

4

Neuartige Klänge mit Wieder- erkennungswert

Aufgrund des diversifizierten Deutschschweizer Science-Fiction-Radioprogramms erweiterte sich in der Zeit zwischen 1966 und 1985 die Palette an Klangpraktiken. In den folgenden Abschnitten werden die zentralen Darstellungsmuster hervorgehoben, die von den Mitarbeitenden der Abteilungen «Dramatik», «Unterhaltung» und «Folklore» bei der akustischen Umsetzung der Nova praktiziert wurden.

Neue Erzählinstanzen im Zeichen der New Wave

Die häufigste Darstellungsform zur Plausibilisierung eines Novums bestand auch nach 1965 aus verbalen Erklärungen diegetischer Figuren. Neben den weiterhin überwiegend männlichen Experten traten vermehrt auch weibliche Rollen und «einfache» Charaktere in Erscheinung. Hintergrund war hierbei die in den 1960er Jahren von Grossbritannien ausgehende «New-Wave-Bewegung», die sich gegenüber den technikaffinen Abenteuer Geschichten, wie sie in Science-Fiction-Magazinen publiziert worden waren, abgrenzen wollte.⁴⁹⁹ Vertreterinnen und Vertreter dieser Strömung beanstandeten, dass die herkömmlichen Science-Fiction-Geschichten auf einem Zukunftsbild basierten, das zur Mitte der 1960er Jahre weitgehend überholt war.⁵⁰⁰ Sie stellten nicht mehr das Weltall, also den «Outer Space» ins Zentrum ihrer Erzählungen, sondern trieben die Entdeckung des «Inner Space» voran und setzten sich dabei mit kontroversen Themen wie Drogen, Sexualität oder alternativen Lebensformen auseinander.⁵⁰¹

Trotz dieser Impulse bildeten bis 1985 immer noch altbekannte Figuren wie Wissenschaftler und Gelehrte die zentralen Figuren zur Erklärung von Nova. Wie zur Zeit der Konsolidierungsphase artikulierten sich diese Figuren sachlich und nüchtern. So berichtet etwa im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) «Professor Stenger» (Sprecher: Kurt Fischer-Fehling) in unaufgeregter und dozierender Manier vom Novum eingefrorener und wieder aufgetauter Menschen.⁵⁰² Einer der Gründe für die Persistenz traditioneller Männerrollen lag darin, dass die Science-Fiction-Adaptionshörspiele auf Vorlagen aus den 1940er und 50er Jahren beruhten. Die Ingenieure «Gregory Powell» (Wolfgang Rottsieper) und «Mike Donovan» (Helmuth Winkelmann) aus dem Beitrag *Logik* (1. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970) wurden beispielsweise unverändert aus Isaac Asimovs Kurzgeschichte *Reason*, die 1941 im US-amerikanischen Science-Fiction-Magazin *Astounding Science Fiction* veröffentlicht worden war, übernommen.⁵⁰³

Auch länderspezifische Akzente wurden bemüht. In Claude Cuenis Originalhörspiel *Die Klon-Affäre* (1983) erzählt der Mitarbeiter eines biotechnischen Instituts «Antoine Didier» (Pierre Ruegg) mit französischem Akzent von seiner Klonung.⁵⁰⁴

499 Vgl. zur New-Wave-Bewegung: Gözen, *Cyberpunk Science Fiction*, 63–67; Spiegel, *Die Konstitution des Wunderbaren*, 154–158; Latham Rob, *The New Wave «Revolution»*, in: Luckhurst Roger (Hg.), *Science Fiction. A Literary History*, London 2017, 157–180.

500 Vgl. Latham, *The New Wave «Revolution»*, 157–176.

501 Vgl. Gözen, *Cyberpunk Science Fiction*, 63–67; Latham, *The New Wave «Revolution»*, 157–176.

502 Schmitz Emil-Heinz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1969, Dauer: 52'14", Erstsendung: 27.10.1969, DRS-1, ab 8'09".

503 Vgl. Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 8'01" und 14'45"; Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (1. Sendung), Titelseite; Asimov, *Reason*, 33–68.

504 Vgl. Cueni Claude, *Die Klon-Affäre*, Regie: Leonhard Klaus W., Produktion: Radiostudio Bern 1983, Dauer: 55'06", Erstsendung: 1.9.1983, DRS-1, ab 43'52".

In der Parodie *Raumschiff Entensteiss* (1985) befindet sich ein Schweizer Ingenieur namens «Chneubühler» (unbekannter Sprecher) an Bord der «Entensteiss», welcher mit einem ausgeprägten Schweizer Akzent Hochdeutsch spricht.⁵⁰⁵ Dies zeigt sich etwa in einer Überbetonung des «Ch»-Lautes. Sein Gegenüber, «James T. Kirk» (unbekannter Sprecher), der sich in einem akzentfreien Hochdeutsch ausdrückt, kann den Namen nicht korrekt aussprechen und nennt ihn fälschlicherweise «Knubuhler».⁵⁰⁶

HÖRPROBE V.27 [506]:
Experten mit Schweizer
Akzent, 0'29"



Die Figur des «Mad Scientists», des verrückten Gegenspielers der als seriös dargestellten Wissenschaftler, verlor nach 1965 an Bedeutung. Nach Weltherrschaft strebende Charaktere wie «Doktor Georgi» (Adolph Spalinger) im Hörspiel *Tanz im Keller* (1981) blieben die Ausnahme. Ihre Sprechstile basierten auch nicht mehr auf «nationalisierten» Interferenzen wie im Hörspiel *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956). «Doktor Georgi» spricht vielmehr sachlich und unaufgeregt über sein wahnwitziges Testprogramm zur Schaffung des «neuen Menschen».⁵⁰⁷ Für den Bedeutungsverlust solcher Rollen dürfte in erster Linie die New-Wave-Bewegung verantwortlich gewesen sein. Die Ängste und Vorbehalte gegenüber neuen Technologien wurden weniger mit individuellen Figuren wie dem «Mad Scientist», der über desaströse Gadgets verfügt, dargestellt, sondern eher in Form herkömmlicher Wissenschaftler, die als Teil der Gesellschaft verstanden wurden.

Die Auswirkungen der New-Wave-Strömung zeigten sich auch im häufigeren Auftreten bisher marginalisierter Charaktere. So traten in den Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS nach 1965 vermehrt weibliche Rollen bei der verbalen Plausibilisierung von Nova in Erscheinung. Im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) erklärt etwa «Karin Braun» (Ursula Streuli), eine Mitarbeiterin des «Einstein-Instituts»,⁵⁰⁸ den wiederbelebten Menschen die Besonderheiten der neuen Welt.⁵⁰⁹ In den Hörspielen *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* (1981) und *Kerze im Wind* (1985) schildern Forscherinnen wie «Gaia» (Vera Schweiger) oder «Anni Bannige» (Barbara-Magdalena Ahren) die Beschaffenheit

ausserirdischer Wesen⁵¹⁰ oder neuartiger biomedizinischer Verfahren.⁵¹¹

Meist wurden die Ausführungen der Frauenfiguren affektierter und gefühlsbetonter als die ihrer männlichen Kollegen performt. So nimmt etwa die wissenschaftliche Mitarbeiterin «Karin Braun» die Einladung zum Essen von zwei soeben «aufgetauten» Männern lachend an.⁵¹²

Im Hörspiel *2052, am Forschungstag 1* (1977) von Jean Marsus bricht die Astronautin «Fabienn» (Iris Erdmann) im Gegensatz zu ihren Kollegen in ein vom Manuskript gefordertes «Schluchzen» aus, als der Raumschiffbesatzung mitgeteilt wird, dass die Erde zerstört worden ist.⁵¹³

HÖRPROBE V.28 [513]:
Gefühlsbetontere Inszenierung
von Expertinnen, 0'36"



Und zur Sprechweise von «Anni Bannige» steht im Manuskript von *Kerze im Wind* ausdrücklich, dass sie «STRENG» klingen soll.⁵¹⁴

Bemerkenswerterweise kam es im Rahmen der Produktionen durch das Deutschschweizer Radio auch zu genderspezifischen Anpassungen. Der deutsche Autor Hans-Joachim Frank überarbeitete beispielsweise sein 1973 vom WDR urgesehenes Hörspiel *Ausbruch* für die

505 Vgl. Papirowski/Glaser, *Raumschiff Entensteiss*, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 5'33".

506 Papirowski/Glaser, *Raumschiff Entensteiss*, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 5'32".

507 König-Geissbühler Jeannette, *Tanz im Keller*, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1981, Dauer: 47'32", Erstsendung: 23.5.1981 DRS-2, ab 21'27".

508 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript, 4.

509 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 23'33".

510 Vgl. Bing Jon/Bringsværd Tor Åge, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1980, Dauer: 42'58", Erstsendung: 5.3.1981, DRS-1, ab 10'56".

511 Vgl. Solschenizyn Alexander/Hoffmann Amido (Bearbeitung), *Kerze im Wind*, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1985, Dauer: 76'37", Erstsendung: 15.10.1985, DRS-2, ab 28'38".

512 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 26'40".

513 Marsus Jean, *2052 am Forschungstag I*, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, Dauer: 55'10" (2 Bänder), Erstsendung: 17.2.1977, DRS-1, ab 9'53" (Band 2); Marsus, *2052 am Forschungstag I*, Manuskript, 34.

514 Solschenizyn/Hoffmann, *Kerze im Wind*, Manuskript, 17. Hervorhebungen im Original. Diese Angabe wurde unverändert der Theatervorlage entnommen. Vgl. Solschenizyn Alexander, *Kerze im Wind*, in: ders., *Republik der Arbeit/Kerze im Wind* : zwei Theaterstücke, Darmstadt 1977, 146–230, hier 176.

Produktion von Studio Basel. In einem Brief an Regisseur James Meyer hielt Frank fest, dass die Wissenschaftlerin «Natascha» nicht mehr «nur die Ideen und Argumente ihres Partners Gordon versteh[en] und nachvoll[ziehen]» soll. Er versprach eine Neugestaltung der Frauenrolle in einer «gleichberechtigteren» Weise, womit er auch «berechtigter Hörerkritik» entgegenkommen wollte.⁵¹⁵ Daraufhin tauschte er für die DRS-Produktion verschiedene Passagen zwischen der Hauptfigur «Gordon Feldmann» und seiner Kollegin «Natascha Jegorowa» aus, wodurch zentrale Nova der Geschichte neu von der Wissenschaftlerin erklärt wurden.⁵¹⁶

Anpassungen im Sinne einer Gleichberechtigung konnten auch im Zuge eines Medienwechsels erfolgen. In der *Schreckmümpfeli*-Sendung mit dem Kurzhörspiel *Die Prüfung* (1984) tauschte Regisseur Rainer Zur Linde entgegen den Vorlagen des Manuskripts sowie des Referenzwerks (Henry Slesars gleichnamige Kurzgeschichte aus dem Jahr 1984) die Hauptfigur aus. Die vorgesehene Rolle des 12-jährigen Knaben «Richard»⁵¹⁷ (im Original «Dickie»⁵¹⁸ genannt) wurde im Hörspiel durch die 10-jährige «Martina» ersetzt, die zudem von einer Hörspielerin (Martina Schütz) gesprochen wird.⁵¹⁹ Möglicherweise nahm Zur Linde diesen Wechsel vor, um einerseits die Hauptrolle nicht von einem Knaben spielen zu lassen, so wie dies in den Science-Fiction-Sendungen der *Jugendstunde* (bspw. *Mit Atomkraft zum Mond*, 1955) häufig der Fall gewesen war, und um andererseits kein «Cross-gender acting» zu betreiben, bei dem eine Frau die Knabenrolle gesprochen hätte. Stattdessen setzte er direkt auf eine weibliche Figur. Überarbeitungen wie bei *Ausbruch* oder *Die Prüfung* bildeten zwar eine Ausnahme in der deutschschweizerischen Produktion radiofoner Science Fiction, sie zeigen aber, wie mit relativ geringem Aufwand traditionelle Rollenmodelle aufgebrochen werden konnten. Zu den Hörspielfiguren mit einem ausdrücklich wissenschaftlichen Hintergrund traten in der Diversifikationsphase vermehrt auch ausserakademische Charaktere bei der Narration von Nova hinzu. Im Adaptionshörspiel *Ökoto pia* (1981) ist es etwa eine namenlose «Präsidentin»⁵²⁰ (Dori Grob), die dem Reporter «Matthias Ganz» (Rainer Zur Linde) die neuartige Wirtschafts- und Politikordnung in Ökoto pia – hervorgegangen aus sich selbst verwalten-

den Unternehmen mit Profitbegrenzungen und basisdemokratischen Entscheidungsfindungen – erklärt.⁵²¹ Ihre hochdeutschen Ausführungen artikuliert sie dezidiert sachlich und unaufgeregt. Die Intention dieser Darstellungsform dürfte eine Verfremdung im Sinne Suvins gewesen sein. Die nüchternen Erklärungen neuartiger Gesellschaftsordnungen durch eine Frau – zu dieser Zeit existierte in der Schweiz das bundesweite Wahl- und Stimmrecht für Frauen erst seit zehn Jahren – dürfte für die Zuhörenden eine ungewohnte Hör-Erfahrung bedeutet haben. Reporter «Matthias Ganz» reagierte, wohl auch repräsentativ für das Publikum, sehr skeptisch auf die Ausführungen der «Präsidentin». So attestiert er dem ökotopianischen Wirtschaftssystem einen «streng kommunistischen Anstrich» und kritisiert daran, dass sich die «Arbeiterselbstverwaltung» nicht «bewährt» habe.⁵²²

HÖRPROBE V.29 [522]:
Neue Akteurinnen erläutern
die Nova, 0'52"



Auch «gewöhnliche» Rollen konnten bei der Diegese eines Novums mitwirken. In Hermann Ebelings Hörspiel *Daisy Day* (1971) ist es die 18-jährige Tochter «Helen Green» (Verena Buss), die sich im Gegensatz zu ihren Eltern mit der technischen Beschaffenheit einer Rakete auskennt.⁵²³ Und in Dürrenmatts Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1968) ist es eine ehemalige «Strassendirne» namens «Irene»

515 Frank, Schreiben an James Meyer, 22.12.1973.

516 Vgl. Frank Heinz-Joachim, *Ausbruch*, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001945.000, 16; Frank, *Ausbruch*, Manuskript, 12.

517 Slesar/Roth, *Schreckmümpfeli: Die Prüfung*, Manuskript, 1.

518 Slesar, *Die Prüfung*, 62.

519 Slesar Henry/Roth Matthias (Bearbeitung), *Schreckmümpfeli: Die Prüfung*, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1984, Dauer: 7'47", Erstsendung: 21.11.1984, DRS-1, ab 1'08".

520 Hartmann hatte sich dabei an Callenbachs Romanvorlage orientiert, in der mit «Vera Allwen» ebenfalls von einer Präsidentin die Rede ist. Callenbach, *Ökoto pia*, 196.

521 Vgl. Callenbach Ernest/Hartmann Lukas (Bearbeitung), *Ökoto pia*, Regie: Charles Benoit, Produktion: Radiostudio Bern 1980, Dauer: 68'10", Erstsendung: 29.1.1981, DRS-1, ab 56'46".

522 Callenbach/Hartmann, *Ökoto pia*, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 58'11" und 58'23".

523 Ebeling Hermann, *Daisy Day*. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Regie: Willy Buser, Produktion: Radiostudio Basel 1971, Dauer: 51'37", Erstsendung: 27.11.1971, DRS-1, ab 7'05".

(Katharina Tüschen), die der ranghohen Delegation von der Erde mit teilnahmsloser Stimme die Bedeutung der Jagd auf walfischähnliche Tiere auf der Venus erklärt.⁵²⁴

Im Zeichen der Mundartwelle erfolgte die Erklärung eines Novums neuerdings auch auf Schweizerdeutsch. Im experimentellen Hörspiel *Reise zum Planeten «Dau-Wal»* (1976) diskutieren beispielsweise psychisch erkrankte Menschen ohne Vorgaben eines Manuskripts auf Schweizerdeutsch über die Form einer zukünftigen Gesellschaft auf einem fernen Planeten.⁵²⁵ Im Rahmen der Adaptionsprozesse wurden die Aussagen der Schweizerdeutsch sprechenden Figuren zum Teil selbstständig erweitert. In *Ökotopia* erklärt «Margret» (Silvia Jost) dem ausländischen Journalisten «Matthias Ganz», mit dem sie eine Liebesbeziehung eingeht, die alternativen Geschlechterverhältnisse im ökologischen Reservat und weist ihn dabei darauf hin: «I lo ke Ma über mi la bestimme» (dt. «Ich lasse keinen Mann über mich bestimmen»). Diese Szene hatte Bearbeiter Lukas Hartmann nicht der Romanvorlage von Ernest Callenbach entnommen. Allerdings deckt sie sich mit dem Grundtenor des US-amerikanischen Referenzwerks *Eco-topia* (1975), welcher der neuen ökologischen Welt alternative Rollenbilder und eine befreite Sexualität zuschreibt.⁵²⁷ Auch der Berner Schriftsteller Rudolf Stalder fügte im Adaptionshörspiel *Ds Ruumschiff* (1972) neue Passagen hinzu. Beispielsweise führt die Figur «Der Alte» (Paul Hofmann) mit folgenden Worten in die fiktionale Welt des 21. Jahrhunderts ein:

«Schön schynt er, der Mond. Ke Möntscht gsäch ihm a, dass dert au Tag zmingscht zäche Ruumschiff achöme [...] [D]er Bode syg schynt's unerkannt nährstoffrych [...] U sit si das tröchnete Wasser uecheführe, isch ou ds Wässere keis Problem meh. Jaja – wär hät das däicht, denn, im Nünesächzgi, wo di zwe erschte dobe g'landet sy, der Dings do – der Armstrong u der Aldrin. Bi denn no ne chlyne Stöderi gsi [...] Un jetz sy das guet achzg Johr sider».⁵²⁸ (dt. «Schön scheint er, der Mond. Kein Mensch sehe ihm an, dass dort jeden Tag mindestens zehn Raumschiffe ankommen. Der Boden soll sehr nährstoffreich sein. Und seitdem sie getrocknetes Wasser hochführen, ist auch das Wässern kein Problem mehr. Jaja – wer hätte das gedacht, damals, [19]69,

als die zwei ersten dort oben gelandet waren, der Dings da – der Armstrong und der Aldrin. Ich war damals noch ein kleiner Knabe. Seither sind gut 80 Jahre vergangen»).

HÖRPROBE V.30 [528]:
Science Fiction auf
Berndeutsch, 1'31"



Im Referenzwerk, Ray Bradburys Kurzgeschichte *Das Raumschiff*, ist die Szene wesentlich kürzer und der «Alte» sagt: «Ich war noch ein kleiner Junge, als es damit losging. Achtzig Jahre ist das nun her».⁵²⁹ Anders als Hartmann reicherte Stalder die US-amerikanische Vorlage mit traditionellen Berndeutschen Begriffen («Stöderi») und Redewendungen («un jetz sy das guet achzg Johr sider») an und verpasste ihr damit die Form eines Dialekthörspiels, die ganz den Vorstellungen der für die Produktion verantwortlichen Abteilung «Folklore» entsprechen haben dürfte.

Repräsentationen neuartiger Kommunikationsmittel

Kommunikationsgeräte wie drahtlose Telefone oder Videotelefone waren Nova, die in den Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS zwischen 1966 und 1985 häufig dargeboten wurden. Bei der Darstellung fiktiver zukünftiger Telefongeräte lassen sich zwei Klangpraktiken unterscheiden: eine effekt- und geräuschvolle Umsetzung und eine annähernd unverzerrte Darstellungsform.

Bei der akustischen Umsetzung neuartiger Kommunikationsgeräte wurden vielfach elektroakustische Effekte verwendet, um die auditive «Andersheit» des Novums zu akzentuieren. Im Hörspiel *Das Glück von Ferida* (1973) kommunizieren die Protagonisten «Randolph

524 Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 34'47"; Dürrenmatt Friedrich, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, 25.

525 Vgl. Reber, Reise zum Planeten «Dau-Wal», Produktion: Radiostudio Bern 1975, ab 68'40".

526 Callenbach/Hartmann, Ökotopia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 49'22".

527 Vgl. beispielsweise Callenbach, Ökotopia, 46, 74.

528 Bradbury Ray/Stalder Rudolf (Bearbeitung), Ds Ruumschiff. Berndeutsches Hörspiel nach der Kurzgeschichte von Ray Bradbury, Regie: Robert Egger, Produktion: Radiostudio Bern 1971, Dauer: 38'43", Erstsendung: 2.1.1972, DRS-2, ab 4'24" und 5'22".

529 Bradbury, Das Raumschiff, 317–318.

Manowsky» (Ulrich Pleitgen) und der «Professor» (Gert Westphal) mit einem «Sprechgerät».⁵³⁰ Pleitgens Stimme erklingt dabei verzerrt als beim herkömmlichen Telefoneffekt, was wohl daran gelegen haben könnte, dass nebst einem Hoch- und Bandpassfilter zusätzliche elektroakustische Effektgeräte benutzt wurden.⁵³¹ Noch verzerrter klingt «Erich» (Jürgen Cziesla), der sich im Hörspiel *Tucui* (1984) via Gegensprechanlage aus einem «Bolo» namens «Digitanal» meldet.⁵³²

HÖRPROBE V.31 [532]:

Inszenierung von
«Andersheit» durch elektro-
akustischer Effekte, 0'12"



Die Techniker des Radiostudios Zürich verwendeten hierbei wahrscheinlich einen Frequency Shifter,⁵³³ um die auditive «Otherness» des fiktiven Kommunikationsmittels hervorzuheben. Die elektroakustisch manipulierten Stimmen wurden vielfach von elektronisch erzeugtem Sound begleitet. So kündigt sich beispielsweise der «Fernsehschirm» einer Weltraumstation in der ersten Sendung der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) mit einem kurzen und aufsteigenden Sinuston an.⁵³⁴ Solche elektronischen Sounds waren meist das Resultat einer medialen Transformation im Sinne Huwilers. In der dritten Sendung von *Pannen der Zukunft* mit dem Adaptionshörspiel *Andover und die Androidin* nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Kate Wilhelm ist ein «Fernsehtelefon» zu vernehmen.⁵³⁵ Während dieses neuartige Gerät in der literarischen Vorlage ohne besondere akustische Eigenschaften geschildert wird,⁵³⁶ kündigt sich der Apparat in Paul Rolands Hörspielfassung mit zwei ansteigenden Sinustönen, gefolgt von einer ungefähr 6-sekündigen Pause, an.⁵³⁷ Nach Betätigung eines Schalters, der die Annahme des Anrufes signalisieren soll, erklingt ein hoher, schnell oszillierender Sinuston. Während die elektronisch erzeugten Sinustöne das neuartige Kommunikationsmittel naturalisieren, das heisst als neuartig und gleichzeitig kompatibel mit der Realität erscheinen lassen, klingt die Stimme der anrufenden Person wie bei einem gewöhnlichen Telefongespräch.⁵³⁸

HÖRPROBE V.32 [537]:

Konventioneller Gebrauch
neuartiger Geräte, 0'20"



Bei der Eigenproduktion von aus der BRD bezogenen Originalhörspielen zeigten sich im

Zusammenhang neuartiger Kommunikationsgeräte auch intramediale Unterschiede. Im Manuskript zu seinem Hörspiel *Ausbruch* beschreibt Autor Hans-Joachim Frank den Sound des fiktiven Kommunikationsmittels «Videophon» als «heller Summton, gefolgt von vier Knackgeräuschen im Abstand von 0.5 Sek., dann ein kurzer 1 KHz-Ton».⁵³⁹ Der SDR setzte diese Vorgaben bei seiner Produktion von 1973 nicht getreu um, sondern entschied sich für einen Summton, kombiniert mit arhythmischen Pieptönen und dem Geräusch eines einsteckenden Mikrofons, das den entgegenkommenen Anruf signalisieren sollte.⁵⁴⁰

HÖRPROBE V.33 [540]:

Umsetzung von Geräuschvorgaben
durch den SDR (1973), 0'21"



Studio Basel hingegen verwendete in seiner Version von 1974 eine Sinustonabfolge (vier gleiche und ein höherer Ton), die dem Schlussintervall des internationalen Zeitzeichens (Greenwich Time Signal) entsprach und in

530 Mudrich, Das Glück von Ferida, Manuskript, 32.

531 Vgl. Mudrich Eva Maria, Das Glück von Ferida, Regie: Willy Buser, Produktion: Radiostudio Basel 1973, Dauer: 56'06", Erstsendung: 1.12.1973, DRS-1, ab 1'45".

532 P. M., Tucui, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 9'32" (Band 2).

533 Dabei handelt es sich um ein elektroakustisches Effektgerät zur Modulation von Frequenz von Audiosignalen. Da bei einem Frequency Shifter die harmonischen Verbindungen des Eingangssignals nicht beibehalten werden, könnten damit sehr unnatürlich wirkende Sounds generiert werden. Vgl. o. A., Frequency Shifter, in: SoundBridge.io, 8.1.2018, <https://soundbridge.io/frequency-shifter/#:-:text=Frequency%20Shifter%20is%20a%20device,harmonics%20in%20the%20input%20signal.,15.8.2020>. Ein Frequency Shifter der Firma Surrey Electronics lag seit Beginn der 1980er Jahre im Radiostudio Bern vor. Vgl. Mediendatenbank HISTO, Frequency Shifter Stabilizer, Fa. Surrey Electronics [Fotografie], BE_700378.001.

534 Vgl. Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 53'50".

535 Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (3. Sendung), 25.

536 Vgl. Wilhelm, Andover und die Androidin, 181.

537 Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 43'14".

538 Ebd., ab 43'31". Gemäss Manuskript sollte der Effekt wie «durchs Telefon» klingen. Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (3. Sendung), 25. Hervorhebungen im Original.

539 Frank, Ausbruch, Manuskript, 15. Hervorhebungen im Original.

540 Vgl. Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR/WDR 1973, Dauer: 56'15", Erstsendung: 1.9.1973, ab 24'22".

Form eines letzten, höheren Tons über einen Schluss verfügte, wie er auch vom Schweizer Radio verwendet wurde.⁵⁴¹

HÖRPROBE V.34 [541]:
Einsatz nationaler
Erkennungsklänge beim Schweizer
Radio (1974), 0'21"



Das Beispiel zeigt, wie Studio Basel aus dem Ausland bezogene Vorlagen mit einem nationalen Erkennungssignal kombinierte – ähnlich wie zu Beginn der 1960er Jahre, als es im Hörspiel *Ist die Erde bewohnt?* (1961) das Pausenzeichen von Studio Bern verwendete.

Ein zweites Muster, das bei der Darstellung neuer Kommunikationstechnologie zum Vorschein kam, bestand aus einer nahezu unverzerrten Verständigung. Beispielsweise unterhalten sich in *Ökoptia* (1981) die Akteurinnen und Akteure mit einem «Bildtelefon», wobei eine auditive «Otherness» nicht durch spezifische Soundeffekte hergestellt wird, sondern lediglich durch verbale Hinweise wie «du siehst aber sehr abgekämpft aus».⁵⁴² Beim intramedialen Vergleich mit Hörspielen der ARD-Anstalten zeigt sich, dass Radio DRS das Novum annähernd unverzerrt Kommunikation nicht mittels Stereophonie umsetzen konnte. Studio Basel konnte etwa im Gegensatz zum WDR bei der Produktion des Originalhörspiels *Prioritäten* (1974) die vorgesehene «STEREOPHONISCH[E]» Übertragung eines Gesprächs zwischen zwei Personen nicht zweikanalig produzieren.⁵⁴³ Stattdessen wurde die Stimme des Angerufenen mit einem Halleffekt bearbeitet.⁵⁴⁴ Bezeichnenderweise wurde der Hinweis «STEREOPHONISCH» im WDR-Manuskript, das sich im Archiv von Radiostudio Basel befindet, von Hand durchgestrichen.⁵⁴⁵ Wahrscheinlich von Regisseur James Meyer, der sich kurz zuvor gegen stereofon produzierte Science-Fiction-Hörspiele wie *Das grosse Identifikationsspiel* (BR, 1973) oder *Rückkoppelung* (WDR, 1973) ausgesprochen hatte.⁵⁴⁶ Auch der SDR setzte das Novum neuartiger «Sprechkabine[n]», mit denen sich Zeuginnen und Zeugen im Hörspiel *Das Glück von Ferida* einer Gerichtsverhandlung zuschalten können, stereofon um.⁵⁴⁷ Da Radio DRS bis 1978 nicht in Stereo senden konnte, entschied sich Regisseur Willy Buser bei der Basler Produktion im Jahr 1973 stattdessen für einen leichten Hallanteil auf den Stimmen der Figuren in den Sprechkabinen.⁵⁴⁸ Radio DRS produzierte somit Science-Fiction-Hörspiele,

deren Nova mittels Stereophonie umgesetzt werden sollten, trotzdem – wenn auch «nur» in Mono.

Zur akustischen Umsetzung neuartiger Kommunikationstechnologie wurden in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen auch herkömmliche Darstellungsformen verwendet. Hierbei orientierten sich die Deutschschweizer Radiomitarbeitenden an zeitgenössischen Praktiken und Ästhetiken des Telefonierens, die aus dem Erklären eines Wähltons, der Eingabe der Telefonnummer mittels Drehscheibe oder Tasten, dem Klingelzeichen sowie der Stimme der angerufenen Person am Lautsprecher bestanden.⁵⁴⁹

541 Vgl. Frank Heinz-Joachim, Ausbruch, Regie: Christian Jasulin, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 57'42", Erstsendung: 6.4.1974, DRS-1, ab 22'42". Studiotechniker Ernst Neukomm könnte dabei Aufnahmen des Zeitzeichensenders in Neuenburg elektroakustisch manipuliert haben, so wie er dies bereits in der Schulfunk-Sendung *Elektronische Tonerzeugung* (1968) getan hatte. Vgl. Neukomm Ernst, Elektronische Tonerzeugung, Regie: Martin Plattner, Produktion: Radiostudio Basel 1968, Dauer: 28'29", Erstsendung: 16.5.1968, DRS-1, ab 25'16". Vgl. zum Neuenburger Zeitzeichen: Cahannes Kevin, Heute vor 92 Jahren: Die Zeit des Zeitzeichens am Radio beginnt [Radiosendung], Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), 5.2.2016, <https://www.srf.ch/audio/tageschronik/heute-vor-92-jahren-die-zeit-des-zeitzeichens-am-radio-beginnt?id=10813227#:~:text=Tageschronik-,Heute%20vor%2092%20Jahren%3A%20Die%20Zeit%20des%20Zeitzeichens%20am%20Radio,Mal%20weltweit%20durch%20den%20C3%84ther.,29.03.2023>. Das 1924 von der BBC eingeführte Greenwich Time Signal besteht aus fünf kurzen und einem langen Piepton. Anders als beim Zeitzeichensender Neuenburg wird der sechste Ton nicht erhöht.

542 Callenbach/Hartmann, *Ökoptia*, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 24'08".

543 Buschmann Hans Peter, *Prioritäten*, Regie: Friedhelm Ortmann, Produktion: WDR/SDR 1973, Dauer: 48'00", Erstsendung: 18.8.1973, ab 6'47"; Buschmann Hans Peter, *Prioritäten*, Manuskript (WDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001949.000, 10.

544 Vgl. Buschmann Hans Peter, *Prioritäten*, Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 58'23", Erstsendung: 29.6.1974, DRS-1, ab 8'49".

545 Buschmann, *Prioritäten*, Manuskript (WDR), 10.

546 Vgl. dazu Kapitel «Sprachliche, dramaturgische und audioteknische Bedenken», 219.

547 Die Protagonistinnen und Protagonisten sprechen jeweils ausschliesslich auf dem rechten oder linken Kanal. Vgl. Mudrich Eva Maria, *Das Glück von Ferida*, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR 1973, Dauer: 55'05", Erstsendung: 21.5.1973, ab 12'12".

548 Vgl. Mudrich, *Das Glück von Ferida*, Produktion: Radiostudio Basel 1973, ab 10'34".

549 Vgl. dazu Behrendt Frauke, KLINGELING... KLINGELING... KLINGELING... TELEFON! Zur Kulturgeschichte des Klingeltons, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, 582–585. Auch Gegensprechanlagen nahmen in den Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Radios eine ähnliche Funktion wie herkömmliche Telefonapparate ein. Vgl. dazu beispielsweise Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 21'28".

So benutzt Grossvater «Bernhard Bosse» (Ernst Stiefel) im Adaptionshörspiel *Abträtte* (1975) ein vom Klang her gewöhnliches Scheibentelefon, als er versucht ein Buch aufzutreiben, um seine Abberufung, das heisst die staatlich vorgeschriebene Tötung, hinauszuzögern.⁵⁵⁰ Aus den Gesprächen des Grossvaters geht hervor, dass das Telefon aber auch neue Funktionen und soziale Gewohnheiten beinhaltet. Telefongespräche sind offenbar streng limitiert, denn der Grossvater muss wertvolle «T-Zyt»⁵⁵¹ bei seinen Familienangehörigen auftreiben. Als Folge der kontingierten Sprechzeit ist er gezwungen, sich beim Telefonieren kurz zu halten, was ihm mehrmals misslingt, so dass er ein abrupt beendetes Gespräch mit dem Ausruf «Gopfertoori» (dt. abgeschwächte Form von «Gott verdamme mich») quittiert.⁵⁵²

In der fiktionalen Welt von *Abträtte*, die geprägt ist von «modernen» Arbeitsformen und hochtechnisierter Medizin,⁵⁵³ wirkt eine eng begrenzte Telefonzeit widersprüchlich. Wahrscheinlich wollte Zauner damit einen Verfremdungseffekt erzielen, mit dem für selbstverständlich gehaltene Dinge wie Telefonieren eine neue Bedeutung erhielten. Die Reaktionen des Grossvaters, der im Hörspiel stellvertretend für das zuhörende Publikum eine andere Zeit verkörperte, wurden von der NZZ im Anschluss an die Sendung sehr positiv bewertet. In einer Rezension zum Hörspiel lobte sie die «Nähe» des Gehörten «zum vertrauten schweizerdeutschen Alltag» und betonte, dass die Charaktere keine «vom Geräuschschatten futuristisch-elektronischer Klänge umgebene Wesen» seien, wie «wir uns ja für den Science-Fiction-Hausgebrauch im Hinblick auf das nächste Jahrtausend so zu sehen pflegen». Stattdessen sei im Hörspiel die Rede von «Gopferteckel!» und es werde noch so gesprochen, «wie man bei uns oder zumindest bei uns im Dialekthörspiel immer noch spricht».⁵⁵⁴ Die von Regisseur Walter Baumgartner gewählten Klangpraktiken in *Abträtte* können in einem erweiterten Sinn als Anlehnung an das Konzept der «Used Future»⁵⁵⁵ interpretiert werden, wie es von den US-amerikanischen Regisseuren George Lucas und Walter Murch zu Beginn der 1970er Jahre entwickelt wurde. In ihrem Film *THX 1138* (1971) verzichteten Lucas und Murch bewusst auf Stilkonventionen der Science Fiction, die primär aus elektronischen Sounds bestan-

den, und verwendeten stattdessen natürlich wirkende Geräusche.⁵⁵⁶ Bei einem Teil der Zuhörenden von *Abträtte* schien diese Form der Zukunftsdarstellung verfangen zu haben, jedenfalls wurde in der Rezension der NZZ die Nähe zum «vertrauten schweizerdeutschen Alltag» anstelle der sonst üblichen «futuristisch-elektronischen Klänge» begrüsst.

Alternative Radioästhetiken und unscheinbare Fernsehgeräte

Diegetische Radio- und Fernsehsendungen bildeten seit den 1930er Jahren ein zentrales Element der Science-Fiction-Sendungen und waren häufig an der Erzählung der fiktionalen Welt beteiligt. Zur Darstellung fiktiver Radio- und Fernsehmedien verwendeten die Deutschschweizer Radiostudios im Wesentlichen vier Klangpraktiken.

550 Zauner Friedrich Christian/Halter Arnim (Bearbeitung), *Abträtte*, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, Dauer: 45'52" (2 Bänder), Erstsendung: 29.5.1975, DRS-1, ab 5'51" (Band 2).

551 Zauner/Halter, *Abträtte*, Manuskript, 13. Das Novum der «T-Zeit» findet sich auch in Zauners Theaterstück *Fiktion*. Vgl. Zauner, *Fiktion*, 49. In der hochdeutschen Fassung von Studio Bern, *Fiktion* (1981), wurde die «T-Zeit» ähnlich umgesetzt, allerdings nicht (mehr) mit einem Scheiben-, sondern mit einem Tastentelefon. Zauner/Leonhard, *Fiktion*, Produktion: Radiostudio Bern 1981, ab 30'33". Dieser semiotische Wechsel in *Fiktion* dürfte darauf zurückzuführen gewesen sein, dass sich die Darstellung neuartiger Kommunikationsformen fortlaufend dem aktuellsten Stand der akustischen Übertragungstechnik anpasste, damit die Umsetzung des Novums plausibel wirkte. Vgl. dazu auch Ruge Wolfgang, *Roboter im Film*. Audiovisuelle Artikulationen des Verhältnisses zwischen Mensch und Technik, Stuttgart 2012, 35–36.

552 Zauner/Halter, *Abträtte*, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 0'52" (Band 2).

553 So schildert der Grossvater an einer Stelle, dass heutzutage Männer und Frauen in Fabriken und Büros arbeiten würden und die Kinder sich in Krippen befänden. Ausserdem werden die Kinder aus gesundheitlichen Gründen regelmässig einer Blutreinigung unterzogen. Vgl. Zauner/Halter, *Abträtte*, Manuskript, 6, 25.

554 Tau., Am Radio gehört. Bernhard Bossert tritt ab, 36.

555 Der Begriff «Used Future» wurde von George Lucas im Zusammenhang mit dem Film *THX 1138* (1971) geprägt. Gemäss Butzmann und Martin meint Lucas damit eine Art «gebrauchte Zukunft», in der nicht alle Maschinen reibungslos funktionieren, sondern analog zur Wirklichkeit auch quietschen oder stottern können. Butzmann/Martin, *Filmgeräusch*, 95.

556 Vgl. zum Konzept der «Used Future» im Science-Fiction-Film *THX 1138* (1971): Flückiger, *Sound Design*, 121–126, hier 125. Vgl. zum realistischen Sound Design in *Star Wars* (1977): Görne, *Sound design*, 250–251.

Ein erstes Muster zur Repräsentation fiktiver Radiosender bestand wiederum in der Futurisierung diegetischer Musik. Als etwa im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) eine Figur das Radio einschaltet, ertönt befremdlich wirkende Musik, die im Manuskript als «Radio-musik» bezeichnet wird.⁵⁵⁷ Die Musik wurde von Techniker Ernst Neukomm produziert und klingt wie rückwärts eingespielte und mit Federhall ausgestattete Hackbrett-Saiten. Von den Protagonisten wird die Musik nicht näher kommentiert. Eine ideologische Codierung zeigt sich aber darin, dass eine der Figuren – Markus Rentsch (Urs Bihler) – kurz vor dem Einschalten des Radios zu seinem Kollegen, der wie er aus dem letzten Jahrhundert stammt und zu den «Aufgetauten» gehört, sagt: «Wir passen nicht in diese Zeit, wir leben ohne Wurzeln in ihr.»⁵⁵⁸

HÖRPROBE V.35 [558]:
«Unheimliche» Musik
zur Signalisation
von Zukunft, 0'30"



Das Fremdsein der beiden Zeitreisenden wird hier durch die auditive «Otherness» zusätzlich unterstrichen.

Bei Hörspielen, die ebenfalls von westdeutschen Sendern produziert worden waren, zeigt eine medienkomparative Perspektive, dass die verwendeten Klangobjekte zur Futurisierung je nach Anstalt variieren konnten. In Hermann Ebelings Originalhörspiel *Daisy Day* sollte beispielsweise während einer Fernsehshow etwas «Klassisches» eingespielt werden.⁵⁵⁹ Reinhard Zobel, Regisseur beim SDR, verstand 1968 darunter ein Jazz-Pianocover von Paul McCartneys Stück *Yesterday* (1965).⁵⁶⁰ Sein Deutschschweizer Kollege Willy Buser, der an entsprechender Stelle im Manuskript «Neue Musik»⁵⁶¹ notiert hatte, setzte 1971 stattdessen auf das avantgardistische Stück *Kaléidoscope* (1965) von Jacques Bondon.⁵⁶² Auch die Musikakzente, welche die bevorstehende chemische Reinigung von New York ankündigen sollten, wurden unterschiedlich gestaltet. Während beim SDR ein auf einer Bassgitarre eingespielter Dreiklang erklingt, wird in der DRS-Fassung ein von Neukomm produzierter kurzer Jingle im Stil der Neuen Musik verwendet.⁵⁶³ Mit dieser Darstellungsform setzte Studio Basel eine seit den 1950er Jahren betriebene Praxis fort, die negative Zukunftsszenarien mit avantgardistischer Musik in Verbindung brachte.

Eine zweite Klangpraktik zur Darstellung diegetischer Radiosendungen bestand in der Verwendung unkonventioneller Programmelemente. Dazu gehörten einerseits fiktive Werbeeinlagen, andererseits alternative Moderationsstile, um sich von der herkömmlichen Radioästhetik abzugrenzen. Die Präsentation fiktiver Werbung in Science-Fiction-Sendungen bedeutete für die Deutschschweizer Zuhörenden ein Novum in zweifacher Hinsicht: Erstens war Werbung am Schweizer Radio an sich verboten⁵⁶⁴ und zweitens wurde für ungewöhnliche und neuartige Produkte geworben. Bezeichnenderweise verfügten vor allem die diegetischen Radiosendungen in den Originalhörspielen von Schweizer Autoren über solche Werbeeinlagen. So wirbt im Stück *Das persische Sonnenexperiment* (1984) von Peter Jost der Sender «Radio Neues Theben» für Hemden von der «Odysseus-Linie».⁵⁶⁵ Begleitet wird die Werbung von einem Signet, das gemäss Josts Manuskript aus «Musik», «New Wave» und einem «Gong» bestehen soll und von Franziskus Abgottspon, Regisseur beim Zürcher Radiostudio, in Form einer kurzen und dissonant klingenden elektronischen Tonabfolge umgesetzt wurde.⁵⁶⁶ Bei

557 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'31"; Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript 31.

558 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'16".

559 Ebeling Hermann, *Daisy Day*. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Manuskript (SDR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001865.000, 1.

560 Vgl. Ebeling Hermann, *Daisy Day*. Eine Utopie von Hermann Ebeling, Regie: Reinhard Zobel, Produktion: SDR 1968, Dauer: 50'20", Erstsendung: 16.4.1968, ab 1'01".

561 Ebeling, *Daisy Day*, Manuskript, 1.

562 Vgl. Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 0'30".

563 Vgl. ebd., ab 3'08"; Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: SDR 1968, ab 3'56".

564 Die SRG hatte sich seit ihrer Entstehung aus verschiedenen Gründen gegen Werbung in ihren Radio-programmen ausgesprochen. Befürchtet wurde unter anderem ein Verlust an Selbstständigkeit in der Programmgestaltung. Ausserdem wollte die SRG ihr Verhältnis zum Zeitungsverlegerverband nicht belasten, der sich gegen die Einführung von Radiowerbung zur Wehr setzte. Vgl. Egger, *Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit*, 139–140. Auch als Anfang der 1980er Jahre angesichts der Lockerung des Rundfunkmonopols über die Finanzierung von Radioprogrammen diskutiert wurde, sprach sich die SRG gegen kommerzielle Radiowerbung aus. Vgl. Schneider, *Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk*, 118.

565 Jost Peter, *Das persische Sonnenexperiment*, Regie: Franziskus Abgottspon, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, Dauer: 68'18" (2 Bänder), Erstsendung: 21.2.1984, DRS-2, ab 24'16" (Band 1).

566 Vgl. Jost, *Das persische Sonnenexperiment*, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 24'07" (Band 1); Jost, *Das persische Sonnenexperiment*, Manuskript, 17. Hervorhebungen im Original.

aus dem Ausland stammenden Hörspielen wurden die fiktiven Werbeeinlagen von den Deutschschweizer Regieführenden ausserdem mit zusätzlichen Sounds semantisiert. So setzte Buser im Stück *Daisy Day* entgegen Ebelings Manuskriptvorgaben und anders als bei der SDR-Produktion mehrere Musikakzente ein – bestehend aus einem anschwellenden Sinuston und elektronischen Tönen –, um damit die Bewerbung neuartiger Produkte wie «Vitaminzigarette[n]» oder «Vitamin-Hot-Dogs» zu illustrieren.⁵⁶⁷ Dass die fiktiven Werbeeinlagen jeweils negativ konnotiert waren, zeigt sich besonders deutlich im Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* (1972) von Ernst Eggimann. Im von der Abteilung «Unterhaltung» produzierten Stück wirbt der Radiosender «Europafunk» für ein angeblich leistungssteigerndes Getränk namens «Woumm».⁵⁶⁸ Begleitet werden die Einlagen von Jazzmusik oder einem rasant steigenden Sinuston.⁵⁶⁹

HÖRPROBE V.36 [569]:
Werbung als Zeichen
einer dystopischen
Welt, 0'03"



Die ideologische Codierung dieser Klangobjekte erfolgte in einer unmissverständlichen Art und Weise. So meint der Emmen-taler Schwinger «Hans Zwicky» (unbekannter Sprecher) zu einem ihm angebotenen Glas «Woumm»: «Ach was, künstlicher Scheiss-dreck. Ich will doch keinen Herzinfarkt».⁵⁷⁰ Die Kombination verbaler und musikalischer Zeichen führte in allen drei Beispielen zu einer Informationsverdoppelung des Novums: Die beworbenen Produkte, die als Indizien einer dystopischen Zukunft in Erscheinung traten, sollten mit bizarr wirkendem elektronischem Sound oder Jazzmusik zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen werden.

Zur Darstellung neuartiger Radioprogramme wurden auch alternative Moderationsstile verwendet. Das Originalhörspiel *Alles unter einem Dach* (1983) von Konrad Tobler und Heinz Zysset beginnt mit einer ungewöhnlichen Ansage des Senders «Radio Lau». Zunächst erklingt ein rund 17-sekündiger Auszug aus dem Song *The Third Hoorah* (1974) der britischen Rockband Jethro Tull, gefolgt von einer saloppen Begrüssung von «Reporter A» (Walter Andreas Müller): «Styge mer i! Hoi zäme! Saly mitenang und grüezi auersyts» (dt. «Steigen wir ein! Hallo zusammen! Salut miteinander und guten Tag allerseits».)⁵⁷¹ Da-

nach folgen unkonventionelle Klangobjekte wie beispielsweise ein eingespielter Jingle mit einer lachenden Stimme oder eine dazwischenrufende, nach unten gepitchte und elektroakustisch manipulierte Männerstimme.⁵⁷² Tobler und Zysset gaben im Manuskript detaillierte Angaben zum intendierten Klang dieser Elemente, beispielsweise mit Hinweisen wie «Lachsack Jingle» oder «Bassstimme» mit «Hall».⁵⁷³

HÖRPROBE V.37 [571]:
Salopper Moderations-
stil zur Signalisation
von Zukunft, 1'18"



Zur Darstellung einer zukünftigen Moderationsweise – das Stück spielt im Jahr 1991 – wählten sie eine Radioästhetik, wie sie von Privat- und Piratensendern, beispielsweise Roger Schawinskis «Radio 24» (ab 1979), gepflegt wurde. Diese war gekennzeichnet durch ihren hohen Anteil an Rock- und Popmusik, lockeren Moderationsstilen und neuen Ausdrucksformen und sollte mit der Schaffung von DRS-3 auch bei der SRG implementiert werden.⁵⁷⁴ Die bewusste Verwendung eines alternativen Moderationsstils im Hörspiel *Alles unter einem Dach* zeigt sich auch darin, dass gemäss Manuskript die Szenen, die im Jahr 1983 spielen (d.h. in der fiktiven Vergangenheit), gemäss Manuskript ausdrücklich nach der «Art des traditionellen Hörspiels inszeniert» werden sollen.⁵⁷⁵

567 Vgl. Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 6'56"; Ebeling, *Daisy Day*, Manuskript, 8, 14. In der SDR-Version tauch der Musikakzent nicht auf. Vgl. Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: SDR 1968, ab 6'31".

568 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 1, 3.

569 Eggimann Ernst, *Lüdere Chilbi 2000*, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1972, Dauer: 65'14", Erstsendung: 15.8.1972, DRS-1, ab 9'13".

570 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 17'56".

571 Tobler/Zysset, *Alles unter einem Dach*, Produktion: Radiostudio Basel 1983, ab 0'01".

572 Vgl. ebd., ab 0'50" und 1'11".

573 Tobler/Zysset, *Alles unter einem Dach*, Manuskript, 1.

574 Vgl. dazu Beck Daniel/Jecker Constanze, Gestaltung der Programme – zwischen Tradition und Innovation, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011*, Baden 2012, 337–374, hier 337–339. Der Start von DRS-3 erfolgte rund ein halbes Jahr nach der Erstsendung von *Alles unter einem Dach*.

575 Tobler/Zysset, *Alles unter einem Dach*, Manuskript, Begleitblatt «Personen- und Stimmverzeichnis».

Eine dritte Form, mit der neuartige Radiosender innerhalb der fiktionalen Welt als «anders», aber immer noch kompatibel mit der Wirklichkeit dargestellt wurden, beinhaltete akusmatische Klangobjekte. In Eggimanns Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* unterbricht mehrmals ein bizarr klingendes Geräusch, das vom Reporter als «Aetherphantom» bezeichnet wird, die Direkt-sendung des Senders «Europafunk».⁵⁷⁶

HÖRPROBE V. 38 [576]:
Merkwürdige Geräusche
mit unbekannter
Herkunft, 0'37"



Regisseur Paul Roland setzte den beabsichtigten Klang dieses Phänomens – gemäss Manuskript sollten «laute, elektronische Töne»⁵⁷⁷ erklingen – mit einem pulsierenden elektrischen Störgeräusch um, begleitet von einer dissonanten Tonabfolge, die wahrscheinlich auf einer Orgel eingespielt und elektroakustisch bearbeitet worden war. Über die Ursache der radiofonen Störung wurde in Eggimanns Sendung nur spekuliert. Gemäss Manuskript sollte die «Fernsehindustrie» dafür verantwortlich sein.⁵⁷⁸ Regisseur Roland strich aber diese Szene. Vielleicht empfand er eine Inszenierung von Animositäten zwischen Radio und Fernsehen im Zeichen des gegenwärtigen medienpolitischen Umfelds als deplatziert. Stattdessen erklärte im Hörspiel ein Professor lediglich, dass es sich um einen Resonanzeffekt handeln könnte, der auf die wachsende Anzahl «elektromagnetische[r] Wellen» zurückzuführen sei.⁵⁷⁹

Klangobjekte wie das «Aetherphantom», die aufgrund ihres akusmatischen Charakters und der elaborierten elektronischen Machart auch ein «sonic novum» dargestellt haben könnten, bildeten eine Ausnahme in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen zwischen 1966 und 1985. Anstelle von unbekannten Klangobjekten manifestierten sich die fiktiven und in der Zukunft angesiedelten Radio- und Fernsehsender vielmehr in Form von futurisierter diegetischer Musik oder neuartigem Sound radiofoner Werbung. Wie seit den ersten utopischen Sendungen thematisierte sich das Deutschschweizer Radio dabei stets selbst und spekulierte damit auch über die Zukunft seiner eigenen Programme.

Schliesslich bestand eine vierte Klangpraktik zur Darstellung neuartiger Radio- und Fernsehmedien aus Erklärungen diegetischer Figuren. Parallel zum intensivierten Austausch

von Radio DRS mit seinem Publikum (z.B. öffentliche Arbeitssitzungen, Hörspiel-Apéros etc.) präsentierten mehrere Science-Fiction-Hörspiele ein Novum in Form von Fernsehgeräten, die einen engen Kontakt mit den Rezipierenden ermöglichten.⁵⁸⁰ In *Daisy Day* verfügt der «Fernseher» in der Rakete etwa über einen «Mitspielknopf», mit dem eine Live-Verbindung zur aktuellen TV-Show hergestellt werden kann.⁵⁸¹ Eine ähnliche Funktion, allerdings auf den politischen Betrieb bezogen, zeigt sich in der Sendung *Alles unter einem Dach*. An der fiktiven Landesausstellung im Jahr 1991 berichtet ein Sprecher (Hans Rudolf Twerenbold) von netzverbundenen Fernsehgeräten, mit denen Zuschauende dank einer «Ja- oder Nein-Taste» bei Abstimmungen im schweizerischen Nationalrat mitbestimmen können.⁵⁸² In *Ökotopia* wird ein basisdemokratisch organisiertes Fernsehen innerhalb des ökologischen Reservats präsentiert, das sich durch flache Hierarchien unter den Fernsehschaffenden, Interaktionen mit dem Publikum und eingeschränkte Werbung auszeichnet.⁵⁸³ Dass die involvierten Regisseure bei der Umsetzung der neuartigen Fernsehgeräte keine zusätzlichen akustischen Zeichen verwendeten, lag in erster Linie an den Hörspielmanuskripten selbst. Diese sahen nämlich keine spezifischen Darstellungsformen vor. Die Radiomitarbeitenden folgten den Vorgaben von Autoren wie Tobler und Zysset (*Alles unter einem Dach*) oder Hartmann (*Ökotopia*),

576 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 18'58", 25'08" und 48'23"; Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 9.

577 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 9. Hervorhebungen im Original.

578 Ebd., 26.

579 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 50'08".

580 In *Wunschtraum Limited* (1982) bestand das Novum aus Fernsehgeräten, die via Metallplättchen an den Schläfen der Zuschauenden «Wunschträume» generieren konnten. Seiberth Jürg, *Wunschtraum Limited*, Regie: Charles Benoit, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 42'13", Erstsendung: 27.11.1982, DRS-2, ab 19'00". Das Novum der fernsehgengerierten Wunschträume wird dabei verbal geschildert und nicht mit Geräuschen umgesetzt und es bleibt bis zum Ende des Hörspiels unklar, ob der Protagonist alles nur geträumt hat oder ob es sich um einen neuartigen Wunschtraum handelt.

581 Vgl. Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 34'06"; Ebeling, *Daisy Day*, Manuskript, 38. Im Vergleich zur SDR-Produktion war das Geräusch in der DRS-Version deutlich lauter. Vgl. Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: SDR 1968, ab 29'41".

582 Tobler/Zysset, *Alles unter einem Dach*, Produktion: Radiostudio Basel 1983, ab 42'04".

583 Vgl. Callenbach/Hartmann, *Ökotopia*, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 20'53".

die dem Anschein nach kein Interesse daran hatten, eine potenzielle ›Andersheit‹ des Fernsehmediums additional, das heisst in Form von besonderen Geräuschen, Musik oder Soundeffekten hervorzuheben.

Neuartige Transportmittel: Zwischen laut und leise

Fiktive Fortbewegungsmittel bildeten seit den ersten utopischen Hörspielen von Radio Bormünster ein häufig auftretendes Novum. Auch zur Zeit der Abteilung ›Dramatik‹ wurden weiterhin Transportvehikel wie Raketen, Raumschiffe, UFOs, aber auch Züge und Zepeline akustisch umgesetzt. In den folgenden Abschnitten werden die Darstellungsformen der einzelnen Transportmittel analysiert.

Nach 1965 wurden mehrere Science-Fiction-Sendungen ausgestrahlt, in denen Raketen und Raumschiffe als wichtiges Plot-Element in Erscheinung traten. Bei der Gestaltung dieser Weltraumfahrzeuge lassen sich eine geräuschvolle, eine leise hintergründige, eine weitgehend geräuschlose und eine musikalisch stilisierte Darstellungsform unterscheiden.

Bei den geräuschvollen Darstellungen wurden im Sinne einer Synchronie die Quellen der vernommenen Klangobjekte von den anwesenden Figuren meist unmittelbar benannt. In *Daisy Day* tritt die Rakete mit hohen Signaltönen und Turbinengeräuschen in Erscheinung, die von den Protagonistinnen und Protagonisten als «Warnsignal» und «Bremsdüsen» identifiziert werden.⁵⁸⁴ In den beiden 1981 ausgestrahlten Berner Produktionen *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* und *Fiktion* werden die Türen der Raumschiffe (hochtourige Bohrgeräusche) und ihre Atomreaktoren (tief brummender Sinuston)⁵⁸⁵ sowie das lautstarke Explosionsgeräusch, das von den handelnden Figuren via Funk vernommen wird, dargestellt.⁵⁸⁶ In der Parodie *Raumschiff Entensteiss* (1985) tritt das Raumfahrzeug in Form fiktiver Prozesse wie des «Beamens» (elektronischer Soundeffekt) in Erscheinung.⁵⁸⁷

Der inter- und intramediale Vergleich zeigt, dass die Produktionen von Radio DRS meist geräusch- und effektvoller als ihre Referenzwerke waren. Der SDR verzichtete in seiner Fassung von *Daisy Day* auf das Geräusch von

Warnsignalen oder Bremsdüsen.⁵⁸⁸ Zudem ist die Szene von der Wahrnehmung des Warnsignals bis zur Notlandung der Rakete in der SDR-Version wesentlich kürzer (1'46") als bei Radio DRS (2'44").⁵⁸⁹ Auch im norwegischen Originalhörspiel *Rutine for ukjent planet* (1978), der Vorlage von *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, ist die Szene der Raumschiffbegehung rund eine Minute kürzer als in der DRS-Produktion.⁵⁹⁰

HÖRPROBE V.39 [590]:
Längere und geräuschvollere Raumschiffinszenierungen des Deutschschweizer Radios (1980), 3'30"



HÖRPROBE V.40 [590]:
Darstellung einer Raumschiffbegehung beim norwegischen Radio (1978), 2'21"



Ebenso wenig sind in der norwegischen Version Geräusche von Türen oder Atomreaktoren zu vernehmen, so wie dies in der Fassung des Berner Radiostudios der Fall ist.⁵⁹¹ Und der Saarländische Rundfunk verzichtete bei

584 Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 5'55" und 7'17".

585 Vgl. Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 16'23" und 17'23".

586 Vgl. Zauner/Leonhard, *Fiktion*, Produktion: Radiostudio Bern 1981, ab 38'21".

587 Papirowski/Glaser, *Raumschiff Entensteiss*, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 4'43". Beim Beamen handelt es sich um eine Form der Teleportation, wobei Objekte und Personen angeblich in Sekundenschnelle durch Räume geschickt werden können. Vgl. zum Beamen in der Fernsehserie *Star Trek: Frizzoni*, Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film, 29; Gözen, *Cyberpunk Science Fiction*, 26; Steinmüller, *Gestaltbare Zukünfte*, 129.

588 Autor Ebeling beschreibt in seinem Originalhörspiel *Daisy Day* das «Warnsignal» nicht mit akustischen Zeichen, sondern in Form eines mündlichen Hinweises einer Figur auf ein «rote[s] Licht». Ebeling, Daisy Day, Manuskript (SDR), 6. Entsprechend setzte der SDR in seiner Fassung von *Daisy Day* (1968) auf keinen akustischen Warnton. Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 5'55". Die «Bremsdüsen», die Ebeling in den Regieanweisungen zwar erwähnt, werden beim SDR in Form eines absinkenden Orgeltons musikalisch stilisiert. Vgl. Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 6'47"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript (SDR), 7.

589 Ebeling, Daisy Day, Produktion: SDR 1968, ab 5'55"; Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 5'48".

590 Die Szene dauert in der NRK-Fassung rund 2'21" und bei Radio DRS 3'30". Vgl. Bing/Bringsværd, *Rutine for ukjent planet*, Produktion: NRK 1977, ab 9'43"; Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 15'18".

591 Vgl. Bing/Bringsværd, *Rutine for ukjent planet*, Produktion: NRK 1977, ab 9'43".

der Produktion des Adaptionshörspiels *Abtritt* (1974) nach Zauners Theaterstück *Fiktion* (1974) vollständig auf die Raumschiffszenen.⁵⁹²

Ursache für die geräuschvollere Ausführung bei Radio DRS könnte einerseits der zeitliche Abstand und damit einhergehende Veränderungen von Hörgewohnheiten gewesen sein. Andererseits könnte eine längere und plastischere Realisation dem Wunsch von Abteilungsleiter Hans Hausmann nach einer «eigenständigen» deutschschweizerischen Hörspielproduktion entsprochen haben.⁵⁹³

Die Abteilung «Dramatik» praktizierte bei der Umsetzung von Raumschiffen aber auch dezentere Darstellungsformen. In der DRS-Fassung von Dürrenmatts Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega* von 1968 verwendete Regisseur Hausmann einen leisen Sinuston zur Darstellung des Raumschiffstarts.⁵⁹⁴

Er setzte damit Dürrenmatts Vorgabe eines «[L]EISE[N] SUMMTON[S]»⁵⁹⁵ in ähnlicher Weise um, wie dies in vorgängigen Produktionen auch der Fall gewesen war: In der Ursendung des Bayerischen Rundfunks von 1955 wird der Raketenstart in Form eines hohen, schwingenden Klangs realisiert, der möglicherweise von Komponist Tibor Inczedi auf einer Glasharfe eingespielt wurde.⁵⁹⁶ Der Südwestfunk (1955) und das Westschweizer Radio (1960) verwendeten eine ähnliche Akustik, wobei dort der Summton wahrscheinlich elektronisch erzeugt worden war.⁵⁹⁷

Von den Zuhörenden wurde der Sound der DRS-Fassung von Dürrenmatts Stück unterschiedlich bewertet. Dem Rezensenten Helmut M. Braem gefiel, dass bei Hausmanns Version die «uns nun schon vertrauten Laute beim Start interplanetarischer Raketen» nicht «imitiert» worden seien.⁵⁹⁸ Hingegen empfand Franz Fassbind in seiner Kritik für die NZZ die «Science Fiction-Element[e]» in Dürrenmatts Stück «weitgehend überholt» und der Start der «Wega» erinnerte ihn an die «Urzeit der Raumfahrt».⁵⁹⁹ Während also Braem die Abgrenzung von gegenwärtigen Raumfahrt-sounds gefiel, empfand Fassbind das Gehörte als antiquiert. Die Bewertungen der beiden Rezensenten verdeutlichen, dass auditive Sinneswahrnehmungen sehr unterschiedlich ausfallen konnten und grundsätzlich nicht von einer uniformen Wirkungsweise bei der Rezeption radioföner Science Fiction ausgegangen werden kann.

HÖRPROBE V.41 [594]:
Unterschiedliche
Wahrnehmungen
der Zuhörenden, 0'31"



Neben Raumschiff-Sounds in Form lautstarker Geräusche oder elektronischer Sinustöne gab es in den 1970er Jahren auch Science-Fiction-Sendungen, die auf entsprechende Klänge weitgehend verzichteten. Im Hörspiel 2052, *am Forschungstag 1* (1977) von Jean Marsus, das komplett in einem Raumschiff spielt, verzichtete Regisseur Baumgartner – entsprechend den Manuskriptvorgaben – vollständig auf bewegungsspezifische Geräusche des Raumschiffes «Diana». Die Gründe für die geräuschlosen Darbietungen könnten einerseits an der New-Wave-Bewegung gelegen haben, die nicht mehr die Exploration des «Outer Space» ins Zentrum ihrer Geschichten stellte, sondern sich mit dem «Inner Space» auseinandersetzte.⁶⁰⁰ Andererseits dürfte die massenhafte Verwendung von Stereotypen – beispielsweise die dröhnenden Raketenstarts⁶⁰¹ – dazu beigetragen haben, dass Re-

592 Vgl. Zauner, *Abtritt*, Produktion: SR 1974. Auch die Schweizerdeutsche Hörspieladaption *Abtrütte* (1975) verzichtet auf die Szenen der Uranus-Mission.

593 Vgl. dazu Kapitel «Die Abteilung «Dramatik» von Radio DRS», 177–179.

594 Dürrenmatt, *Das Unternehmen der Wega*, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 4'25".

595 Dürrenmatt, *Das Unternehmen der Wega*, Manuskript, 3. Hervorhebungen im Original. Auch in der 1958 veröffentlichten Buchversion seines Originalhörspiels schreibt Dürrenmatt von einem «[l]eisen Summton». Dürrenmatt Friedrich, *Das Unternehmen der Wega*, Zürich 1958, 9. Hervorhebungen im Original.

596 Dürrenmatt Friedrich, *Das Unternehmen der Wega*, Regie: Walter Ohm, Produktion: BR 1954, Dauer: 73'50", Erstsendung: 18.1.1955, ab 4'00".

597 Dürrenmatt Friedrich, *Das Unternehmen der Wega*, Regie: Ludwig Cremer, Produktion: SWF 1955, Dauer: 55'45", Erstsendung: 19.7.1955, ab 2'32" und 3'30". Dürrenmatt Friedrich, *L'entreprise de la Vega*, Regie: Roland Sassi, Produktion: RSR 1960, Dauer: 65'32", Erstsendung: 18.12.1960, ab 5'09".

598 Braem, *Aufgefrischt*, 15.

599 Fassbind, *Utopien*, 27.

600 So imaginieren die Mitspielenden in der Sendung *Reise zum Planeten «Dau-Wal»* über eine neu aufzubauende, gerechtere Welt auf einem fernen Planeten. Im Originalhörspiel 2052, *am Forschungstag 1* sollen zwei Frauen und zwei Männer ebenfalls eine neue Zivilisation auf einem unbekannten Planeten aufbauen. Vgl. dazu auch Kapitel «Am Rande des Abgrunds: Beklemmende (Dialekt-)Hörspiele (1971–1977)», 197–200.

601 Flückiger weist darauf hin, dass in Science-Fiction-Filmen gerade bei Startszenen viele Stereotype bemüht wurden. Vgl. Flückiger, *Sound Design*, 180. Wie im Theorie-Teil dargelegt, treten Stereotype bei regelmässiger Anwendung zunehmend in den Hintergrund. Vgl. Kapitel «Semantik und Multimedialität von Sound», 46–47.

gisseur Baumgartner den Einsatz von Raumfahrtgeräuschen auf diegetischer Ebene als obsolet empfand.

Die schwindende Bedeutung geräuschvoller Raumfahrt-darstellungen manifestierte sich auch darin, dass Raumschiffe vermehrt musikalisch stilisiert wurden. So wird der Start der Rakete im Hörspiel *Reise zum Planeten «Dau-Wal»* (1976) mit einem Countdown, heruntergezählt von einer echohaften, elektroakustisch manipulierten Stimme und dem Lied *Grosser Gott wir loben dich*, gesungen von den Anwesenden, in Szene gesetzt. Um das Abheben des Raumschiffes darzustellen, werden die Stimmen anschließend beschleunigt und schnell nach oben gepitcht.⁶⁰² Musikalische Darstellungsformen kamen auch in den beiden Hörspieladaptionen *Die Feuerballons* (1967) und *Ds Ruumschiff* (1972) nach Erzählungen von Ray Bradbury zum Einsatz. Bradbury hatte sich als Vertreter der «Social Science Fiction» bereits in den 1950er Jahren mit gesellschaftlichen Folgen der Raumfahrt auseinandergesetzt. Im Stück *Die Feuerballons* wird der Hinweis eines Erzählers «Das Raumschiff stieg empor» mit einem tiefen, langsam steigenden gongartigen Klang mit surrealem Timbre unterlegt.⁶⁰³ Komponiert wurde die Musik von Klaus Cornell, einem in Bern geborenen Musiker, der von der elektronischen Klangerzeugung fasziniert war und über einen der ersten Synthesizer der Schweiz verfügte.⁶⁰⁴ Von ihm komponierte Musik wurde auch im Dialekthörspiel *Ds Ruumschiff* verwendet. Die Szene, in welcher der Protagonist «Kurt Stern» (Franz Matter) mit seinen Kindern eine fingierte Weltraumfahrt in einem ausrangierten Raumschiff unternimmt, wird von Motorengeräuschen eingeleitet und anschließend von einer sphärisch wirkenden Klangcollage mit Becken und einem leisen Trommelwirbel überblendet, die wiederum in einen leiseren Soundteppich im Hintergrund übergeht.⁶⁰⁵

Die Wahl dieser Sounds hing nicht direkt mit den Vorgaben in Bradburys Referenzwerken zusammen. In der Kurzgeschichte *Die Feuerballons* erwähnte der US-amerikanische Autor keine Klänge zur Darstellung der abhebenden Rakete.⁶⁰⁶ Regisseur Amido Hoffmann hatte Cornells Musik eigenständig hinzugefügt. Im von der Abteilung «Folklore» produzierten Dialekthörspiel *Ds Ruumschiff* beschrieb Schriftsteller Rudolf Stalder, der Bradburys Geschichte adaptiert hatte, die Klänge im Manuskript als

«überirdische «Weltraumklänge»», welche die «schönsten inneren Bilder» evozieren sollten.⁶⁰⁷

Wahrscheinlich inspirierte ihn dabei Bradburys metaphorische Sprache in der Kurzgeschichte *Das Raumschiff*. Der fingierte Weltraumflug wird darin mit Sätzen wie «Meteore zerstäubten wie Feuerwerk» oder «Wie Blütenstaub versank der Feuerschweif des Raumschiffes» beschrieben.⁶⁰⁸ Interessanterweise wurde auch im US-amerikanischen Adaptionshörspiel *The Rocket* (NBC, 1952), das nach der gleichen Kurzgeschichte Bradburys gestaltet worden war, die Szene mit einer Art träumerisch wirkender Flötenmusik umgesetzt.⁶⁰⁹ Die Adaption ins Hörspielformat führte im Falle Bradburys zu einer medialen Transformation beziehungsweise zu einer Art metaphorischen Umsetzung, die sich eher im übertragenen Sinn mit Raumfahrt auseinandersetzte. Andere Medienformate setzten Bradburys Kurzgeschichte stattdessen mit einer szientistischen Ästhetik um, so etwa in Form von Schalthebeln und Armaturen in einer Comicversion von 1953

► ABB. 15.⁶¹⁰

HÖRPROBE V.42 [605]:
Musikalisch stilisierte
Raketen in der Deutschschweizer
Version (1971), 1'58" ...



HÖRPROBE V.43 [609]:
...und in den USA (NBC, 1952),
1'05"



602 Vgl. Reber, *Reise zum Planeten «Dau-Wal»*, Produktion: Radiostudio Bern 1975, ab 9'59".

603 Bradbury Ray/Stendar Wolfgang (Bearbeitung), *Die Feuerballons*, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1966, Dauer: 36'15", Erstsendung: 27.3.1967, DRS-1, ab 4'44".

604 Vgl. Weibel Kurt, Laudatio für Klaus Cornell anlässlich der Verleihung des Carl Oechslin-Preises in Schaffhausen, 2.9.1988, in: Homepage von Klaus Kornell, <http://klaus-cornell.de/laudatio.html>, 20.3.2020.

605 Vgl. Bradbury/Stalder, *Ds Ruumschiff*, Produktion: Radiostudio Bern 1971, ab 30'48".

606 Der Start wird in Bradburys Kurzgeschichte *Die Feuerballons* wie folgt beschrieben: «Das Raumschiff stieg empor». Bradbury, *Die Feuerballons*, 133.

607 Bradbury/Stalder, *Ds Ruumschiff*, Manuskript, 19. Hervorhebungen im Original

608 Bradbury, *Das Raumschiff*, 330.

609 Vgl. Bradbury Ray/Kinoy Ernest (Bearbeitung), *The Rocket*, Regie: Don Diamond, Produktion: NBC [1952], Dauer: 29'33", Erstsendung: 4.1.1952, ab 23'01". In Bradburys Kurzgeschichte *Outcast of the stars* wird die Szene mit Phrasen wie «Meteors broke into fireworks» oder «The rocket dropped pink petals of fire while the hour dials spun» beschrieben. Bradbury, *Outcast of the stars*, 46.

610 Vgl. Bradbury Ray/Feldstein Albert B. (Bearbeitung), *Outcast of the Stars*, in: *Weird Science* 22 (1953), 1–7, hier 6.



ABB.15 ► Comicversion von Bradburys Kurzgeschichte *Outcast of the Stars* (1953) mit szientistischer Darstellung der Weltraumfahrt (Panel fünf und sechs).

Unbekannte Flugobjekte hatten im Gegensatz zu den 1950er Jahren, als in Sendungen wie *Fliegende Teller* (1955) oder *Reise ins Weltall* (1958) über den Sound von UFOs spekuliert wurde, nach 1965 an Aktualität eingebüsst. Lediglich Ende der 1960er Jahre, als im Rahmen der Mondlandung das UFO-Phänomen in den Massenmedien wieder an Bedeutung gewann,⁶¹¹ kam es in zwei Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS zu einer Begegnung mit ausserirdischen Gefährten.

Bei der Darstellung von UFOs wurden zur Zeit der Diversifikationsphase Klangpraktiken von vorausgehenden Produktionen übernommen. Im Originalhörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) wird der Überflug von ausserirdischen Flugobjekten mit einem ab- und aufsteigenden Sinuston dargestellt, der wahrscheinlich von Techniker Ernst Neukomm auf einem Oszilloskop produziert worden war.⁶¹² Autor Emil-Heinz Schmitz gab als Vorgabe im Manuskript ein «Geräusch fremder Flugkörper» vor.⁶¹³ Wie in vorangehenden UFO-Darstellungen (bspw. *Reise ins Weltall*, 1958) ist die Klangquelle auf diegetischer Ebene zunächst unbekannt und wird von den Protagonisten mit Erstaunen wahrgenommen. So fragt «Richard Becher» (Klaus Henner Russius), einer der kürzlich «aufgetauten» Männer, seinen Kollegen «Markus Rentsch» (Urs Bihler) im geforderten «bestürzt[en]» Tonfall, um was es sich beim Gehörten handle. Dieser identifiziert das Geräusch als ein «Geschwader fremder Flugkörper», das wie «Gespenster» in «Magnetfeld-Abwehrwolken» eingehüllt ist.⁶¹⁴ Über einen ähnlichen elektronischen Sound verfügte auch der ausserirdische «Raum-Kubus», der in der zweiten Sendung der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) auftauchte. Nachdem das Wesen «Drei» (Paul-Felix Binz) den Start ankündigt, erklingt ein kurzer, oszillierender und gegen Schluss ansteigender Sinuston.⁶¹⁵ Woher beziehungsweise von wem die Soundeffekte stammen, ist unklar, da in den Sendunterlagen kein Komponist angegeben wird. Die verwendeten UFO-Sounds gingen im Fall der Reihe *Pannen der Zukunft* erneut aus einer medialen Transformation hervor. Im Referenzwerk der Hörspieladaption, Fredric Browns Kurzgeschichte *Ein Mann von Ruf* (1966), werden keinerlei Geräusche des «Raum-Kubus» erwähnt.⁶¹⁶ Bearbeiter und Regisseur Paul Roland hatte sie demnach eigenständig hinzugefügt.

Zusätzlich nahm er eine ideologische Codierung des verwendeten Sounds vor: Die Fluggeräusche des «Raum-Kubus», bestehend aus elektronischem Sound mit viel Nachhall und schnell anschwellender Modulation zur Imitation der Beschleunigung, werden vorgängig von einem «Sprecher» (Fritz Bachschmidt) als «fremde Musik» gedeutet.⁶¹⁷

HÖRPROBE V. 44 [617]:
Verwendung elektronische
Musik zur Darstellung des
«Fremden», 0'31"



Wie in parodistischen Hörspielen der 1950er Jahre (bspw. *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* oder *Quo vadis*, «Luna»?) wird auch in der humoristischen Sendereihe *Pannen der Zukunft* elektronische Musik als auditiv «anders» dargestellt.

Eine medienkomparative Perspektive auf Browns Vorlage und Rolands Hörspielfassung zeigt zudem, dass in der von Studio Bern produzierten Reihe *Pannen der Zukunft* das Novum eines unbekannten Raumschiffes nicht nur geräuschvoller, sondern auch «schweizerischer» umgesetzt wurde. Anders als im Original schwebt der «Raum-Kubus» nämlich nicht über der US-amerikanischen Stadt Philadelphia, sondern über einer «unserer Städte», um mit einem «Abtaster» die hiesige Sprache zu untersuchen.⁶¹⁸ Zu vernehmen ist dabei ein Frequenzrauschen, gemäss Manuskript ein «Suchen von Radiostationen», gefolgt von Programmausschnitten «ausländische[r] Stationen», bis schliesslich eine knapp 30-sekündige Passage aus einem Berndeutschen

611 Vgl. dazu: Mayer, UFOs in den Massenmedien, 109, 125–126.

612 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 45'47".

613 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript, 34.

614 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 45'51"; Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript, 34.

615 Brown/Roland, *Pannen der Zukunft* (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 26'40"; Brown/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (2. Sendung), 4, 14.

616 Vgl. Brown, *Ein Mann von Ruf*, 55.

617 Brown/Roland, *Pannen der Zukunft* (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 15'33"; Brown/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (2. Sendung), 8.

618 Brown/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (2. Sendung), 6, 4.

Dialekthörspiel erklingt.⁶¹⁹ Die Aliens können die eingegangenen Klänge nicht decodieren, weshalb sie von ihnen als «Geheimsprache» eingestuft werden.⁶²⁰

HÖRPROBE V.45 [619]:
Anreicherung ameri-
kanischer Werke mit Berner
Lokalkolorit, 0'37"



Wahrscheinlich wollte Roland mit dieser eigenständig hinzugefügten Passage Browns Science-Fiction-Erzählung humoristisch auflockern und ihr ein Berner Lokalkolorit verpassen. Die Andeutung auf die Unverständlichkeit der Mundartszene perpetuiert dabei Vorstellungen eines sprachlichen Sonderstatus Schweizerdeutscher Dialekte, wie er auch in den Hörspielen *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) und *Raumschiff Entensteiss* (1985) zum Ausdruck kommt.

Zusätzlich zu fiktiven Weltraumgefährten wurden in Science-Fiction-Sendungen der 1980er Jahre auch konventionelle Transportmittel präsentiert, die über neuartige Funktionen verfügten und in auditiver Hinsicht als beinahe lautlose Klangobjekte in Erscheinung traten. Im Originalhörspiel *Tucui* (1984) bilden beispielsweise «Luftschiff[e]» das Transportmittel des 21. Jahrhunderts.⁶²¹ Eine Szene spielt im Innenraum eines Luftschiffes, wobei ein vergleichsweise leises, hintergründiges Rauschen zu vernehmen ist, das der Autor P. M. im Manuskript als «leises Propellergeräusch» beschreibt.⁶²² Im Adaptionshörspiel *Ökotoxia* (1981) ist der aus dem Ausland anreisende Reporter «Matthias Ganz» (Rainer Zur Linde) beeindruckt von den ökotopianischen Zügen, die auf elektromagnetischer Technologie basieren. Erstaunt meint er während einer Fahrt zu einem anderen Passagier: «Unheimlich diese Lautlosigkeit. Dabei fahren wir sicher 250 [km/h] oder mehr.»⁶²³ Unterlegt ist die Szene mit einem leisen und hohen Summen, der dem im Manuskript geforderten «[I]eise[n] Summen»⁶²⁴ sowie den Angaben im literarischen Referenzwerk⁶²⁵ entspricht.

Am Beispiel der Fortbewegungsmittel zeigt sich auch, wie auditive Kontraste hergestellt wurden. So gibt es im Hörspiel *Ökotoxia* einerseits eine als ökologisch deklarierte «Innenwelt», die nicht nur durch leise Zuggeräusche, sondern auch eine emotionale Sprechweise zum Ausdruck kommt. So reagiert etwa ein ökotopianischer Bahnangestellter (Hanspeter Otti) hörbar gereizt (gemäss Manuskript «aufbrausend»), als er

sich vom Reporter «Matthias Ganz» unter Druck gesetzt fühlt: «Meinet dr eigentlich, i syg e Outomat, gopfridstutz?» (dt. «Denken Sie eigentlich, ich sei ein Automat, verdammt noch mal?»)⁶²⁶

Die gefühlsbetonte Sprechweise basiert auf Callenbachs Romanvorlage. Darin wird geschildert, dass sich ökotopianische Beamte nicht mit der «gewohnten Art» ansprechen liessen, sondern menschliches Verhalten erwarteten, andernfalls käme es zu «lautstarken Ausbrüche[n]».⁶²⁷ Andererseits macht sich die «Aussenwelt» in Form von Geräuschen eines Jumbo-Jets und eines Taxis, die während der Anreise des Reporters zu vernehmen sind, bemerkbar.⁶²⁸ Zudem tritt der von aussen anreisende Reporter als hochdeutsch sprechender, teilweise kühl und überheblich wirkender Charakter in Erscheinung, der Mühe hat, gegenüber dem ökotopianischen Beamten höflich zu bleiben (den Regieanweisungen zufolge sollte er mit «gezügelmtem Unwillen» sprechen).⁶²⁹

619 Brown/Roland, Pannen der Zukunft (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 7'16". Im Manuskript steht an entsprechender Stelle: «ein paar Sätze aus einem urchigen Dialekt-Hörspiel». Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 4. Hervorhebungen im Original.

620 Brown/Roland, Pannen der Zukunft, Manuskript (2. Sendung), 4.

621 P. M., Tucui, Manuskript, 4. Im 1983 publizierten Werk *Bolo'bolo* schrieb P. M. ebenfalls von interkontinentalen Fluglinien mit «Flugzeugen und Luftschiffen», die wichtig für Reisen in entfernte Inseln oder ins Polargebiet seien. P. M., Bolo'bolo, 85.

622 P. M., Tucui, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 4'38" (Band 1); P. M., Tucui, Manuskript, 4.

623 Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 7'20".

624 Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Manuskript, 4; Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 6'13".

625 In Callenbachs Roman werden die ökotopianischen Züge als eine Art «Flugzeug ohne Tragflächen» beschrieben, die ohne Sitze, dafür mit «schwammweichen Teppich[en]» ausgestattet sind. Dank magnetischer Abstossung würden sie «kein Rädergeratter» und «kein Motorengeheul» verursachen. Ausserdem wird in den Zügen «Marihuana» geraucht. Callenbach, Ökotoxia, 13, 14. Während im Hörspiel der beinahe lautlose Klang der Züge entsprechend umgesetzt wird, wurde im Manuskript der Hinweis auf das Rauchen (allerdings ohne Nennung von Marihuana) von Hand gestrichen. Vgl. Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Manuskript, 4.

626 Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 6'01"; Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Manuskript, 4.

627 Callenbach, Ökotoxia, 17.

628 Vgl. Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 0'00" und 1'07".

629 Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Manuskript, 4. Dieser Hinweis wurde im Manuskript zwar von Hand gestrichen (wahrscheinlich von Regisseur Benoit), trotzdem äusserte sich «Matthias Ganz» (Rainer Zur Linde) in dieser Art und Weise. Vgl. Callenbach/Hartmann, Ökotoxia, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 5'36".

Mit der Adaption von Callenbachs Roman ins schweizerische Mittelland reicherte Schriftsteller Hartmann die gegensätzlichen Klanglandschaften mit «schweizerischen» Zeichen an. Die Berner Mundart diente hierbei zur Differenzierung einer Innen- und Aussenwelt und bewirkte damit eine Art «Performanz der Unterschiede»,⁶³⁰ so wie sie Bielefeld bei Selbstthematizierungen von Nationen festgestellt hat. Das Beispiel verweist auch auf die Bedeutung von akustischen Stereotypen wie Flugzeug-, Auto- oder Zuggeräuschen, die den Zuhörenden eine Orientierung innerhalb der fiktionalen Welt von *Ökotopia* ermöglichten und eine Dichotomisierung von «gut» und «böse» herstellten, wie sie sich auch im Sounddesign von Science-Fiction-Filmen zeigt.⁶³¹ Interessanterweise wollte Hartmann die sprachliche Differenzierung deutlicher hervorheben, als sie von Regisseur Charles Benoit schliesslich umgesetzt wurde. So hätte gemäss Manuskript «Matthias Ganz» gefragt werden sollen, ob man im aussen gelegenen «Züri itz o Hochdütsch» (dt. «Zürich jetzt auch Hochdeutsch») spreche.⁶³² Dieser Hinweis wurde aber von Hand gestrichen und im Hörspiel nicht erwähnt.

HÖRPROBE V.46 [626, 629]:
Kontraste zwischen vermeintlich
schweizerischen und
deutschen Klangwelten, 0'37"



Darstellung bängstigender Erfindungen

In den von Radio DRS produzierten Science-Fiction-Sendungen traten auch neuartige Erfindungen in Erscheinung, die vorwiegend aus dem Gebiet der medizinischen Forschung stammten und nicht dem Wohle der Menschheit dienten. Die besorgniserregende Wirkung dieser Innovationen ging in den meisten Fällen nicht direkt aus dem Gesprochenem hervor, sondern zeigte sich erst «zwischen den Zeilen», das heisst durch den Einsatz bestimmter Klangobjekte. Bei der Umsetzung dieser Nova können mit elektronischen Klangkonfigurationen, konventionellen Maschinengeräuschen und entrückten Sprechweisen drei verschiedene Darstellungsformen unterschieden werden.

Elektronische Klangkonfigurationen zur Darstellung neuer biomedizinischer Verfahren setzten sich primär aus akusmatischen Hintergrundgeräuschen und vordergründigen

Signaltönen zusammen. Im Adaptionshörspiel *Wackere neue Welt* (1969) nach Huxleys dystopischem Roman sind im sogenannten «Befruchtungsraum», in dem die neuen Menschen in Reagenzgläsern kreiert werden, leise, vom Basler Studiotekniker Ernst Neukomm elektronisch erzeugte Quietschgeräusche zu vernehmen.⁶³³ Auf diegetischer Ebene werden die Geräusche nicht benannt, aus dem Gesprochenen geht allerdings hervor, dass es sich um medizinisch-technische Apparaturen handeln muss. Von Neukomm produzierte und hintergründig eingesetzte elektronische Klänge wurden auch in den Basler Produktionen *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) und *Ausbruch* (1974) verwendet.⁶³⁴ Dabei traten zusätzlich Vordergrundgeräusche in Erscheinung. Im Stück *Ihr werdet es Utopia nennen* ertönt die «Auftauung»⁶³⁵ kryokonservierter Menschen etwa in Form eines pneumatischen Zischens,⁶³⁶ der Betätigung eines Hebels, eines ansteigenden Sinustons und eines elektronischen Klangteppichs, bestehend aus

630 Bielefeld, Nation und Gesellschaft, 97.

631 Beispielsweise kommt im Science-Fiction-Film *Star Wars* (1977) eine akustische Dichotomisierung wie folgt zum Ausdruck: Dem als böse geltenden «Empire» wird ein «bassig modulierte unheimliches Geräusch» zugeordnet, während die Klangobjekte der «Guten» über vertraute Geräusche in einem «mittleren Frequenzbereich» dargestellt werden. Vgl. Flückiger, Sound Design, 176–182, hier 179.

632 Callenbach/Hartmann, *Ökotopia*, Manuskript, 5.

633 Huxley Aldous/Helmar Helmut (Bearbeitung), *Die Zukunft von gestern*. Aldous Huxley: «Wackere neue Welt», Regie: James Meyer, Produktion: Radiostudio Basel 1969, Dauer: 50'34" (2 Bänder), Erstsendung: 20.10.1969, DRS-1, ab 17'10" (Band 1).

634 Ernst Neukomm wird in der Radiozeitung meist nicht ausdrücklich als Komponist genannt. In den Produktionsunterlagen wird er aber als zuständig für die Soundeffekte oder elektronische Musik ausgewiesen. Vgl. beispielsweise Aufnahme-Begleitzettel Nr. 20.111, Begleitblatt «Betrifft SUIA-Meldungen für gesprochene Sendungen mit Musik», Schmitz Emil-Heinz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Zürich 1969.

635 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript, 13.

636 Auch im «Hörbild» *Kann der Mensch unsterblich werden?* (1967) inszeniert Regisseur Paul Roland die Kryokonservierung eines Mannes mit einem, gemäss Manuskript, «scharfe[n] Zischen». Hartwig Heinz, *Kann der Mensch unsterblich werden?* oder Einfrierenlassen – ein heisses Eisen!, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1967, Dauer: 97'31" (3 Bänder), Erstsendung: 1.12.1967, DRS-1, ab 20'42" (Band 2); Hartwig, *Kann der Mensch unsterblich werden?*, Manuskript, 34. Hervorhebungen im Original.

verschiedenen Brumm- und Pieptönen.⁶³⁷ In *Ausbruch* wird der «[a]utogen[e] Einschlafton», mit dem Probandinnen und Probanden bewusstlos gemacht werden, mit einem Schalterklicken, einem tief wummernden Basston und einem zischenden Geräusch, das die Beigabe eines letalen Mittels suggerieren soll, hörbar gemacht.⁶³⁸

Der Vergleich mit den schriftlichen Vorlagen zeigt, dass sich Studio Basel bei der Umsetzung weitgehend an die Anweisungen aus den Manuskripten hielt. Die Regisseure Martin Bopp (*Ihr werdet es Utopia nennen*) sowie Christan Jauslin (*Ausbruch*) setzten die Vorgaben aus den Manuskripten, die für die Hintergrundgeräusche ein «leises Surren»⁶³⁹ oder für den «autogenen Einschlafton» ein «80 Hz-Sinusbrummen»⁶⁴⁰ vorsahen, mit entsprechenden Klangobjekten um. Im Falle von *Ausbruch* deckte sich die Darstellungsform auch weitgehend mit der kurz zuvor ausgestrahlten Produktion des SDR.⁶⁴¹ Im Stück *Wackere neue Welt* verwendete Regisseur James Meyer hingegen mit dem elektronischen Sound im Laboratorium ein akustisches Gestaltungsmittel, das nicht aus dem Referenzwerk hervorging. Helmut Helmar, der Huxleys Werk als Hörspiel adaptiert hatte, sah für die Szene im «Befruchtungsraum» zwar einen «Akustikwechsel»⁶⁴² vor, erwähnte dabei aber keine elektronischen Hintergrundgeräusche. Huxley seinerseits beschrieb im Roman *Brave New World* (1932) die Atmosphäre im «Fertilizing Room» sogar als «scarcely breathing silence».⁶⁴³ Der Hessische Rundfunk (HR), der 1967 bereits eine deutschsprachige Hörspielfassung von Huxleys Werk ausgestrahlt hatte, setzte für die Szene im «Befruchtungsraum» ebenfalls Synthesizer-Klänge ein.⁶⁴⁴ Möglicherweise orientierte sich Meyer bei der Umsetzung des Novums an den Darstellungsformen des HR.⁶⁴⁵

HÖRPROBE V.47 [633]:
Ergänzung des Ursprungstexts mit
«düsteren» elektronischen Klängen
bei Radio DRS (1969), 0'27"...



HÖRPROBE V.48 [644]:
...und beim Hessischen Rundfunk
(1967), 0'49"



Bei der Umsetzung neuartiger Medizinaltechnik pflegte Radio DRS zum Teil auch eine vergleichsweise geräuschvollere und längere Performanz. So wird in der ersten Folge der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) eine für die

Menschheit letale Zeitmaschine sowohl mit hintergründigen, akusmatischen oszillierenden Sinustönen als auch bewegungsbezogenen auf- und absinkenden Sinustönen dargestellt.⁶⁴⁶ Die Geräusche wurden offenbar von Regisseur Paul Roland eigenständig hinzugefügt, da sie im Referenzwerk, Fredric Browns Kurzgeschichte *Das Experiment* (1966), nicht erwähnt werden.⁶⁴⁷ Der SDR, der Browns Erzählung in seiner Reihe *Science Fiction als Radiospiel* 1972 ausstrahlte, verzichtete auf zusätzliche Geräusche. Ausserdem war die Fassung des SDR mit knapp drei Minuten wesentlich kürzer als diejenige von Radio DRS (gut vier Minuten).⁶⁴⁸ Für diese längere Performanz gibt es zwei Erklärungsansätze: Einerseits könnte sie das Resultat einer internen Auffassung beim Deutschschweizer Radio gewesen sein, die von unterschiedlichen Sprechtempi ausging. So hielt Regisseur Werner Hausmann 1959 fest, dass deutsche Hörspiele vom Deutschschweizer Publikum als «fremd» empfunden» würden, weil

637 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 20'05".

638 Frank, *Ausbruch*, Produktion: Radiostudio Basel 1974, ab 6'52".

639 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript, 13. Hervorhebungen im Original.

640 Frank, *Ausbruch*, Manuskript, 4. Hervorhebungen im Original.

641 Vgl. Frank, *Ausbruch*, Produktion: SDR/WDR 1973, ab 6'37".

642 Huxley/Helmar, *Die Zukunft von gestern*, Manuskript, 9. Hervorhebungen im Original.

643 Huxley Aldous, *Brave New World*, Stuttgart 1992, 21, 22.

644 Vgl. Huxley Aldous/Palma (Bearbeitung), *Wackere neue Welt*, Regie: Ludwig Cremer, Produktion: HR 1967, Dauer: 87'09" [2 Audiofile], Erstsendung: 22.7.1967, ab 2'45" [Audiofile 1]. Die Hörspielfassung stammte allerdings nicht von Helmut Helmar, sondern von «Palma». Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, *Science Fiction im Hörspiel 1947–1987*, o. S.

645 Eine solche Ausrichtung wäre nicht ungewöhnlich gewesen, da in anderen Fällen Bandaufnahmen von Science-Fiction-Hörspielen ausländischer Rundfunkanstalten zur Begutachtung angefordert wurden. Auf dem Gutachten zu Richard Heys Hörspiel *Andromeda im Brombeerstrauch* (SFB, 1975) steht beispielsweise von Hand geschrieben: «Band zum Abhören vom SFB kommen lassen». Hey Richard, *Andromeda im Brombeerstrauch*, Gutachten von Studio Basel, 9.6.1975, Archiv Radiostudio Basel [Ordner, E.4.5.].

646 Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 2'29".

647 Vgl. Brown, *Das Experiment*, 67–68.

648 Vgl. Brown Fredric, *Das Experiment*, Regie: Andreas Weber-Schäfer, Produktion: SDR 1972, Dauer: 2'51", Erstsendung: 27.3.1972, ab 0'02"; Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 1'05".

«[w]ir für die Norddeutschen im allgemeinen zu langsam [sprechen], sie für unsere Ohren zu schnell».⁶⁴⁹ Aus diesem Selbstverständnis heraus könnten die Regieführenden von Radio DRS längere Szenen bevorzugt haben. Andererseits war die Deutschschweizer Version von Browns Kurzgeschichte auch länger, weil ausführlichere Pausen gemacht wurden.⁶⁵⁰ Indem Pausen in Hörspielen als paraverbale Codes den Zuhörenden Zeit zum Nachdenken ermöglichen,⁶⁵¹ könnte ein ausgiebiger Einsatz von Pausen ein Hinweis dafür sein, dass Radio DRS seinem Publikum mehr Zeit zur Verarbeitung des Gehörten bereitstellen wollte, als dies beim SDR der Fall war.

In den 1980er Jahren gab es auch Darstellungsformen, die zur Umsetzung dystopischer Erfindungen nicht elektronische Sinustöne, sondern eher herkömmliche und «rohe» Klangobjekte im Sinne einer «Used Future» verwendeten. So wird im Adaptionshörspiel *In der Strafkolonie* (1981) das Novum der exekutierenden Maschine mit einem mehr als zweiminütigen, lauten, ratternden und schep-pernden Geräusch dargestellt, das durch herausfallende metallische Objekte ergänzt wird und schliesslich in einem brummenden Motorengeräusch mündet.⁶⁵²

HÖRPROBE V.49 [652]:
Dystopische Maschinen-
klänge im Zeichen der
«Used Future», 2'22"



Diese Geräusche hingen nur zum Teil mit der literarischen Vorlage zusammen. Kafka schrieb in seiner Erzählung zwar von einem «kreischenden»⁶⁵³ Zahnrad der Maschine, charakterisierte die Hinrichtung eines Offiziers aber als geräuschlos: «[E]in Rad im Zeichner hätte Kreischen sollen; aber alles war still, nicht das geringste Surren war zu hören.»⁶⁵⁴ Mit der Wahl dieser Geräusche, die zusätzlich mit den Mitteln der Kunstkopfste-reophonie bearbeitet worden waren, ergänzte Salmony das Referenzwerk mit zusätzlichen akustischen Zeichen, was in Zeitungsrezensionen unter anderem als «anmassend»⁶⁵⁵ kritisiert wurde.

Schliesslich bestand eine weitere Form, neuartige Errungenschaften akustisch zu repräsentieren, in der Verwendung entrückter Sprechweisen. Meist wurden dazu Frauenstimmen benutzt. So nimmt in *Daisy Day* «Edna Green» (Inge Stein) zur Beruhigung ihrer Nerven «Vitaminsäckeln» ein, was zur Folge hat, dass sie

mit gelassener, bisweilen angeheiterter Stimme spricht.⁶⁵⁶ Autor Hermann Ebeling wies im Hörspielmanuskript nicht ausdrücklich auf eine veränderte Sprechweise hin – allerdings wurde im Manuskript, welches der DRS-Produktion vorlag, an entsprechender Stelle der Hinweis «nicht mehr so nervös» notiert.⁶⁵⁷

Im Adaptionshörspiel *Kerze im Wind* (1985) wurde das Novum neuer Therapiemethoden zur Stabilisierung psychisch labiler Menschen ebenfalls an einer Probandin vorgeführt. So tritt die zur Therapie ausgewählte «Alda» (Maria-Magdalena Thiesing) zunächst mit weinerlicher und zittriger Stimme in Erscheinung.⁶⁵⁸

HÖRPROBE V.50 [658]:
Frauenstimmen zur Darstellung neuer
Therapiemethoden für angeblich
psychisch labile Menschen, 0'38",
vor der Therapie...



649 Hausmann Werner, Für das Jahrbuch 1959 der S.R.G. Das Hörspiel, Archiv Radiostudio Basel, Msse [Manuskripte] von Werner Hausmann und andere Texte, F.2.1, 3.

650 «Professor Johnson» (Gube Günter) benötigt beispielsweise rund sieben Sekunden für folgenden Satz: «Man müsste es tatsächlich versuchen [2 Sekunden Pause]. Also gut [1 Sekunde Pause]. Ich werde ihn nicht [...]». Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 4'45". In der SDR-Version benötigt Sprecher Toni Dameris hingegen nur vier Sekunden mit wesentlich kürzeren Pausen (ca. 0.5 Sekunden). Vgl. Brown, Das Experiment, Produktion: SDR 1972, ab 2'37".

651 Vgl. zur Bedeutung von Pausen in Hörspielen: Huwiler, Erzähl-Ströme im Hörspiel, 59.

652 Vgl. Kafka Franz/Salmony Claude Pierre (Bearbeitung), In der Strafkolonie, Regie: Claude Pierre Salmony, Produktion: Radiostudio Basel 1981, Dauer: 43'48", Erstsendung: 28.11.1981, DRS-2, ab 39'21".

653 Kafka Franz, In der Strafkolonie, Leipzig 1919, Internetversion: <https://www.gutenberg.org/files/25791/25791-h/25791-h.htm>, 12.8.2020.

654 Kafka, In der Strafkolonie, o. S.

655 Egger, Am Radio gehört. Kafkas «Strafkolonie» im Kunstkopf, 40.

656 Ebeling, Daisy Day, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 32'28"; Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 37.

657 Ebeling, Daisy Day, Manuskript, 37.

658 Vgl. Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Produktion: Radiostudio Bern 1985, ab 27'18".

Im Manuskript steht an entsprechender Stelle:
«ALDA ZITTERT, SCHLUCHZT LAUT [...] ALDA
WEINT HEMMUNGSLOS, UNTRÖSTLICH».⁶⁵⁹

Nach der Behandlung spricht sie hingegen
mit ruhiger, kühl wirkender Stimme.⁶⁶⁰

HÖRPROBE V.51 [660]:
... und nach der Therapie,
0'18"



Es dürfte kein Zufall gewesen sein, dass die Wirkung neuartiger Heilmittel an weiblichen Figuren demonstriert wurde, da im Science-Fiction-Genre vielfach konservative Geschlechterkonstruktionen vorherrschten und stereotypisierte Verhaltensweisen wie zum Beispiel «hysterisch[e]» Frauen und «stoisch-ruhig[e]» Männer keine Seltenheit waren.⁶⁶¹

Vereinzelt dienten auch Männerstimmen zur Präsentation eines «biomedizinischen» beziehungsweise eines parapsychologischen Novums. In Eva Maria Mudrichs Originalhörspiel *Das Experiment* (1972) spricht der Protagonist «Bauer» (Kurt Fischer-Fehling) mit gequälter Stimme, während er den Tod eines Freundes telepathisch mitverfolgt.⁶⁶² Hörspieler Fischer-Fehling hielt sich dabei an die Anweisungen im Manuskript, wonach er «be-müht um berichterstattenden Ton» sprechen sollte.⁶⁶³ Zusätzlich zu dieser Sprechweise und dem Einsatz einer langen Pause wurden in Mudrichs Hörspielen keine weiteren akustischen Zeichenträger zur Vorführung des Novums verwendet, wobei gerade diese Darstellungsform zu zahlreichen Publikumsreaktionen hinsichtlich der Authentizität des Gehörten führte.⁶⁶⁴

Sound intelligenter Maschinen

Eines der zentralen und für die Diversifikationsphase kennzeichnenden Nova war die intelligente Maschine. Ihr Erscheinen war nicht zufällig, denn in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts befand sich die Kybernetik als Wissenschaft zur Erforschung von adaptiven und selbstregulierenden Automaten im Aufschwung und führte in den 1960er Jahren zur Konstruktion einer ersten Generation von Robotern. Diese waren standortgebunden und auf eine Aufgabe beschränkt. Ende der 1960er Jahre folgte eine zweite Generation, die mobiler und dank der Integration von Algorithmen mit künstlicher Intelligenz (KI)⁶⁶⁵ autonomer

war. Zur Mitte der 1970er Jahre führte die Entwicklung neuer Prozessoren dazu, dass in Robotern zunehmend Mikrocomputer eingesetzt werden konnten. Damit erhöhte sich die der KI zur Verfügung stehende Rechenleistung und eine dritte Generation von Robotern konnte entwickelt werden.⁶⁶⁶ Mit dem Aufkommen des Mikroprozessors zu Beginn der 1970er Jahre begann auch das Zeitalter des Personal Computers (PC), der über eine hohe Eigenintelligenz verfügte und ab den frühen 1980er Jahren mit Grossrechnern (Servern) vernetzt werden konnte.⁶⁶⁷

In den Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS widerspiegeln sich diese Entwicklungen. Die neuartigen Maschinen waren dabei den realen technischen Möglichkeiten jeweils voraus. Im Zentrum der folgenden Abschnitte stehen wiederum die Darstellungsformen, die von den Schriftstellenden und Radiomitarbeitenden zur Umsetzung der Nova (Automaten, Roboter, Androiden, Computer) verwendet wurden.

In mehreren Science-Fiction-Sendungen traten neuartige Automaten und Abspielgeräte in Erscheinung, deren technische Zusammensetzung meist unklar war, die sich aber durch ein szientistisches Auftreten kennzeichneten und im Sinne Spiegels ihre Zugehörigkeit zur fiktionalen Welt nicht weiter erläutern mussten. Diese Maschinen waren jeweils in Form

⁶⁵⁹ Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Manuskript, 16–17. Hervorhebungen im Original. Diese Anweisung übernahm Bearbeiter Hoffmann direkt aus der Theatervorlage. Vgl. Solschenizyn, Kerze im Wind, 174.

⁶⁶⁰ Vgl. Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Produktion: Radiostudio Bern 1985, ab 55'41". Im Manuskript steht dazu: «ALLES WAS SIE [Alda] HEUTE SAGT, IST GLEICHGÜLTIG, GLEICHMÜETIG, UNBETEILIGT». Solschenizyn/Hoffmann, Kerze im Wind, Manuskript, 35. Hervorhebungen im Original. Diese Regieanweisung geht auf das Referenzwerk zurück. Vgl. Solschenizyn, Kerze im Wind, 205.

⁶⁶¹ Löchel, Utopias Geschlechter, 90.

⁶⁶² Mudrich Eva Maria, *Das Experiment*, Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: Radiostudio Basel 1972, Dauer: 50'16", Erstsendung: 7.10.1972, DRS-1, ab 39'42".

⁶⁶³ Mudrich, *Das Experiment*, Manuskript, 22. Hervorhebungen im Original.

⁶⁶⁴ Vgl. dazu Kapitel «Am Rande des Abgrunds: Beklemmende (Dialekt-)Hörspiele (1971–1977)», 193–194.

⁶⁶⁵ Im Folgenden wird der Begriff der «künstlichen Intelligenz» als die Idee von lern- und erkenntnisfähigen sowie zu eigenständigen Entscheidungen qualifizierten Maschinen verwendet.

⁶⁶⁶ Vgl. Ruge, Roboter im Film, 37–47.

⁶⁶⁷ Vgl. Weiss Robert, *Der Schweizer Computermarkt: Ein Rückblick auf frühere Ausblicke*, in: *Geschichte und Informatik*, Bd. 17 (2009), 123–142, hier 126–127.

elektroakustischer Manipulationen (Hall- und Filtereffekten) sowie monotoner und repetitiver Sprechstile wahrnehmbar. So beginnt beispielsweise Dürrenmatts Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1968) mit einer mechanisch und roboterhaft wirkenden «Stimme» (Urs Bihler), die aus einem Lautsprecher dröhnt und einen Geheimbericht ankündigt.⁶⁶⁸ Bei Hörspieladaptionen, die von intelligenten Automaten handelten, kam es im Rahmen des Medienwechsels auch zu medialen Transformationen. Beispielsweise wird im Adaptionshörspiel *Maschine «ER» Nr. 1* (3. Folge, *Pannen der Zukunft*, 1970) eine «Elektronenmaschine», die ihrem Besitzer dank errechneter Ratschläge zu Reichtum verhelfen kann, mit einem rasant oszillierenden Sinuston sowie der beschleunigten Aufnahme eines Telex-Fernschreibegeräts umgesetzt.⁶⁶⁹

HÖRPROBE V.52 [669]:
«Elektronenwunder» mit
szientistisch wirkenden
Klängen, 1'09"



Im Referenzwerk, Anatolij Dnjeprows Erzählung *Maschine «ER», Modell Nr. 1* (1963), werden hingegen keine entsprechenden Geräusche beschrieben.⁶⁷⁰ Für Regisseur Paul Roland, der Dnjeprows Geschichte zu einem Hörspiel bearbeitet hatte, war es offensichtlich wichtig, die neuartige Rechenleistung der «Elektronenmaschine» mittels zusätzlichen elektronischen Sounds plausibel erklingen zu lassen.

Im Rahmen des Medienwechsels wurden auch geschlechterspezifische Klangpraktiken verwendet. Im Adaptionshörspiel *Wackere neue Welt* (1969) soll Kleinkindern in einem Schlafsaal der «Hypnopädie-Abteilung»⁶⁷¹ ein Gemeinschaftsgefühl vermittelt werden. Dazu strömt aus einem Lautsprecher eine weibliche Stimme (Monika Koch), die den «Beta»-Kindern in sanfter und repetitiver Weise zuspricht: «Alpha-Kinder tragen Grau. Sie arbeiten viel mehr als wir, weil sie so schrecklich klug sind.»⁶⁷² Am Schluss des Hörspiels beruhigt ausserdem eine männliche Lautsprecherstimme (James Meyer) die aufgebrauchten Menschen.⁶⁷³ Bezeichnenderweise werden in Huxleys Roman *Brave New World* (1932) beide Stimmen als geschlechtsneutral beschrieben, nämlich diejenige im «dormitory» als «soft but very distinct voice»⁶⁷⁴ und die am Schluss des Stücks als «Voice of Reason», die aus einer «Synthetic Music Box»⁶⁷⁵

strömen soll. Bearbeiter Helmar transformierte diese Vorgaben und beschrieb sie im Manuskript als eine «Lautsprecherstimme einer Lehrerin: Ruhig, freundlich, mit Nachdruck» und als eine männliche «Tonbandstimme».⁶⁷⁶ Eine ähnliche Darstellungsform verwendete auch der HR in seiner 1967 ausgestrahlten Hörspielfassung von Huxleys Stück.⁶⁷⁷ Im Zuge der medialen Transformation vollzog sich bei der Sendung *Wackere neue Welt* somit eine Art auditives «Gendering», das die Identifikation einer sanften Stimme als weiblich und einer Stimme der Vernunft als männlich zur Folge hatte und damit Stereotype vermeintlich «weiblicher Emotionalität» und «männlicher Rationalität» perpetuierte.⁶⁷⁸

Der intramediale Vergleich zeigt, dass neuartige Automaten bei Radio DRS im Vergleich zu anderen Sendern effektvoller umgesetzt wurden. In der Deutschschweizer Produktion von *Daisy Day* preisen «automatische Werber» aus den 1990er Jahren neuartige Produkte wie «Vitamin-Hot-Dogs» oder «rezeptfrei[e] Drogen» an.⁶⁷⁹ Um die persuasive Wirkung der sprechenden Werbeautomaten zu unter-

668 Vgl. Dürrenmatt, *Das Unternehmen der Wega*, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 00'04". Auch im Hörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* ist es eine «Stimme» (Roswitha Schilling), welche die Menschen nach dem Auftauen begrüsst. Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 23'17".

669 Dnjeprow/Wilhelm/Roland, *Pannen der Zukunft* (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 11'28"; Dnjeprow/Wilhelm/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (3. Sendung), 5.

670 Vgl. Dnjeprow, *Maschine «ER»*, 208.

671 Huxley/Helmar, *Die Zukunft von gestern*, Manuskript, 6.

672 Huxley/Helmar, *Die Zukunft von gestern*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 14'00" (Band 1).

673 Ebd., ab 5'46" (Band 2).

674 Huxley, *Brave New World*, 49, 50.

675 Ebd., 258. Helmar übersetzte diese Vorgabe im Manuskript als «Mann, dunkel, beruhigend, freundlich, nachdrücklich». Huxley/Helmar, *Die Zukunft von gestern*, Manuskript, 22. Hervorhebungen im Original.


676 Huxley/Helmar, *Die Zukunft von gestern*, Manuskript, 7, 22. Hervorhebungen im Original.

677 In der HR-Produktion von 1967 werden die Rollen der beiden «Stimmen» ebenfalls von einer Hörspielerin und einem Hörspieler gesprochen. Huxley/Palma, *Wackere neue Welt*, Produktion: HR 1967, ab 23'51" [Audiofile 1] und ab 26'01" [Audiofile 2].

678 Bösch und Borutta geben als eine Form des «gendering» die seit den 1950er Jahren gemachte Verknüpfung «männlicher Rationalität und weiblicher Emotionalität» im Zusammenhang mit Arztfiguren in Filmen an. Bösch/Borutta, *Medien und Emotionen in der Moderne*, 38. Hervorhebungen im Original.

679 Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 13'42" und 13'58"; Ebeling, *Daisy Day*, Manuskript, 16.

streichen, verwendete Regisseur Buser – im Gegensatz zu den Angaben im Manuskript und der Produktion des SDR⁶⁸⁰ – zeitgenössische Rockmusik. Zu hören sind beispielsweise kurze Ausschnitte aus Songs US-amerikanischer oder westdeutscher Bands wie Creedence Clearwater Revival (*Lookin' Out My Back Door*, 1970) oder den «deutschen Beatles»⁶⁸¹ The Rattles (*The Witch*, 1970).⁶⁸² Diese Bands gehörten in den 1960er Jahren zu den Vertretern nonkonformistischer Rockmusik und verstanden sich als Sprachrohr für junge Menschen.⁶⁸³ Durch die Verknüpfung mit den angepriesenen Produkten erfolgte in der DRS-Produktion von *Daisy Day* eine ideologische Codierung der als zukünftig deklarierten Musik. So spricht der «Automat 4» (Peter Richner) zu einer instrumentalen Passage des Lieds *The Witch*: «Achtung, Achtung meine Herrschaften. Schon etwas von unseren rezeptfreien Drogen gehört?»⁶⁸⁴

HÖRPROBE V. 53 [684]:
Kombination von Werbeautomaten
und Rockmusik, 0'08" 

Rockmusik wurde hier mit dem sogenannten «Drogenproblem»,⁶⁸⁵ das Anfang der 1970er Jahre durch das Aufkommen harter Drogen auch in der Schweiz virulent war, verschränkt und in die Zukunft extrapoliert. Die Aussage, die mit der Wahl der Musik gemacht wurde, ist unmissverständlich: Rockmusik und Drogen enden in einer dystopischen Zukunft, geprägt von «bewusstseinslosen Marionetten», wie es Christoph Egger in einer NZZ-Rezension zu *Daisy Day* Ende der 1970er Jahre festhielt.⁶⁸⁶

Neuartige Abspielgeräte konnten auch als Reminiszenz an vergangene Zeiten dienen. Im Originalhörspiel *Lüdere Chilbi 2000* (1972) unternimmt ein Reporter einen Rundgang durch das «erste Mundart-Museum der Welt», das von der Organisation «Pro Europa» finanziert worden ist und sich der Konservierung des «aussterbenden Berner Dialekt[s]» widmet.⁶⁸⁷ Als Demonstration drückt er auf verschiedene Knöpfe, woraufhin gespeicherte Aufnahmen erklingen, darunter ein von Kurt Marti vorgelesenes Gedicht (*Wo chiemte mr hi*, ca. 1972), ein Lied von Mani Matter (*Der Hansjakobli und Ds Babettli*, 1966) oder eine Szene aus einem Berndeutschen Theaterstück.⁶⁸⁸ Obwohl diese Aufnahmen angeblich von Geräten abgespielt werden, wurden sie nicht mit entsprechenden Filtereffekten zur Imitation einer

Lautsprecherwiedergabe bearbeitet. Eggimann, der mit der Museumsszene auf einen möglichen Sprachverlust der Deutschschweizer Mundart anspielen wollte, hätte zwar im Manuskript Verfremdungseffekte für die Wiedergabe der «historisch-ethnografischen» Aufnahmen vorgesehen gehabt, beispielsweise rückwärts eingespielte Passagen oder Aufnahmen mit «Echowirkung»,⁶⁸⁹ Roland setzte stattdessen auf eine unverstellte Darstellung. Wahrscheinlich erachtete er den Verfremdungseffekt, evoziert durch konservierte Aufnahmen in einem «Mundart-Museum», als wirkungsvoll genug, so dass er auf zusätzliche elektroakustische Manipulationen verzichtete.

Vor dem Hintergrund der Konstruktion zunehmend mobiler und multifunktionaler Roboter im Laufe der 1960er Jahre beinhalteten zahlreiche Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Radios neuartige Akteure in Form von Robotern und Androiden, das heisst möglichst menschenähnlich gebauten Robotern.⁶⁹⁰ Bei der Darstellung dieser mobilen Maschinen zeigen sich zwei Muster, die einerseits aus verzerrten, elektroakustisch

680 Vgl. Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: SDR 1968, ab 9'22"; Ebeling, *Daisy Day*, Manuskript (SDR), 11.

681 Vgl. Römer Dieter, Eine Ewigkeit unterwegs. Achim Reichel und seine Band auf Tournee, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.12.1986, o. S.

682 Vgl. Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 11'12 und 13'55".

683 Vgl. Fifka Matthias S., ROCK AROUND THE CLOCK. Die Eroberung Europas durch die Rockmusik, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 402–407, hier 406.

684 Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 13'55.

685 Ende der 1960er Jahre stieg in der Schweiz der Konsum von Cannabisprodukten und anderen Drogen an, was in den erzieherischen, politischen und militärischen Eliten Ängste über eine allgemeine Verwilderung der meist jugendlichen Konsumentinnen und Konsumenten auslöste. Diese Befürchtungen wurden durch das Auftauchen neuer Drogen (LSD, Heroin und Kokain) und die damit in Verbindung stehenden ersten «Drogen-toten» zusätzlich befeuert und führten zu einer repressiven Drogenpolitik. Vgl. Grob Peter J., Zürcher «Needle-Park». Ein Stück Drogen-geschichte und -politik 1968–2008, Zürich 2012, 13–22.; Tanner, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, 388–389.

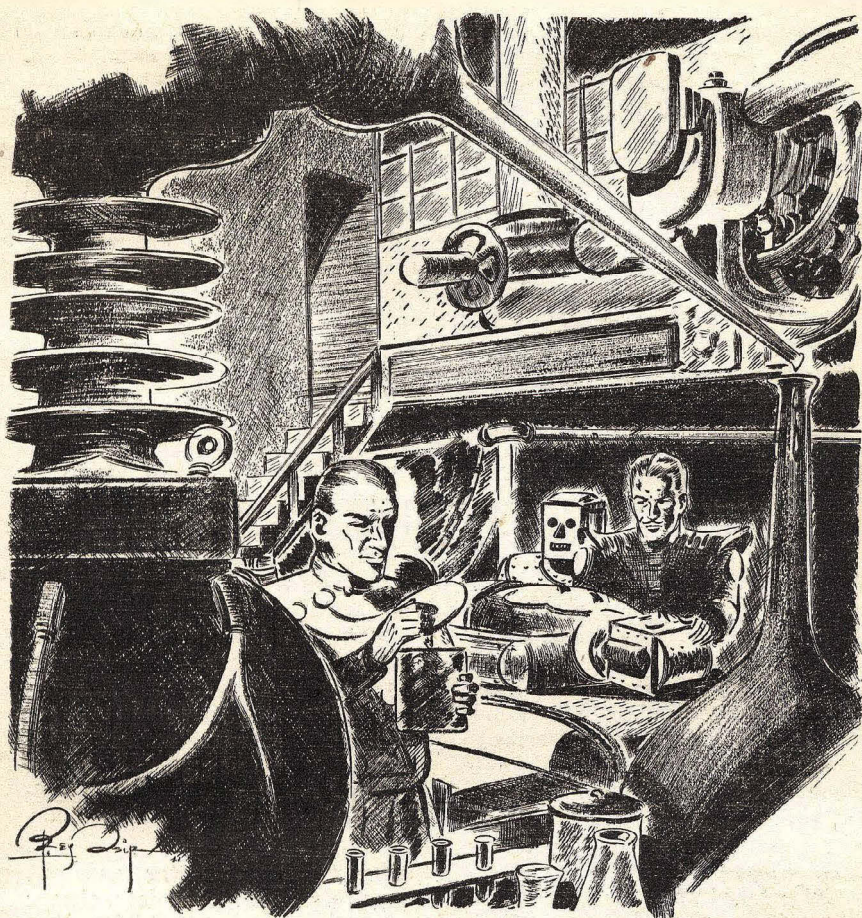
686 Egger, Am Radio gehört. *Daisy Day*, in: NZZ, 12.7.1979, 32.

687 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 14.

688 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 30'22".

689 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 15–16, hier 16. Hervorhebungen im Original.

690 Vgl. Ruge, Roboter im Film, 54–55.



REASON

By Isaac Asimov

The robot was strictly logical, reasoning, as only its perfect machine mind could, from observed facts to inevitable—if wacky—conclusion.

Illustrated by Rey Isip

GREGORY POWELL spaced his words for emphasis, "One week ago, Donovan and I put you together." His brows furrowed doubtfully and

he pulled the end of his brown mustache.

It was quiet in the officer's room of Solar Station #5—except for the

ABB.16 ► Darstellung von Roboter «QT 1» in Asimovs Kurzgeschichte *Reason* (1941).

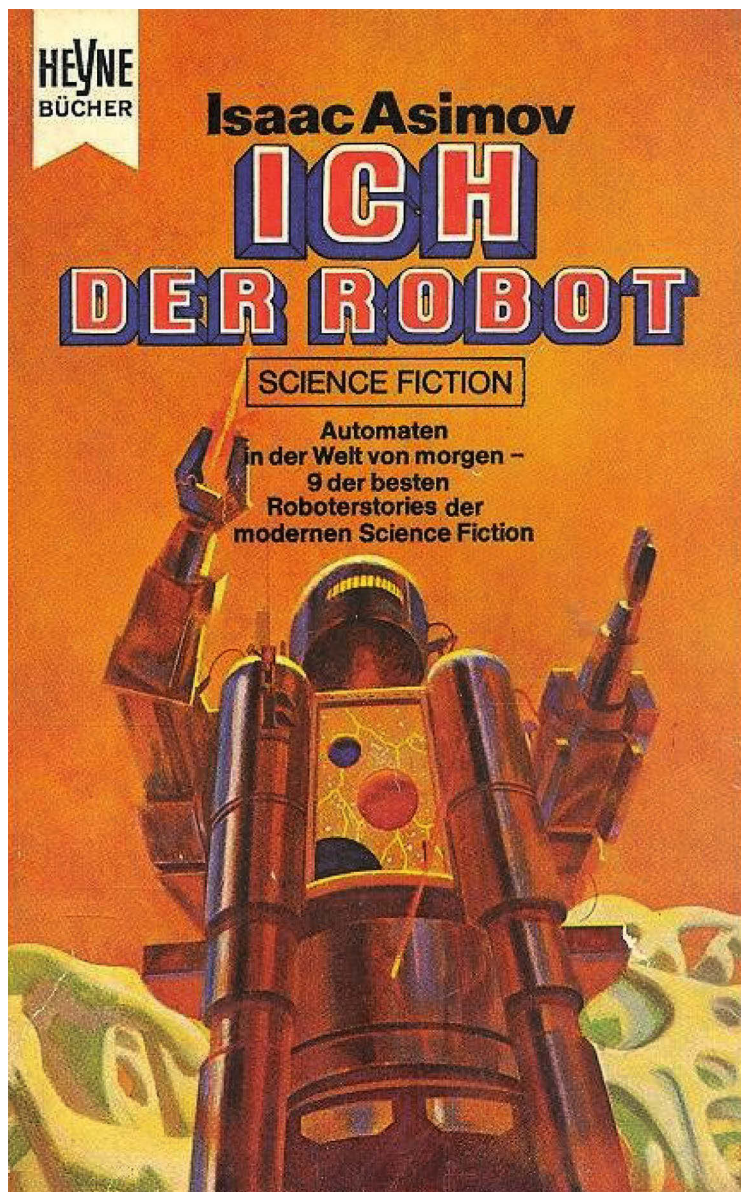


ABB.17 ► Umschlagabbildung zu Asimovs Werk *Ich, der Robot* (1952) mit Roboter «QT 1».

manipulierten Stimmen von Robotern und andererseits aus nahezu unverzerrten Sprechweisen von Androiden bestehen.

Verzerrte Stimmen sollten das Novum neuartiger Roboterfiguren naturalisieren, indem ihre angeblich künstliche Zusammensetzung mittels elektroakustischer Effekte hörbar gemacht wurde. In der ersten Folge *Logik* der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) mit einer Hörspieladaption von Asimovs Geschichte *Reason* (1941) spricht «Roboter QT 1» (Paul-Felix Binz) mit einer verzerrten, gefilterten, monotonen und im Vergleich zu seinem menschlichen Gegenüber emotionslosen Sprechweise.⁶⁹¹

HÖRPROBE V.54 [691]:
Verzerrte Roboter-
stimmen, 0'38"



Um die nicht-menschliche Zusammensetzung der von einem Menschen gesprochenen Figur zusätzlich zu betonen, äussert sich der Roboter in Form eines mechanisch-repetitiven Lachens (im Manuskript als «unmenschliches Maschinenlachen» bezeichnet),⁶⁹² mit Störungen beim Sprechen⁶⁹³ und mit einem misslungenen Seufzer.⁶⁹⁴ Dem Gesprochenen von «QT 1» wird ausserdem ein leises Klick-Geräusch vorangestellt und seine Passagen werden mit einem schnell pulsierenden Sinuston unterlegt.⁶⁹⁵ Regisseur Roland setzte den Roboter, dessen Stimme in Asimovs Referenzwerk als «cold timbre inseparable from a metallic diaphragm»⁶⁹⁶ bezeichnet wird, in einer Form um, die, ähnlich wie die visuellen Darstellungen von «QT 1» ► ABB. 16 UND ► ABB. 17),⁶⁹⁷ die elektromechanische Zusammensetzung des Novums akzentuierte. Auch der SDR (1967)⁶⁹⁸ und der WDR (1969)⁶⁹⁹ hatten Roboter «QT 1» in einer ähnlichen Weise umgesetzt.

Die adaptiven und autodidaktischen Fähigkeiten der KI-Maschinen konnten sich auch in der Fähigkeit der sprachlichen Weiterentwicklung der Roboter zeigen. Im Adaptionshörspiel *MEA* (1970) spricht «Mea» (Andrea Lukas), eine mobile zylinderförmige Maschine mit Seh- und Tastorganen, zunächst monoton und abgehackt, wohingegen sie sich zum Schluss des Stücks dank ihrer angeblichen Lernfähigkeit fließender artikuliert.⁷⁰⁰ Dass diese Sprechweise intendiert war, geht aus Anweisungen im Manuskript hervor, wo zunächst eine «mechanische weibliche Stimme» gefordert wird und im Verlauf des Hörspiels «menschlichere» Intonationen wie «bestürzt» eingesetzt werden.⁷⁰¹

Mit der hörspielgestalterischen Umsetzung der Roboterfiguren reicherte sich das Hör-Wissen der Rezipierenden wiederum mit gender-spezifischen Stereotypen an. Die Funktionen der Maschinen «QT 1» und «Mea», die sich letztendlich beide gegen ihre Erbauer auflehnten,⁷⁰² entsprachen durchaus konventionellen Geschlechtervorstellungen. Die Maschine «Mea», die ihrem Schöpfer «Jewgenij Sidorowitch» (Klaus W. Leonhard) zufolge aus «Hörbarkeitsgründen» mit einem «weiblichen Klang» ausgestattet worden ist,⁷⁰³ benutzt ihre Rechenleistung vor allem dazu, die «Gleichung der Liebe» zu entdecken.⁷⁰⁴ Zudem erweist sie sich als «gute Hausfrau», die das Zimmer ihres Erbauers aufräumt, ihm Tee ser-

691 Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 7'54"; Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (1. Sendung), 4.

692 Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 18'28"; Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (1. Sendung), 10.

693 Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 19'54".

694 Ebd., ab 54'32". Im Manuskript steht dazu: «seufzt tatsächlich – er versucht es zumindest». Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (1. Sendung), 29.

695 Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 7'54". An einer Stelle ist das «Nachdenken» von QT 1 in Form mechanischer, ratternder Geräusche zu vernehmen, die im Manuskript als «Roboter-Geräusch – elektr. Knistern» beschrieben werden. Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 12'13"; Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (1. Sendung), 7. Hervorhebungen im Original.

696 Asimov, *Reason*, 34.

697 Vgl. ebd., 33; Asimov Isaac, *Ich, der Robot*, Düsseldorf 1952, Titelseite.

698 Vgl. Asimov Isaac/Krautkrämer Horst (Bearbeitung), *Roboter QT 1*, Regie: Horst Krautkrämer, Produktion: SDR 1967, Dauer: 51'30" [4 Audiofiles], Erstsendung: 18.4.1967, ab 2'11" [Audiofile 3].

699 Vgl. Asimov Isaac/Carls Carl Dietrich (Bearbeitung), *Ich, der Robot* (2): Vernunft, Regie: Günther Sauer, Produktion: WDR 1969, Dauer: 48'20" [5 Audiofiles], Erstsendung: 9.5.1969, ab 3'44" [Audiofile 1].

700 Dnjeprow Anatolij/Schmid Robert (Bearbeitung), *MEA*, Regie: Amido Hoffmann, Produktion: Radiostudio Bern 1970, Dauer: 59'54", Erstsendung: 16.5.1970, DRS-1, ab Laufzeit 24'40" und 52'09".

701 Dnjeprow/Schmid, *MEA*, Manuskript, 10, 21.

702 «QT 1» sperrt die beiden menschlichen Besatzungsmitglieder ein, weil er nicht in ihnen, sondern in einem «Energieumformer» seinen «Schöpfer» sieht. Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft* (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 20'11" und 29'25". «Mea» will ihren Erbauer sezieren, um die Geheimnisse biologischer Systeme zu entschlüsseln. Dnjeprow/Schmid, *MEA*, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 49'47".

703 Dnjeprow/Schmid, *MEA*, Manuskript, 9.

704 Dnjeprow/Schmid, *MEA*, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 42'15".

viert oder seine Bleistifte spitzt.⁷⁰⁵ Im Gegensatz dazu ist Roboter «QT 1» mit technischen Aufgaben auf der Raumstation betraut.⁷⁰⁶ Diese geschlechterspezifische Darstellungsweise war aber kein Einzelfall, denn «QT 1» wird in Asimovs Geschichte stets in der männlichen Form angesprochen und der SDR und WDR besetzten die Roboterrolle ebenfalls mit Hörspielern.⁷⁰⁷

Auch bei der Darstellung von Androiden zeigen sich geschlechterspezifische Stereotype. Weibliche humanoide Roboter traten jeweils als Ehefrauen in Erscheinung. Ihre Stimmen waren im Gegensatz zu Robotern wie «QT 1» oder «Mea» ohne hörbare elektroakustische Manipulationen ausgestattet und glichen nahezu derjenigen der menschlichen Figuren. Im Adaptionshörspiel *Andover und die Androidin* (3. Sendung, *Pannen der Zukunft*, 1970) spricht eine «Androidin» (Andrea Lukas) namens «Lydia» weitgehend unverstellt und ihre elektromechanische Zusammensetzung zeigt sich nur in Form einer leicht monotonen und emotionslos wirkenden Sprachmelodie.⁷⁰⁸

HÖRPROBE V.55 [708]:
Androide Ehefrau mit
monotoner Stimme, 0'21"



Die als weiblich inszenierte Maschine übernimmt in der Geschichte die Funktion einer «aufmerksam[e] Gattin», deren Aufgabe darin besteht, ihrem Ehemann «jeden Wunsch von den Augen abzulesen».⁷⁰⁹ Das gleiche Muster zeigt sich auch bei «Ursula» (Renate Müller), einem «Roboter» des Heiratsinstituts «Glückliche Zukunft», der in der *Schreckmümpfeli*-Sendung mit dem Beitrag *Hochzeitstag* (1982) von Markus Köbli die Hörspielbühne betritt. Sprecherin Müller performt die verheiratete Androidin ebenfalls mit einem nur leicht entrückten Sprechstil, bestehend aus der Wiederholung der vorangehenden Worte, einer sinkenden Melodie gegen Satzende und einer wiederholt falschen Namensnennung ihres Ehemanns.⁷¹⁰

Auch männliche Androiden verfügten über stereotypisierte Funktionen, sprachen aber im Gegensatz zu den Androidinnen ganz gewöhnlich. In der Sendung *Unterhaltsame Propheten* (1970), dem Vorspann zur Science-Fiction-Reihe *Pannen der Zukunft*, spricht der humanoide Roboter «Braling Zwei» (Joachim Ernst) wie sein menschlicher Doppelgänger «Mr. Braling» (ebenfalls von Ernst gespro-

chen).⁷¹¹ Der Androide dient «Mr. Braling» zur Erfüllung ehelicher Pflichten, wobei das Hörspiel darin gipfelt, dass der Roboter den Platz seines menschlichen Originals einnimmt und «Mr. Braling» einsperrt. In der *Schreckmümpfeli*-Folge *Ein einschneidendes Erlebnis* (1982) tritt ein Androide in Form eines Industriearbeiters namens «Heinz» (Jodoc Seidel) in Erscheinung, der mit kölschem Dialekt seinem Kollegen mitteilt, dass er drehende «Rädchen» und «glitzernde Teilchen» in seinem aufgeschnittenen Arm entdeckt habe.⁷¹²

HÖRPROBE V.56 [712]:
Androide mit kölschem
Dialekt, 0'51"



Bezeichnenderweise wurden die Stimmen der Androidinnen affektierter dargestellt als die der Androiden. Die natürlich wirkenden Artikulationen von «Braling Zwei» und «Heinz», der sogar Dialekt sprechen kann, erwecken beim Hören den Eindruck einer einwandfrei funktionierenden Technologie. Hingegen suggeriert die unnatürlich wirkende, leicht störungsanfällige Sprechweise der Androidinnen «Lydia» und «Ursula», dass weiblich assoziierte Roboter kein wirklicher Ersatz für zwischenmenschliche Beziehungen seien.

705 Dnjeprow/Schmid, MEA, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 38'38".

706 Vgl. Brown/Asimov/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (1. Sendung), 13.

707 Vgl. Asimov, Reason, 34. Roboter «QT 1» wurde in der WDR-Produktion (1969) von Günther Sauer und beim SDR (1967) von Hellmut Lange gesprochen. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, Science Fiction im Hörspiel 1947–1987, o. S.

708 Dnjeprow/Wilhelm/Roland, *Pannender Zukunft* (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 41'53".

709 Ebd., ab 42'56". Bearbeiter Roland hielt sich beiden Aussagen der Figur «Lydia» an die Vorgaben des Referenzwerks. Vgl. Wilhelm, *Andover und die Androidin*, 177.

710 Vgl. Köbeli Markus, *Schreckmümpfeli: Der Hochzeitstag*, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 9'31", Erstsendung: 29.12.1982, DRS-1, ab 4'18".

711 Widmer et al., *Unterhaltsame Propheten*, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 13'48". Seine elektromechanische Zusammensetzung deutet sich nur kurz mit einem leise tickenden Geräusch eines herkömmlichen Weckers an, das beim Abhören an der Brust des Roboters vernommen wird. Widmer et al., *Unterhaltsame Propheten*, Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 7'09". Das tickende Geräusch, das in den Regieanweisungen als «Tick-tick-tick-tick-tick» bezeichnet wird, geht ebenfalls auf die Vorlage – Bradburys Kurzgeschichte *Marionetten AG* – zurück. Widmer et al., *Unterhaltsame Propheten*, Manuskript, 5; Bradbury, *Marionetten AG*, 278.

712 Köbeli Markus, *Schreckmümpfeli: Ein einschneidendes Erlebnis*, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 6'49", Erstsendung: 24.11.1982, DRS-1, ab 5'00".

Während Roboter und Androidinnen in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen vor allem verbal in Erscheinung traten, wurden Computer sowohl geräuschkvoll-musikalisch als auch stimmlich umgesetzt. Bei den nonverbalen Artikulationen lassen sich vier Muster unterscheiden. Erstens traten Computer mittels musikalischer Zeichen in Erscheinung, was wiederum eine Futurisierung diegetischer Musik zur Folge hatte.⁷¹³

So spielt im Originalhörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* (1969) ein «Melodien-Komputer [sic]» namens «Olexas» in einem Pavillon auf dem fernen Planeten «Proxiton C», welcher der Erde angeblich um 500 Jahre voraus war, rhythmische, hallende, basslastige synthetische Musik.⁷¹⁴

HÖRPROBE V.57 [714]:
Computer, der auf einem fernen
Planten Musik produziert, 0'37"



Autor Schmitz sah gemäss Manuskript «leise, gedämpfte Musik»⁷¹⁵ im Hintergrund vor, was Regisseur Bopp mit elektronischer Musik, wahrscheinlich von Ernst Neukomm auf einem Synthesizer produziert, umsetzte. Diegetische Computer konnten auch zur Futurisierung von Rockmusik dienen. In *Lüdere Chilbi 2000* (1972) werden während der Radioreportage über das Älplerfest Aufnahmen von «Volks-tänze[n]» angekündigt, woraufhin aber fälschlicherweise der Song *Outside My Door* (1969) von Can, einer avantgardistischen Band aus Köln, eingespielt wird.⁷¹⁶ Nach knapp zehn Sekunden wird die Rockmusik unterbrochen und eine «Stimme» (unbekannter Sprecher) meldet sich entschuldigend zu Wort: «Entschuldigen Sie. Wir haben einfach zu wenig Personal. Der Musik-Computer scheint überlastet.»⁷¹⁷

HÖRPROBE V.58 [717]:
Futurisierung zeitgenössischer
Rockmusik, 0'47"



Eggimann, der an entsprechender Stelle im Manuskript von einem «verrückte[n] Beat» schrieb, sah offenbar keinen «Musik-Computer» vor. Die Passage (schwarz markiert) wurde von Regisseur Roland eigenständig hinzugefügt. Danach wird wie von Eggimann beschrieben ein «Volkstanz» eingespielt.⁷¹⁸ Das Novum eines «Musik-Computers» diente hier zur Kontrastierung zweier Klanglandschaften – eines avantgardistischen und eines folkloristischen

Soundscapes –, wobei Roland mit der Wahl der Band Can progressive Musik, sogenannten «Krautrock»,⁷¹⁹ auswählte.

Ein zweites Muster zur Darstellung neuartiger Computer waren elektronische Klänge. Im Originalhörspiel *Prioritäten* (1974) wird beispielsweise das «Uni-Informatic-System», ein vernetzter Apparat mit Spracherkennung, Drucker und Videotelefonie, mit modulierten Sinustönen und mechanischen Telex-Geräuschen umgesetzt.⁷²⁰

HÖRPROBE V.59 [720]:
Elektronischer Sound
für weltweit vernetzte
Apparate, 1'07"



Regisseur Meyer hielt sich weitgehend an die Anweisungen von Autor Hans Peter Buschmann, der im Manuskript von «Arbeits-Brummtönen» und einer «rasend schnell schreibende[n] elektrische[n] Schreibmaschine» schreibt.⁷²¹ Interessanterweise ist Meyers Inszenierung erneut länger und effektvoller als die des WDR/SDR von 1973. So dauert in der DRS-Produktion die Anfangsszene, in der mit dem Computer gearbeitet wird, mit rund 8 Minuten deutlich länger als beim WDR (ca. 6 Minuten).⁷²²

Mit den aufkommenden PCs im Laufe der 1970er Jahre veränderten sich auch die Klangpraktiken zur Darstellung neuartiger Rechenma-

713 Vgl. zur Futurisierung diegetischer Musik während der Konsolidierungsphase: Kapitel «Futurisierung diegetischer Musik», 155–159.

714 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 30'24"; Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript, 27.

715 Schmitz, *Ihr werdet es Utopia nennen*, Manuskript, 21. Hervorhebungen im Original.

716 Vgl. Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 21'19".

717 Ebd., ab 21'52"; Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 10. Hervorhebung durch den Autor (schwarze Markierung).

718 Wahrscheinlich handelt es sich um das Lied *Am Märli z'Saane* von J. Nicolier der Schallplatte *Bi Us Im Bärnerland* (unbekanntes Veröffentlichungsdatum). Vgl. Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab Laufzeit 21'56".

719 «Krautrock» ist ein von der musikwissenschaftlichen Forschung sowie von zeitgenössischen Akteurinnen und Akteuren verwendeter Begriff, mit dem Rockmusik westdeutscher Bands bezeichnet wird. Die 1968 gegründete Band Can gilt in der Forschung als Ursprung des Krautrocks. Vgl. Manning Peter, *Electronic and Computer Music*, New York/Oxford 2004, 174.

720 Vgl. beispielsweise Buschmann, *Prioritäten*, Produktion: Radiostudio Basel 1974, ab 0'08", 0'59" oder 8'01".

721 Buschmann, *Prioritäten*, Manuskript, 1, 2. Hervorhebungen im Original.

722 Vgl. Buschmann, *Prioritäten*, Produktion: Radiostudio Basel 1974, ab 0'14"; Buschmann, *Prioritäten*, Produktion: WDR/SDR 1974, ab 0'27".

schinen, so dass drittens Computer nur noch mit Tastaturgeräuschen in Szene gesetzt wurden. So erklingen im Hörspiel 2052, *am Forschungstag 1* (1977) Geräusche einer Tastatur nach der Aufforderung an eine Astronautin, eine Frage für den Computer zu «programmieren[n]».⁷²³ Autorin Jean Marsus sah in ihrem Manuskript dafür eine «Reihe von Klick-Geräuschen» vor,⁷²⁴ was Regisseur Baumgartner mit Geräuschen einer Schreibmaschinen- oder Fernschreiber-Tastatur umsetzte.

Ein viertes Muster, das sich in der ersten Hälfte der 1980er Jahre zeigte, bestand aus der Verwendung elektronischer Sounds aus real existierenden Computerspielen. Im Originalhörspiel *Tucui* (1984) werden bei der Vorführung von «Sorogul F 5», einem virtuell interaktiven «Computerspiel 1:1», verschiedene elektronische Klänge, sogenannte «8-Bit-Sounds»,⁷²⁵ des 1980 veröffentlichten Computerspiels *Dungeons & Dragons Computer Labyrinth Game* verwendet.⁷²⁶

HÖRPROBE V.60 [726]:
8-Bit-Sounds in futuristischen
Computerspielen, 0'34"



Autor P.M. hatte im Manuskript zum Klang des Games «siehe Dungeons and Dragons» geschrieben und entsprechende Spielgeräusche wie «Mauerzeichen» oder «Drachenflugzeichen» vorgeschlagen.⁷²⁷ Zusätzlich zu den US-amerikanischen Computerspiel-Sounds wurden lautstarke Schmatz-, Würg- und Jaul-Geräusche eingesetzt, um den Verzehr durch den Drachen zu inszenieren.⁷²⁸ Die Klänge aus dem Spiel *Dungeons & Dragons Computer Labyrinth Game* wurden auch im Originalhörspiel *In meinem Kopf schreit einer* (1984), das wenige Monate nach *Tucui* ausgestrahlt wurde und ebenfalls von Studio Zürich produziert worden war, verwendet.⁷²⁹ Offensichtlich nahmen die Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS zur Mitte der 1980er Jahre den Trend der aufkommenden Computerspiele⁷³⁰ auf und spekulierten dabei über zukünftige Spielformen, beispielsweise in Form virtueller Interaktionen wie im Hörspiel *Tucui*.

Neuartige Computer traten seit den 1970er Jahren auch verbal in Erscheinung. Dabei handelte es sich um KI-Maschinen, die über Spracherkennung und Sprachsynthese, das heisst die Fähigkeit zur Erzeugung von Sprache durch elektronische Mittel, verfügten. Die Stimmen der intelligenten Computerwesen

wurden dabei ähnlich umgesetzt wie diejenigen der Roboter und Androiden. Im Originalhörspiel *Bericht für einen Aufsichtsrat* (1974) transformierte etwa eine «Übersetzungsmaschine» (unbekannter Sprecher) die Laute von Schimpansen in die deutsche Sprache. Zu hören ist dabei eine männliche, elektroakustisch manipulierte Stimme – wahrscheinlich mit Hochpassfilter und einem Frequency Shifter bearbeitet –, die den Regieanweisungen entsprechend «stark verzerrt» klingt.⁷³¹

HÖRPROBE V.61 [731]:
Neuartige Computer mit Sprach-
synthese-Fähigkeiten, 0'18"



In *2052, am Forschungstag 1* (1977) spricht Bordcomputer «Christophe» (Horst Mendroch) hingegen mit monotoner und langsamer Stimme und informiert die Besatzung über die inzwischen zerstörte Erde.⁷³² Im Hörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* (1981) wird die Rolle des «Bordcomputers» von

723 Marsus, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 9'14" (Band 2).

724 Marsus, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, 34.

725 8-Bit-Sounds konnten auf Soundgeneratoren von Computern wie dem Commodore 64 erzeugt werden. Vgl. dazu Manning, *Electronic and Computer Music*, 217–241, hier 219–220.

726 Vgl. beispielsweise P. M., *Tucui*, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 11'59", 12'09" oder 12'30" (Band 2); P. M., *Tucui* Manuskript, 46.

727 P. M., *Tucui*, Manuskript, 45. Hervorhebungen im Original.

728 Vgl. P. M., *Tucui*, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 13'10". P. M. hat im Manuskript an den entsprechenden Stellen «*Rülpser*», «*Kotzgeräusch*» und «*Winseln*» notiert. P. M., *Tucui*, Manuskript, 46. Hervorhebungen im Original.

729 Vgl. Schertenleib Hansjörg, In meinem Kopf schreit einer, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1984, Dauer: 43'15" (2 Bänder), Erstsendung: 5.6.1984, DRS-2, ab 0'14" (Band 2). Dabei wurden zusätzlich auf- und absinkende elektronischen Töne verwendet, um die Bewegungen eines Raumschiffs in einem Computerspiel zu illustrieren.

730 Vgl. zur Geschichte von Computerspielen: Bonfaddelli Heinz, Computerspiele. Faszination – Rezeption – Wirkungen, in: Frizzoni Brigitte/Tomkowiak Ingrid (Hg.), *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*, Zürich 2006, 271–292, hier 273–274.

731 Vgl. Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, *Bericht für einen Aufsichtsrat*, Regie: Martin Bopp, Produktion: Radiostudio Basel 1974, Dauer: 63'26", Erstsendung: 19.5.1974, DRS-2, ab 27'43". Okopenko/Grashoff, *Bericht für einen Aufsichtsrat*, Manuskript, 21. Hervorhebungen im Original.

732 Vgl. Marsus, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 2'12" (Band 1). Marsus sah im Manuskript eine «seltsam unpersönliche» sowie eine «langsame, künstliche und beeindruckende Stimme» für den Computer vor. Marsus, 2052 am Forschungstage I, Manuskript [Originalmanuskript der Autorin], Titelblatt, 5.

einer Hörspielerin (Charlotte Acklin) gesprochen. Aufgrund seiner fortgeschrittenen Intelligenz artikuliert sich der Computer nahezu gleich wie die Besatzungsmitglieder des Raumschiffs «Marco Polo», wobei die auditive «Otherness» des Rechners durch Halleffekte auf Acklins Stimme zum Ausdruck kommt.⁷³³ Dieser Effekt sollte offenbar die Wiedergabe via Lautsprecher suggerieren. Im Hörspiel nimmt der Computer eine zentrale Rolle ein, indem er den Rückflug des Raumschiffes von einem fernen Planeten verhindert, da die «menschliche Unvernunft» der Crew der «programmierten Logik» widerspricht.⁷³⁴

Auch eine herkömmliche Radioästhetik wurde zur Darstellung fiktiver Computer eingesetzt. Im Originalhörspiel *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit* (1977) kann mit einer «Computer Console»⁷³⁵ in der Vergangenheit Geäussertes wieder in Stimmen umgewandelt werden. Beim Einschalten des neuartigen Geräts erklingen Störgeräusche und ein Frequenzrauschen, was den Angaben von Autorin Barbara Schnyder-Seidel entspricht, die im Manuskript vom «Suchen einer Radiostation» schreibt.⁷³⁶ Kurze Zeit nach Einschalten des Computers erklingen die eingefangenen Stimmen aus der Vergangenheit in Form von bruchstückhaften Phrasen, gesprochen von Hörspielerinnen und Hörspielern mit konventionellen Sprechstilen, wobei ihre Stimmen wiederum mit elektroakustischen Filtern manipuliert werden, um eine Lautsprecherwiedergabe am fiktiven Computergerät zu imitieren.⁷³⁷

Bei der Verteilung der Rollen der eigentlich geschlechtsneutralen Rechenmaschinen orientierten sich die Mitarbeitenden von Radio DRS an den Vorgaben der Manuskripte und Referenzwerke. So spricht auch in der BR-Produktion von *Bericht für einen Aufsichtsrat* ein Hörspieler die Rolle der «Übersetzungsmaschine».⁷³⁸ Im Originalhörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* wird bei der Personenaufzählung zwar ein namenloser «Computer» aufgeführt,⁷³⁹ die Wahl einer Hörspielerin dürfte aber auf das norwegische Referenzhörspiel zurückzuführen sein, denn in *Rutine for ukjent planet* (1978) wird die «Datamaskinen» (dt. Computer) ebenfalls von einer Frau (Lise Fjeldstad) gesprochen.⁷⁴⁰

Vereinzelte entschieden die Regisseure aber auch eigenständig über das «Geschlecht» der Computer. So wird in der *Schreckmümpfeli*-Sen-

dung mit dem Adaptionshörspiel *Die Prüfung* (1984) die Rolle eines «Computer[s]» von einem Hörspieler (Rainer Zur Linde) gesprochen,⁷⁴¹ während die in der literarischen Vorlage als surrende und mit flackernden Lichtern ausgestattete «Maschine» mit einer nicht weiter erläuterten «Stimme»⁷⁴² beschrieben wird. Wahrscheinlich wählte Regisseur Zur Linde eine Männerstimme, weil dies einerseits dem generischen Maskulinum entsprach (zumindest was die Hörspielversion betrifft, wo von einem «Computer» die Rede ist), andererseits wollte er wohl damit das Stereotyp angeblich männlicher Rationalität zusätzlich hervorheben. Im Falle der *Schreckmümpfeli*-Sendung handelte es sich im Übrigen um eine sehr verheerende Rationalität, denn der Computer entscheidet, dass ein 10-jähriges Mädchen aufgrund ihres zu hohen IQs getötet werden soll.⁷⁴³

733 Vgl. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 32'10".

734 Ebd., ab 38'14".

735 Seidel, *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit*, Manuskript 6.

736 Seidel Barbara, *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit*, Regie: Walter Baumgartner, Produktion: Radiostudio Zürich 1977, Dauer: 39'29", Erstsendung: 21.4.1977, DRS-1, ab 8'44"; Seidel, *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit*, Manuskript 8.

737 Vgl. Seidel, *Kommt, ihr Stimmen der Vergangenheit*, Produktion: Radiostudio Zürich 1977, ab 8'59".

738 Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Regie: Hans Breinlinger, Produktion: BR 1968, Dauer: 62'45", Erstsendung: 2.6.1969, ab 27'40"; Okopenko Andreas/Grashoff Bernd, Bericht für einen Aufsichtsrat, Manuskript (BR), Archiv Radiostudio Basel, BS_001938.000, 21.

739 Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Manuskript, Deckblatt.

740 Vgl. Bing/Bringsværd, *Rutine for ukjent planet*, Produktion: NRK 1977, ab 26'40".

741 Vgl. Slesar/Roth, *Schreckmümpfeli: Die Prüfung*, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 6'14".

742 Slesar, *Die Prüfung*, 66.

743 Eine ähnliche, wenn auch weniger drastische Rollenverteilung zeigt sich auch in der Sendung *Die Lust am Alptraum* (1985). Dort wird der Computer «Susy» (unbekannte Sprecherin) als weiblich konnotierter Hilfsroboter und «Leon» (unbekannter Sprecher) als männlich konnotierter Computer in Automobilen inszeniert. Vgl. Peschke, *Die Lust am Alptraum*, Produktion: Radiostudio Bern 1985, ab 14'07" und 17'45".

Sprechende Lichtkugeln und androgyne Aliens

Auch zur Zeit der Diversifikation radiofoner Science Fiction kam es zu mehreren Begegnungen mit extraterrestrischen Wesen. Mittels elektroakustischer Manipulationen wurde auf die auditive ›Otherness‹ der Aliens hingewiesen. Der Grad an Verzerrung hing dabei von der Funktion ab, welche die Ausserirdischen in den Hörspielen einnahmen.

Aliens, die in den Handlungen der Geschichten eine unterhaltende Funktion einnahmen und auf die Erzeugung von Spannung angelegt waren, machten sich jeweils mit stark verzerrten Stimmen bemerkbar. In der Sendung *Erdlandung*, der zweiten Folge der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970), entführen die Ausserirdischen «Drei» (Paul-Felix Binz), «Neun» (Wolfgang Rottsieper), «Kar» (Helmuth Winkelmann) und «Lal» (Peter Hasslinger) Menschen und Tiere von der Erde und unterziehen sie Experimenten. «Drei» und «Neun» sprechen dabei mit hallversetzten, verzerrten und nach oben transponierten Stimmen.⁷⁴⁴

HÖRPROBE V.62 [744]:
Stärker verzerrte Alien-
stimmen als vom Ursprungstext
gefordert, 0'06"



«Kar» und «Lal», die einer angeblich noch «kriegerischere[n] und erbarmungslosere[n] Rasse» angehören, sprechen ohne Pitch, dafür mit umso mehr Verzerrung.⁷⁴⁵ Eine medienkomparative Perspektive auf die Sounds dieser Aliens zeigt, dass die Darstellung im Hörspielformat wiederum effekt- und geräuschvoller ausfiel als im Referenzwerk beschrieben. In Fredric Browns Kurzgeschichten *Ein Mann von Ruf und Noch einmal davongekommen* werden lediglich das Aussehen der wurmartigen Geschöpfe «Drei» und «Neun»⁷⁴⁶ oder das «Facettenauge»⁷⁴⁷ von «Kar» beschrieben. Mit dem Medienwechsel erweiterte Regisseur und Bearbeiter Roland die visuellen Angaben mit akustischen Zeichen.⁷⁴⁸

Wenn die Funktion extraterrestrischer Wesen darin bestand, in allegorischer Weise menschliche Eigenschaften in ihrer extremen Ausprägung zu widerspiegeln, so setzte sich ihr Sound aus transzendent wirkenden Stimmen zusammen, die im Vergleich zu den feindseiligen Aliens in der Reihe *Pannen der Zukunft* nur mit dezenter elektroakustischen Effekten bearbeitet worden waren. Im Adaptionshör-

spiel *Die Feuerballons* (1967) wendet sich beispielsweise auf dem Mars eine der «blauen Lichtkugeln» (Anne Wehner)⁷⁴⁹ mit folgenden Worten an die weitgereisten Patres einer US-amerikanischen Episkopalkirche:

«Wir sind die ersten Marsbewohner, die in die Berge auszogen und dem materialistischen Leben entsagten. Vor sehr, sehr langer Zeit nahmen wir diese Gestalt an. Einst waren wir Menschen wie ihr, aber wir haben die Sünden des Fleisches abgetan und leben im Zustand göttlicher Gnade.»⁷⁵⁰

HÖRPROBE V.63 [750]:
Allegorische Darstellung
ausserirdischer Wesen mittels
pastoraler Stimmen, 0'25"



Der übernatürliche Charakter der Marsmenschen wird auch durch die Sprechweise von Hörspielerin Wehner hervorgehoben. Sie spricht die Passage mit einer Art ›pastoralem‹ Sprechstil, bestehend aus einer ruhigen Aussprache und sinkender Sprachmelodie gegen Satzende. Ihre Stimme verfügt dabei über einen Hallanteil und wird im Hintergrund von der sphärisch wirkenden, extradiegetischen Hörspielmusik von Claus Cornell begleitet.⁷⁵¹

⁷⁴⁴ Brown/Roland, *Pannen der Zukunft* (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 11'46".

⁷⁴⁵ Ebd., ab 32'42"; Brown/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (2. Sendung), 16.

⁷⁴⁶ Vgl. Brown, *Ein Mann von Ruf*, 58.

⁷⁴⁷ Brown, *Noch einmal davongekommen*, 295.

⁷⁴⁸ Im Manuskript steht zum intendierten Klang der Ausserirdischen, dass sie «verfremdet» tönen sollen, im Falle von «Drei» und «Neun» zum Beispiel mit einer «höhere[n] Bandgeschwindigkeit». Brown/Roland, *Pannen der Zukunft*, Manuskript (2. Sendung), 4, 17. Hervorhebungen im Original.

⁷⁴⁹ Bradbury/Stendar, *Die Feuerballons*, Manuskript, 4.

⁷⁵⁰ Bradbury/Stendar, *Die Feuerballons*, Produktion: Radiostudio Bern 1966, ab 31'03". Eine ähnliche akustische Transformation zeigte sich auch im *Schreckmümpfeli*-Kurzhörspiel *Gastrophysik* (1982), in dem das ausserirdische Wesen «Pi – 623» (Jodoc Seidel) einen Menschen unterwandert. Der transzendente Übergang vom Menschen zum «Wesen von höherer Intelligenz» vollzog sich dabei von einem konventionell-menschlichen hin zu einem tranceartig-ausserirdischen Sprechstil mit hoher Tonlage und monotoner Sprechweise. Timm Herbert, *Schreckmümpfeli: Gastrophysik*, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1982, Dauer: 14'57", Erstsendung: 28.4.1982, DRS-1, ab 12'02"; Herbert, *Schreckmümpfeli: Gastrophysik*, Manuskript, 6.

⁷⁵¹ Vgl. zur Musik von Cornell: Kapitel «Neuartige Transportmittel: Zwischen laut und leise», 237–238.

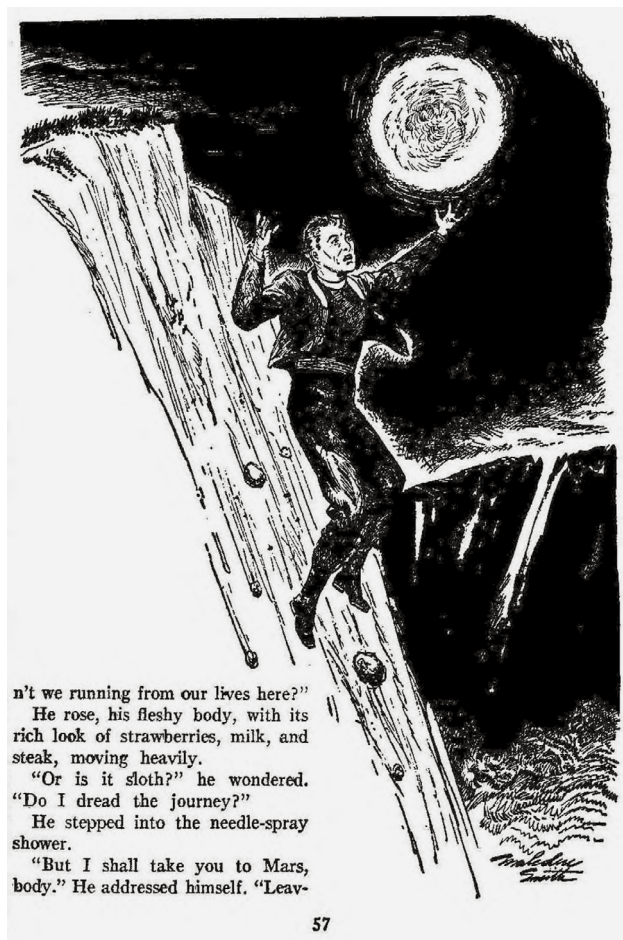


ABB.18 ► «Father Peregrine» und einer der ausserirdischen «Fire Ballons» in Bradburys Kurzgeschichte *In This Sign* (1951).

Auch beim Adaptionshörspiel *Die Feuerballons* vollzog sich beim Wechsel von Text zu Ton eine mediale Transformation. Ray Bradbury beschreibt in seiner Kurzgeschichte *Die Feuerballons* den Klang der «blauen Lichtkugeln» unspezifisch und als geschlechtsneutrale «Stimme».⁷⁵² Auch in der englischen Originalversion *In this Sign* (1951), die auch Illustrationen der «Fire Ballons»⁷⁵³ enthält ▶ ABB. 18, gibt es keine Hinweise zu Sound oder Gender der Aliens. Wolfgang Stendar, Verfasser des Hörspielmanuskripts, übernahm Bradburys Vorgaben und listete bei den Personen eine «Stimme der Marsbewohner» auf (notabene im generischen Maskulinum). Weshalb Regisseur Amido Hoffmann die Rolle mit einer Hörspielerin besetzte und auf welchem Hör-Wissen Wehners Performanz der «blauen Lichtkugel» basierte, ist schwer einzuschätzen. Hoffmann könnte an die Tradition der Oper angeknüpft haben wollen, wonach statushohe Figuren wie Göttinnen und Götter mit tendenziell hohen Stimmen verkörpert wurden,⁷⁵⁴ während die langsame und andächtige Artikulation Wehners an die Darstellung von Engelsfiguren in Filmen erinnert.⁷⁵⁵

Bei Alien-Darstellungen, die vor allem eine anthropologische Funktion einnahmen und ein Bedürfnis nach Kommunikation widerspiegeln sollten, wurden elaborierte Produktionstechniken verwendet. Im Originalhörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* trifft eine Raumschiffmission auf ausserirdische Wesen, die als «Kathayer» identifiziert werden. Den Beschreibungen der irdischen Crew zufolge tragen die Aliens Lendenschurze und befinden sich auf einem «Steinzeit-Niveau».⁷⁵⁶ An einer Stelle ist auch die «autochthone» Sprache der «Kathayer» zu vernehmen. Zu hören sind dabei rückwärts eingespielte Frauen- und Männerstimmen.⁷⁵⁷ Obwohl es zu den «Richtlinien» der Raumschiffexpedition gehört, die «Sprache der Bewohner fremder Planeten zu erlernen», sind es die «Kathayer», welche die Sprache der Menschen lernen.⁷⁵⁸ Ihre Kommunikationsfähigkeiten scheinen dabei sehr begrenzt zu sein. So spricht beispielsweise einer der «Kathayer» (Klaus Degenhardt) äusserst langsam, mit falscher Silbenbetonung und einer eigenwilligen Grammatik, die nur unmittelbare Dinge benennen kann. Ausserdem klingt seine Stimme «unnatürlich»

hoch, geschlechtslos und verzerrt (wahrscheinlich wurde sie mit einem Frequency Shifter manipuliert).⁷⁵⁹

HÖRPROBE V.64 [759]:
Technisch elaborierter
Alienstimmen bei
Radio DRS (1980), 0'35" ...



Der Vergleich mit der norwegischen Vorlage *Rutine for ukjent planet* (1978) zeigt, dass Radio DRS in seiner Produktion keine geschlechterspezifischen Stimmen zur Darstellung der Aliens verwendete. Während nämlich in der norwegischen Version der «Kathayer» (Bjørn Skagestad) mit unbearbeiteter und als männlich erkennbarer Stimme umgesetzt wird,⁷⁶⁰

evoziert Regisseur Rainer Zur Linde mit der stark verzerrten Stimme des «Kathayers» den Eindruck eines androgynen Aliens – dies, obwohl der «Kathayer» im Hörspiel als Mann identifiziert wird.⁷⁶¹

HÖRPROBE V.65 [760]:
... und «natürlich» klingende
Ausserirdische beim norwegischen
Radio (1978), 0'18"



Die Darstellung unbekannter Wesen konnte demnach auch ohne Hinweis auf ein bestimmtes Geschlecht ausfallen. Die auditive «Otherness» von Aliens wurde hier vor allem mittels elektroakustischer Effekte und einer ungewöhnlichen Sprache zum Ausdruck gebracht.

⁷⁵² Bradbury, *Die Feuerballons*, 134, 151.

⁷⁵³ Bradbury, *In This Sign*, 57, 62.

⁷⁵⁴ Vgl. Franke, *Auf der Suche nach der ganzen Stimme*, 20–21.

⁷⁵⁵ Vgl. Butzmann/Martin, *Filmgeräusch*, 173–177.

⁷⁵⁶ Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Manuskript, 15.

⁷⁵⁷ Vgl. Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 10'32". Entsprechend wird im Manuskript ein «[s]chwaches Stimmewirr in einer unverständlichen Sprache» gefordert. Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Manuskript, 4. Beim Umkehren der Aufnahmen sind Hörspielerinnen und Hörspieler zu hören, die Sätze wie «Wer ist das?» oder «Wohär chunnt dä?» (dt. «Woher kommt er?») einsprechen.

⁷⁵⁸ Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Manuskript, 4.

⁷⁵⁹ Vgl. Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 12'12". Vgl. zum Effektgerät des Frequency Shifters: Fussnote 533 (Kap. V).

⁷⁶⁰ Vgl. Bing/Bringsværd, *Rutine for ukjent planet*, Produktion: NRK 1977, ab 8'01".

⁷⁶¹ Bing/Bringsværd, *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten*, Manuskript, 8.

Sinnbildliche Klanglandschaften ferner Planeten

Die Raumfahrtmissionen zu fernen Planeten beinhalteten nebst sprechenden Aliens auch extraterrestrische Klanglandschaften. Diese setzten sich entweder aus naturhaften Geräuschen, stillen Soundscapes oder zeitgenössischen Klangobjekten zusammen.

Die Verwendung naturhafter Geräusche konnte mitunter eine allegorische Funktion einnehmen. Im Originalhörspiel *Das Unternehmen der Wega* wird die Venus als ein unwirtlicher Planet mit einer extrem hohen Temperatur, permanenten Gewittern und einer hierarchielosen Gesellschaft dargestellt. Forscherinnen und Forscher, die Dürrenmatts Stück untersucht haben, sehen in der Venus die bewusste Verlagerung einer «utopische[n] Gesellschaft» in eine «absurd lebenswidrige Umgebung».⁷⁶² Zur Inszenierung der Kontraste zwischen der irdischen, korrumpierten Zivilisation und der alternativen Gesellschaftsordnung auf der Venus sah Dürrenmatt den Einsatz von Gewittergeräuschen vor, welche die Rede des irdischen Aussenministers «Sir Horace Wood» (Walter Kiesler) an offenbar heuchlerischen Stellen unterbrechen sollten. Die Szene wird im Hörspielmanuskript respektive in der Sendung folgendermassen umgesetzt:

«Wood: [...] Die vereinigten, freien Nationen der Erde, deren Vertreter wir sind, wissen, dass die Ideale – (KRACHENDER DONNER) dass die Ideale, denen wir uns untergeordnet haben und denen wir nachzuleben versuchen (LANG-ANHALTENDER DONNER) die Ideale (DONNER) der Humanität (DONNER) und der Freiheit (KRACHENDER DONNER) auch auf der Venus zu finden sind [...] und so sind wir denn nicht aus irgendwelchen Berechnungen zu Ihnen gekommen (HERAN-BRUELLEN- DER WIND)».⁷⁶³

HÖRPROBE V.66 [763]:
Allegorische Gewittergeräusche
auf der Venus, 0'52"



Bis auf einen «krachenden Donner» (schwarz markiert) performte Regisseur Hans Hausmann die Passage mit den geforderten Gewitter- und Windgeräuschen. Interessanterweise verstanden andere Radiosender realitätsnahe Witterungsgeräusche nicht als das adäqua-

teste hörspielgestalterische Mittel. Der Bayerische Rundfunk, der Dürrenmatts Hörspiel 1955 urgendet hatte, setzte das Gewitter in Form musikalischer Zeichen (v.a. Trommel- und Beckenschläge) um.⁷⁶⁴ Andere Sender wie der SWF (1955) oder das Westschweizer Radio (1960) verwendeten hingegen ähnliche Wind- und Donnergeräusche wie die DRS-Produktion.⁷⁶⁵ Bezeichnenderweise waren die Szenen der Rede auf der Venus der SRG-Radios (91" bei DRS; 89" RSR) erneut länger als diejenigen der ARD-Sender (84" BR; 54" SWF). Die Gründe dafür lagen einerseits in der langsameren Aussprache der Hörspieler und andererseits in den längeren Pausen. Eine ausgedehnte Performanz von Nova wurde im Falle von Dürrenmatts Stück also auch vom Westschweizer Radio praktiziert.

Naturhafte Geräusche wurden auch im Hörspiel *Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten* verwendet. Um den angeblich archaischen Planeten «NGC 1099/4» darzustellen, ist an einer Stelle ein leises Vogelgezwitscher zu vernehmen.⁷⁶⁶

HÖRPROBE V.67 [766]:
Dezenter Soundscape eines
fernen Planeten bei Radio DRS
(1980), 0'15", ...



In der norwegischen Vorlage *Rutine for ukjent planet* (NRK, 1978) wird der Planet mit anderen Klangobjekten repräsentiert, nämlich mittels Trommel- und Balafon-Klängen.⁷⁶⁷

HÖRPROBE V.68 [767]:
... und Trommelklänge
beim norwegischen
Radio (1978), 0'11"



⁷⁶² Pereira, Science Fiction im Werk von Friedrich Dürrenmatt, 13. Auch Beusch sieht in Dürrenmatts Hörspiel die Venus als ein «Paradies der Menschlichkeit» dargestellt. Beusch, Die Hörspiele Friedrich Dürrenmatts, 117. Zur Bedeutung der Venus in Dürrenmatts Werk siehe auch: Milner, Locating Science Fiction, 79–81; Scholz, Friedrich Dürrenmatt als Visionär, 57–69.

⁷⁶³ Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 22'22"; Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Manuskript, 15–16. Hervorhebungen im Original und Hervorhebung durch den Autor (schwarze Markierung). Auch in der 1958 veröffentlichten Version erwähnt Dürrenmatt diese Geräusche während der Rede von «Wood». Vgl. Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, 19–20.

⁷⁶⁴ Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: BR 1954, ab 25'28".

⁷⁶⁵ Dürrenmatt, L'entreprise de la Vega, Produktion: RSR 1960, ab 24'11"; Dürrenmatt, Das Unternehmen der Wega, Produktion: SWF 1955, 19'36".

⁷⁶⁶ Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 10'20".

⁷⁶⁷ Vgl. Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 6'35".

Weshalb Bearbeiter Udo Birkholz, der das Hörspiel aus dem Norwegischen ins Deutsche übertrug, keine entsprechenden Hintergrundgeräusche notierte, ist unklar. Jedenfalls verzichtete Radio DRS auf eine Klangpraxis, wie sie in Radiosendungen über Menschen auf dem afrikanischen Kontinent in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich war⁷⁶⁸ und vom norwegischen Sender NRK auf die angeblich auf einem «Steinalder-nivå»⁷⁶⁹ (dt. «Steinzeitalter-Niveau») befindlichen Aliens angewandt wurde.

Im Gegensatz zur Venus und dem Planeten «NGC 1099/4» wird im Adaptionshörspiel *Die Feuerballons* der Mars ohne akustische Atmosphäre dargestellt – dies, obwohl Bradbury in der Vorlage ausdrücklich auf Windgeräusche hinweist.⁷⁷⁰ Bearbeiter Stendar übertrug den entsprechenden Verweis nicht ins Hörspielmanuskript und Regisseur Hoffmann setzte stattdessen auf einen extradiegetischen Klangteppich mit elektronischer Musik von Klaus Cornell.⁷⁷¹

Im Originalhörspiel *Ihr werdet es Utopia nennen* wird der Planet «Proxiton C» weitgehend geräuschlos inszeniert. Allerdings öffnet einer der 1985 eingefrorenen und 2085 wiederbelebten Männer das Fenster eines Gebäudes auf dem fernen Planeten. Zu hören ist das Martinshorn einer Polizeisirene und die Protestrufe «[B]rennt sie, brennt sie ab».⁷⁷²

HÖRPROBE V.69 [772]:
Sound der 1968er Revolution
auf einem ausserirdischen
Planten, 0'13"



Autor Schmitz beschrieb die Szene im Manuskript als «tumultartige Sprechchöre», wobei «vorwiegend Jugendliche» den Satz «Jagt die Regierung in die Wüste» von sich geben sollten.⁷⁷³ Regisseur Bopp verzichtete auf diese Formulierung und liess die Demonstrierenden (unbekannte Sprecherinnen und Sprecher) stattdessen den Satz «[B]rennt sie, brennt sie ab» im Rhythmus des Protestrufs «Ho Ho Ho Chi Minh» skandieren. Dabei handelte es sich um einen «Schlüssel-Sound» der Studierendenbewegung, der im Februar 1968 angesichts des Vietnamkongresses in Berlin gerufen worden war.⁷⁷⁴ Offenbar sind die beiden zeitreisenden Männer mit diesem Sound vertraut, denn «Richard» (Klaus Henner Russius) meint angesichts des Gehörten: «Die üblichen Radaumacher. [...] Fast genau wie vor hundert Jahren.»⁷⁷⁵ Das Beispiel zeigt,

wie zeitgenössische Sprechweisen in einer angeblich fernen Zukunft angesiedelt werden, um aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen zu thematisieren. Das Novum in Form eines fernen Planeten dient hierbei als Platzhalter für die Aussage, dass die Studierendenbewegung noch lange andauern wird und sie auch in hundert Jahren für ihre Anliegen auf die Strasse gehen muss.

Key Sounds mit Wiedererkennungswert

Während Schlüsselklänge der 68er-Bewegung eine Seltenheit bildeten, nahm die Zahl genrespezifischer Key Sounds in den Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen während der Diversifikationsphase zu. Bei Key Sounds handelt es sich um symbolbehaftete Klänge, die gemäss Flückiger an exponierten Stellen in Filmen in Erscheinung treten und mit der behandelten Thematik korrespondieren.⁷⁷⁶ Im Falle radioföner Science Fiction lässt sich beobachten, dass Darstellungsformen, die zunächst zur Umsetzung von Nova auf die diegetische Ebene verwendet wurden, vermehrt auch ausserhalb der erzählten Welt, also auf extradiegetischer Ebene, zum Einsatz kamen, um damit eine Zugehörigkeit zum Science-Fiction-Genre zu signalisieren. Für die

768 Vgl. dazu Wirth Felix, «AFRIKA IM RADIO : Koloniale Afrikahörbilder in der Schweiz, 1945–1970», Masterarbeit Universität Freiburg (CH), 2013, in: Working Papers Histoire Contemporaine 4 (2015), 4–95, hier 68–70.

769 Bing/Bringsværd, Rutine for ukjent planet, Produktion: NRK 1977, ab 25'49".

770 An einer Stelle stürzt sich Pater «Peregrine» von einem Felsen, um von den Feuerkugeln gerettet zu werden. Diese Szene, die auch auf ► ABB.18 zu sehen ist, beschreibt Bradbury wie folgt: «Der Wind umbraute ihn, und die Felsen wirbelten ihm entgegen». Bradbury, Die Feuerballons, 144.

771 Bradbury/Stendar, Die Feuerballons, Produktion: Radiostudio Bern 1966, ab 30'38". Vgl. zur Musik von Klaus Cornell: Kapitel «Neuartige Transportmittel: Zwischen laut und leise», 237–238.

772 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'59" und 44'06".

773 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Manuskript, 32, 33. Hervorhebungen im Original.

774 Fahlenbrach Kathrin, HO HO HO CHI MINH! Die Kampfschreie der Studierendenbewegung, in: Paul Gerhard/Schock Ralph (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 472–475, hier 472.

775 Schmitz, Ihr werdet es Utopia nennen, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 43'56".

776 Vgl. zu den Key Sounds: Kapitel «Semantik und Multimedialität von Sound», 46.

Zeit zwischen 1966 und 1985 lassen sich vier Formen extradiegetischer Key Sounds unterscheiden: elektroakustisch manipulierte Erzählerstimmen, symbolbehaftete Geräusche, kurze elektronische Akzente und verschiedene Formen von Hörspielmusik.

Zum Auftakt mehrerer Science-Fiction-Sendungen traten extradiegetische Erzählerinnen oder Erzähler in Erscheinung, deren Stimmen mit den gleichen elektroakustischen Effekten manipuliert worden waren wie diejenigen der Roboter-, Computer- oder Alien-Rollen. In einer der ersten ausgestrahlten *Schreckmümpfeli*-Sendungen liest beispielsweise Sprecher Klaus Seidel die Kurzgeschichte *Der Posten* (1966) von Fredric Brown mit einer hall- und echoversetzten Stimme vor.⁷⁷⁷ Regisseur Rainer Zur Linde dürfte sich eigenständig für diesen Effekt entschieden haben, da weder in der literarischen Vorlage noch im Hörspielmanuskript entsprechende Angaben gemacht wurden.⁷⁷⁸ Es fällt auf, dass in späteren Science-Fiction-Sendungen der *Schreckmümpfeli*-Reihe solche Stimmefekte nicht mehr verwendet wurden, was auf den experimentellen Charakter der ersten Sendungen der 1975 gestarteten Sendereihe hinweisen könnte.

Der Einsatz verzerrter Stimmen konnte bei den Zuhörenden auch für Irritation sorgen.

Im Originalhörspiel *Das persische Sonnenexperiment* (1984) führt Hauptdarsteller «Eurystheus» (Bernd Rumpf) in einer Erzählpassage mit stark verzerrter Stimme in die Geschichte ein.⁷⁷⁹

HÖRPROBE V.70 [779]:
Verzerrte Erzählerstimmen,
die bei den Zuhörenden
Irritation auslösten, 0'16"



Auf Rezensentin Ursula Kägi wirkte dieser «Anfang mit der verfremdeten Stimme» besonders «irritierend», da sie die Sätze «in dieser Akustik» nicht verstanden habe.⁷⁸⁰ Bezeichnenderweise wurde diese Darstellungsweise auch hier vom Regisseur (Franziskus Abgottspon) eigenständig ausgewählt, da der Autor Peter Jost keine entsprechenden Angaben im Manuskript machte. Das autonome Hinzufügen einer solchen Ästhetik, die auch bei Roboter- und Computerfiguren angewendet wurde, weist auf die Diversifikation radiofoner Science Fiction hin, die eine vermehrte Signalisation von Genrezugehörigkeit auch auf extradiegetischer Ebene ermöglichte.

Eine verzerrte Erzählerstimme ist auch zu Beginn der Sendung *Ds Raumschiff* zu vernehmen, wobei sie hier zur Kontrastierung zweier Sound-«Kulturen» diente. Nachdem der «Sprecher 1» (Heinrich Roher) zu Beginn der Sendung mit einer stark verzerrten, monotonen und silbenbetonenden Sprechweise in die fiktionale Welt im Jahr 2049 einführt – unterlegt von elektronischer Musik, die vom Sprecher als «Singen der Raumschiffe bezeichnet» wird –, setzt kurze Zeit später die Geschichte mit der Szene des Berndeutsch sprechenden «Alten» ein.⁷⁸¹ Die elektroakustisch stark bearbeitete Stimme sowie die «roboterhafte» Aussprache suggeriert den Zuhörenden eine «moderne», hochtechnisierte Zukunft. Entsprechend weist der Sprecher darauf hin, dass die «Mikrofone» im Folgenden auf einem von «europäische[n]» Behörden geschaffenen Reservat im schweizerischen Mittelland liegen, und eine zweite, unverzerrte Sprecherin (Regula Briner) erklärt, dass nun Menschen zu hören seien, die eine «stille [...] Lebensweise» bevorzugten und den «alten, fast ausgestorbenen bernischen Dialekt» noch sprechen würden.⁷⁸²

HÖRPROBE V.71 [782]:
Akustische Kontraste zwischen
dystopischer Zukunft und
ländlichem Idyll, 1'44"



Mit dieser Szene akzentuierte Rudolf Stalder, der die Szene dem literarischen Original (Bradburys Kurzgeschichte *Das Raumschiff*) eigenständig hinzugefügt hatte, sowohl sprachliche (Hochdeutsch und Mundart) als auch klanglandschaftliche Differenzen («singende» Raumschiffe» und «stille» Lebensweise). Damit machte Stalder, der sich vor allem mit Dramatisierungen und Bearbeitungen von «Klassikern» der Berner Literatur profilierte,⁷⁸³ Anfang 1972 eine ähnliche Aussage, wie sie Ernst Eggmann

777 Vgl. Brown Fredric, *Schreckmümpfeli: Der Posten*, Regie: Rainer Zur Linde, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Dauer: 4'37", Erstsendung: 17.12.1975, DRS-1, ab 0'48".

778 Vgl. Brown, *Schreckmümpfeli: Der Posten*, Manuskript, 1-2; Brown, *Der Posten*, 51-52.

779 Jost, *Das persische Sonnenexperiment*, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, ab 0'41" (Band 1).

780 Kägi, Hörspiel von Peter Jost, 17.

781 Bradbury/Stalder, *Ds Raumschiff*, Produktion: Radiostudio Bern 1971, ab 0'43".

782 Ebd., ab 1'03" und 2'11"; Bradbury/Stalder, *Ds Raumschiff*, Manuskript, 1.

783 Vgl. Jäggi Anne, Rudolf Stalder, in: *Theaterlexikon der Schweiz* (Internetversion), 2005, http://t1s.theaterwissenschaft.ch/wiki/Rudolf_Stalder, 13.8.2020.

im August 1973 im Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* fast in gleicher Form zum Ausdruck brachte: Deutschschweizer Dialekte würden zukünftig nur noch in von europäischen Institutionen geschaffenen Museen oder Reservaten gesprochen. Während Stalder zur Thematisierung einer zukünftigen Schweiz auf eine US-amerikanische Science-Fiction-Geschichte zurückgriff, setzte Eggimann, seinerseits ein Vertreter der neuen Mundartliteratur und Mitglied der Gruppe «Olten», dazu Exponenten der Mundartwelt wie Kurt Marti oder Mani Matter ein.⁷⁸⁴

Nebst verzerrten Stimmen wurden auch semantisch aufgeladene Geräusche zur extradiegetischen Signalisation des Genres eingesetzt. Auch hier wurden die Klangobjekte autonom von den Regieführenden hinzugefügt. Hans Hausmann liess das Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* beispielsweise mit dem leicht bearbeiteten Soundeffekt «Televiwer» aus dem britischen Hörspiel *Journey into Space: Operation Luna* (BBC, 1958) beginnen. Zu hören sind dabei drei kurze, hohe elektronisch erzeugte Töne,⁷⁸⁵ die Hausmann bereits in Sendungen wie *Reise ins Weltall* (1958) oder *Der Weg zu den Planeten* (1964) zur Darstellung von Raumschiffen verwendet hatte. Das Hörspiel *Lüdere Chilbi 2000* setzt mit der im Manuskript geforderten «9. Beethoven-Sinfonie an die Freude» ein, wird aber zusätzlich mit dem Geräusch des Sputnik-Satelliten unterlegt, das bereits in der Parodie *Quo vadis, «Luna»? (1958)* verwendet worden war.⁷⁸⁶ Schliesslich beginnt das Hörspiel *2052, am Forschungstag 1* mit einer längeren, rund eineinhalbminütigen Sequenz mit ratternden Geräuschen, einem englischsprachigen Gespräch (wahrscheinlich Originalaufnahmen) zwischen der Besatzung einer Rakete und einem Kontrollturm und einer lautstarken Explosion.⁷⁸⁷

HÖRPROBE V. 72 [787]:
Von Regisseuren
eigenständig hinzugefügte
Key Sounds, 1'44"



Die Autorin Jean Marsus hatte stattdessen ein «[[]anges, beunruhigendes Geräusch», «[s]eltsame Musik» sowie eine mehrseitige Einstiegsszene über den Start der Rakete «Diana» als Anfang ihres Hörspiels vorgeschlagen.⁷⁸⁸ Regisseur Baumgartner verzichtete auf diese Vorgaben und bat die Autorin in einem Brief, sich nicht davon «erschrecken» zu lassen, denn das Weglassen hätte dem «Gesamteindruck gut getan».⁷⁸⁹

Eine weitere Form von Key Sounds umfasste kurze, elektronisch erzeugte Jingles, die seit den 1960er Jahren als Anfangs-, Zwischen- oder Schlussakzente eingesetzt worden waren.⁷⁹⁰ Anders als im Falle der symbolbehafteten Geräusche sahen die Autorinnen und Autoren den Einsatz solcher Akzente meistens ausdrücklich vor. Die Gestaltung oblag allerdings den Regieführenden. Regisseur Buser setzte in *Daisy Day* die von Autor Ebeling beschriebene «leichte Musik, futuristisch verfremdet» mit dem gleichen, von Studiotekniker Ernst Neukomm produzierten elektronischen Schlussakzent um, den Hausmann im Hörspiel *Der Weg zu den Planeten* (1964) verwendet hatte.⁷⁹¹

HÖRPROBE V. 73 [791]:
Recycling von
Sounds in Hörspielen
von 1964, 0'09", ...



HÖRPROBE V. 74 [791]:
... und 1971, 0'20"



784 Vgl. zur Museums-Szene in der Sendung *Lüdere Chilbi 2000*: Kapitel «Sound intelligenter Maschinen», 246.

785 Dürrenmatt, *Das Unternehmen der Wega*, Produktion: Radiostudio Basel 1968, ab 0'00". In der Buchversion erwähnt Dürrenmatt diesen Effekt nicht. Dürrenmatt, *Das Unternehmen der Wega*, 7. Interessanterweise hatten aber auch die früheren Fassungen von *Das Unternehmen der Wega* den Beginn des Hörspiels mit zusätzlichen Geräuschen inszeniert, wobei der BR musikalisch stilisierte Signaltöne verwendete und RSR ein Geräusch einsetzte, das ähnlich wie ein U-Boot-Sonar klingt. Dürrenmatt, *Das Unternehmen der Wega*, Produktion: BR 1954, ab 0'20"; Dürrenmatt, *L'entreprise de la Vega*, Produktion: RSR 1960, ab 0'01".

786 Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Produktion: Radiostudio Bern 1972, ab 2'20"; Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 1. Die Sendung beginnt mit der Rezitation des Gedichts *Der August* von Erich Kästner. Eggimann hatte diesen Einstieg nicht vorgesehen und das Gedicht wurde wohl von Regisseur Roland hinzugefügt, weil Eggimanns Hörspiel im August ausgestrahlt wurde. Eggimann selbst hätte eine andere Einstiegsszene, in der ein Sprecher kurz etwas zur *Lüdere Chilbi* sagt, vorgesehen. Vgl. Eggimann, *Lüdere Chilbi 2000*, Manuskript, 1.

787 Vgl. Marsus, *2052 am Forschungstage I*, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 0'01" (Band 1). Hinweise auf die Gemini-Mission lieferte der Schweizer Musiker Ken Lean, der 1965 den Song *Gemini Adventures* veröffentlichte, in welcher er das gleiche Klangmaterial verwendete.

788 Marsus, *2052 am Forschungstage I*, Manuskript [Originalmanuskript der Autorin], 1.

789 Baumgartner Walter, Schreiben an Jean Marsus, 23.2.1977, in: Marsus Jean, *2052 am Forschungstage I*, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.

790 Vgl. dazu auch Kapitel «Extradiegetischer Sound zur Signalisation von Genre», 159–161.

791 Ebeling, *Daisy Day*, Produktion: Radiostudio Basel 1971, ab 51'16"; Ebeling, *Daisy Day*, Manuskript, 57. Hervorhebungen im Original; Parr/Clarke/Werner, *Der Weg zu den Planeten*, Produktion: Radiostudio Basel 1964, ab 32'48".

Regisseur Bopp entschied sich hingegen gegen die Vorgaben von Jeannette König, die in ihrem Stück *Tanz im Keller* (1981) eine Trennung der Szenen mit einem «Schnippen mit Mittelfinger» vorsah.⁷⁹² Stattdessen erklingen an den entsprechenden Stellen kurze, dissonant wirkende Schnitt-Töne.⁷⁹³

Die vermehrte extradiegetische Verwendung elektronischer Musikakzente verweist auf die fortgeschrittene Konsolidierung des Genres, die ab den 1960er Jahren eine Ausweitung von Darstellungsformen ermöglichte. Interessanterweise wählten die Regieführenden zur Signalisation von Science Fiction vorzugsweise Klangobjekte, die bereits in früheren Deutschschweizer Science-Fiction-Sendungen benutzt worden waren (z. B. der Soundeffekt «Televiwer» oder elektronischer Musik von Ernst Neukomm). Diese Wiederverwertung trug mitunter zur Herstellung einer «eigenen» deutschschweizerischen Science-Fiction-Ästhetik bei und verdeutlicht das gesteigerte Bewusstsein der Regisseurinnen und Regisseure für die Stilmittel radiofoner Science Fiction.

Schliesslich bildete elektronische Hörspielmusik ein häufig verwendetes Stilmittel der Science-Fiction-Sendungen der 1970er und 80er Jahre. Berücksichtigt wurden dabei Kompositionen von Schweizer Musikschaaffenden wie Klaus Cornell,⁷⁹⁴ Heinz Reber⁷⁹⁵ oder David Johnson.⁷⁹⁶ Ihre Musik wurde vor allem in den kostspieligen Produktionen der Abteilung «Dramatik» verwendet.⁷⁹⁷ Der Einsatz von Hörspielmusik ging wiederum auf die Bestrebungen der Radiomitarbeitenden zurück und entsprang nicht den Referenzwerken.⁷⁹⁸ So schreibt Jeannette König im Manuskript zu ihrem Hörspiel *Tanz im Keller* von «Feuerwehrsirenen» und einem lodernden «Feuer», was von Hand durchgestrichen und mit «Musik» – komponiert von David Johnson – ersetzt wurde.⁷⁹⁹

HÖRPROBE V.75 [799]:
Elektronische Musik statt
Feuergeräusche, 0'23"



Eine besonders einprägsame Hörspielmelodie, die zu Beginn zahlreicher Science-Fiction-Sendungen stand, stammte von Willy Bischof, Jazzpianist und in den 1970er Jahren Ressortleiter der Unterhaltungsmusik von Studio Zürich.⁸⁰⁰ Er kreierte das ungefähr 50-sekündige Signet der *Schreckmümpfeli*-

Reihe. Dieses bestand aus dem Geräusch eines pochenden Herzens, tiefen Synthesizer-Tönen und einer hohen, Theremin-ähnlichen, an eine singende Säge erinnernden Melodie, die Brahms' *Wiegenlied* spielt.⁸⁰¹

HÖRPROBE V.76 [801]:
Eröffnungsmelodie der
Schreckmümpfeli-Sendungen
(ab 1977), 0'52"



Bereits zeitgenössischen Zuhörenden fiel dieses «schauerlich-schön[e]»⁸⁰² Signet auf. Von heutigen Zuhörenden wird es als «wabern-de[r] Sound aus dem Synthesizer-Zeitalter»⁸⁰³ beschrieben.

Die Mehrheit der Hörspielmusik in Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS bestand allerdings nicht aus eigens für das Radio

792 König-Geissbühler, *Tanz im Keller*, Manuskript, 1. Hervorhebungen im Original.

793 König-Geissbühler, *Tanz im Keller*, Produktion: Radiostudio Basel 1981, ab 1'33".

794 Vgl. Bradbury/Stendar, *Die Feuerballons*, Produktion: Radiostudio Bern 1966, ab 0'00"; Bradbury/Stalder, *Das Raumschiff*, Produktion: Radiostudio Bern 1971, ab 0'05".

795 Vgl. Bing/Bringsværd, Routineuntersuchung eines unbekannten Planeten, Produktion: Radiostudio Bern 1980, ab 40'41"; Cueni, *Die Klon-Affäre*, Produktion: Radiostudio Bern 1983, ab 54'35".

796 Vgl. König-Geissbühler, *Tanz im Keller*, Produktion: Radiostudio Basel 1981, ab 46'54".

797 Wahrscheinlich handelte es sich um Auftragskompositionen, womit die Abteilung «Dramatik» ganz im Sinne des Selbstverständnisses der SRG als Kulturproduzentin und Mäzenin «einheimischer» Musikschaaffender gehandelt hätte. Vgl. dazu auch Gysin, Qualität und Quote, 262–267.

798 Weder Manuskripte oder Vorlagen der Adaptionshörspiele *Die Feuerballons* (1967) und *Das Raumschiff* (1972) sahen Hörspielmusik vor noch wurde eine solche im Originalhörspiel *Rutine for ukjent planet* (1978) verwendet.

799 König-Geissbühler, *Tanz im Keller*, Manuskript, 37. Hervorhebungen im Original; König-Geissbühler, *Tanz im Keller*, Produktion: Radiostudio Basel 1981, ab 46'54".

800 Vgl. Tremp Urs, Jazz, Pop und Hudigäggeler, in: NZZ am Sonntag, 5.1.2020, 19.

801 Vgl. Wollheim Donald A., *Schreckmümpfeli*: Das Ei von Alpha Centauri, Regie: Edith Bussmann, Produktion: Radiostudio Bern 1977, Dauer: 12'01", Erstsendung: 7.4.1982, DRS-1, ab 0'00". In den ersten *Schreckmümpfeli*-Sendungen mit Science-Fiction-Erzählungen – *Beispiel* (1975) und *Der Posten* (1975) – wurde noch ein anderes Signet verwendet, das Brahms' *Wiegenlied* beinhaltet, welches auf einer Musikdose eingespielt wird. Vgl. Brown Fredric, *Schreckmümpfeli*: Beispiel, Regie: Paul Roland, Produktion: Radiostudio Bern 1975, Dauer: 4'41", Erstsendung: 19.11.1975, DRS-1, ab 0'00"; Brown, *Schreckmümpfeli*: Der Posten, Produktion: Radiostudio Bern 1975, ab 0'00".

802 O. A., Am Radio: «Schreckmümpfeli»-Zeit, Thuner Tagblatt, 11.10.1977, 14.

803 Erne Roland, Mulmiges zum Einschlummern, in: Sonntag 44 (2015), 26.

komponierter Musik, sondern stammte von kommerziellen und kostengünstigeren Tonträgern.⁸⁰⁴ Sie fanden vor allem in den verhältnismässig günstigeren Produktionen der Abteilung «Unterhaltung», zum Teil aber auch in den Originalhörspielen der Abteilung «Dramatik» Verwendung. Herangezogen wurden Schallplatten von Musikerinnen und Musikern wie Enrico Morricone und Giam-piero Boneschi,⁸⁰⁵ György Ligeti,⁸⁰⁶ Jacques Bondon,⁸⁰⁷ Jerry Goldsmith,⁸⁰⁸ Russ Garcia,⁸⁰⁹ Tom Dissevelt und Kid Baltan,⁸¹⁰ Wendy/Walter Carlos⁸¹¹ oder Yellow.⁸¹² Die Wahl dieser Interpretinnen und Interpreten wurde wiederum durch die Radiomitarbeitenden bestimmt.⁸¹³ Dabei wurden auch Musikstücke verwendet, die zuvor in Science-Fiction-Filmen benutzt worden waren. So realisierte Regisseur Baumgartner den beabsichtigten Einstieg mit «[s]eltsame[r] Musik» im Hörspiel *2052, am Forschungstag 1* in Form des Musikstücks *Lux Aeterna* (1968) von György Ligeti. Stanley Kubrick hatte dieses Lied bereits im Film *2001: A Space Odyssey* (1968) benutzt.⁸¹⁴ Dass dieser Zusammenhang den Zuhörenden nicht unbedingt bekannt gewesen sein muss, belegt der Brief eines Hörers, der sich bei Radio DRS nach der «Zwischenmusik», die ihn «restlos begeistert» habe, erkundigte.⁸¹⁵ Baumgartners intermediale Referenz zeigt das gesteigerte Genrebewusstsein der Hörspielschaffenden und verweist auf den transnationalen Konstruktionsprozess von Science-Fiction-Schlüsselklängen.

Während die Mehrheit der extradiegetischen Klangobjekte aus Musik bestand, welche von den Hörspielschaffenden mit Science Fiction assoziiert wurde, gab es vereinzelt auch andere Darstellungsformen. So wird im Adaptionshörspiel *Wackere neue Welt* die intendierte «[Z]arte freundliche Musik» zu Beginn des Stücks mit klassischer Orchestermusik umgesetzt.⁸¹⁶

HÖRPROBE V.77 [816]:
Klassische Musik zur Eröffnung
eines Science-Fiction-Hörspiel
bei Radio DRS (1969), 0'35" ...



Möglicherweise wählte Regisseur Meyer für diese von der Abteilung «Dramatik» produzierte «Science-Fiction-Hörfolge» klassische Musik, um zu betonen, dass es sich um kanonische Literatur handelte. Jedenfalls verwendete er damit auch ein Stilmittel filmischer

Science Fiction. In bekannten Filmen wie *2001: A Space Odyssey* (1968) oder *THX 1138* (1971) wurden wichtige Szenen ebenfalls mit

804 In den Produktionsunterlagen werden zwar keine Angaben über die Kosten der verwendeten Musik gemacht, dass die Verwendung kommerzieller Tonträger aber günstiger sein konnte als in Auftrag gegebene Kompositionen, deutet Timper im Falle deutscher Science-Fiction-Hörspiele an. Sie stellt fest, dass nur in rund 120 (von 625) in der BRD ausgestrahlten Science-Fiction-Sendungen Komponisten engagiert worden seien. Da Science Fiction häufig als «Unterhaltung» galt und entsprechend «billig» produziert werden musste, griffen die Regieführenden häufig in den «Plattenschränk», so Timper. Timper, Originalkompositionen im deutschen Science-Fiction-Hörspiel 1947–1987, 44.

805 *Underworld* (1974), *Owls* (1974), *Electrical Discharges* (1974), *Using A Generator* (1974) von Giam-piero Boneschi sowie Enrico Morricone's Stück *Luca's Sound* (1968) in der Sendung: Jost, Das persische Sonnenexperiment, Produktion: Radiostudio Zürich 1983, beispielsweise ab 24'08" (Band 2).

806 *Lux Aeterna* (1968) in der Sendung: Marus, 2052 am Forschungstage I, Produktion: Radiostudio Zürich 1976, ab 1'31" (Band 1).

807 *Kaléidoscope* (1965) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 36'32".

808 *End Tittle* (1979) in der Sendung: Papirowski/Glaser, Raumschiff Entensteiss, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 0'06".

809 *Water Creatures Of Astra* (1958) in der Sendung: Brown/Roland, Pannen der Zukunft (2. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 0'04"; *Monsters Of Jupiter* (1958) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 15'06"; *Birth Of A Planet* (1958) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 51'58".

810 *Intersection* (1959) in der Sendung: Brown/Asimov/Roland, Pannen der Zukunft (1. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1969, ab 30'11".

811 *Two-Part Invention In F Major* (1968) in der Sendung: Dnjeprow/Wilhelm/Roland, Pannen der Zukunft (3. Sendung), Produktion: Radiostudio Bern 1970, ab 31'26".

812 *Desire* (1985) und *Ciel Ouvert* (1985) in der Sendung: Papirowski/Glaser, Raumschiff Entensteiss, Produktion: Radiostudio Bern 1984, ab 17'33" und 18'37".

813 Weder in den Manuskripten noch in den Referenzwerken der Hörspieladaptionen aus der Reihe *Pannen der Zukunft* (1970) wurde die verwendete Musik erwähnt. Auch Peter Jost macht im Manuskript seines Originalhörspiels *Das persische Sonnenexperiment* keine Angaben zu extradiegetischer Musik und schreibt bei Szenenübergängen lediglich von einer «ÜBERBLENDUNG». Jost, Das persische Sonnenexperiment, Manuskript, 3. Hervorhebungen im Original.

814 Vgl. dazu Whittington, Sound design & science fiction, 51.

815 K. H., Schreiben an Radiostudio Bern, 24.2.1977, in: Marsus Jean, 2052 am Forschungstage I, Manuskript, Archiv Radiostudio Zürich, 77017.

816 Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Produktion: Radiostudio Basel 1969, ab 0'01" (Band 1). Die Sendeunterlagen machen keine näheren Angaben zum Urheber der Musik. Einzig der Hinweis auf eine Bandnummer (28880) an der entsprechenden Stelle im Manuskript lässt vermuten, dass es sich um eine Industrieproduktion handeln könnte. Vgl. Huxley/Helmar, Die Zukunft von gestern, Manuskript, 1.

klassischen Musikstücken wie *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss oder Auszügen aus der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach unterlegt.⁸¹⁷ Interessanterweise verfolgte Regisseur James Meyer 1969 damit eine andere Inszenierung als der HR in seiner Produktion von 1967. Beim HR beginnt das Hörspiel mit Gitarrenklängen der Komponistin Aleida Montijn.⁸¹⁸

HÖRPROBE V.78 [818]:
... und avantgardistische
Gitarrenklänge beim Hessischen
Rundfunk (1967), 0'34"



Die Musikwissenschaftlerin Christiane Timper beschreibt Montijns Sound im «Stil von Jimi Hendrix» und weist darauf hin, dass selten «Strömungen aus der Avantgarde oder aus der Rockmusik zeitlich so schnell in eine Hörspielmusik» einfließen wie bei *Wackere neue Welt* (in der HR-Version).⁸¹⁹ Möglicherweise wollte sich Radio DRS Ende der 1960er Jahre vom HR abgrenzen, indem es eher konventionelle Hörspielmusik verwendete.

In einer Science-Fiction-Sendung wurde auch folkloristische Hörspielmusik verwendet. Das Mundarthörspiel *Abträtte* (1975) wird mit dem Stück *Musig Für's Gmüet* (1974) der Zürcher Ländlerkapelle Heidi Wild eröffnet, das in der Folge mehrmals zur Trennung von Szenen benutzt wird.⁸²⁰ Weder Zauners Theaterstück *Fiktion* (1974) noch die Hörspieladaptionen *Fiktion* (Studio Bern, 1981) sahen den Einsatz von Hörspielmusik vor.⁸²¹ Arnim Halter, verantwortlich für die Dialektfassung von *Abträtte*, fügte die Überleitungen im Rahmen der Bearbeitung selber hinzu und notierte an den entsprechenden Stellen «Signet».⁸²² Baumgartner dürfte daraufhin die Ländlermusik eigenständig ausgesucht haben. Diese Umsetzung stiess bei einem Teil der Zuhörenden auf Gefallen, jedenfalls begrüßte die NZZ in ihrer Rezension, dass die «Musik nicht vom Synthetizier [sic]» stamme, sondern «volkstümlich wie eh und je» erklinge. Baumgartner habe «konsequent» auf einen «bodenständigen Ton» gesetzt, so die NZZ.⁸²³ Ob Baumgartner diese «volkstümliche» Darstellung aber wirklich so «konsequent» ausführte, wie von der Zeitung behauptet, kann auch bestritten werden, denn das Stück der Ländlerkapelle Heidi Wild wird bei den Verknüpfungen der Szenen jeweils ungewohnt «hart» geschnitten, das heisst abrupt ausgeblendet,⁸²⁴ was einen Teil der Zuhörenden auch irritiert haben könnte.

HÖRPROBE V.79 [824]:
Gemütliche Musik zum Überblenden
der Szenen oder Andeutung
dystopischer Zustände durch
harte Schnitte? 0'16"



Fakt ist, dass Baumgartner im Gegensatz zu anderen Schweizerdeutschen Adaptionshörspielen wie etwa *Ds Ruumschiff* (1972) nicht sphärisch wirkende elektronische Klänge einsetzte, sondern von «volkstümlichen» Klangobjekten Gebrauch machte. Diese Darstellungsweise könnte wiederum eine Form der «Used Future» beziehungsweise ein Gegennarrativ zu den inzwischen etablierten Erzählformen radioföner und filmischer Science Fiction gewesen sein, wobei er möglicherweise mit den abrupten Schnitten auf den dystopischen Charakter des Hörspiels *Abträtte* hinweisen wollte.

817 Vgl. zur Bedeutung der Musik in Kubricks Film 2001: *A Space Odyssey*: Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 307; Butzmann/Martin, Filmgeräusch, 196; Görne, Sounddesign, 15, 240; Reddell, The sound of things to come, 262–267, 348, 428; Whittington, Sound design & science fiction, 17, 46, 52.

818 Huxley/Palma, *Wackere neue Welt*, Produktion: HR 1967, ab 0'00" [Audiofile 1].

819 Timper, Originalkompositionen im deutschen Science-Fiction-Hörspiel 1947–1987, 37.

820 Vgl. beispielsweise Zauner/Halter, *Abträtte*, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 0'00" und 2'01" (Band 1).

821 Beim Theaterstück *Fiktion* beginnt die Geschichte mit «überlaute[r] Musik», die anscheinend aus einem Radio strömt. Zauner, *Fiktion*, 7. Beim Hörspiel *Fiktion* wird dazu das Stück *Return To Forever* (1973) von Space Circus und bei *Abträtte* der Rocksong *Come On In* (1973) von Kin-Ping-Meh verwendet. Zauner/Leonhard, *Fiktion*, Produktion: Radiostudio Bern 1981, ab 0'51"; Zauner/Halter, *Abträtte*, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 0'20".

822 Zauner/Halter, *Abträtte*, Manuskript, 1.

823 Tau., Am Radio gehört. Bernhard Bossert tritt ab, 36.

824 Vgl. Zauner/Halter, *Abträtte*, Produktion: Radiostudio Zürich 1975, ab 9'08" (Band 1).