

4

Synchronisierter Sound des Unwirklichen

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

Generisches Erzählen

Die häufigste Darstellungsform eines Novums bestand aus verbalen Erklärungen, das heisst dem «telling» fiktiver Neuheiten. Neuartige Figuren, Objekte oder Gesellschaftsordnungen wurden dabei mit den akustischen Zeichensystemen der Sprache respektive der Stimme realisiert. Diese Art der Narration war in einem doppelten Sinn generisch: Einerseits trugen die Stimmen der Hörspielenden zur Konstitution des Genres bei, andererseits waren sie in die Konstruktion von Geschlechtervorstellungen involviert. Diese Darstellungsform hing massgebend von den Entwicklungen

der US-amerikanischen Pulp-Zeitschriften und des deutschsprachigen Zukunftsromans ab, denn bis in die 1950er Jahre wurde das Genre primär von Autoren geprägt, die in ihren Geschichten konservative Geschlechterkonstruktionen etablierten, meist in Form von aktiven, männlich konnotierten Figuren wie Wissenschaftlern oder Technikern und passiven Frauenrollen, die als Projektionsfläche zur Entfaltung eines Novums dienten.¹³³

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

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

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

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

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

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

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

Mit welchen verbalen und paraverbalen Codes sich diese diegetischen Akteure tatsächlich artikulierten, bleibt aufgrund fehlender Audioaufnahmen unklar. Da in den Manuskripten keine besonderen Anweisungen zur Sprechweise gemacht wurden, ist anzunehmen, dass die Hörspieler eine konventionelle Sprechweise verwendet haben, die aus einem nüchternen, sachlichen und ruhigen Tonfall bestand, mit der ihre Expertise akzentuiert werden sollte. Aus den Manuskripten geht hervor, dass zum Teil klischierte Akzente vorgesehen waren. So soll im Hörspiel *Die Welt ohne Strom* ein Professor namens «Svenson» mit einem «stark schwedische[n] Akzent» sprechen¹⁴⁰ und «Jules Verne» fragt «Onkel Möglich» nach Abflug des Gefährts: «Mon conducteur, werden wir passieren den Mond?»¹⁴¹ Mittels paraverbalen Merkmale wurde anscheinend versucht, auf eine geografische Herkunft der Figuren hinzuweisen. Bei den deutschsprachigen Charakteren wie «Dr. Kühl» oder «Fuchs» dürften die Hörspieler der Deutschschweizer Radiostudios hingegen darauf bedacht gewesen sein, dass ihre Aussprache nicht zu «deutschländisch» klang, da Radio Beromünster Wert auf eine prosodische Abgrenzung gegenüber seinem nördlichen Nachbarn legte.¹⁴²

Vereinzelt ergriffen auch weibliche Figuren das Wort, um ein Novum verbal zu plausibilisieren. Bezeichnenderweise war dies vorwiegend in den Sendungen der Autorinnen Hugin und Flatau der Fall. So ist es im Hörspiel *Planeten-Express* die Hauptdarstellerin «Kläre», die ihrem Freund «Hans Heinrich» die Gadgets der zukünftigen Welt erklärt.¹⁴³ In Flatau's fantastischer Hörfolge *Und wenn vielleicht in 100 Jahren...* berichtet «Miss Already» den Mitreisenden von neuartigen Transportmitteln des

21. Jahrhunderts und «Fräulein Iris» informiert die Anwesenden über die Rolle des zukünftigen Militärs.¹⁴⁴ Diese Passage ging nicht aus dem Referenzwerk (Brehmers Sammelband von 1910) hervor, sondern war von Flatau selber hinzugefügt worden. In der von Flatau eigenständig hinzugefügten Szene antwortet «Iris» auf die Frage eines der Kinder, ob das Militär aufgrund des dauerhaften Friedens abgeschafft worden sei:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Realitätsnahe Darstellungen neuartiger Objekte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur Darstellung der Rakete sieht Hernfelds Manuskript auch realitätsnahe Geräusche vor. So sollen während des Fluges ein «leichtes Motorengeräusch»¹⁵⁸ und bei der Landung auf dem Mars «Düsengeräusche»¹⁵⁹ eingeblendet werden. Ausserdem sollen beim Öffnen einer Aussteigluka «Schiebegeräusche»¹⁶⁰ zu vernehmen sein, die gemäss einem Begleitblatt mit einer «Blechplatte mit Eisenketten»¹⁶¹ erzeugt werden sollten. Diese Klangphäno-

mene basieren nicht auf Doležals Romanvorlage. Hernfeld übernahm einzelne Elemente des Originaltextes (z. B. das Raumschiff «Astrea») und übertrug sie ein ähnlich konnotiertes Zeichensystem (Motoren- und Düsengeräusche). Unterstützt wird diese intermediale Übertragung, indem den Geräuschen verbale Einordnungen vorausgehen. So gibt «Dr. Kühl» unmittelbar vor den «Schiebegeräuschen» die Anweisung «Bitte öffnen Sie die Aussteigluka».¹⁶² Die Beispiele zeigen, dass Bearbeiter Hernfeld synchronisierte Soundkonfigurationen, eine Synchrese im Sinne Chions, die das Radiopublikum nicht im Unklaren über die wahrgenommenen Geräusche liessen, bevorzugte.

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

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

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

155 Ebd., 3–4.

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

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

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

159 Ebd., 18.

160 Ebd., 27.

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

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

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

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

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

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

Klangpraktiken in Form von möglichst realistischen Geräuschen und begleitet von verbalen Erklärungen wurden auch zur Darstellung neuartiger Kommunikationsgeräte verwendet. Im Hörspiel *Planeten-Express* kündigt sich ein Gerät, mit dem Videogespräche geführt werden können, mit einem als «Schnarren» bezeichneten Geräusch an.¹⁶⁹ Analog zu den Geräuschen der Raketenflugzeuge wird das Gehörte mit diegetischen Bezeichnungen

synchronisiert. So wird das akusmatische Geräusch (ein UKO im Sinne Flückigers) von der Protagonistin «Kläre» direkt als «Empfangs-Apparat»¹⁷⁰ identifiziert, womit das auditive Unbekannte unmittelbar als etwas Bekanntes semantisiert wird.

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

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

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

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

167 Hugin, *Planeten-Express*, Manuskript, 12.

168 Ebd., 5.

169 Ebd., 7.

170 Ebd., 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

178 Ebd., 6.

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

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

181 Ebd., 17.

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

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

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

Das «Nekrotypophon» diente auch der Erzählung nationaler Mythen. So will der Interessent zum Schluss der Szene wissen, wie der Nachruf eines «ausgesprochen männlich[en]», verheirateten, 45-jährigen, 185 cm grossen, schwarz gekrausten und «[r]adikal demokratischen» Mannes lauten würde. Die «Stimme» berichtet daraufhin von einem Verstorbenen, der von einem «kleinen tapferen Volk» bewundert werde und der von der Professorin als «Wilhelm Tell» identifiziert wird.¹⁸⁶ Auch in diesem Bei-

spiel fungierte die neuartige Apparatur nicht zur Exploration zukünftiger oder alternativer Szenarien, sondern diente vielmehr der Reifikation schweizerischer Heldenfiguren.

Rückgriff auf vertraute Radiopraktiken

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

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

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

184 Ebd., 2.

185 Ebd., 2.

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

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

188 Doležal, *Der Ruf der Sterne*, 68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

194 Ebd., 11.

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

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

197 Vgl. Flückiger, *Sound Design*, 181.

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

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

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

In den ersten utopischen Sendungen des Deutschschweizer Radios wurden nicht nur bekannte Radioformate, sondern auch das in seinen Anfängen stehende Fernsehmedium

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

199 Hugin, Planeten-Express, Manuskript, 12.

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

201 Hugin, Planeten-Express, Manuskript, 12.

202 Tuchschnid Benno, Vom Schnörrisender zur Promifabrik, in: Neue Luzerner Zeitung, 21.6.2015, o. S.

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

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

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

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

Musikalisches Stilisieren des Ausser- und Überirdischen

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

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

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

Mit einer für das Radiopublikum unverständlichen Marssprache hätten die Nova der fiktionalen Welt, darunter auch die fortgeschrittene Gesellschaftsordnung, nur mit grossem Aufwand «behauptet» werden können.

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

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

206 Doležal/Hernfeld, *Der Ruf der Sterne*, Manuskript, 26.

207 Doležal, *Der Ruf der Sterne*, 194, 188.

208 Vgl. ebd., 195.

209 Beispielsweise meint «Oktavia» in der Hörspielfassung zu «Kühl»: «Für unsere Sprache habt ihr Erdenbewohner wirklich kein Talent, da geht es mir mit Eurem Deutsch schon besser.» Doležal/Hernfeld, *Der Ruf der Sterne*, Manuskript, 26.

210 Vgl. dazu Butzmann/Martin, *Filmgeräusch*, 177–183.

211 O.A., *Interne Kritik*, Bern, 12.2.1935, *Der Ruf der Sterne*, Archiv Radiostudio Bern, 24/92–93, *Interne Kritiken 1934–1936*, 24/93, 2, 3. Hervorhebungen im Original.

212 Vgl. zu Soundscapes ausserirdischer Planeten: Whittington William, *Sound design & science fiction*, Austin 2009, 152–154; Viers, *The sound effects bible*, 283.

213 Doležal/Hernfeld, *Der Ruf der Sterne*, Manuskript, 20.

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

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

Handlungen im Film punktgenau von Musik begleitet werden. Gerade frühe Zeichentrickfilme von Walt Disney (z. B. *Fantasia*, 1940) beinhalteten viele dieser stark akzentuierten musikalischen Elemente, woher auch der Name herrührt.²²³

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

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

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

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

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

218 Vgl. Görne, *Sounddesign*, 130–132.

219 Vgl. ebd., 128–132.

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

221 Ebd., 10.

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

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