

3

Science Fiction hören: Erkenntnisse aus dem Sound des Utopischen

Um die mannigfaltigen Abhebemanöver inner- und ausserhalb der Science-Fiction-Hörspiele historiografisch zu erfassen, verfolgte diese Untersuchung einen multisensorischen Ansatz. Dieser beinhaltete einerseits einen hermeneutischen Zugriff auf die schriftlichen Quellen, der auch einen Blick hinter die Kulissen ermöglichte und nicht hörbare Mechanismen der Selektion, Umarbeitung, Produktion und Rezeption aufdeckte. Andererseits erforderte die Auseinandersetzung mit historischen Radiosendungen einen auditiven Zugang, mit dem das konkrete und heute noch wahrnehmbare Klangmaterial quellenkritisch analysiert werden konnte. Ohne das Abhören der ausgestrahlten Sendungen und ohne Abgleich der textlichen Vorlagen mit dem tatsächlich produzierten Sound wäre ein wesentlicher Teil schweizerischer Radio- und Kulturgeschichte ungehört geblieben. Um das erkenntnistheoretische Potenzial dieser Herangehensweise hervorzuheben, soll zum Schluss dieser Arbeit explizit danach gefragt werden, was genau aus den deutschschweizerischen Science-Fiction-Radioprogrammen herausgehört werden kann.

Die epistemologische Bedeutung akustischer Science Fiction beruht im Wesentlichen darauf, dass es beim Wechsel von Text zu Ton immer zu einer semantischen Erweiterung kommt. In diesem Sinne stellt Science Fiction im Hörspielformat eine bedeutungserweiternde Medialisierung von in der Vergangenheit verfassten Texten auf der Grundlage gegenwärtiger Produktionstechniken, Darstellungsweisen und Hörgewohnheiten dar.

Heute noch wahrnehmbare Science-Fiction-Sendungen geben gleichermaßen Auskunft über den historischen Entstehungskontext eines Referenzwerkes (bspw. Ray Bradburys Kurzgeschichte *Outcast of the stars* von 1950), die darin geschilderten Zukünfte und Visionen (z. B. die Welt im 21. Jahrhundert) sowie die hörspielgestalterische Umsetzung in der damaligen Gegenwart (bspw. die dialektale Adaption von Bradburys Text zum Hörspiel *Ds Raumschiff* im Jahr 1972). Dieses Konglomerat aus Vergangenem, Zukünftigem und Gegenwärtigem birgt ein grosses Erkenntnispotenzial für die Geschichtswissenschaft. Für eine historische Untersuchung sind insbesondere drei Aspekte, die sich beim Hören von Science Fiction herauskristalisieren, von besonderer Bedeutung.

Erstens kann aus den deutschschweizerischen Science-Fiction-Sendungen ein lebhaftes Interesse für Spektakel und aktuelle technische Themen herausgehört werden. Trotz der zum Teil ablehnenden Haltungen innerhalb der Radiostudios gegenüber angeblich sensationsgierigen Hörspielen können heutige Rezipierende in den ausgestrahlten Sendungen ein Faible für klingende Gadgets und sprechende (Maschinen-)Wesen wahrnehmen. Die Nova in den technikaffinen Hörspielen nach Geschichten von Erich Doležal, Walter Hess oder Arthur C. Clarke durften viel akustischen Raum einnehmen, laut sein und in Form akusmatischer Klänge auf geheimnisvolle Ursprungsquellen hinweisen. Das technikbasierte Abweichen von der Realität der Zuhörenden musste stets wahrnehmbar sein und sollte den Rezipierenden ein plastisches Hörerlebnis einer möglichen Zukunft liefern, sei es in Form einer rauschenden Marsrakete in *Der Ruf der Sterne* (1935) oder als liebeskrankes Triebwerk in *Raumschiff Entensteiss* (1985).

Zweitens kann aus den utopischen Programmen des Deutschschweizer Radios ein ausgeprägtes Bedürfnis, bestehende Verhältnisse aufrechtzuerhalten, herausgehört werden. Dies zeigt sich unter anderem in der permanenten und weitgehend unwidersprochenen Festschreibung männlicher Figuren als Experten. Professoren und andere Gelehrte hatten das Privileg, den Zuhörenden inner- und ausserhalb der Hörspielwelten Halt und Orientierung bei Fragen des Utopischen zu geben. Parallel dazu wurden die Artikulationen weiblicher

Protagonistinnen mittels para- und nonverbaler Zeichen stark eingeschränkt. Während die akustischen Nova unterhalten, für Spektakel sorgen und den Rahmen technischen Wissens sprengen durften, sollten sie nicht den sozialen Erwartungshorizont der Produzierenden respektive der impliziten Hörerinnen und Hörer überschreiten, etwa indem die Besonderheiten der neuen Welten von Frauen erörtert worden wären. Bestehende Geschlechtervorstellungen wurden so in die Zukunft extrapoliert und mit Hilfe akustischer Zeichen zementiert. Das Vertrautmachen des Unbekannten intensivierte aber nicht nur bestehende Geschlechterordnungen, sondern perpetuierte unter Anwendung futurisierter (extra)diegetischer Musik auch eine Hierarchisierung zwischen einer vermeintlichen «Hoch-» und «Populärkultur». Die Wahl von Elvis Presley zur Umsetzung einer im Manuskript als «dümme» und «blödeste» bezeichnete Schlagerplatte ist ebenso eine Folge dieser akustischen Differenzierung wie die dezidiert gefühlsbetonten Sprechweisen weiblicher Figuren. Nur dank unseres Gehörs können wir solche Klangpraktiken nachvollziehen, da sich die Unterschiede zwischen den schriftlichen Vorgaben im Manuskript (Inszenierungs-Ebene) und dem tatsächlich produzierten Sound (Performanz-Ebene) erst bei der auditiven Wahrnehmung zeigen.

Das Hören radiofoner Science Fiction liefert drittens Erkenntnisse über nationale Selbstverständnisse vergangener Gesellschaften. Die Radiostudios in Basel, Bern und Zürich agierten bei der Ausstrahlung von Science Fiction sehr umsichtig, was sich unter anderem in sprachregionalen Adaptionen von Geschichten bekannter Autoren wie Fredric Brown, Ray Bradbury oder Ernest Callenbach, der engmaschigen Betreuung schweizerischer Schriftsteller oder der Praktizierung einer eigenständigen Radioästhetik zeigte. Heutige Geschichtsforscher können in diesen Verfahrensweisen eine Art «Schweizer Sonderstellung» heraushören. Während gegenkulturelle Autoren wie Ernst Eggimann und P. M. in ihren Hörspielen *Lüdere Chilbi 2000* (1972) und *Tucui* (1984) das schweizerische Sonderfalldenken in Form eines folkloristischen Réduits in Frage stellten, zeichneten andere Schriftsteller wie Rudolf Stalder (*Ds Ruumschiff*, 1972) oder Lukas Hartmann (*Ökotopia*, 1981) das Bild eines naturverbun-

den schweizerischen Reservats. All diesen Hörspielen ist gemein, dass sie mit Hilfe verbaler Zeichen (Mundart oder Schweizerhochdeutsch) akustische Kontraste zu anderen Sprachräumen herstellten. Science Fiction erwies sich hierbei als geeignetes Mittel, um eine eigene, spezifisch schweizerische Zukunft zu entwickeln und in einem grösseren Kontext zu verorten. Diese Sendungen können somit auch als akustische Reflexion auf Ereignisse des Kalten Krieges, der Weltraumfahrt oder auf gesellschaftliche Krisen und ökologische Probleme gehört werden. Interessanterweise setzten Radiomitarbeiter wie Helli Stehle oder Hans Haeser bereits in den 1950er Jahren – also lange vor der Mundartwelle in den 1970er Jahren – auf dialektale Elemente, um in Hörspielen wie *Weltraumflug* (1953) oder *Eusebius Bitterli bei den Marsbewohnern* (1956) die Position der Schweiz beim Wettlauf ins All auszuloten. Ohne Vergleich mit dem überlieferten Klangmaterial könnte die Wirkungskraft solcher Selbstverständnisse nicht exhaustiv erfasst werden.

Abschliessend betrachtet bietet sich eine soundhistorische Perspektive auf das Phänomen radiofoner Science Fiction gerade deshalb an, weil durch die Analyse schriftlicher und akustischer Quellen die Rolle des Deutschschweizer Radios als wirkmächtiges Medium deutlicher erkennbar wird. Das Radio stellte zu keinem Zeitpunkt ein einspuriges «Hohlrohr» dar, das die bezogenen Programme in unveränderter Form in sein Sendegebiet ausstrahlte. Vielmehr oblag seinen Mitarbeitenden Selektion, Bearbeitung und Produktion von Science-Fiction-Texten, womit sie – bewusst oder unbewusst – identitäts- und kulturpolitische Ziele verfolgen konnten. In jedem Fall reicherte das Radiopersonal die schriftlichen Vorlagen bei der Übertragung ins Akustische immer auch mit zeitgenössischen Normen und Wertvorstellungen an.

Im Endeffekt waren es die reziproken Beziehungen zwischen Rundfunk und Genre, die dazu führten, dass der eingangs erwähnte «Jim Smith» mit seiner Marsrakete nicht abheben konnte, Orson Welles' bekanntes Hörspiel *The War of the Worlds* in der dokumentarischen Form einer Hörfolge ausgestrahlt oder US-amerikanische Utopien ins schweizerische Mittelland transferiert und auf Mundart vorgelesen wurden. Das Deutschschweizer Radio kann als metaphorisches Mischpult gelesen

werden, welches eingehende Signale nach eigenem Gutdünken *aufblenden* und *schneiden*, *überblenden* und *filtern*, *amplifizieren* und *ein-färben* konnte, wobei gesellschaftliche und kulturpolitische Filter und Voreinstellungen längst nicht alle Signale passieren liessen. An den Reglern des Mischpultes sassen immerzu die Radiomitarbeitenden, welche bei der Startfreigabe der zum Abheben bereitstehenden Raketen das letzte Wort hatten. Stellt man ihr programm- und soundpolitisches Handeln in einen übergeordneten Zusammenhang, so erweist sich die Geschichte radiofoner Science Fiction in der Deutschschweiz nicht nur als rundfunkhistorische Erzählung über den ambivalenten Umgang einer Institution mit einem populärkulturellen Genre. Die Ausstrahlung zukunftsgerichteter Erzählungen verweist auch auf allgemeine soziale Anordnungen und nationale Selbstzuschreibungen einstiger Gesellschaften. In den Science-Fiction-Sendungen des Deutschschweizer Radios können heutige Historikerinnen und Historiker somit nicht nur den Sound abhebender Raketen und UFOs hören, sondern auch einer auditiven Kultur beiwohnen, die sich durch zahlreiche Prozesse des Sich-Abhebens auszeichnete.





