

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 nüchternen,

eloquenter und bisweilen beherrschender 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 entsprechen 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).

«[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 nächste 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/Haesler, *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern*, Manuskript.

«B[itterli]: Ja und Aber sälber rede
 könne Si's au nit?
 Ox: Nā, Nā, Nai, zu dām langt e
 langsami Aerde-Zunge nit.
 B[itterli]: He jo, zersch müesse Si ja
 ou e Mol richtig Schwyzer-
 tütsch lehre, hehe [lacht].
 Ox: Aber wisse Si, do in der Mi-
 nisterial-Abteiling für Aerd-
 Beziehige verstehn die
 maischte Beamte aini eine
 oder zwai Aerdsprooche,
 und darum verstehmer is
 uns ganz usgezeichnet.
 B[itterli]: Us-ge-zich-net [sarkas-
 tisch]. Hehe. Usgezeich-
 net.»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 diene. 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), Erstsending: 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 Flatau Hörfolge inspiriert worden oder von Louis Emrichs Artikel *Die Welt von morgen* (1946). Emrich prophezeite darin aufzeichnungsfähige und versandbare «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 Welte, Produktion: Radiostudio Zürich 1948, Dauer: 39'48", Erstsending: 4.2.1948, ab 29'00".

335 Vgl. Programminweis 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".

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 «dämmlich» 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»? (1958)*, Produktion: Radiostudio Basel 1958, ab 10'47".

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 Ge-

schützgeräuschen 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 «Kanonen-schuss» 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
Raketentstart, 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 Raketentstart 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).

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. Radioföne 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 Sinuston³⁵⁴ – wahrscheinlich auf einem Oszilloskop³⁵⁵ 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» beinhaltet 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 Oszilloscope 3153 der Marke Philips seit 1939 über ein solches Gerät. Vgl. Mediendatenbank HISTO, Messgerät Kathodenstrahl-oszillograph Oszilloscope Philips G.M.3153 [Fotoografie], 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.

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 vorgeesehen. 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) TL0 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).

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 «Televierwer» 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 abheben der 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 Verne's 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 Verne's 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), Erstsending: 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.

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 Studiotenikern Ernst Neukomm mit Federhall³⁸⁰ 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 Televiever-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*, München²2008, 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.

Artikulation des Roboters eine Männerstimme³⁸³ 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 darstellt 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 als 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 Peryll*, 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).

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 Klopff-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 unbekanntem 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 bürsteten 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.

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 unbekanntes 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 «Dällers» einen leise summanden 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 von 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: Willem ten Haaf, Produktion: BR 1962, Dauer: 334'05" (8 Sendungen), Erstsending: 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.

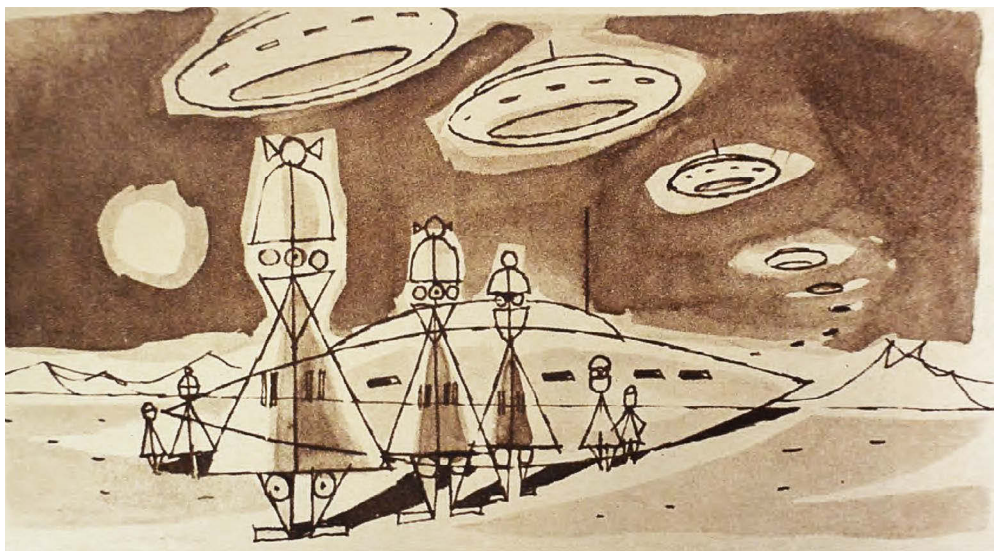


ABB.9 ► Illustration
zur Hörfolge
Fliegende Teller.

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 instru-

mental 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 Schäuuffeles 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]:
Orgel-sound für
ein UFO, 0'44"



Beim eingesetzten UFO-Sound zeigen sich Differenzen auf der Inszenierungs- und Performanzebene. Schäuuffele 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 Schäuuffele 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./Schäuuffele Fritz (Bearbeitung), *Verzell Du das em Stratosphäräma*. 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.



ABB.10 ► Hörerzuschrift von R. Z. zur Sendung *Reise ins Weltall*.

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 lautmale-

rischen 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: «Iltrettib Subesue [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].»

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 werden⁴²⁵ 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 tiefender «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.

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 unbekannteten 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 unbekannteten «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» erklingen 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 Adelman 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*, *Middleton* 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 zwiebel-förmigen 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).

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 «verwobelt oder sonstwie merkwürdig»⁴⁴⁵ klingen, was Techniker Adelman 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 Schäuuffele und Techniker Adelman 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 Matthew 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).

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 Adelman 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, artifizierter 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 Ton-

technikerinnen 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".

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 Marmenschen 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.

zufolge kombiniert «futurierte» 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 funktionieren müsse das futurierte 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 deklarerter 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 futuriert. Dazu wurde in erster Linie avantgardistische, meist elektronische Musik⁴⁶⁹ 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-

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

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.

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 -Fernsehsows, 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 Lokomotivpfeifen, 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 halbinütigen 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 zusammenschchnitt.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".

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» (singgemäss: 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 anderem 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.

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".

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 Musikkdose 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 stammt.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: Bird-sall, 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.

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 «science-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 Fährima* 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 ankündigt: «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 Stratosphärimea*, 1958; *Nachtmahr*, 1962) komponiert.

505 Bengt Paul, *Papier bleibt dennoch Papier*. Hörspiel-Komödie mit etwas «science-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[x] 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 Stratosphärimea*, 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".

Stelle steht «SELTSAMER MUSIK-AKZENT» und zum Klang der Frauenstimme wurde von Hand «ev. verwobelt» 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 nicht-menschlich 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».