Verbindung Erde-Mond, Regie: Otto Lehmann, Produktion: Radiostudio Basel [1953, bei FARO steht fälschlicherweise 1961], Dauer: 54'02" (2 Bänder), Erstsendung: 17.8.1953.

V

Verne Jules/Scherrer Hans (Bearbeitung), Die Mondreise. Jugendhörfolge in 5 Teilen von Jules Verne, Regie: Jürg Lauterburg, Produktion: Radiostudio Bern 1960, Dauer: 130'50" (5 Sendungen), Erstsendung: 19.1., 4.2., 9.2., 25.2., 1.3.1960, B-MW.

Verne Jules/Vuilleumier John Friedrich (Bearbeitung), Von der Erde zum Mond. Eine unterhaltende Hörfolge zum 50. Todestag von Jules Verne, Regie: Felix Klee, Produktion: Radiostudio Bern 1955, Dauer: 50'33", Erstsendung: 27.3.1955.

W

Widmer Urs, Unterhaltsame Propheten. Einige Bemerkungen zur Science fiction Literatur von Urs Widmer, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 50'38", Erstsendung: 16.1.1970, DRS-1.

Wollheim Donald A., Schreckmümpfeli: Das Ei von Alpha Centauri, Regie: Edith Bussmann, Produktion: Radiostudio Bern 1977, Dauer: 12'01", Erstsendung: 7.4.1982, DRS-1.

Z

Zauner Friedrich Christian, Abtritt, Regie: Fritz Schröder-Jahn, Produktion: SR 1974, Dauer: 49'40", Erstsendung: 1.4.1974.

Zauner Friedrich Christian/Halter Arnim (Bearbeitung), Abträtte, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, Dauer: 45'52" (2 Bänder), Erstsendung: 29.5.1975, DRS-1.

Zauner Friedrich Christian/Leonhard Klaus W. (Bearbeitung), Fiktion, Regie: Klaus W. Leonhard, Produktion: Radiostudio Bern 1981, Dauer: 46'44", Erstsendung: 12.3.1981, DRS-1.

Manuskripte

A

Adrian Walter, Ein Mensch kehrt zurück, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/8.

Allan Vida, Der Blaue Meteor (Welt ohne Strom), Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 19/35a.

B

Bengt Paul, Papier bleibt dennoch Papier. Hörspiel-Komödie mit etwas «sience-fiction» von Dr. Paul Bengt, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/32.

Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1017.

Bodelsen Anders, Professor Mancinis Geheimnis, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001888.000.

Bradbury Ray/Stalder Rudolf (Bearbeitung), Ds Ruumschiff. Berndeutsches Hörspiel nach der Kurzgeschichte von Ray Bradbury, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 22/69c.

Bradbury Ray/Stendar Wolfgang (Bearbeitung), Die Feuerballons, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/223.

Brawand Friedrich/Held Leo/Treichler Hans Armin, Erste-April-Sendung [sic] 1937, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 16/69u.

Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Beispiel, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58404.

Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Der Posten, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58404.

Brown Fredric/Asimov Isaac/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 1. «Logik», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337a.

Brown Fredric/Nourse Alan E./Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 4. «Gegenmittel», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337d.

Brown Fredric/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 2. «Erdlandung», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337b.

Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke, die Welt von morgen. Utopisches Hörspiel aus dem Jahre 2045 von Heinrich Bubeck, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800843.000.

Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke. Ein utopisches Hörspiel aus dem Jahre 2045 von Heinr. Bubeck, Manuskript, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 825.

Bubeck Heinrich, Die entführte Rakete. Science fiction-Hörspiel, Manuskript, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 828.

Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Manuskript (WDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001949.000.

Buschmann Hans Peter, Prioritäten, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001949.000.

C

Callenbach Ernest/Hartmann Lukas (Bearbeitung), Ökotopia, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1015.

Chilton Charles/Werner Albert (Bearbeitung), Reise ins Weltall. Eine Utopie in fünf Folgen von Charles Chilton, Manuskripte (5 Sendungen), Archiv Radiostudio Basel, 5370/1–5.

Clarke Arthur C./Parr Charles (Bearbeitung), The Songs of Distant Earth. An original radio play based on a short story by Arthur C. Clarke, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5575.

Cueni Claude, Die Klon-Affäre, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1095.

D

Dnjeprow Anatolij/Schmid Robert (Bearbeitung), MEA, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 18/3.

Dnjeprow Anatolij/Wilhelm Kate/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft. Satirisches aus der Welt von Morgen. Eine Science Fiction Reihe. 3. «Elektronen-Seele», Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/337c.

Doležal Erich/Hernfeld Fred (Bearbeitung), Der Ruf der Sterne, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern/Schweizerisches Literaturarchiv, 19/28e.

Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001787.000, V 951.

E

Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001865.000.

Ebeling Hermann, Daisy Day. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001865.000.

Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Das Attentat, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 324.

Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, KS 325.

Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Das Geheimnis des Planeten Peryl, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 325.

Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Der Berg der tausend Geister, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 326.

Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: Der Berg der tausend Geister, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, KS 326.

Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: In letzter Minute, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, KS 327.

Ecke Wolfgang, Raumkontrollschiff Wega I: In letzter Minute, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, KS 327.

Eggimann Ernst, Lüdere-Chilbi 2000, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 18/81.

Eschmann Ernst Wilhelm, Aus unbekannter Zukunft. Ein Blick in die moderne Utopie, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_801620.000.

F

Flatau Else, Und wenn vielleicht in hundert Jahren… Fantastische Hörfolge von Else Flatau, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800540.000.

Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001945.000.

Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001945.000.

Fremlin Celia/Bingler Jürg (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Schön bis zuletzt, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58382.

G

Gerster Georg, Mars wird unter die Lupe genommen. Eine Hörfolge zum Marsjahr, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_801637.000.

Golowin Sergius, Das Märchenhafte in der modernen Massenliteratur. Ein Radioessay über die «Science-Fiction» von Sergius Golowin, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/361.

Gridban Volsted/Cuieu [sic] Jimmy/Simak Clifford D./Schäuffele Fritz (Bearbeitung), Verzell Du das em Stratosphärima. Eine Folge unheimlicher und unerklärlicher Geschichten aus dem Atom- und Raketenzeitalter, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5378.

H

Hartwig Heinz, Kann der Mensch unsterblich werden? oder Einfrierenlassen – ein heisses Eisen!, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/282.

Hausmann Hans/Werner Albert, Quo Vadis «Luna»? Eine fast gar nicht ernst zu nehmende «Reise ins Weltall» von Hans Hausmann und Albert Werner, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5372.

Hess Walter, Mit Atomkraft zum Mond. Hörfolge von Walter Hess, Manuskripte (2 Sendungen), Archiv Radiostudio Bern, 21/64c.

Hugin Irmtraut, Planeten-Express. Ein Rendezvous im Aether, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001148.000.

Huxley Aldous/Helmar Helmut (Bearbeitung), Die Zukunft von gestern. Aldous Huxley: «Wackere neue Welt», Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001809.000.

J

Jost Peter, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84015.

Jost Peter, Das thebanische Sonnenexperiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84015.

K

Kafka Franz/Salmony Claude Pierre (Bearbeitung), In der Strafkolonie, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_002113.000.

Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Der Hochzeitstag, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich ZH MG 58429.

Köbeli Markus, Schreckmümpfeli: Ein einschneidendes Erlebnis, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58431.

König-Geissbühler Jeannette, Tanz im Keller, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_002104.000.

Kühn Dieter, Reduktionen, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001690.000.

L

Lange Arthur, A. R. I. startet ins Weltall, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800879.000.

Levene Philip/Werner Albert (Bearbeitung), Nachtmahr. Eine utopische Kriminalhörspielserie in 3 Episoden von Philip Levene, Manuskripte (3 Sendungen), Archiv Radiostudio Basel, 5503a/5503b/5505a.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

M

Macfarlane Stephen/Gamlin Lionel (Bearbeitung), We Went to Mars, Manuskripte (3 Sendungen), BBC Written Archives Centre, o. Sig.

Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript [Originalmanuskript der Autorin], Archiv Radiostudio Zürich, 77017.

Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.

Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

Mudrich Eva Maria, Das Glück von Ferida, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001930.000.

N

Neugebauer Peter, Schreckmümpfeli: Robinsonade, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, Band-Nr. 23941.

O

Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001938.000.

Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Manuskript (BR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001938.000.

P

P. M., Tucui, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84023.

Parr Charles/Aldiss Brian, There is Life on Earth, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5450.

Parr Charles/Aldiss Brian/Werner Albert (Bearbeitung), Ist die Erde bewohnt?, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5450.

Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Der Weg zu den Planeten. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5575.

Parr Charles/Clarke Arthur C./Werner Albert (Bearbeitung), Entscheidung im Weltraum. Ein utopisches Hörspiel von Charles Parr, nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5574.

R

Roderik Wilkinson/Lauterburg Jürg (Bearbeitung), Wellenlänge Zukunft. Ein abenteuerliches Spiel mit einem Radio, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 16/208.

S

Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreit einer, Manuskript [Exposé zu Hörspiel], Archiv Radiostudio Zürich, 84025.

Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreit einer, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84025.

Schmitz Emil-Heinz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001808.000.

Seiberth Jürg, Wunschtraum Limited, Manuskript (Abspielmanuskript), Archiv Radiostudio Bern, BE MG BD 14565.

Seiberth Jürg, Wunschtraum Limited, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1071.

Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

Slesar Henry/Roth Matthias (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58443.

Solschenizyn Alexander/Hoffmann Amido (Bearbeitung), Kerze im Wind, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1175.

T

Terval, Désiré Bisquet chez les Martiens. Fantaisie policière gaie de TERVAL, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5321.

Terval/Haeser Hans (Bearbeitung), Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, 5321.

Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gastrophysik, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58424.

Tobler Konrad/Zysset Heinz, Alles unter einem Dach, Manuskript, Archiv Radiostudio, BS_002148.000.

Tritsch Walther, Die Welt ohne Papier, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_800209.000.

Tuson Neil, Focus on Interplanetary Travel, Manuskript, BBC Written Archives Centre, o. Sig.

V

Vercors/Hausmann Werner (Bearbeitung), Der menschenfreundliche Mörder. Eine juristische, zoologische und moralische Komödie von Vercors, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, V 867.

Verne Jules/Bovay Georges-Michel (Bearbeitung), Doktor Ox, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 14/94.

Verne Jules/Scherrer Hans (Bearbeitung), Die Mondreise. Jugendhörfolge in 5 Teilen von Jules Verne, Manuskripte (5 Sendungen), Archiv Radiostudio Bern, 22/17c.

Verne Jules/Vuilleumier John Friedrich (Bearbeitung), Von der Erde zum Mond. Eine unterhaltende Hörfolge zum 50. Todestag von Jules Verne, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 15/250.

Vitali Felice, Der künstliche Planet. Eine Reportage, die noch nicht stattgefunden hat…, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH_801387.000.

W

Widmer Urs, Unterhaltsame Propheten. Einige Bemerkungen zur Science fiction Literatur von Urs Widmer, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 17/343.

Wirz Hans, Fliegende Teller. Eine Hörfolge über ein aktuelles Problem von Hans Wirz, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 15/244.

Wollheim Donald A., Schreckmümpfeli: Das Ei von Alpha Centauri, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, ZH MG 58464.

Z

Zauner Friedrich Christian/Halter Arnim (Bearbeitung), Abträtte, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 75027.

Zauner Friedrich Christian/Leonhard Klaus W. (Bearbeitung), Fiktion, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1019.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gutachten

A

Adler Klaus, Nachricht aus dem All, Gutachten von Studio Basel, 3.8.1968, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Allini Pier, Le coléoptère, Gutachten von Studio Zürich, 24.11.1972, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Allini Pier, Le soleil ne luit pas pour tout le monde, Gutachten von Studio Basel, 15.8.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Allini Pier, Und dennoch scheint die Sonne nicht für alle, Gutachten von Studio Zürich, 6.11.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Altendorf Wolfgang, Die Wettermaschine, Gutachten von Studio Zürich, 11.11.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Angerer Jo, Notstand, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 8.5.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Asimov Isaac, Ich, der Robot (5 Folgen), Gutachten von Studio Zürich, 30.7.1969, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

B

Baranowsky Wolfgang, Das Antlitz der Vernunft, Gutachten von Studio Zürich, 29.11.1958 und 30.12.1958, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Beck Heinz, Anna oder Die Selbstzerstörung der Apparatur, Gutachten von Studio Zürich, 12.1.1981, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Behrendt Klaus, Wir rufen die Erde, Gutachten von Studio Zürich, 25.3.1949, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Behrens Alfred, Das grosse Identifikationsspiel, [Gutachten von Studio Basel], 24.7.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Beihl P.W., Gecaduma. Ein Lehrhörspiel über die Weltraumrakete, Gutachten von Studio Zürich, 27.12.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Benesch Gerhard B., Professor M. ist tot, Gutachten von Studio Basel, 26.3.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Biedermann Manfred, Atomstadt XY, Gutachten von Studio Zürich, 29.12.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Bock Christian, Am Rande der Zukunft, Gutachten von Studio Bern, 3.9.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Boeck J. A., Die Erde schweigt, Gutachten von Studio Basel, 13.8.1969, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Bohla Friedrich, Ave Maria, Gutachten von Studio Zürich, 15.4.1955, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Boudouris Ingrid, Halleluja – ein neues Paradies!, Gutachten von Studio Zürich, 21.3.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Bradbury Ray, Der Fuchs und die Hasen, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], [o. D.]; Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Bradbury Ray, Fahrenheit 451, Gutachten von Studio Basel, 30.3.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Brant René, Akatan Block NG 22, Gutachten von Studio Basel, 15.8.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Brophy Brigid, The Waste Disposal Unit («Die Abfallbeseitigungsmaschine»), Gutachten von Studio Basel, 31.8.1964, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Bukovacan Ivan, Ein nahezu göttlicher Irrtum, Gutachten von Studio Zürich, 19.3.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Buschmann Hans Peter, Prioritäten, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 28.11.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Butterweck Hellmut, 1'000-Teile-Puzzle oder Der Mann aus dem Computer, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 5.2.1985, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Buzzatti Dino/Cramer Heinz von (Bearbeitung), Das grosse Ebenbild, Gutachten von Studio Basel, 26.11.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

C

Čapek Karel, (Rossums Universal Robots) R.U.R., Gutachten von Studio Basel, 28.8.1969, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Carls Carl Dietrich, Der Gouverneur ist zu perfekt, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 6.4.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Clarke Arthur C., A Fall of Moondust, Gutachten von Studio Basel, 5.11.1981, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Cooper Giles, Das Ding, Gutachten von Studio Basel, 18.5.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Cooper Giles, Das Ding, Gutachten von Studio Zürich, 6.1.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Cooper Giles, Das Universum in der Tasche, Gutachten von Studio Basel, 27.3.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Cross John Keir, Wir waren am Mars, Gutachten von Studio Zürich, 8.3.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Cueni Claude, Weisser Lärm, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 5.5.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

D

Daly Wally K., Before The Screaming Begins, Gutachten von Studio Basel, 15.11.1978, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Darbon Leslie, The Guardians, Gutachten von Studio Basel, 1.3.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Davis Stephen, Man in Space, Gutachten von Studio Basel, 18.6.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

De Agostini Fabio, Das Orakel von Gotac 7, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 25.5.1967, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Deml Friedrich, Die Welt auf der Waage, Gutachten von Studio Zürich, 11.3.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

Diem Wilhelm, Ohrklingen, Gutachten von Studio Zürich, 7.1.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Dixon Roger, The Möbius Twist, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 4.8.1967, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Dresp Wolf, Genau wie auf der Erde, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 20.7.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Dresp Wolf, Mah-Jongg – Das Spiel der Spiele, Gutachten von Studio Bern, 20.7.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

E

Ebeling Hermann, Daisy Day, Gutachten von Studio Basel, 14.1.1971, Archiv Radiostu-dio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Ebeling Hermann, Das Leben ein Test – Der Test ein Leben, Gutachten von Studio Basel, 3.7.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ecke Wolfgang, «Wo bleibt 2 x 15?», Gutachten von Studio Zürich, 6.12.1957, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Eisenschink Anton, Erstmals besiegt, Gutachten von Studio Zürich, 9.11.1948 und 1.12.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Epper René, Versuchszentrum U 12, Gutachten von Studio Basel, 6.2.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

F

Farmer Philip José, Les amants étrangers, Gutachten von Studio Basel, 6.8.1982, Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Farrar Steward, Das Schicksal ist ein Fächer, Gutachten von Studio Basel, 9.6.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Farrar Stewart, The Maze, Gutachten von Studio Basel, 30.7.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Feldes Roderich, Unfallursache, Gutachten von Studio Zürich, 1.7.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Ferguson Peter, Sounds in the Sky, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 6.12.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Ferguson Verrel Pennington, Demain le monde, Gutachten von Studio Basel, 17.5.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Follett James, Ein Mord für Morgen, Gutachten von Studio Basel, 9.8.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Förster Josef R., Morgen wird es so weit sein, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 5.6.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Franke Herbert W., Leitbild GmbH, Gutachten von Studio Bern, 9.11.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Franke Herbert W., Sonntagsfahrt, Gutachten von Studio Basel, 20.2.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Frei Edwin, Schicksal eines Autsiders [sic] im Jahr 2000, Gutachten von Studio Zürich, 10.4.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Fried Norbert, Rundfunk verkehrt, Gutachten von Studio Zürich, 11.[unleserlich]. 1938, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Friedrich Heinz, Von Hiroshima bis zur Wasserstoffbombe, Gutachten von Studio Zürich, 19.7.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

G

Gaebert Hans-Walter, «Kampf um Atom-Schutz» oder Aggregat 217, Gutachten von Studio Zürich, 28.7.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Gauer Helmut, Sahara-A.G. (… und der Friede auf Erden!), Gutachten Studio Zürich, 26.7.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Gibisch Waldemar, Neobion, Gutachten von Studio Zürich, 27.11.1947, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Gibisch Waldemar, Neobion, Gutachten von Studio Zürich, 27.8.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Guhl Heinrich, Die verkaufte Republik. (Der Diktator von Atlantis), Gutachten von Studio Zürich, 8.2.1946, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Günther Ernst, Was ist der Mensch?, Gutachten von Studio Basel, 15.1.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

H

Haase Kurt, Alarm auf B 17, Gutachten von Studio Zürich, 13.11.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Hey Richard, Andromeda im Brombeerstrauch, Gutachten von Studio Basel, 9.6.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Hey Richard, Andromeda im Brombeerstrauch, Gutachten von Studio Basel, 9.6.1975, Archiv Radiostudio Basel [Ordner, E.4.5.].
Hey Richard, Die Ameise, die mit einer Fahne winkte oder Dr. Federbaums Universum, Gutachten von Studio Zürich, 2.7.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Hey Richard, Reisenbeschreibung, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 30.3.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Honolka Kurt, Balduin verschenkt fünf Millionen oder Die Wahrheits-Atombombe, Gutachten von Studio Zürich, 26.8.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Hörburger Achilles, Wasserstoffsuperatombombenblöd, Gutachten von Studio Zürich, 11.4.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Horstmann Ulrich, Die Bunkermann-Kassette, Gutachten von Studio Zürich, 11.8.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Horstmann Ulrich, Gedankenflug – Reise in einen Computer, Gutachten von Studio Basel, 27.11.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Horvat Joza, Ein zerbrechliches Spielzeug, Gutachten von Studio Zürich, 11.12.1957 und 27.1.1958, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

I

Iranschähr H.K., Eine Himmelfahrt in der Arche Noah der neuen Zeit, Gutachten von Studio Zürich, 11.4.1957, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

J

Johannsen Ernst, Wunder ohnegleichen, Gutachten von Studio Zürich, 3.8.1938, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

K

Kalbfuss Heinrich, Das Jahr des Herrn 2000, Gutachten von Studio Zürich, 23.10.1951 und 24.10.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Kamer Paul, Wie auch wir vergeben, Gutachten von Studio Zürich, 1.7.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Kasper Hans, Das Faltgirl, Gutachten von Studio Zürich, 28.8.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kasper Hans, In 5000 Jahren: Schrei, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 18.7.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kasper Hans, Talamic-Rays oder 87 Sekunden minus, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 18.7.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kassak Fred, Röntgen-Augen, Gutachten von Studio Zürich, 28.9.1978, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kiener Fritz, Die Grossen Drei und der Menschenplunder, Gutachten von Studio Zürich, 7.2.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Klages Victor, Die Abschaffung der Nacht, Gutachten von Studio Zürich, 26.3.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Kneifel Hanns/Hasselblatt Dieter, Projekt Ichthanthropos gescheitert, Gutachten von Studio Basel, 15.2.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
König-Geissbühler Jeannette, Tanz im Keller, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 4.5.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Koskinen Ari, Ihmiskunnan emissaari/Emissary of mankind, Gutachten von Studio Basel, 15.3.1982, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Koskinen Ari/Vainio Wäinö, Informationsfluss AG, [un-

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bekannt, von welchem Studio geprüft], 25.7.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Koskinen Ari/Vainio Wäinö, Informationsfluss AG, Gutachten von Studio Zürich, 4.4.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Köster Adrian, G.H. 17 oder «Der Stern des Südens», Gutachten von Studio Zürich, 12.7.1938, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Koster Michael, Müllschlucker. Science-Fiction-Hörspiel, Gutachten von Studio Basel, 4.7.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kraiss P., Stück ohne Titel, Gutachten von Studio Zürich, 21.11.1953, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Kühn Dieter, Galaktisches Rauschen (Version 1), Gutachten von Studio Zürich, 4.7.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kühn Dieter, Galaktisches Rauschen, Gutachten von Studio Zürich, 4.7.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kühn Dieter, Rückkoppelung, [Gutachten von Studio Basel], 23.10.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kühn Dieter, Sonderaktion Epsyilon [sic], [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 4.5.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Kühn Dieter, Unternehmen Tick-Tack, Gutachten von Studio Basel, 25.10.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

L

Ladurner Charly, Rückkehr zum Paradies, Gutachten von Studio Zürich, 19.7.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Langner Ilse, Ich werde meine Hinrichtung überleben, Gutachten von Studio Zürich, 12.1.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Lem Stanisław, Dialoge, Gutachten von Studio Bern, 26.6.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Lem Stanisław, Die Mondnacht, Gutachten von Studio Zürich, 30.6.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Lem Stanisław, Gibt es Sie, Mister Johns?, Gutachten von Studio Basel, 15.3.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Lem Stanisław, Schichttorte, Gutachten von Studio Zürich, 10.3.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Lem Stanisław, Testflug, Gutachten von Studio Basel, 21.6.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig].
Lernet-Holenia Alexander, 239 P u (Atom-Element.), Gutachten von Studio Zürich, 23.9.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Levene Philip, Terra incognita, Gutachten von Studio Zürich, 11.10.1967, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Luchting Wolfgang A., Am Morgen des Tages, an dem es geschah…, Gutachten von Studio Zürich, 11.11.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Ludwigg Heinz, Die Ueberraschung, Gutachten von Studio Zürich, 29.7.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

M

Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Gutachten von Studio Zürich, 24.5.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Absolute Geheimhaltung, Gutachten von Studio Basel, 14.3.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Das Geheimnis der wiedergefundenen Zeit, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 3.9.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Das Seltene ist gefährlich, Gutachten von Studio Basel, 20.12.1982, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Die Schattenmaschine, Gutachten von Studio Basel, 7.4.1976, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Im Massiv von Canigou, Gutachten von Studio Zürich, 11.10.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Sein erster Alptraum, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 15.11.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Uhrmacher der vierten Dimension, Gutachten von Studio Zürich, 11.6.1965, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Uhrmacher der vierten Dimension, Gutachten von Studio Basel 11.7.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Marsus Jean, Une Bouffee d'Air Sauvage, Gutachten von Studio Basel, 30.8.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Mayr Herbert, «…und sie drehte sich doch», Gutachten von Studio Zürich, 2.12.1955, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Meier Fritz, Jim Smiths letzte Marsfahrt, Gutachten von Studio Zürich, 15.3.1939, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Michel Robert, Die Sintflut, Gutachten von Studio Zürich, 27.9.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Michel Robert, Lebensstrahlen (nach einem Roman von Hans Dominik), Gutachten von Studio Zürich, 21.6.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Mörschel Rolf, «Der gestohlene Tod», Gutachten von Studio Zürich, 8.4.1949 und 13.4.1949, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Mudrich Eva Maria, Abschied von Jeannette Claude, Gutachten von Studio Basel, 29.8.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Gutachten von Studio Basel, 25.10.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Mudrich Eva Maria, Das Haus am Meer, Gutachten von Studio Basel, 26.8.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Mudrich Eva Maria, Der Computer-Computer, Gutachten von Studio Basel, 12.2.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Mudrich Eva Maria, Feuerwerk von morgen, Gutachten von Studio Basel, 27.2.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Mudrich Eva Maria, Rös'chen und der Psi-Effekt, Gutachten von Studio Basel, 26.7.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Müller Kurt, Der Untergangsmensch, Gutachten von Studio Zürich, 15.3.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

N

Nachmann Kurt, Die Retorte, Gutachten von Studio Zürich, 3.10.1955, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

O

Oboler Arch, Die Rakete von Manhattan, Gutachten von Studio Zürich, 11.11.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

P

Pöllner Erika, Der Traum des Roboters, Gutachten von Studio Zürich, 4.4.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Puhl Fritz, Der Turm der Winde, Gutachten Studio Basel, 22.6.1960, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Puhl Fritz, Die Reise in die Zeit, Gutachten von Studio Basel, 30.11.1960, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Puhl Fritz, Die tote Sängerin, Gutachten von Studio Zürich, 7.8.1984, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Puhl Fritz, Raumstation Alpha schweigt, Gutachten von Studio Basel, 21.6.1960, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Puhl Fritz, Versuchsreihe «Schicksal», Gutachten von Studio Zürich, 7.8.1984, Archiv von Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Puhl Fritz, Versuchsreihe «Schicksal», Gutachten von Studio Zürich, 12.6.1961, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

R

Rädler Norbert, Die Raketenflieger v. Zürich, Gutachten von Studio Zürich, 12.5.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Reissmann Rolf, Futura Maravillosa, Gutachten von Studio Zürich, 16.2.1957 und 9.3.1957, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Richard Mehnert, «Kein Säumen», Gutachten von Studio Zürich, 14.6.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Riggenbach Emanuel, Eine Marsfahrt, Gutachten von Studio Zürich, 4.2.1946, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Rohde Hedwig, Das Pferd ohne Flügel, Gutachten von Studio Zürich, 9.12.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Rossmann Angela/Rossmann Rudolf, Die Fahrt zum Mond hat sich doch gelohnt, Gutachten von Studio Zürich, 30.8.1958, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

S

Schiff Jean B., Berlin disparue, Gutachten von Studio Zürich, 15.1.1954, Archiv Radistudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Schmid Robert, MEA, Gutachten von Studio Basel, 13.6.1967, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Schmitz Emil-Heinz, Im Jahr 2000: Stadt unterm Meer, Gutachten von Studio Basel, 17.4.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Schmitz Emil-Heinz, Sensation des Jahrtausends – der Futurstrength ist angeschlossen, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 4.5.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Scholz Peter, Jakob und Susanne, Gutachten von Studio Basel, 28.10.1982, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Scholz Peter/Mika Christian, Tod eines Physikers, Gutachten von Studio Basel, 4.2.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Schroeder Wolfgang, Die dritte Kraft, Gutachten von Studio Zürich, 22.5.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Schwerla Carl Borro, Mister D. verlässt die Erde, Gutachten von Studio Zürich, 30.12.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Sedlacek Anton, Und was nachher kam…, Gutachten von Studio Zürich, 29.1.1954, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Seehaus G., Kein Bedarf für Roboter, [unbekannt, von welchem Studio geprüft], 22.1.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Seiberth Jürg, Die kahli Zukunft, Gutachten von Studio Basel, 21.8.1980, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Gutachten von Studio Zürich, 28.8.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Sheckley Robert/Dresp Wolf (Bearbeitung), Der Minimalforscher, Gutachten von Studio Basel, 17.1.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Simac Clifford D., Unternehmen Kelly, Gutachten von Studio Basel, 15.1.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Sommer Arnold, Das Aeropato, Gutachten von Studio Zürich, 31.7.1941, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Sommerfeldt Waldemar, Weltuntergang – unsere Rettung, Gutachten von Studio Zürich, 10.11.1950, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Springer Michael, Der Held der Pest auf Blo, Gutachten von Studio Zürich, 24.12.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Springer Michael, Masta, Gutachten von Studio Zürich, 24.12.1979, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Staiger A., Tierische Sintflut, Gutachten von Studio Zürich, 24.3.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Streblow Lothar, Der Fisch, Gutachten von Studio Zürich, 15.12.1972, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

T

Todd C.B./Sass Victor, Ueberraschungs-Sendung, Gutachten von Studio Zürich, 25.5.1937, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Tschon K.R., Antrobus stirbt, Gutachten von Studio Zürich, 16.6.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

U

Uecker Bernhard, Die Wallfahrt zum Teufel, Gutachten von Studio Zürich, 29.5.1957, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

V

Vaneckova Hana/Brix Rudi (Bearbeitung), Blau-Weiss-Gelb, Gutachten von Studio Zürich, 5.8.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Verne Jules/Sieveking Lance (Bearbeitung), «Twenty Thousand Leagues under the Sea», Gutachten von Studio Basel, 20.4.1975, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Vetterlein Bruno, Professor X, Gutachten von Studio Zürich, 26.8.1952, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Volkmer Valentine, Europa hat nichts zu lachen, Gutachten von Studio Zürich, 12.9.1951, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].

W

Weyrauch Wolfgang, Vor dem Schneegebirge, Gutachten Studio Basel, 4.5.1964, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Weyrauch Wolfgang, Vor dem Schneegebirge, Gutachten von Studio Bern, 17.11.1962, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Wilkinson Roderick, Das einsame Haus, Gutachten von Studio Zürich, 6.3.1966, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Winkler Willy/Winkler Alice, «'s näbeldördringend Liecht», Gutachten von Studio Zürich, 3.11.1939, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Wippermann Erich, Zentrale Kosmos, Gutachten von Studio Zürich, 6.3.1953, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Wolf Ror, Die überzeugenden Vorteile des Abends, Gutachten von Studio Zürich, 20.12.1973, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Wolf Ror, Reise in die Luft in 67 Minuten und 15 Sekunden, Gutachten von Studio Zürich, 16.9.1977, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Wüschner Hans Maria, Das Gewissen der Welt, Gutachten von Studio Zürich, 24.12.1949, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Wyhr Heinz, Utopia, Gutachten von Studio Zürich, 7.10.1948, Archiv Radiostudio Zürich [Karteikasten, o. Sig.].
Wyndham John, Besuch aus der Zukunft, Gutachten von Studio Basel, 14.1.1970, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Wyndham John, Die Triffids, Gutachten von Studio Basel, 2.2.1971, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wyndham John, Kolonie am Meer, Gutachten von Studio Basel, 16.6.1972, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Z

Zauner Friedrich Christian, Abtritt, Gutachten von Studio Zürich, 4.4.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Zauner Friedrich Christian, Charisma, Gutachten von Studio Zürich, 28.3.1985, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].
Zauner Friedrich Christian, Fiktion, [unbekannt, von welchem Radiostudio geprüft], 12.9.1980, in: Zauner Friedrich Christian/Leonhard Klaus W. (Bearbeitung), Fiktion, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1019.
Zopfi Emil, Kann ein Computer Bobby Fischer schlagen?, Gutachten von Studio Zürich, 5.2.1974, Archiv Radiostudio Zürich [Ordner, o. Sig.].

Korrespondenzen

A

A. U., Schreiben an Radiostudio Zürich, 3.5.1986, in: P. M., Tucui, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84023.
Abteilung Dramatik (Sekretariat), Schreiben an Heinz-Joachim Frank, 22.1.1974, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.1–2.

B

B. S., Schreiben an Radiostudio Bern, 24.1.1955, Archiv Radiostudio Bern, Hörer-Briefe 1955, 24/83, Jan. 55.
Bänninger Hans, Schreiben an Wolfgang Baranowsky, 30.1.1959, Archiv Radiostudio Zürich, Gutachten [Ordner, o. Sig.].
Baumgartner Walter, Schreiben an Barbara Schnyder-Seidel, 6.4.1976, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.
Baumgartner Walter, Schreiben an Hans Hellwig, 21.5.1976, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.
Baumgartner Walter, Schreiben an Jean Marsus, 21.5.1976, Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.
Baumgartner Walter, Schreiben an Jean Marsus, 23.2.1977, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.
Bubeck Heinrich, Schreiben an E. Girard, 24.5.1948, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 880, 25020.
Buser Willy, Schreiben an Hermann Ebeling, 1.2.1971, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.
Bussmann Edith, Schreiben an Ernst Eggimann, 10.2.1972, Archiv Radiostudio Bern, Korrespondenz Di-E, 1969–1972, 8/137.
Bussmann Edith, Schreiben an Ernst Eggimann, 18.2.1972, Archiv Radiostudio Bern, Korrespondenz Di-E, 1969–1972, 8/137.
Bussmann Edith, Schreiben an Ernst Eggimann, 19.7.1972, Archiv Radiostudio Bern, Korrespondenz Di-E, 1969–1972, 8/137.

E

E. M., Schreiben an Radiostudio Basel, [ca. 28.10.1972], in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

F

F. W., Telegramm an Radiostudio Zürich, 25.10.1953, Archiv Radiostudio Zürich, Hörerbriefe 1952+1953, 245.
Frank Heinz-Joachim, Schreiben an James Meyer, 22.12.1973, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.1–2.

G

Girard E., Schreiben an Heinrich Bubeck, 19.9.1948, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 880, 25020.
Girard E., Schreiben an Heinrich Bubeck, 20.4.1948, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 880, 25020.

J

J. B., Schreiben an den Landessender Beromünster, 19.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.
Jedlitschka Hans, Schreiben an Barbara Schnyder-Seidel, 8.10.1975, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

K

K. H., Schreiben an Radiostudio Bern, 24.2.1977, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.
K. P., Schreiben an Radiostudio Bern, 24.1.1955, Archiv Radiostudio Bern, Hörer-Briefe 1955, 24/83, Jan. 55.
K. S., Schreiben an Radiostudio Bern, 10.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

M

Marsus Jean, Schreiben an Walter Baumgartner 16.2.1977, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.
Meyer James, Schreiben an Eva Maria Mudrich, 27.7.1973, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.
Mudrich Eva Maria, Schreiben an James Meyer, 3.8.1973, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

N

Nørgaard Felix, Schreiben an Radiostudio Basel, 17.8.1961, Archiv Radiostudios Basel, I.1.3, UA Ausländ. Studios, Korr. 1958–1969, Ausg. BBC.

R

R.V., Schreiben an den Landessender Beromünster, 11.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

Rösler Albert, Schreiben an Bernd Grashoff, 12.5.1960, Archiv Radiostudio Zürich, Korrespondenz Hörspiel, 1964.

Rösler Albert, Schreiben an Bernd Grashoff, 15.6.1960, Archiv Radiostudio Zürich, Korrespondenz Hörspiel, 1964.

S

S. E., Schreiben an Radiostudio Basel, 10.10.1972, in: Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001880.000.

S. W., Schreiben an Radiostudio Bern, 26.1.1955, Archiv Radiostudio Bern, Hörer-Briefe 1955, 24/83, Jan. 55.

S. W., Schreiben an Radiostudio Zürich, 21.4.1977, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

Scheidegger Joseph, Schreiben an Eva Maria Mudrich, 25.2.1972, Archiv Radiostudio Basel, Korrespondenzen A–Z (1971–1975), E.4.1.–E.4.2.

Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Hans Jedlitschka, 15.3.1976, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Hans Jedlitschka, 18.9.1975, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Walter Baumgartner, 19.4.1976, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

Schnyder-Seidel Barbara, Schreiben an Walter Baumgartner, 21.4.1977, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.

SRG-Auslandsdienst, Schreiben vom 14.4.1967, Archiv Radiostudio Bern, SRG Auslandsdienst 1965–1983, 52/1.

T

Treichler Anne-Marie, Schreiben an Stephan Heilmann, 17.2.1981, in: Tobler Konrad/Zysset Heinz, Alles unter einem Dach, Manuskript, Archiv Radiostudio, BS_002148.000.

Z

Z. S., Schreiben an Radiostudio Zürich, 14.1.1984, in: P. M., Tucui, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84023.

Aufnahme-Begleitzettel

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 10703, Brown Fredric/Asimov Isaac/Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 10703, Brown Fredric/Nourse Alan E./Roland Paul (Bearbeitung), Pannen der Zukunft (4. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 14118, Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 15729, Solschenizyn Alexander/Hoffmann Amido (Bearbeitung), Kerze im Wind, Produktion: Radiostudio Bern 1985.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 20.111, Schmitz Emil-Heinz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Zürich 1969.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 20.188, Mudrich Eva Maria, Das Experiment, Produktion: Radiostudio Basel 1972.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 23941, Neugebauer Peter, Schreckmümpfeli: Robinsonade, Produktion: Radiostudio Bern 1973.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 38928, Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 5503, Levene Philip/Werner Albert (Bearbeitung), Nachtmahr, Produktion: Radiostudio Basel 1962.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58382, Fremin Celia, Schreckmümpfeli: Schön bis zuletzt, Produktion: Radiostudio Bern 1977.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58404, Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Beispiel, Produktion: Radiostudio Bern 1975.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58404, Brown Fredric, Schreckmümpfeli: Der Posten, Produktion: Radiostudio Bern 1975.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58424, Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gastrophysik, Produktion: Radiostudio Bern 1982.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58429, Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Der Hochzeitstag, Produktion: Radiostudio Bern 1982.

Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58431, Köbeli Markus,

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schreckmümpfeli: Ein einschneidendes Erlebnis, Produktion: Radiostudio Bern 1982.
Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58435, Timm Herbert, Schreckmümpfeli: Gottesgeschöpfe, Produktion: Radiostudio Bern 1983.
Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58443, Brown Fredric/Roland Paul (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Das Experiment, Produktion: Radiostudio Bern 1969.
Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58443, Slesar Henry/Roth Matthias (Bearbeitung), Schreckmümpfeli: Die Prüfung, Produktion: Radiostudio Bern 1984.
Aufnahme-Begleitzettel Nr. 58464, Wollheim Donald A., Schreckmümpfeli: Das Ei von Alpha Centauri, Produktion: Radiostudio Bern 1977.

Honorare

Autorenvertrag, 20.4.1977, in: Seidel Barbara, Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77025.
Honoraranweisungen, in: Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, Archiv Radiostudio Basel, BS_001787.000, V 951.
Honorare August, Flatau Else, Und wenn vielleicht in hundert Jahren…, Produktion: Radiostudio Zürich 1944, Archiv Radiostudio Zürich, [V/]161, Honorare 18.10.1943–25.1.1945, Heft 52, 9.7.1944–26.8.1944.
Honorare, 12.11.1948, Lange Arthur, A. R. I. startet ins Weltall [«A.[R].I. startet zum Mond»], Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Archiv Radiostudio Zürich, V/164, Honorare 12.2.1948–4.7.1949, Heft 78, 26.10.1948–6.12.1948.
Honorare, 4.2.1948, Bubeck Heinrich, Atomkraftwerke, die Welt von morgen, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Archiv Radiostudio Zürich, V/163, Heft 71, 1.1.1948–2.2.1948.
Honorarzahlungsauftrag, 12.12.1983, in: Jost Peter, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 84015.
Honorarzahlungsauftrag, 15.5.1984, in: Callenbach Ernest/Hartmann Lukas (Bearbeitung), Ökotopia, Manuskript, Archiv Radiostudio Bern, 29/1015.

Fotografien und Schriften

Hausmann Werner, Für das Jahrbuch 1959 der S.R.G. Das Hörspiel, Archiv Radiostudio Basel, Msse [Manuskripte] von Werner Hausmann und andere Texte, F.2.1.
Mediendatenbank HISTO, Frequency Shifter Stabilizer, Fa. Surrey Electronics [Fotografie], BE_700378.001.
Mediendatenbank HISTO, Messgerät Kathodenstrahloszillograph Oscilloscope Philips G.M.3153 [Fotografie], BE_700455.001.
Nachlassverzeichnis Hans Moeckel (1923–1983), Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern, Zentralbibliothek Zürich, A 87, 40.
O. A., Interne Kritik, Bern, 12.2.1935, Der Ruf der Sterne, Archiv Radiostudio Bern, 24/92–93, Interne Kritiken 1934–1936, 24/93.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gedruckte Quellen Amtliche Publikationen

Konzession für die Benützung der elektrischen und radioelektrischen Einrichtungen der Schweizerischen Post-, Telephon- und Telegraphenbetriebe zur öffentlichen Verbreitung von Radio- und Fernsehprogrammen, 27.10.1964, in: Bundesblatt 2/47 (1964), 1130–1164.

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.

Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Post- und Telegraphenverwaltung, 30.11.1936, Post- und Eisenbahndepartement.

Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Telegraphen- und Telephonverwaltung, 26.2.1931, Post- und Eisenbahndepartement.

Konzession für die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, 5.10.1987, in: Bundesblatt 3/48 (1987), 813–822.

Periodika

A

A-o, Radio und Fernsehen. Die NZ findet…, in: National-Zeitung, 14.11.1958, 9.

Appenzeller Heinz, Hörspielhinweis und Kritik: Solschenizyn kritisiert fragwürdige Forschung, in: Thuner Tagblatt, 15.10.1985, 14.

Appenzeller Heinz, Hörspiel-Kritik und Hinweis: Ansichten der «Grünen», in: Thuner Tagblatt, 3.2.1981, 14.

Appenzeller Heinz, Hörspielkritik und Hinweis: Surrealistische Satire, in: Thuner Tagblatt, 3.12.1982, 30.

Appenzeller Heinz, Radio-Kritik und Hinweis: Programmiert für die Katastrophe, in: Thuner Tagblatt, 22.5.1974, o. S.

Asimov Isaac, Reason, in: Astounding Science-Fiction 27/2 (1941), 33–68.

B

Beéry Martha, Briefe an die FN. Hören UND gehört werden, in: Freiburger Nachrichten, 6.12.1977, 5.

Blum Rudolf, Therapie oder Hörspiel? «Reise zum Planeten ‹Dau-Wal›», in: TV Radio Zeitung 15 (1976), 69.

Bo., Generalversammlung der Radiogenossenschaft Bern, in: Schweizer Radio Zeitung, 24 (1938).

Bo., Kältechirurgie, in: NZZ, 24.7.1972, 19.

Bösiger Johannes, Am Radio gehört. Douglas Adam's Reise durchs All, in: NZZ, 18.7.1985, 36.

Bradbury Ray, In This Sign, in: Imagination 2/2 (1951), 56–71.

Bradbury Ray, Outcast of the stars, in: Super Science Stories 6/3 (1950), 41–47.

Bradbury Ray/Feldstein Albert B. (Bearbeitung), Outcast of the Stars, in: Weird Science 22 (1953), 1–7.

Braem Helmut M., Aufgefrischt. Friedrich Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, in: FUNK-Korrespondenz 36 (1969), 15.

Bü, Radio-Produktionen auf Tonbandkassetten, in: Die Tat, 9.3.1974, 11.

C

Clarke Arthur C., The Songs of Distant Earth, in: If (Juni, 1958), 6–29.

Clarke Arthur C., Thirty Seconds – Thirty Days, in: Thrilling Wonder Stories 35/2 (1949), 106–122.

D

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

Direktion des Cinéma «Apollo», Erklärung, in: Die Tat, 22.12.1951, 9.

Dk., Radiochronik, in: Der Bund, 22.7.1937, o. S.

Dk., Radiochronik, in: Der Bund, 6.8.1937, o. S.

Dpa, 1975. «Internationales Jahr der Frau», in: NZZ, 19.12.1972, 2.

E

E. M., Das Experiment, in: TV Radio Zeitung 39 (1972), 64.

E. N., Kurz beleuchtet und notiert, in: Der Oberhasler, 13.1.1984, o. S.

Egger Christoph (che.), Am Radio Gehört. «Daisy Day», in: NZZ, 12.7.1979, 32.

Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. «In meinem Kopf schreit einer», in: NZZ, 7.6.1984, 44.

Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. Ein «Intermezzo aus der Zwischen-Epoche», in: NZZ, 11.1.1984, 48.

Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. Fiktion einer Zukunft, in: NZZ, 14./15.3.1981, 48.

Egger Christoph (che.), Am Radio gehört. Kafkas «Strafkolonie» im Kunstkopf, in: NZZ, 30.11.1981, 40.

Egger Christoph (che.), Ein eigentümlicher Apparat. Zur ersten Produktion von Radio DRS mit Kunstkopfstereophonie, in: NZZ, 4.12.1981, 67.

Egli Andreas, Hörspielprogramme Juni-August: Vom Dialektstück bis zur SF-Serie, in: Thuner Tagblatt, 1.6.1985, 16.

Eichmann-Leutenegger Beatrice, Ein erstes Hörspiel des mysteriösen Schriftstellers P. M. «Tucui». – Tsüri/Zürich im Jahr 2070, in: Vaterland, 12.1.1984, o. S.

Emrich Louis, Die Welt von morgen, in: Du 6/1 (1946), 42–47.

Erne Roland, Mulmiges zum Einschlummern, in: Sonntag 44 (2015), 26.

F

F. H., Der Ruf der Sterne, in: Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 6 (1935), 13.

F. H., Radiostreiflichter, in: Seeländer Volksstimme, 10.12.1947, o. S.

Fassbind Franz (zd.), «Ihr werdet es Utopia nennen». in: NZZ, 29.10.1969, 26.

Fassbind Franz (zd.), «Wackere neue Welt», in: NZZ, 22.10.1969, 34.

Fassbind Franz (zd.), Aktuelles Radiotheater, in: NZZ, 16.11.1958, 39.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fassbind Franz (zd.), Drama am Radio. «L'Oracolo di Gotac 7» von Fabio de Agostini, in: NZZ, 4.8.1969, 10.

Fassbind Franz (zd.), Mancherlei Freiheiten. Schabernack mit der Zeit, in: NZZ, 9.5.1961, 9.

Fassbind Franz (zd.), Radio. Akustisches Theater, in: NZZ, 8.1.1954, o. S.

Fassbind Franz (zd.), Radio. Bemerkungen zum Wochenprogramm, in: NZZ, 18.2.1948, o. S.

Fassbind Franz (zd.), Radio. Bemerkungen zum Wochenprogramm, in: NZZ, 9.12.1947, o. S.

Fassbind Franz (zd.), Radio. Heimliche und unheimliche Geschichten, in: NZZ, 31.5.1957, o. S.

Fassbind Franz (zd.), Radio. Weltraumflug, in: NZZ, 21.10.1953, o. S.

Fassbind Franz (zd.), Science fiction, in: NZZ, 7.8.1964, o. S.

Fassbind Franz (zd.), Utopien. Zwei Hörspiele im Radioprogramm, in: NZZ, 6.12.1968, 27.

Fassbind Franz (zd.), Was ist eine Utopie?, in: NZZ, 26.10.1958, o. S.

Fe., Zu den Plänen der Abteilung Unterhaltung des Radios: Kein Geld fürs Bettmümpfeli, in: Die Tat, 23.8.1969, 5.

Frank Heinz-Joachim, SF als Hirngymnastik. «Ausbruch», ein Science-Fiction-Hörspiel von Heinz-Joachim Frank, in: TV Radio Zeitung 13 (1974), 63.

G

Gernsback Hugo, Science Wonder Stories, in: Science Wonder Stories 1/1 (1929), 5.

Golowin Sergius, Das Märchenhafte in der heutigen Massenliteratur, in: Radio + Fernsehen 37 (1963), 34.

Golowin Sergius, Pannen der Zukunft, in: Radio + Fernsehen 2 (1970), 68–69.

Gridban Volsted, La pierre de Soleil, in: Galaxie Anticipation 54 (1958), 47–61.

Guieu Jimmy, L'effroyable poisson d'avril, in: Galaxie Anticipation 43 (1957), 3–17.

H

H. A., Hörspielkritik und Hinweis: Unterwegs durchs All, in: Thuner Tagblatt, 16.2.1977, 14.

H. G., Neu am Radio. Spuk aus der «Musik-Box», in: Thuner Tagblatt, 3.11.1975, 14.

HA., «Oekotopia», Hörstück von Lukas Hartmann am Radio. Erträumtes Land der Zukunft?, in: Berner Zeitung, 29.1.1981, o. S.

Hausmann Hans, Das Hörspiel am Schweizer Radio. Eine vorläufige Bilanz, in: NZZ, 6.11.1971, 27.

Hausmann Hans, Das Unternehmen der Wega, in: Radio + Fernsehen 48 (1968), 70.

Hc., Säugetier erstmals kopiert. Erfolgreiches schweizerisches Kloning-Experiment, in: NZZ, 10./11.1.1981, 9.

Hd., Vor dem Lautsprecher. Rückschau auf den Mai, in: Luzerner Tagblatt, 11.6.1936, o. S.

Hh, Theater. Neues Wiener Schauspielhaus, in: Freiheit, 8.3.1930, 6.

I

Imhof Paul, Der Kopf im Klang, in: Tele TV Radio Zeitung 47 (1981), 49.

J

J.E., Radiochronik, in: Der Bund, 17.8.1944, o. S.

J.E., Radiochronik, in: Der Bund, 4.12.1947, o. S.

J.E., Wir hören mit, in: National-Zeitung, 11.4.1956, 6.

J.St., Reise ins Weltall, in: Schweizer Radio Zeitung 40 (1958), 4–5.

Jaeggi Urs, Über die Schwierigkeiten des Menschseins. Hörspielexperiment mit Patienten einer psychiatrischen Klinik bei Radio DRS, in: NZZ, 23.4.1974, 81.

K

K.G., Literatur am Radio: Stimmen der Vergangenheit, in: Der Bund, 30.4.1977, o. S.

K.G., Radiochronik. Trugtechnik und Truggold, in: Der Bund, 28.8.1953, o. S.

Kägi Ursula, Hörspiel von Peter Jost. Das persische Sonnenexperiment, in: Züritip, 17.2.1984, 17.

Kägi Ursula, Hörspielabend: «Tucui» (W), in: Tages-Anzeiger, 13.1.1984, o. S.

Kaufmann Peter A., Kunstkopfstereophonie: Dreidimensionales Hör-Erlebnis, in: Thuner Tagblatt, 28.11.1981, 13.

Kr., Orientierungsabend mit der Deutschfreiburgischen Arbeitsgemeinschaft. Die Region Deutschfreiburg im Radio DRS, in: Freiburger Nachrichten, 6.7.1978, 5.

Künzli Stefan, Elvis Presley kam in der Schweiz mit grosser Verspätung an, in: Schweiz am Sonntag, 4.1.2015, 39.

Künzli Stefan, Warum Elvis in der Schweiz lange nicht der King war, in: Schweiz am Wochenende, 19.8.2017, 7.

L

Leu Robert, Das späte Sandmännchen mit dem Knochenhändchen, in: Radio Magazin, 29.10.2005, 12–13.

M

Meyer Martin, Rücktritte aus der Feuilleton-Redaktion. Christoph Egger – Horizonte hinter der Filmleinwand, in: NZZ, 30.6.2009, 37.

Ms., Produktives Zürcher Radio, in: NZZ, 12.6.1967, o. S.

Ms., Unterhaltung aus dem Lautsprecher. Die Pläne des RDRS für den Winter 1969/70, in: NZZ, 20.8.1969, 27.

N

Niederhäusern Frank von, Das lustvolle Gruseln kennt kein Ende, in: Kulturtipp, 31.10.2015, o. S.

NSK., Ein Elektriker schreibt ein Hörspiel, in: Die Wiener Bühne, 19.5.1939, 14.

O

O.A. Neue Bücher kurz belichtet. Für Kinder, in: Thuner Tagblatt, 10.12.1963, 4.

O.A., Am Radio: «Schreckmümpfeli»-Zeit, Thuner Tagblatt, 11.10.1977, 14.

O.A., Aus dem Gerichtssaal, in: NZZ, 28.2.1939, o. S.

O.A., Auszeichnung für Berner. Zürcher Radio- und Fernsehpreis 1976 verliehen, in: Thuner Tagblatt, 12.3.1977, 16.

O.A., Bern. Sonderausstellung «Fliegende Teller», in: Neue Zürcher Nachrichten, 9.2.1955, 2.

O.A., Beromünster sendet, in: Neue Zürcher Nachrichten, 19.8.1944, o. S.

O.A., Beromünster-Notizen, in: Die Tat, 11.2.1948, 5.

O.A., Beromünster-Notizen, in: Die Tat, 3.12.1947, 5.

O.A., Bücherecke. Durch die weite Welt, in: Walliser Bote, 22.10.1974, 6.

O.A., Daisy Day, in Radio + Fernsehen 47 (1971), 64.

O.A., Das zweite Jahrzehnt. Hörspiel-Zyklus «50 Jahre Radio» 1934–1943, in: TV Radio Zeitung 45 (1974), 70.

O.A., Der künstliche Planet, in: Schweizer Radio Zeitung 43 (1953), 5.

O.A., Eine Ausbürgerung, in: NZZ, 5.2.1945, o. S.

O.A., Fliegende Teller, in: Schweizer Radio Zeitung 4 (1955), 16.

O.A., Hörspiel: «Kerze im Wind», in: Tele TV Radio Zeitung 41 (1985), 41.

O.A., Hörspiel: «Tucui» von P. M., in: Tele TV Radio Zeitung 52 (1984), 54.

O.A., Hörspiel: Fiktion, in: Tele TV Radio Zeitung 10 (1981), 56.

O.A., Kleine Mitteilungen. Eine Entlassung, in: NZZ, 19.2.1939, o. S.

O.A., L., Biographien, Hörspiele, in: Neue Zürcher Nachrichten, 6.2.1940, 1.

O.A., L'Oracolo di Gotac 7. Hörspiel von Fabio de Agostini, in: Radio + Fernsehen 31 (1969), 70.

O.A., La «voix rapatriée»!, in: La Sentinelle, 17.6.1939, o. S.

O.A., o. T., in: National-Zeitung, 17.2.1935, o. S.

O.A., Orson Welles: War of the Worlds, in: TV Radio Zeitung 45 (1974), 70.

O.A., Radio und Fernsehen. Wort und Musik im Aether, in: Basler Nachrichten, 12.11.1962, o. S.

O.A., Radiochronik, in: Der Bund, 4.6.1936, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

O.A., Radio-Hinweis: Cuenis «Klon-Affäre», in: Thuner Tagblatt, 1.9.1983, 18.
O.A., Randbemerkungen zum letzten Wochenprogramm, in: National-Zeitung, 8.8.1937, o.S.
O.A., Randbemerkungen zum letzten Wochenprogramm, in: National-Zeitung, 25.8.1937, o.S.
O.A., Science Fiction in Mundart? Friedrich Ch. Zauner: «Abträtte», in: TV Radio Zeitung 21 (1975), 72.
O.A., Science-fiction-Filme im Fernsehen DRS, in: NZZ, 4.11.1983, 73.
O.A., Stadt Bern, in: Thuner Tagblatt, 13.5.1963, 4.
O.A., Toujours à propos de Treichler, in: La Sentinelle, 27.2.1939, o.S.
O.A., Um die Rückseite des Mondes, in: Freiburger Nachrichten, 20.10.1959, 5.
O.A., Ungewöhnlicher Radiomitarbeiter…, in: NZZ, 7.10.1977, 83.
O.A., Von der Erde zum Mond, in: Schweizer Radio Zeitung 13 (1955), 12–13.
O.A., Vorgesehen: Der Antimeteorit, in: NZZ, 24./25.2.1979, 48.
On., Gesehen – gehört. Bruno Ganz als Hörspiel-Held in einer Orwellschen Zukunftsvision, in: Zürcher Oberländer, 6.6.1984, o.S.
Ondes Jean des, Wir hören mit, in: National-Zeitung, 10.2.1948, o.S.

R

Rjh., Walter Hess: «Mit Atomkraft zum Mond», in: NZZ, 12.12.1952, 14.
Rlo., Zukunftsspielereien, in: NZZ, 12.8.1971, 18.
Römer Dieter, Eine Ewigkeit unterwegs. Achim Reichel und seine Band auf Tournee, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.12.1986, o.S.
Rpd., Hörspiel-Hinweis: Josts «Sonnenexperiment», in: Thuner Tagblatt, 21.2.1984, 18.
Rri., Makaberes Spiel um einen Forscher. «Tanz im Keller», Hörspiel von Jeannette König, in: Der Bund, 25.5.1981, o.S.
Rzo., Mehr Schweizer im schweizerischen Rundspruch, in: Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 10 (1932), 295–296.

S

Salander, A propos, in: St. Galler Tagblatt, 8.11.1938, o.S.
Schär Markus, Das iPhone wurde schon 1910 erfunden. Der amerikanische Journalist Robert Sloss nahm vor 100 Jahren die Gegenwart vorweg, in: SonntagsZeitung, 5.9.2010, 74.
Scheidegger Joseph (Jsch), Reduktionen, in: Radio + Fernsehen 11 (1965), 50.
Schenker Kurt, Täusche man sich nicht... Von einer gewissen Unzufriedenheit mit den Radio-Programmen, in: Schweizer Radio Zeitung 22 (1937), 3 und 30.
Schmassmann Silvia, Hier ischt das Schweyzer Radio!, in: Nebelspalter, 28.8.1974, 45.
Schmitz Emil-Heinz, Utopia, in: Radio + Fernsehen 4 (1969), 76–79.
Schneider Markus, Radio DRS: «Tanz im Keller» - ein Hörspiel. Der neue Mensch, in: Basler Zeitung, 25.5.1981, o.S.
Schnetzler Kaspar/Baselgia Guido, Lüdere-Chilbi. Emmentalisches Schwing- und Aelplerfest 1983, in: NZZ, 20./21.8.1983, 65.
Siegrist Urs, Hörspiel-Hinweis: Science-fiction auf DRS 2, in: Thuner Tagblatt, 9.7.1985, 14.
Silvius, Radio und Fernsehen. Wort und Musik im Äther, in: Basler Nachrichten, 3.11.1958, o.S.
Simak Clifford D., Le martien se trompe de plan, in: Galaxie Anticipation 51 (1958) 79–82.
Sta., Ds Ruumschiff, in: Radio + Fernsehen 53 (1971) [sic], 36.

T

Tau., Am Radio gehört. Bernhard Bossert tritt ab, in: NZZ, 5.6.1975, 36.
Thürer Georg, Das Hörspiel im Beromünster-Programm, in: Radio + Fernsehen 20 (1962), 5.
Tm., Vorgetäuschtes Hördokument, in: Tages-Anzeiger, 9.10.1972, o.S.
Tremp Urs, Jazz, Pop und Hudigäggeler, in: NZZ am Sonntag, 5.1.2020, 19.
Tuchschmid Benno, Vom Schnörrisender zur Promi-Fabrik, in: Neue Luzerner Zeitung, 21.6.2015, o.S.

U

Undulus, Das Wort auf Wellen, in: Basler Nachrichten, 22.11.1948, o.S.
Undulus, Radio und Fernsehen. Das Wort auf Wellen, in: Basler Nachrichten, 9.4.1956, o.S.

V

Valance Marc, Die ganze Welt in Ussersihl. Zum Hörspiel «Tucui» von P. M., in: Zoom 8 (1986), 22–23.
Valance Marc, Hirn, nach vorn gerutscht, unmittelbar hinters Stirnbein. Zum Hörspiel «In meinem Kopf schreit einer» von Hansjörg Schertenleib, in: Zoom 11 (1984), 19.

W

W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 10.8.1937, 3.
W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 20.7.1937, 3.
W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 4.6.1936, o. S.
W. Ltg., Radio. Schweizerische Radiochronik, in: NZZ, 7.4.1937, 2.

Z

Zr., Das Ohr im Aether, in: Basler Nachrichten, 13.2.1935, o.S.
Zr., Das Ohr im Aether, in: Basler Nachrichten, 26.7.1937, o.S.
Zw., Das Ohr im Aether, in: Basler Nachrichten, 14.8.1944, o.S.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Monographien und Sammelbände

A

Asimov Isaac, Ich, der Robot, Düsseldorf 1952.

B

Bradbury Ray, Das Raumschiff, in: ders., Der illustrierte Mann. Utopische Erzählungen, Zürich 172018, 317–333.

Bradbury Ray, Die Feuerballons, in: ders., Der illustrierte Mann. Science Fiction Geschichten aus dem Amerikanischen von Peter Naujack, Zürich 21973, 129–155.

Bradbury Ray, Marionetten AG, in: ders., Der illustrierte Mann. Utopische Erzählungen, Zürich 172018, 275–287.

Brown Fredric, Beispiel, in: ders., Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 7–8.

Brown Fredric, Das Experiment, in: ders., Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 67–68.

Brown Fredric, Der Posten, in: ders.: Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 51–52.

Brown Fredric, Ein Mann von Ruf, in: ders., Der Engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 53–66.

Brown Fredric, Noch einmal davongekommen, in: ders., Der Engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 295–299.

Brown Fredric, Sein Hobby, in: ders., Der engelhafte Angelwurm. Absonderliche Erzählungen bei Diogenes, Zürich 1966, 215–217.

C

Callenbach Ernest, Ökotopia. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahre 1999, Berlin 1978.

Cueni Claude, Weisser Lärm. Alptraum vom grossen Bruder : Roman, Frankfurt a. M. 1983.

Cueni Claude, Weisser Lärm. Roman, Aarau [etc.] 1981.

D

Dnjeprow Anatolij, Maschine «Er», Modell Nr. 1, in: Riedt Ruth Elisabeth (Hg.), Science Fiction 1: Wissenschaftlich-phantastische Erzählungen aus Russland, München 1963, 201–214.

Doležal Erich, Der Ruf der Sterne. Seltsame Geschichte einer Weltraumfahrt, Wien/Berlin 1930.

Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Zürich 1958.

E

Ebeling Hermann, Daisy Day über New York I. Science-fiction-Roman, Frankfurt a. M. 1983.

F

Fremlin Celia, Schön bis zuletzt, in: Dolittle Dolly (Hg.), Dolly Dolittle's Crime Club. Schreckliche Geschichten und Cartoons, Bd. 4, 1974, 221–231.

G

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1928, Berlin 1928.

H

Hausmann Hans, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel: Das Hörspiel in der Schweiz, in: Thomsen Christian W./Schneider Irmela (Hg.), Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, Darmstadt 1985, 153–157.

Hess Walter, Mit Atomkraft zum Mond. Phantastische Erzählung einer durchaus möglichen Reise, Aarau/Frankfurt a.M. 1952.

Huxley Aldous, Brave New World, Stuttgart 1992.

K

Kafka Franz, In der Strafkolonie, Leipzig 1919, Internetversion: https://www.gutenberg.org/%20files/11589/11589-h/11589-h.%20htm, 12.8.2020.

M

Maxim Hudson, Das 1000 jährige Reich der Maschinen, in: Brehmer Arthur (Hg.), Die Welt in hundert Jahren, Berlin 1910, 5–24.

P

P. M., Bolo'bolo, Zürich 1983.

S

Slesar Henry, Die Prüfung, in: ders., Die besten Geschichten von Henry Slesar, Zürich 1984, 62–67.

Sloss Robert, Das drahtlose Jahrhundert, in: Brehmer Arthur (Hg.), Die Welt in hundert Jahren, Berlin 1910, 27–48.

Solschenizyn Alexander, Kerze im Wind, in: ders., Republik der Arbeit/Kerze im Wind : zwei Theaterstücke, Darmstadt 1977, 146–230.

T

Timm Herbert, Gastrophysik, in: Bussmann Edith (Hg.), Das Schreckhupferl. Gute-Nacht-Geschichten für wache Leser, Zürich 1984, S. 67–80.

V

Verne Jules, Le Docteur Ox, 2004 [1920], Internetversion: http://www.gutenberg.org/files/11589/11589-h/11589-h.htm, 17.7.2019.

Verne Jules, Reise um den Mond, Wien/Pest/Leipzig 1874, Internetversion: http://www.zeno.org/Literatur/M/Verne,+Jules/Romane/Reise+um+den+Mond/14.+Capitel, 14.8.2020.

Verne Jules, Utopien und Grotesken. Eine Idee des Doktor Ox, in: Falk Norbert (Hg.), Das Buch der seltsamen Geschichten, Berlin 1914, Internetversion: https://www.projekt-gutenberg.org/antholog/seltsam/chap023.html, 17.7.2019.

W

Wilhelm Kate, Andover und die Androidin, in: dies., Geschenk von den Sternen. Packende Geschichten aus der Welt von morgen, München 1969, 172–187.

Z

Zauner Friedrich Christian, Fiktion, Wien/München 1974.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Digitale Publikationen

Cahannes Kevin, Heute vor 92 Jahren: Die Zeit des Zeitzeichens am Radio beginnt [Radiosendung], Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), 5.2.2016, https://www.srf.ch/audio/tageschronik/heute-vor-92-jahren-die-zeit-des-zeitzeichens-am-radio-beginnt?id=10813227, 30.3.2023.
Häusler Dani/Haller Fränzi, «So wie damals Baby» [Radiosendung], Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), 11.11.2016, https://www.srf.ch/audio/sammlung-duer/so-wie-damals-baby?id=10990168, 30.3.2023.
Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums, Runderlass des Reichssicherheitshauptamts (RSHA). 29.7.1941, IV C 3, ID 42849, Holocaust Survivors and Victims Database, https:// www.ushmm.org/online/hsv/source_view.php?SourceId=42849, 8.8.2020.
O.A., Dolezal, Erich, aeiou.at, o. D., http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.d/d614117. htm, 25.7.2018.
Peschke Hans-Peter von, Über mich, in: Offizielle Homepage von Hans-Peter von Peschke, https://hpvp.ch/person/, 4.7.2020.
Weibel Kurt, Laudatio für Klaus Cornell anlässlich der Verleihung des Carl Oechslin-Preises in Schaffhausen, 2.9.1988, in: Homepage von Klaus Kornell, http://klaus-cornell.de/laudatio.html, 20.3.2020.

Programmhinweise aus Online-Datenbanken

ARD-Hörspieldatenbank, http://hoerspiele.dra.de/, 31.7.2020.
BBC Genome, https://genome.ch.bbc.co.uk/, 31.7.2020.
DR Bonanza, https://www.dr.dk/bonanza, 10.8.2020.
ORF-Hörspieldatenbank, https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche, 31.7.2020.

Programmhinweise aus Zeitungen und Zeitschriften

Die Tat: 18.2.1961; 22.3.1969.
Engadiner Post: 6.6.1957.
Freiburger Nachrichten: 11.2.1967; 17.12.1960; 7.9.1977.
Gazette de Lausanne: 28.10.1944.
Hörspiel-Programm, Ausgabe: September-Dezember (1969).
Journal de Genève: 17.2.1936, 6; 18.4.1968.
National-Zeitung: 30.11.1968.
Neue Freie Presse: 5.8.1933.
Neue Zürcher Nachrichten: 28.7.1964.
Neue Zürcher Zeitung (NZZ): 11.5.1956; 7.1.1957; 25.5.1959; 1.4.1963; 1.8.1969; 3.8.1974; 7.8.1979; 9.12.1980; 11.5.1982; 13.3.1984; 26./27.4.1986.
Oberländer Tagblatt: 5.11.1960.
Radio + Fernsehen, Nr.: 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48 (1958); 3, 5, 6, 8, 9 (1960); 1 (1961); 41, 42, 43 (1962); 25, 37 (1963); 22 (1964); 11, 13, 40, 41, 42 (1965); 19 (1966); 12, 47 (1967); 48 (1968); 31, 42, 43 (1969); 2, 3, 4, 5, 6, 19 (1970); 36, 37, 47, 53 [sic] (1971).Radio Times, Nr.: 1367 (1949); 1369 (1950), 1418 (1951).
Radio Wien, Nr. 22 (1937); 28 (1937).
Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung, Nr.: 6 (1935).
Schweizer Radio Zeitung, Nr.: 21 (1936); 13, 29, 31 (1937); 31 (1944); 47 (1947); 5, 45 (1948); 10, 11, 12 (1952); 33, 43 (1953); 4, 13, 16, 17 (1955); 13, 37, 47 (1956).
Tele TV Radio Zeitung, Nr.: 7 (1979); 23 (1980); 4, 9, 10, 20, 47 (1981); 14, 46 (1982); 15, 34 (1983); 52, 7, 22 (1984); 8, 13, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 41 (1985).
Thuner Tagblatt: 19.5.1973; 21.3.1977; 30.3.1977; 6.5.1978; 12.4.1979; 14.5.1979; 10.7.1979; 31.7.1979; 17.3.1980; 31.12.1980; 31.12.1983; 22.7.1985.
TV Radio Zeitung, Nr.: 24, 32, 39 (1972); 47 (1973); 13, 20, 25, 45 (1974); 21, 46 (1975); 15 (1976); 6, 15 (1977); 17, 18 (1978).

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sekundär-literatur

Monographien und Artikel

A

Alpers Hans-Joachim et al. (Hg.), Lexikon der Science-Fiction-Literatur, Bd. 1, München 1980.

Arnold Martin, Von der Landi zur Arteplage. Schweizer Landes- und Weltausstellungen (19.–21. Jh.), Hintergründe und Erinnerungen, Zürich 2001.

Avdija Elena/Thomas Jean-François (Hg.), Futurs insolites. Laboratoire d'anticipation helvétique, Vevey 2016.

B

Badenoch Alexander/Föllmer Golo, Transnationalizing Radio Research: New Encounters with an Old Medium, in: dies. (Hg.), Transnationalizing Radio Research. New Approaches to an Old Medium, Bielefeld 2018, 11–29.

Baldes Ingrid et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS. 20 Jahre praktische Kulturförderung, Zürich 1987.

Baudou Jaques, Radio mystères. Le théâtre radiophonique policier, Amiens 1997.

Beck Daniel/Jecker Constanze, Gestaltung der Programme – zwischen Tradition und Innovation, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, 337–374.

Behrendt Frauke, KLINGELING… KLINGELING… KLINGELING… TELEFON! Zur Kulturgeschichte des Klingeltons, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 582–585.

Beusch Hansueli, Die Hörspiele Friedrich Dürrenmatts, Zürich 1979.

Bielefeld Ulrich, Nation und Gesellschaft. Selbstthematisierungen in Frankreich und Deutschland, Hamburg 2003.

Birdsall Carolyn, Radio, in: Morat Daniel/Ziemer Hansjakob (Hg.), Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze, Stuttgart 2018, 353–359.

Bonfadelli Heinz et al., Öffentlicher Rundfunk und Bildung. Angebot, Nutzung und Funktionen von Kinderprogrammen. Forschungsbericht zu Handen des Bundesamtes für Kommunikation, Zürich 2007.

Bonfadelli Heinz, Computerspiele. Faszination – Rezeption – Wirkungen, in: Frizzoni Brigitte/Tomkowiak Ingrid (Hg.), Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen, Zürich 2006, 271–292.

Bösch Frank, Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen, Frankfurt a. M./New York 2011.

Bösch Frank/Borutta Manuel, Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven, in: dies. (Hg.), Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt a. M. 2006, 13–41.

Bould Mark, Film and television, in: James Edward/Mendlesohn Farah (Hg.), The Cambridge Companion to Science Fiction, Cambridge 2003, 79–95.

Bould Mark, Pulp SF and its Others, 1918–39, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 102–129.

Brandt Dina, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung, Tübingen 2007.

Brend Mark, The Sound of Tomorrow. How Electronic Music was Smuggled into the Mainstream, New York 2012.

Brubaker Rogers, Ethnizität ohne Gruppen, Hamburg 2007.

Buomberger Thomas, Die Schweiz im Kalten Krieg 1945–1990, Baden 2017.

Butzmann Frieder/Martin Jean, Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums, Hofheim 2012.

C

Cantril Hadley, Die Invasion vom Mars, in: Prokop Dieter (Hg.), Massenkommunikationsforschung. 2. Konsumtion, Frankfurt a. M. 1973, 198–212.

Chion Michel, Audiovision. Sound on screen, New York 1994.

Christie Thomas, Notional Identities: Ideology, Genre, and National Identity in Popular Scottish Fiction Since the Seventies, Newcastle upon Tyne 2013.

Clavien Alain/Valsangiacomo Nelly (Hg.), Politique, culture et radio dans le monde francophone. Le rôle des intellectuel-l-e-s, Lausanne 2018.

Conditio extraterrestris, La Suisse n'existe pas encore, in: Literarischer Monat 25 (2016), 7–11.

Coutaz Raphaëlle Ruppen, La voix de la Suisse à l'étranger. Radio et relations culturelles internationales (1932–1949), Neuchâtel 2017.

D

Deleu Christophe, Le documentaire radiophonique, Paris 2013; Valsangiacomo Nelly, Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930–1980), Bellinzona 2015.

Delson Susan, Dudley Murphy, Hollywood Wild Card, Minneapolis 2006.

Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000.

E

Egger Theres, Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit, 1942–1949, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 115–150.

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 Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2001, 153–194.

Epping-Jäger Cornelia, LAUTSPRECHER HITLER. Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus, in: Paul Gerhard et al. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 180–185.

Evans Arthur B., The Beginnings: Early Forms of Science Fiction, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 11–43.

F

Fahlenbrach Kathrin, HO HO HO CHI MINH! Die Kampfschreie der Studentenbewegung, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 472–475.

Farry James/Kirby David A., The Universe will be televised: space, science, satellites and British television production, 1946–1969, History and Technology 28/3 (2012), 311–333.

Fifka Matthias S., ROCK AROUND THE CLOCK. Die Eroberung Europas durch die Rockmusik, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 402–407.

Fischer Eugen Kurt, Das Hörspiel. Form und Funktion, Stuttgart 1964.

Flückiger Barbara, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg ²2002.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Föllmer Golo, Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentitäten, in: Volmar Axel/Schröter Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, 321–338.

Föllmer Golo/Badenoch Alexander (Hg.), Transnationalizing Radio Research. New Approaches to an Old Medium, Bielefeld 2018.

Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.), Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik - Programm - Geschichte(n), Zürich 2016.

Foucault Michel, Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1973.

Frank Armin P., Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten, Heidelberg 1963.

Franke Luzie, Auf der Suche nach der ganzen Stimme. Der Einfluss von Geschlechterbildern auf die Entwicklung der Stimmkategorien, sowie deren Dekonstruktion am Beispiel von Alfred Wolfsohn und dem Roy Hart Theatre, Wissenschaftliche Arbeit Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau 2019.

Freedman Carl, Critical Theory and Science Fiction, Hanover 2000.

Friedrich Hans-Edwin, Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993, Tübingen 1995.

Frizzoni Brigitte, Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film, in: Junge Torsten/Ohlhoff Dörthe (Hg.), Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader, Aschaffenburg 2004, 23–37.

G

Geppert Alexander C. T., European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age, in: ders. (Hg.), Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century, Houndmills 2012, 3–24.

Geppert Alexander C.T., Extraterrestrial encounters: UFOs, science and the quest for transcendence, 1947–1972, in: History and Technology 28/3 (2012), 335–362.

Gessler Vincent/Vallat Anthony (Hg.), Dimension suisse. Anthologie de science-fiction et de fantastique romande, Encino 2010.

Gessler Vincent/Vallat Anthony, Préface, in: dies. (Hg.), Dimension suisse. Anthologie de science-fiction et de fantastique romande, Encino 2010, 7–17.

Görne Thomas, Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion, München 2017.

Görne Thomas, Tontechnik, München ²2008.

Gözen Jiré Emine, Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie, Bielefeld 2012.

Grob Peter J., Zürcher «Needle-Park». Ein Stück Drogengeschichte und -politik 1968–2008, Zürich ²2012.

Gutsche Fanny/Oehme-Jüngling Karoline (Hg.), «Die Schweiz» im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien, Basel 2014.

Gysin Nicole, Qualität und Quote - Der Kulturauftrag der SRG, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 239–283.

H

Hasselblatt Dieter, «Kein Happy-End am Daisy-Day». Analysen zum Science-Fiction-Markt, in: Weigand Jörg, Die triviale Phantasie. Beiträge zur «Verwertbarkeit» von Science Fiction, Bonn-Bad Godesberg 1976, 103–121.

Hasselblatt Dieter, Radio im Konditional. Über Science Fiction und Hörspiel, in: Tröster Horst G./Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.), Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993, 9–34.

Haver Gianni/Gyger Patrick J. (Hg.), De beaux lendemains? Histoire, société et politique dans la science-fiction, Lausanne 2002.

Hoagland Ericka/Sarwal Reema, Introduction. Imperialism, the Third World, and Post-colonial Science Fiction, in: dies. (Hg.), Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film, Jefferson 2010, 5–19.

Hobsbawm Eric, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München ⁸2007.

Hurst Matthias, Dialektik des Aliens. Darstellungen und Interpretationen von Ausserirdischen in Film und Fernsehen, in: Schetsche Michael/Engelbrecht Martin (Hg.), Von Menschen und Ausserirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft, Bielefeld 2008, 31–53.

Huwiler Elke, A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound, in: Mildorf Jarmila/Kinzel Till (Hg.), Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative, Berlin 2016, 99–115.

Huwiler Elke, Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst, Paderborn 2005.

Huwiler Elke, Rezension zu: Schmedes Götz, Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens, Münster 2002, Lite-raturkritik.de, Nr. 10 (2002), Internetversion: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5362, 30.7.2020.

I

Innerhofer Roland, Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung, Wien [etc.] 1996.

J

Jäggi Patricia, Im Rauschen der Schweizer Alpen. Eine auditive Ethnographie zu Klang und Kulturpolitik des internationalen Radios, Bielefeld 2020.

Johnston Derek, Genre, Taste and the BBC: The Origins of British Television Science Fiction, Dissertation Universität von Ostanglien 2009.

Johnston Derek, The BBC Versus «Science Fiction»: The Collision of Transnational Genre and National Identity in Television of the Early 1950s in: Hochscherf Tobias/Leggott James (Hg.), British Science Fiction Film and Television. Critical Essays, Jefferson 2011, 40–49.

K

Knight Damon, In Search of Wonder. Essays on Modern Science Fiction, Chicago 1967.

Kracauer Siegfried, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1979.

Krug Hans-Jürgen, Kleine Geschichte des Hörspiels, Konstanz 2003.

Kuchenbuch Ludolf/Missfelder Jan-Friedrich (Hg.), Historische Anthropologie. Kultur Gesellschaft Alltag. Thema: Sound, 22/3 (2014).

Kupper Norbert, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, Magisterarbeit Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1996.

Kurtz Malisa, After the War, 1945–65, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 130–156.

L

Lang Josef, Demokratie in der Schweiz. Geschichte und Gegenwart, Baden 2020.

Latham Rob, The New Wave ‹Revolution›, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 157–180.

Löchel Rolf, Rezension zu: Münch Detlef (Hg.), Kurze

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - cc by

Geschichte der deutschen Science Fiction Kurzgeschichte 1871–1919, Dortmund 2018, Literaturkritik.de, Nr. 9 (2019), Internetversion: https://literaturkritik.de/muench,25884.html, 1.8.2020.
Löchel Rolf, Utopias Geschlechter. Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen, Sulzbach 2012.
Lucanio Patrick/Coville Gary, Smokin' Rockets. The Romance of Technology in American Film, Radio, and Television, 1945–1962, Jefferson 2002.
Luckhurst Roger, Science Fiction, Cambridge 2005.

M

Mächler Joseph, Wie sich die Schweiz rettete. Grundlagenbuch zur Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg, Zollikofen 2017.
Maissen Thomas, Geschichte der Schweiz, Baden 2010, 383–387.
Malmgren Carl D., Worlds Apart. Narratology of Science Fiction, Bloomington/Indianapolis 1991.
Manning Peter, Electronic and Computer Music, New York/Oxford 2004.
Mäusli Theo (Hg.), Schallwellen. Zur Sozialgeschichte des Radios, Zürich 1996.
Mäusli Theo (Hg.), Talk about Radio. Zur Sozialgeschichte des Radios, Zürich 1999.
Mäusli Theo (Hg.), Voce e specchio. Storia della radiotelevisione svizzera di lingua italiana, Locarno 2009.
Mäusli Theo, Die Archive der Service Public Medien: Ein Fundus für neuere Kulturgeschichte, in: Studien und Quellen 27 (2001), 285–300.
Mäusli Theo, Geschichte der SRG – eine Geschichte der Schweiz, in: ders./Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, 385–397.
Mäusli Theo, Jazz und geistige Landesverteidigung, Zürich 1995.
Mäusli Theo, Radiohören, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 195–224.
Mäusli Theo/Steigmeier Andreas (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006.
Mäusli Theo/Steigmeier Andreas, Service-public-Medien und kollektive Erinnerung, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 60/1 (2010), 44–55.
Mäusli Theo/Steigmeier Andreas, Wachstum und zunehmende Komplexität – Die SRG als eine Schweiz im Kleinen, in: dies. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 365–372.
Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012.
Mayer Gerhard, UFOs in den Massenmedien – Anatomie einer Thematisierung, in: Schetsche Michael et al. (Hg.), Von Menschen und Ausserirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft, Bielefeld 2008, 105–132.
Meyer Petra Maria (Hg.), Acoustic turn, München 2008.
Mildorf Jarmila/Kinzel Till, Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm Exploring Sound and Narrative, in: dies. (Hg.), Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative, Berlin 2016, 1–26.
Miller Cynthia J./Van Riper Bowdoin A., «It's Hip to Be Square»: Rock and Roll and the Future, in: Bartkowiak Mathew J. (Hg.), Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film, Jefferson 2010, 118–133.
Milner Andrew, Locating Science Fiction, Liverpool 2012.
Milner Andrew, Science Fiction and the Literary Field, in: Science Fiction Studies 38/3 (2011), 393–411.
Missfelder Jan-Friedrich, Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound History, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 66/11/12 (2015), 633–649.
Missfelder Jan-Friedrich, Geschichtswissenschaft, in: Morat Daniel/Ziemer Hansjakob (Hg.), Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze, Stuttgart 2018, 107–112.
Missfelder Jan-Friedrich, Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit, in: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012), 21–47.
Morat Daniel, Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen, in: Volmar Axel/Schröter Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, 131–144.
Morat Daniel/Blanck Thomas, Geschichte hören. Zum quellenkritischen Umgang mit historischen Tondokumenten, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 66/11/12 (2015), 703–726.
Morat Daniel/Tkaczyk Viktoria/Ziemer Hansjkob, Einleitung, in: Netzwerk «Hör-Wissen im Wandel» (Hg.), Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne, Berlin 2017, 1–19.
Morat Daniel/Ziemer Hansjakob (Hg.), Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze, Stuttgart 2018.
Müller Jürgen E., Genres analog, digital, intermedial - zur Relevant des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft, in: Dörr Volker C. et al. (Hg.), Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien, Würzburg 2014, 70–102.
Müller Jürgen, «The Sound of Silence». Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: Historische Zeitschrift 292 (2011), 1–29.
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.
Müller Ruedi/Keller Franziska, Akustische Spurensuche : vom Umgang mit Tonkonserven beim Schweizer Radio DRS, in: Du 54 (1994), 46–48.
Mulliken Seth, Ambient Reverberations: Diegetic Music, Science Fiction, and Otherness, in: Bartkowiak Mathew J. (Hg.), Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film, Jefferson 2010, 88–99.
Müske Johannes et al. (Hg.), Radio und Identitätspolitiken. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2019.

N

Nagl Manfred, Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produkteverbund, Tübingen 1981.
Netzwerk «Hör-Wissen im Wandel» (Hg.), Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne, Berlin 2017.
Niebur Louis, Special Sound. The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop, Oxford 2010.

O

Ohmer Anja/Kiefer Hans, Das deutsche Hörspiel. Vom Funkdrama zur Klangkunst, Essen 2013.

P

Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013.
Pereira Valeria Sabrina, Science Fiction im Werk von

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Friedrich Dürrenmatt, in: Pandaemonium 20/32 (2017), 1–20.
Pincio Tommaso, Die Ausserirdischen. Der grösste Mythos des 20. Jahrhunderts, Berlin 2007.
Plank Robert, Der ungeheure Augenblick. Aliens in der Science Fiction, in: Barmeyer Eike (Hg.), Science Fiction, Theorie und Geschichte, München 1972, 186–202.
Prist Christopher, British science fiction, in: Parrinder Patrick (Hg.), Science Fiction. A critical guide, New York 2014, 187–202.
Prongué Dominique (Hg.), La Radio Suisse Romande et le Jura 1950–2000, Lausanne 2008.
Pünter Otto, Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft. 1931–1970, Lausanne 1971.

R

Rajewsky Irina O., Intermedialität, Tübingen 2002.
Raschke Joachim, Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriss, Frankfurt a. M. 1985.
Rauh Felix, Audiovisuelle Mediengeschichte : archivarische und methodische Herausforderungen, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 60/1 (2010), 23–32.
Reddell Trace, The sound of things to come. An audible history of the science fiction film, Minneapolis 2018.
Reichenberger Florian, Der gedachte Krieg. Vom Wandel der Kriegsbilder in der militärischen Führung der Bundeswehr im Zeitalter des Ost-West-Konflikts, Berlin 2018.
Reymond Marc, Das Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, 1937–1942, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 93–114.
Richter Anja, Studien zur Bestimmung klangästhetischer Merkmale von Radioprogrammen, Magisterarbeit Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010.
Rieder John, Colonialism and the Emergence of Science Fiction, Middletown 2008.
Rieder John, On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History, in: Science Fiction Studies 37/2 (2010), 191–209.
Rothe Katja, Katastrophen hören. Experimente im frühen europäischen Radio, Berlin ²2012.
Rottensteiner Franz, Dolezal, Erich, in: Lorenz Christoph F. (Hg.), Lexikon der deutschsprachigen Science Fiction-Literatur seit 1900. Mit einem Blick auf Osteuropa, Frankfurt a. M. 2017, 245–252.
Ruge Wolfgang, Roboter im Film. Audiovisuelle Artikulationen des Verhältnisses zwischen Mensch und Technik, Stuttgart 2012.
Rühl Johannes, Das Radio, die Presse und die Schweizer Volksmusik in der Nachkriegszeit, in: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.), Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik - Programm - Geschichte(n), Zürich 2016, 51–69.
Rusterholz Peter/Solbach Andreas (Hg.), Schweizer Literaturgeschichte, Stuttgart/Weimar 2007.
Ryan Marie-Laure, Introduction, in: dies. (Hg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln 2004, 1–40.

S

Sabin Stefana, AugenBlicke. Eine Kulturgeschichte der Brille, Göttingen 2019.
Sack Marie Helga, Science Fiction als Radiospiel, Staatsexamensarbeit Universität Heidelberg 1974.
Savioz-Grand Marianne, Science Fiction Literatur für Erwachsene. Eine Auswahl der Jahre 1980–1985. Räsonierende Bibliographie, Diplomarbeit Vereinigung Schweizerischer Bibliothekare, Bern 1986.
Schade Edzard, Das Scheitern des Lokalrundfunks, 1923–1931, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 25–51.
Schade Edzard, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 293–357.
Schade Edzard, Vom militärischen Geheimfunk zum Rundspruch für alle. Die Anfänge schweizerischer Radiopolitik bis zur Gründung der Schweizerischen Rundspruch-Gesellschaft (SRG) 1905–1931, Zürich 1993.
Schafer R. Murray, Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, [Mainz] 2010.
Scherrer Adrian, Aufschwung mit Hindernissen, 1931–1937, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 59–92.
Schläpfer Franziska, Aus Pflicht zur Leidenschaft. Franz Fassbind – Leben und Werk, Schwyz 1997.
Schmedes Götz, Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens, Münster 2002.
Schmid Denise (Hg.), Jeder Frau ihre Stimme. 50 Jahre Schweizer Frauengeschichte 1971–2021, Zürich 2020.
Schmidt Lisa M., A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring, in: Bartkowiak Mathew J. (Hg.), Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film, Jefferson 2010, 22–41.
Schneider Thomas, Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, 83–128.
Scholz Widmer Anya M., Friedrich Dürrenmatt als Visionär: Sein Hörspiel «Das Unternehmen der Wega» im Spannungsfeld von Utopie, Science-fiction und Satire, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1991.
Scolari Carlos A./Bertetti Paolo/Freeman Matthew, Transmedia Archaeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines, London 2014.
Seitz Werner, «Melonengrüne» und «Gurkengrüne». Die Geschichte der Grünen in der Schweiz, in: Baer Matthias/ders. (Hg.), Die Grünen in der Schweiz. Ihre Politik, ihre Geschichte, ihre Basis, Zürich/Chur 2008, 15–37.
Silverman Kaja, The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington [etc.] 1988.
Smith Mark M., Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History, Berkeley 2007.
Spiegel Simon, Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films, Marburg 2007.
Spiegel Simon, Science Fiction, in: Kuhn Markus et al. (Hg.), Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung, Berlin 2013, 245–265.
Stadelmann Kurt, Radio Schweiz-Suisse-Svizzera. 75 Jahre Schweizer Radiogeschichte im Bild : 1922–1997, Bern 1997.
Steinmüller Karlheinz, Gestaltbare Zukünfte. Zukunftsforschung und Science Fiction, Abschlussbericht, WerkstattBericht 13, Gelsenkirchen 1995, Internetversion: https://steinmuller.de/de/zukunftsforschung/downloads/WB%2013%20Science%20Fiction.pdf, 31.7.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sterne Jonathan, The audible past. Cultural origins of sound reproduction, Durham 2003.
Stöver Bernd, Der Kalte Krieg. 1947–1991 : Geschichte eines radikalen Zeitalters, München 2007.
Stroh Wolfgang Martin, Elektronische Musik, in: Eggebrecht Hans Heinrich (Hg.), Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1995, 1139–118.
Strupp Christoph, WAR OF THE WORLDS. Orson Welles' fiktive Radio-Reportage, in: Paul Gerhard et al. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 226–229.
Suerbaum Ulrich/Broich Ulrich/Borgmeier Raimund, Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild, Stuttgart 1981.
Suvin Darko, Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung, Frankfurt a. M. 1979.

T

Tanner Jakob, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, München 2015.
Telotte J. P., Radio and Television, in: Latham Rob (Hg.), The Oxford Handbook of Science Fiction, New York 2014, 169–183.
Thomas Jean-François (Hg.), Défricheurs d'imaginaire. Une anthologie historique de science-fiction suisse romande, Orbe 2009.
Thomas Jean-François, Die Gegenwart der Zukunft in der Romandie, in: Literarischer Monat 25 (2016), 29.
Thomas Jean-François, La SF en Suisse romande : Journal d'un voyage en «Chronomaton», in: Imagine 14/2 (1993), 111–121.
Thomas Jean-François, Postface. La science-fiction suisse : alarmes, alertes et dangers ou le charme concret de l'anti-utopie, in: Gessler Vincent/Vallat Anthony (Hg.), Dimension suisse. Anthologie de science-fiction et de fantastique romande, Encino 2010, 247–266.
Thomas Jean-François/Vickstein Frank N., ETUDE: Petit maltraité d'historie de la science-fiction suisse, in: O. A., L'Empire du Milieu. Suisse-fictions, Ecublens 1982, 95–99.
Tilsner Thomas, Phantastisches für die Ohren. Science Fiction-Hörspiele 1984/85, in: Jeschke Wolfgang (Hg.), Das Science Fiction Jahr. Ein Jahrbuch für den Science Fiction Leser, Nr. 1, München 1986, 353–370.
Timper Christiane, Originalkompositionen im deutschen Science-Fiction-Hörspiel 1947–1987, in: Tröster Horst G./Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.), Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993, 35–44.
Tröster Horst G./Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.), Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, Frankfurt a. M. 1993.
Tröster Horst, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, science-fiction-hoerspiel.de, 2002, http://www.science-fiction-hoerspiel.de/texte/tframe-setaut.htm, 27.5.2020.

U

Ulrich Bernd, DER KRIEG – EIN RÜCKSICHTSLOSES GERÄUSCH. Der Lärm des Zweiten Weltkriegs, in: Paul Gerhard et al. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 240–245.

V

Vallotton François/Valsangiacomo Nelly, «Du Quart d'heure vaudois à la sauvegarde de Lavaux : les représentations du vigneron à la Radio et à la Télévision suisse romande 1930–1990», in: Revue historique vaudoise, Bd. 126 (2018), 411–427.
Vallotton François/Valsangiacomo Nelly, L'audiovisuel dans l'auditoire. L'intégration des sources radiophoniques et télévisées au sein de l'enseignement académique, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 60/1 (2010), 33–43.
Valsangiacomo Nelly, L'intervista letteraria alla radio. Spunti dagli archivi della RSI, in: versants, Bd. 66/2 (2019), 59–71.
Valsangiacomo Nelly, Migration in Swiss Broadcasting (1960s–1970s): Players, Policies, Representations, in: Lüthi Barbara/Skenderovic Damir (Hg.), Switzerland and migration. Historical and current perspectives on a changing landscape, Cham 2019, 123–140.
Versins Pierre, Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction, Lausanne 1972.
Viers Ric, The sound effects bible. How to create and record Hollywood style sound effects, Studio City 2008.
Vock Birke, Die Entwicklung der Science-Fiction-Hörspiele bei Hermann Ebeling, Magisterarbeit Universität Erlangen-Nürnberg 1992.
Vögeli Yvonne, Zwischen Hausrat und Rathaus. Auseinandersetzungen um die politische Gleichberechtigung der Frauen in der Schweiz 1945–1971, Zürich 1997.
Volmar Axel/Schröter Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013.
Von Hodenberg Christina, Expeditionen in den Methodendschungel. Herausforderungen der Zeitgeschichtsforschung im Fernsehzeitalter, in: Journal of Modern European History 10/1 (2012), 24–48.

W

Wade John, The Golden Age of Science Fiction. A Journey Into Space with 1950s Radio, TV, Films, Comics and Books, Barnsley 2019.
Wagner Hans-Ulrich, TRÄUME. Die Geschichte des Hörspiels, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 364–369.
Weber Ingrid, «Ship in a Bottle». Oder: Wie unendlich sind die Weiten unseres (Denk-)Universums, in: Rogotzki Nina et al. (Hg.), Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften, Bd. 2, Kiel 2003, 118–135.
Weber Paul, Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte - Dramaturgie - Typologie, Bern [etc.] 1995.
Weich Stefan, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit. Von der Nachkriegszeit bis ins neue Jahrtausend : 1947–2006, München 2010.
Weiss Robert, Der Schweizer Computermarkt: Ein Rückblick auf frühere Ausblicke, in: Geschichte und Informatik, Bd. 17 (2009), 123–142.
Whittington William, Sound design & science fiction, Austin ²2009.
Wiederstein Michael, Editorial, in: Literarischer Monat 25 (2016), 3.
Wirth Felix, «AFRIKA IM RADIO : Koloniale Afrikahörbilder in der Schweiz, 1945–1970», Masterarbeit Universität Freiburg (CH), 2013, in: Working Papers Histoire Contemporaine 4 (2015), 4–95.
Wolf Werner, Intermedialität: Konzepte, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen, in: Dörr Volker C. et al. (Hg.), Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien, Würzburg 2014, 11–45.
Würffel Stefan Bodo, Hörspiel, in: Weimar Klaus et al. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin/New York 2000, 77–81.
Wyss Stefan, Auch Historiker müssen im Bilde sein. Vom Nutzen audiovisueller Quellen für die Geschichtswissenschaft, in: Schweizerisches Bundesarchiv (Hg.), Die Finanzen des Bundes im 20. Jahrhundert, Bern 2000, 299–322.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Z

Zohn Harry, Alfred Farau, in: Spalek John M./Strelka Joseph (Hg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Boston 1989, 194–202.

Lexika

D

Ducommun Pascal, Science fiction, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 21.11.2011, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/031212/2011-11-21/, 28.5.2020.

G

Gerber Therese Steffen, Friedrich Brawand, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 16.12.2002, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041594/2002-12-16/, 8.8.2020.

H

Hänni Isabelle, Hans Hausmann, in: Theaterlexikon der Schweiz (Internetversion), 2005, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Hans_Hausmann, 9.8.2020.

J

Jäggi Anne, Rudolf Stalder, in: Theaterlexikon der Schweiz (Internetversion), 2005, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Rudolf_Stalder, 13.8.2020.

L

Langford David, Scientists, in: sf-encyclopedia.com, 11.1.2018, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/scientists, 8.8.2020.

M

Marti-Weissenbach Karin, Jakob Job, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 30.1.2008, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011984/2008-01-30/, 14.10.2019.

Meister Franziska, Sergius Golowin, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 22.3.2012, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011832/2012-03-22/, 26.12.2019.

Munzinger Online/Duden, Diversifikation, in: dies. Deutsches Universalwörterbuch, Berlin, 82015, Internetversion, https://www.duden.de/rechtschreibung/Diversifikation, 14.8.2020.

Munzinger Online/Duden, Klassiker, in: dies., Deutsches Universalwörterbuch, Berlin, 82015, Internetversion: https://www.duden.de/rechtschreibung/Klassiker, 9.8.2020.

N

Niederer Ulrich, Schriftstellervereine, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 21.11.2012, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/024571/2012-11-21/, 29.6.2020.

O

O. A., Adrian, Walter, in: Literapedia Bern (Internetversion), https://www.literapedia-bern.ch/Adrian,_Walter, 4.2.2019.

O. A., Frequency Shifter, in: SoundBridge.io, 8.1.2018, https://soundbridge.io/frequency-shifter/#:~:text=Frequency%20Shifter%20is%20a%20device,harmonics%20in%20the%20input%20signal., 15.8.2020.

S

Schade Edzard, Radio, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 29.1.2015, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010481/2015-01-29/, 8.8.2018.

W

Wüthrich Werner, Ernst Bringolf, in: Theaterlexikon der Schweiz (Internetversion), 2005, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Ernst_Bringolf, 10.8.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zwischen 1935 und 1985 wurden für das Radio der deutschsprachigen Schweiz, auch bekannt als Radio Beromünster, ca. 100 Science-Fiction-Radiohörspiele produziert. Felix Wirth widmet sich dem Sound und Programm dieser Hörspiele erstmalig. Im Zentrum seiner Analyse stehen transnationale Austauschprozesse, radiointerne Kulturpraktiken und soundhistorische Entwicklungen, die einen neuen Blick auf die schweizerische und europäische Radiogeschichte liefern. In den Text eingebettete Hörspielauszüge sowie Bilder von Dimitra Charamandas, die die Beschaffenheit der utopischen Sounds aus künstlerischer Perspektive untersuchen, bereichern die Studie auditiv und visuell.

ISBN 978-3-8376-6571-0

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839465714 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY