

Ausbau im Zeichen medienpolitischen Wandels

Das Deutschschweizer Radio sowie das internationale Science-Fiction-Hörspiel standen in den 1970er und 80er Jahren im Zeichen verschiedener medien- und gesellschaftspolitischer Entwicklungen. Zentral war der Aufstieg des Fernsehens in den 1960er Jahren, der gemäss dem Historiker Frank Bösch das Radio zu einem «Nebenbei-Medium» machte, das vermehrt tagsüber bei der Arbeit oder im Auto rezipiert wurde.²

Internationale Science-Fiction-Hörspiele nach 1965

In den USA war die Zeit des Science-Fiction-Hörspiels Ende der 1950er Jahre zu Ende gegangen.³ Im Vergleich zum «Golden Age» produzierten die kommerziell ausgerichteten Privatradios in den 1960er und 70er Jahren nur noch vereinzelt Radioreihen und -serien.⁴ In den 1970er Jahren dominierten stattdessen Science-Fiction-Blockbuster.⁵ Aufwendig produzierte Filme wie *Star Wars* (1977), *Close Encounters of the Third Kind* (1977) oder *Alien* (1979) erreichten grosse Zuschauerzahlen und sicherten den Hollywoodstudios Gewinne in Millionenhöhe.⁶ Science-Fiction-Hörspiele verloren demgegenüber an Bedeutung und wurden zu einem Nischenprodukt, für dessen Produktion gemäss Milner öffentlichrechtliche Rundfunkveranstalter bessere Rahmenbedingungen zur Verfügung stellten als kommerzielle Privatsender.⁷ So trat mit dem National Public Radio (NPR) ein nicht-kommerzieller US-amerikanischer Sender mit

Science-Fiction-Sendungen in Erscheinung, der – wohl durch den Erfolg der Hollywood-Blockbuster angeregt – in den 1980er Jahren eine Hörspielfassung von *Star Wars* mit Mitgliedern der Original-Filmbesetzung produzierte, die auch von der BBC ausgestrahlt wurde.⁸

In Grossbritannien ging die Anzahl Science-Fiction-Reihen und -Serien ebenfalls zurück. Der Schwerpunkt der BBC lag in den 1960er und 70er Jahren vor allem auf Einzelproduktionen und mehrteiligen Hörspielen. Bevorzugt wurden «Klassiker» des Genres, beispielsweise *The Time Machine* (1968) oder *The Sleeper Wakes* (1972) nach den Romanen von H.G. Wells.⁹ In den 1970er Jahren produzierte die BBC ausserdem das erfolgreiche Originalhörspiel *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1978) von Douglas Adams, das anschliessend von finnischen, holländischen, schwedischen, französischen und deutschen Radiosendern in eigenen Fassungen ausgestrahlt und 1981 auch verfilmt wurde.¹⁰

In Frankreich setzte der öffentlich-rechtliche Rundfunk für die Ausstrahlung von Science-Fiction-Hörspielen weiterhin auf das Format der Radio-Anthologien.¹¹ Daneben wurden auch mehrteilige Hörspiele ausgestrahlt, beispielsweise

2 Bösch, Mediengeschichte, 219. Vgl. zu den Transistor- und Autoradios: Milner, Locating Science Fiction, 74; Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 347.

3 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 86–88; Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

4 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

5 Als «Blockbuster» werden aufwendig produzierte und finanziell erfolgreiche Filme bezeichnet. Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 303.

6 Vgl. zum Science-Fiction-Film der 1970er Jahre: Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 301–308, hier 303.

7 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 88.

8 Vgl. ebd., 86–87. NPR produzierte ausserdem eine kurze Reihe mit Hörspieladaptionen nach Geschichten von Ray Bradbury sowie das Originalhörspiel *A Tour of the City* (1984) von Joe Frank, das mit dem europäischen *Prix Futura* ausgezeichnet wurde. Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

9 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

10 Vgl. zur BBC-Produktion von *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*: Milner, Locating Science Fiction, 76, 85–87.

11 Milner nennt als bekannte französische Radioreihen beispielsweise *Le Théâtre de l'Étrange* (1963–1974), *Les Tréteaux de la nuit* (1979–1980) oder *La Science-Fiction* (1980–1981). Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 86–87.

weise das zweiteilige Adaptionshörspiel 1984 (1972) nach dem gleichnamigen Roman von George Orwell.¹² Auch der französische Kultursender France Culture trat mit Science-Fiction-Adaptionshörspielen in Erscheinung und berücksichtigte dabei sowohl Autoren des «Goldenen Zeitalters» wie Robert Heinlein (*Une porte sur l'été*, France Culture, 1976) als auch zeitgenössische Schriftstellende wie Philip José Farmer (*Les Amants étrangers*, France Culture, 1976).¹³

In der Westschweiz produzierte Radio RSR bis in die frühen 1970er Jahre zahlreiche Science-Fiction-Hörspiele in seiner 1957 errichteten Reihe *Passeport pour l'inconnu*. Die Westschweizer Hörspielschaffenden setzten dabei auch auf Adaptionshörspiele von in der Sowjetunion lebenden Autoren, beispielsweise Stanisław Lem (*Monsieur Johns, existez-vous?*, 1965) oder Anatolij Dnjeprow (*Méa*, 1967).¹⁴ Nachdem die Reihe 1973 abgesetzt worden war, produzierte das Westschweizer Radio in den 1970er und 80er Jahren weitere Sendereihen wie beispielsweise *Théâtre pour un transistor* (1977–1985) oder *Petit Théâtre de nuit* (1979–1985), in denen Werke von Ray Bradbury oder Franz Kafka dramatisiert wurden.¹⁵

In Westdeutschland begann das Studio Heidelberg des Süddeutschen Rundfunks (SDR) 1967 mit der Ausstrahlung der Reihe *Science Fiction als Radiospiel* (1967–1981 und 1984–1993). Die Reihe hiess zu Beginn noch Science Fiction im Hörfunk und wurde vom Leiter der Wissenschaftsredaktion, Horst Krautkrämer, ins Leben gerufen.¹⁶ Im Rahmen der Reihe stellte der SDR knapp 300 Sendetermine für Science-Fiction-Hörspiele zur Verfügung, von denen 219 Eigenproduktionen waren.¹⁷ Produziert wurden sowohl Adaptionshörspiele ausländischer Provenienz als auch zahlreiche Originalhörspiele deutschsprachiger Autorinnen und Autoren.¹⁸ Die Erwähnung von «Science Fiction» im Titel ermöglichte den Zuhörenden eine unmittelbare Zuordnung der Hörspiele zum Genre, könnte aber etablierte Schriftstellende daran gehindert haben – aufgrund des immer noch verbreiteten Trivialitätsvorwurfs an das Genre –, für die Reihe zu schreiben.¹⁹

Literarischen Experimenten stand die SDR-Reihe *Science Fiction als Radiospiel* ablehnend gegenüber, insbesondere wenn es um die Übernahme von Techniken des sogenannten

«Neuen Hörspiels» ging.²⁰ Beim Neuen Hörspiel handelt es sich um eine in den 1960er Jahren entwickelte Strömung innerhalb des westdeutschen Hörspielschaffens, deren Exponentinnen und Exponenten neue Darstellungsformen praktizierten. Beeinflusst von experimenteller Kunst, konkreter Poesie, avantgardistischer Pop-Art und vor dem Hintergrund des aufkommenden Fernsehmediums verwendete eine jüngere Generation von Hörspielschaffenden vermehrt O-Töne, Musik, Geräusche oder alternative, nicht-narrative Dramaturgien und Stilmittel.²¹

Zur Förderung neuer Autorinnen und Autoren führte der SDR 1972 gemeinsam mit dem WDR ein Preisausschreiben für Science-Fiction-Originalhörspiele durch. Insgesamt wurden 243 Hörspiele eingesandt, darunter auch ein Manuskript des Schweizer Autors Heinrich Bubeck.²² Die vier Gewinnerinnen und Gewinner des Wettbewerbs wurden 1973 in der Reihe *Science Fiction als Radiospiel* ausgestrahlt: *Das Glück von Ferida* von Eva Maria Mudrich,

12 Als weitere bekannte mehrteilige Science-Fiction-Hörspiele nennt Baudou *Les Mystérieux Dr. Cornelius* (1978, 35 Episoden) und *Le Prisonnier de la planète Mars* (1978, 2 Teile) nach Romanen von Gustave le Rouge. Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 302–308.

13 Vgl. Baudou, *Radio mystères*, 302–308, hier 306.

14 Vgl. ebd., 313–315.

15 Beispielsweise das Hörspiel *La colonie pénitentiaire* (RSR, 1982) nach der Erzählung *In der Strafkolonie* (1919) von Franz Kafka. Radiostudio Basel hatte ein Jahr zuvor ebenfalls eine Hörspielfassung von Kafkas Stück ausgestrahlt. Vgl. dazu Kapitel «Wunsch- und Alpträume von Schweizer Schriftstellenden (1981–1985)» 205–207.

16 Vgl. Kupper, *Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945*, 41–43.

17 Vgl. ebd., 43.

18 Vgl. Tröster, *Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels*, o. S.

19 Darauf deutet jedenfalls Kupper hin, wenn er schreibt, dass der Vorteil des Verzichts auf den Begriff «Science Fiction» bei der Bewerbung von Radiosendungen darin liege, dass auch renommierte Autorinnen und Autoren sich nicht scheuten, Science-Fiction-Thematiken aufzugreifen. Vgl. Kupper, *Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945*, 41–42.

20 Vgl. Sack, *Science Fiction als Radiospiel*, 47, 64, 83, zitiert nach: Kupper, *Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945*, 38.

21 Vgl. zum Neuen Hörspiel: Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, 69–90; Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel*, 180–190.

22 Bubeck reichte ein Manuskript mit dem Titel *Die entführte Rakete* ein. In der Geschichte geht es um die Entführung eines Raumschiffes durch eine Gruppe «militanter Afrikaner». Bubeck Heinrich, *Die entführte Rakete*. Science fiction-Hörspiel, Manuskript, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Nachlass Heinrich Bubeck (1894–1981), NL 285, 828, 22.

Prioritäten von Hans Peter Buschmann, *Rückkopplung* von Dieter Kühn und *Ausbruch* von Heinz-Joachim Frank.²³

Die Bemühungen von Sendern wie dem SDR oder WDR bedeuteten eine Aufwertung des Science-Fiction-Hörspiels in den deutschen Radioprogrammen. Dieser Aufschwung hing auch mit dem Engagement einzelner Akteurinnen und Akteure zusammen. Als Leiter der Hörspielabteilung des Deutschlandfunks (DLF) stellte Dieter Hasselblatt zwischen 1963 und 1974 über hundert Sendetermine für Science-Fiction-Hörspiele bereit, in denen Erzählungen von Brian Aldiss, Isaac Asimov, Ray Bradbury, John Wyndham, Stanisław Lem, Alfred Behrens, Friedrich Dürrenmatt, Richard Hey, Herbert W. Franke oder Eva Maria Mudrich präsentiert wurden. Das Jahr 1970 stellte er mit über 30 Sendeterminen an Samstagen ganz in das Zeichen der Science Fiction und von 1972 bis 1974 reservierte er jeweils einen ganzen Monat für das Genre. Meist wurden die Hörspiele von einführenden Essays, Nachworten oder anschließenden Gesprächsrunden begleitet. Hasselblatt lud dazu Autoren wie Stanisław Lem oder den Literaturwissenschaftler Darko Suvin ein.²⁴

Als Leiter der Abteilung Hörspiel beim Bayerischen Rundfunk (BR) setzte Hasselblatt die Förderung des Science-Fiction-Hörspiels fort. Unter seiner Ägide wurden zwischen 1974 und 1987 rund 175 Science-Fiction-Hörspiele ausgestrahlt, darunter etwa Orson Welles' *The War of the Worlds* (1975) in der US-amerikanischen Originalfassung oder eine deutschsprachige Version von Douglas Adams' *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (BR, 1981).²⁵ Wie sehr die Produktion von Science-Fiction-Hörspielen an Hasselblatts Aktivitäten geknüpft war, zeigte sich vor allem auch darin, dass nach seinem Wechsel zum BR im Jahr 1974 die Ausstrahlungen beim DLF ebenso zurückgingen wie die regelmässigen Sendetermine beim BR nach seiner Pensionierung 1987.²⁶

Nebst SDR, DLF und BR produzierten weitere westdeutsche Radiosender Science-Fiction-Hörspiele, wobei in den 1970er und 80er Jahren vermehrt Originalhörspiele deutschsprachiger Autorinnen und Autoren berücksichtigt wurden.²⁷ Darunter befanden sich auch Werke schweizerischer Autoren wie das Originalhörspiel *Das andere Land* (WDR, 1982) von Claude Cueni oder *Die Rückeroberung* (WDR, 1986) nach einer Erzählung von Franz Hohler.²⁸

In Österreich erlebte das Science-Fiction-Hörspiel in den 1970er Jahren ebenfalls einen Aufschwung. Der ORF pflegte dabei eine ähnliche Programmpolitik wie die westdeutschen Sender, die sowohl aus der Produktion von Adaptionshörspielen bekannter ausländischer Autoren wie Philip Levene, Ray Bradbury, Isaac Asimov oder Stanisław Lem als auch «einheimischer» Schriftsteller wie Friedrich Christian Zauner oder Andreas Okopenko bestand. Als nennenswerte Produktion erwähnt Tröster die Reihe *Die Zukunft von gestern* (ORF, 1969–1970), in der – zum Teil als Feature, zum Teil als Hörspiel – bekannte utopische Romane vorgestellt wurden.²⁹

Die österreichischen Science-Fiction-Hörspiele waren Tröster zufolge vielfach von deutschen Sendern übernommen und in einer eigenen Fassung produziert worden. Wie Tröster zu Recht betont, trifft dieser Umstand auch für die Schweiz zu.³⁰ In den 1970er Jahren übernahm das Deutschschweizer Radio mehrere Science-Fiction-Hörspiele von westdeutschen Sendern und strahlte sie in einer eigenen Version aus. Bevor auf diese programmgeschichtlichen Aspekte eingegangen wird, sollen im Folgenden die institutionellen Entwicklungen von Radio Beromünster zwischen 1966 und 1985 erörtert werden.

Die Abteilung «Dramatik» von Radio DRS

Die in den 1950er Jahren angestossenen Reorganisationsprozesse führten in den 1960er Jahren zu einer Beschneidung der bis anhin föderalistischen Produktionsstruktur der SRG. 1964 wurden drei sprachregionale Organisationseinheiten gebildet, wobei die Radio- und

23 Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 41–42.

24 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.; Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 42–43.

25 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

26 Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 42–43.

27 Vgl. ebd., 41–43.

28 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

29 Vgl. ebd., o. S.

30 Vgl. ebd., o. S.

Fernsehgesellschaft der deutschen und der rätoromanischen Schweiz (DRS) das Sendegebiet der Deutschschweiz abdecken sollte. Ab 1967 wurde der Deutschschweizer Rundfunk in den Programmansagen fortan als «Radio DRS» bezeichnet.³¹

Mit Abschluss der Reorganisation im Jahr 1964 erhielt das Schweizer Radio und Fernsehen eine neue Konzession. Darin wurde festgehalten, dass die von der SRG verbreiteten Programme die «kulturellen Werte des Landes» weiterhin berücksichtigen sollten und Sendungen, welche die «innere oder äussere Sicherheit» der Schweiz sowie ihre völkerrechtlichen Beziehungen zu anderen Staaten gefährden könnten, nach wie vor «unzulässig» seien.³² Auf der Grundlage dieser Konzession sah sich die SRG auch nach 1964 zum Kulturauftrag verpflichtet, wobei die Unbestimmtheit des Begriffs «Kultur» wie auch die mangelnden Leitlinien von Seiten der Generaldirektion viel Spielraum bei der Gestaltung dieses Auftrags zuließen.³³

Radio DRS etablierte im Herbst 1965 zwei Programme mit verschiedenen Profilen: Das erste Programm (DRS-1) diente in erster Linie der Verbreitung von Unterhaltungs- und Sportsendungen, während das zweite Programm (DRS-2) für «gehobene» Ansprüche und besondere Interessensgruppen produzieren sollte. Insbesondere mit den Sendungen von DRS-2 sollte ein Alternativangebot zum Fernsehprogramm geschaffen werden. Aufgrund der angespannten finanziellen Lage des Radios konnte die Sendezeit der zweiten Programmkette aber nur langsam erweitert werden, denn bereits ab 1962 reichten die Einnahmen der Radiogebühren nicht mehr zur Deckung des Aufwandes und mussten durch die Erträge des Fernsehens ausgeglichen werden.³⁴ Dank der stetigen Zunahme an Konzessionsgeldern – von 1,75 Millionen (1968) auf 2,5 Millionen Zuhörende (1986)³⁵ – vervierfachen sich aber auch die Einnahmen der SRG-Radiostudios von ca. 40 Millionen (1966) auf knapp 160 Millionen Franken (1984).³⁶ Damit konnten auch die Honorare für Hörspielschaffende angehoben werden, wobei diese nach wie vor nicht den Honoraren der westdeutschen Rundfunkanstalten entsprachen.³⁷

In den 1970er Jahren verlangsamte sich der Ausbau des Radio- und Fernsehprogramms. Im Zuge der weltweiten Wirtschaftskrise gerieten die SRG und ihre Aufsichtsbehörde, die

Schweizerische Post-, Telefon- und Telegraphenverwaltung (PTT), in finanzielle Schwierigkeiten. Das Wachstum der Einnahmen aus den Konzessionsgebühren verlangsamte sich, während die Teuerung zunahm. Die geplanten Produktionsmittel beim Radio wurden auf das Nötigste zusammengestrichen.³⁸ Ausserdem wurde eine erneute Reorganisation angestossen, deren Ziel eine marktwirtschaftliche Unternehmensstruktur war. Dazu gehörte auch der Aufbau einer Publikums- und Programmforschung, welche die Produktion den Wünschen der Rezipierenden anpassen sollte.³⁹

Das programmpolitische Umdenken der SRG von der Angebots- zur Nachfrageorientierung hatte nicht nur ökonomische Gründe, sondern war auch gesellschaftspolitisch bedingt. Das Konzept eines öffentlich-rechtlich konzessionierten Monopolrundfunks, der zwar einem Service public verpflichtet war, sich aber nicht direkt an Publikumsbedürfnissen zu orientieren hatte, war Ende der 1960er Jahre in die Kritik geraten. Vermehrt wurde die SRG-Monopolstellung kritisiert, wobei der sogenannte «Hofer-Club» die Debatte um die angebliche Linkslastigkeit des Schweizer Radios und

31 Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 302–303, 338–350.

32 Konzession für die Benützung der elektrischen und radioelektrischen Einrichtungen der Schweizerischen Post-, Telefon- und Telegraphenbetriebe zur öffentlichen Verbreitung von Radio- und Fernsehprogrammen, 27.10.1964, 1158.

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

34 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 131–136, hier 132.

35 Vgl. ebd., 133.

36 Vgl. Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 301.

37 Hausmann führte die tieferen Honorare in der Deutschschweiz in erster Linie auf die geringere Anzahl von Radiokonzessionärinnen und -konzessionären zurück. Vgl. Hausmann Hans, Die Konkurrenz des Fernsehens – Ein Segen für das Hörspiel: Das Hörspiel in der Schweiz, in: Thomsen Christian W./Schneider Irmela (Hg.), Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, Darmstadt 1985, 153–157, hier 155–156.

38 Vgl. Müller, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik, 208–217.

39 Vgl. Mäusli Theo/Steigmeier Andreas, Wachstum und zunehmende Komplexität – Die SRG als eine Schweiz im Kleinen, in: dies. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983, Baden 2006, 365–372, hier 366; Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 296–297; Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 135–137.

Fernsehens sowie die politische Kontrolle der SRG in den 1970er Jahren massgebend dominierte.⁴⁰

Ende der 1970er Jahre stieg der Druck auf das Deutschschweizer Radio durch das Auftauchen von Piratensendern, ausländischen Stationen mit Popmusik und Roger Schawinskis Privatsender Radio 24. Forderungen nach einer Neuausrichtung des schweizerischen Rundfunksystems wurden laut. Als Reaktion darauf wurde 1983 ein drittes Programm (DRS-3) eingeführt. Damit erhielt Radio DRS die Möglichkeit, ein trendorientiertes Musik-Begleitprogramm mit aktuellen Informationssendungen für ein jüngeres Publikum zu schaffen.⁴¹ Gleichzeitig erfolgte 1983 eine Liberalisierung der Konzessionsvergabe, die nun auch private Veranstalter auf dem Schweizer Rundfunkmarkt zuließ. Damit hatte sich die SRG endgültig von einer monopolistischen Rundfunkanstalt zu einem marktorientierten Medienunternehmen gewandelt. Während 1958 insgesamt 7 Radio- und 3 Fernsehprogramme existierten, gab es in der Schweiz Ende 1983 rund 50 konzessionsierte Veranstalter mit etwa 50 Radio- und 10 Fernsehprogrammen.⁴²

Der medienhistorische Wandel der SRG prägte auch das Hörspielschaffen von Radio DRS. Als wichtige Akteurin trat die Abteilung «Dramatik» in Erscheinung, die ab 1966 ihren Betrieb aufnahm. In der Etablierung der Abteilung «Dramatik» sieht Weber einen «Neubeginn»⁴³ für das Deutschschweizer Hörspiel. Nach der langen Reorganisationsphase seien die «Kräfte des Hörspiels» in der Abteilung «Dramatik» konzentriert und unter Hans Hausmann, der zum Leiter der Abteilung ernannt worden war, zur «voll[en]» Entfaltung gebracht worden, so Weber.⁴⁴ Auch die Historikerin Nicole Gysin konstatiert eine qualitative Verbesserung des Deutschschweizer Hörspiels in den 1960er Jahren und gibt als Gründe technische Fortschritte sowie die Konkurrenz durch das Fernsehen an. Letzteres habe dazu geführt, dass sich die Radiomitarbeitenden stärker mit den spezifischen Eigenschaften ihres Mediums auseinandergesetzt hätten, so Gysin.⁴⁵

Als Hauptsitz der studioübergreifenden Abteilung «Dramatik» wurde das Radiostudio Basel ausgewählt. Die Radiostudios in Bern und Zürich erhielten je eine Dienststelle inklusive vorsitzender Person (Urs Helmsdorfer, später Edith Bussman in Bern, Hans Jedlitschka in Zürich).⁴⁶ Ab 1966 wurden monatliche Sit-

zungen mit den Dienstchefs durchgeführt, um die einzelnen Sendungen in den Gesamt-Hörspielplan zu integrieren. Hausmann sprach sich gegen eine Zentralisierung von Lektorat und Dramaturgie aus, so dass die einzelnen Hörspielabteilungen ihre Schwerpunkte, die sie seit den 1940er Jahren entwickelt hatten, beibehalten konnten.⁴⁷

Nebst der Abteilung «Dramatik» produzierten zwischen 1966 und 1985 auch andere Abteilungen Hörspiele. Die Abteilung «Unterhaltung» mit Abteilungsleiter Cédric Dumont hatte ihren Sitz in Zürich und war auf die Produktion kurzweiliger und kabarettistischer Sendungen sowie Unterhaltungs- und Tanzmusik spezialisiert.⁴⁸ Die Abteilung «Folklore» (Leiter Hans Rudolf Hubler) war in Bern angesiedelt und konzentrierte sich auf Dialekthörspiele und Sendungen mit volkskundlichen Themen (z. B. Bräuche, Märchen oder Sagen).⁴⁹

40 Vgl. Schneider Thomas, Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, in: Mäusli Theo/Steigmeier Andreas/Vallotton François (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, 83–128, hier 97–100. Die Schweizerische Fernseh- und Radiovereinigung (SFRV) war weithin als «Hofer-Club» bekannt und erhielt ihren Beinamen wegen Walther Hofer, einem Schweizer Historiker, Nationalrat (BGB/SVP, Kanton Bern) und prominenten Kritiker der SRG.

41 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 165–169, hier 165.

42 Vgl. Schneider, Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, 83–84.

43 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 177. Baldes et al. sehen in der Einführung der Abteilung «Dramatik» ebenfalls eine «Zäsur», weil das Hörspiel bis 1965 ein angebliches «Schattendasein» führte und über kein «eigenes» Dach über dem Kopf verfügte. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 35.

44 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 177–178.

45 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 250–253.

46 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 138–139, 154. Ab 1965 waren die Direktoren der Deutschschweizer Radiostudios nicht mehr für die gesamte Programmproduktion ihres Studios verantwortlich, sondern übernahmen mit den ihnen zugeteilten Abteilungsleitern die Verantwortung für je zwei Programmattungen («Musik» und «Dramatik» in Basel; «Information» und «Folklore» in Bern; «Wort» und «Unterhaltung» in Zürich). Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 132.

47 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 137–138.

48 Vgl. Ms., Produktives Zürcher Radio, in: NZZ, 12.6.1967, o. S.

49 Vgl. Beéry Martha, Briefe an die FN. Hören UND gehört werden, in: Freiburger Nachrichten, 6.12.1977, 5; Kr., Orientierungsabend mit der Deutschfreiburgischen Arbeitsgemeinschaft. Die Region Deutschfreiburg im Radio DRS, in: Freiburger Nachrichten, 6.7.1978, 5. Die Abteilung «Folklore» wurde 1978 zum Ressort «Land und Leute» zurückgestuft. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 137.

Mit der Gründung der Abteilung «Dramatik» wurde ein neuer Sendeplan mit fixen Terminen eingeführt.⁵⁰ Hausmann zufolge sollten «Hörspiele «leichteren Kalibers»», dazu zählte er Komödien, Lustspiele oder Kriminalserien, auf DRS-1 am Samstagabend und in einer Zweitsendung am darauffolgenden Montagnachmittag gesendet werden. Thematisch und formal «anspruchsvolle» Produktionen sowie fremdsprachige Sendungen sollten hingegen von DRS-2 am Sonntagnachmittag sowie am folgenden Donnerstagabend ausgestrahlt werden. Ausserdem sollten «Experimente», darunter verstand Hausmann auch Erstsendungen von Schweizer Autorinnen und Autoren, weiterhin im 1962 geschaffenen Sendegefäss *Das Montagsstudio* auf DRS-2 ausgestrahlt werden.⁵¹

Im Zuge der neu eingeführten Programm- und Publikumsforschung intensivierte Hausmann den Kontakt zum Publikum. Anfang der 1970er Jahre betonte er, dass die Abteilung «Dramatik» die «konzessionelle Verpflichtung» habe, Hörspiele für ein «möglichst breites Hörerspektrum» zu produzieren.⁵² Zur besseren Information über das Hörspielprogramm wurden periodische Pressekonferenzen organisiert und wöchentliche Pressebulletins verschickt.⁵³ Ausserdem wurden ausgewählte Produktionen an Journalistinnen und Journalisten verschickt, um schon vor der Ausstrahlung eine publizistische Besprechung und Bewerbung zu ermöglichen. Um den Austausch mit dem Publikum zu steigern, luden die Radiostudios ab 1981 die Zuhörenden zu sogenannten «Hörspiel-Apéros» ein. Diese fanden in Restaurants statt und bestanden aus dem gemeinsamen Hören ausgewählter Sendungen und einer anschliessenden Diskussion.⁵⁴

Als Leiter der Abteilung «Dramatik» verfolgte Hausmann den Ausbau zweier Bereiche. Erstens strebte er eine «Internationalisierung» des Deutschschweizer Hörspielangebotes an. Hausmann, der bereits in den 1950er und 60er Jahren mit der Übernahme britischer Science-Fiction-Hörspiele in Erscheinung getreten war, wollte dem Publikum vermehrt Autorinnen und Autoren aus den «Ostblockstaaten» vorstellen. Zweitens sollten Schweizer Schriftstellende gefördert werden. Hausmann forderte den Auf- und Ausbau des «nationalen Potentials», welches zum Teil aus «einsehbaren Gründen» aufgehört habe, für das Radio zu schreiben.⁵⁵ Damit sprach Hausmann Au-

toren wie Dürrenmatt oder Frisch an, deren Hörspiele von deutschen Sendern produziert worden waren. Die planmässige Förderung des «nationalen Potentials» bedeutete einen Kontrast zur Hörspielpolitik der vorangegangenen Perioden, die Weber zufolge von einer teilweise «mangelnden Kooperationsfähigkeit» der Radiomitarbeitenden im Umgang mit Schweizer Schriftstellenden geprägt war.⁵⁶

Angesichts der Konkurrenz deutscher Hörspiele,⁵⁷ die meist über grössere finanzielle und künstlerische Mittel verfügten, fühlte sich Hausmann gegenüber dem Deutschschweizer Publikum verpflichtet, eine «Eigenständigkeit auch auf dem Gebiet des Hörspiels zu bewahren». Er hielt es für «sinnlos», eine «erstklassige» deutschsprachige Produktion,

50 DRS-1 erhielt am Montagabend, Freitagnachmittag und am Samstagabend einen Sendetermin und für DRS-2 wurde der Donnerstagabend für Hörspiele reserviert. 1970 hatte sich der Hörspiel-Sendeplan konsolidiert. In der Mitte der 1970er Jahre wurden aber im Zuge der neu eingeführten Programm- und Publikumsforschung in engerer Koordination mit dem Fernsehprogramm die Sendepläne überarbeitet. Aufgrund der TV-Sendungen am Samstagabend wurden die DRS-1 Hörspiele auf den Donnerstagnachmittag verschoben. Damit ging ein wertvoller Termin mit hoher Einschaltquote verloren. 1984 wurde ein neuer Sendeplan eingeführt, der Hörspiele nur noch am Sonntagnachmittag (DRS-1) und am Dienstagabend (DRS-2) vorsah. Vgl. Weber, *Das Deutschschweizer Hörspiel*, 141–144.

51 Hausmann Hans, *Das Hörspiel am Schweizer Radio. Eine vorläufige Bilanz*, in: NZZ, 6.11.1971, 27.

52 Ebd., 27.

53 Das Hörspiel-Programm-Bulletin startete 1967 mit einer Auflage von 1'500 Exemplaren. 1977 waren es bereits über 5'000 Exemplare. Vgl. Weber, *Das Deutschschweizer Hörspiel*, 144–146.

54 Während in Zürich und Bern meist zwischen 20 und 60, maximal 150 Teilnehmende bei Hörspiel-Apéros zu verzeichnen waren, wurde der Basler Apéro 1984 mangels Publikumsinteresses aufgegeben. Vgl. Weber, *Das Deutschschweizer Hörspiel*, 145–146.

55 Hausmann, *Das Hörspiel am Schweizer Radio*, 27. Hausmann wollte dabei insbesondere Originalhörspiele und Dialekthörspiele berücksichtigen. Gerade bei der Förderung des Originalhörspiels sah er rückblickend Erfolge und hielt dazu fest, dass die speziell für das Radio geschriebenen Manuskripte in den 1960er Jahren wieder zunahmen und die Adaptionen von Theaterstücken und Romanen in den Hintergrund traten. Vgl. Hausmann, *Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel*, 153.

56 Weber, *Das Deutschschweizer Hörspiel*, 177.

57 Der Deutschschweizer Rundfunk stand seit seiner Gründung in einem internationalen Wettbewerb mit den gleichsprachigen «Next Door Giants» in Deutschland (ARD) und Österreich (ORF). Dieser Wettbewerb war allerdings nicht von rein kommerziellen Interessen geprägt, denn die europäischen Service-public-Veranstalter bemühten sich seit den 1930er Jahren um einen internationalen Programmaustausch, der auch nach 1965 fortgesetzt wurde. Vgl. Schade, *Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung*, 294–296, hier 294.

die in einem deutschen oder österreichischen «Milieu» spielte, nochmals zu produzieren. Stattdessen erschienen ihm eigenproduzierte Hörspiele, die in einer «ausserdeutschen» Umgebung spielten – zum Beispiel in England oder Frankreich –, als geeigneter. Deutsche Übersetzungen empfand Hausmann «nur bedingt» als brauchbar, denn das Hochdeutsche sei in der Schweiz eine «Fremdsprache» und werde philologisch anders gehandhabt. Fremdsprachige Hörspiele könnten daher besser und «originalgetreuer» ins Schweizerdeutsche übersetzt werden, wozu er aber nicht nur «Heimatsstil-Hörspiele» zählte, sondern auch literarisch hochstehende, «avantgardistische» Manuskripte.⁵⁸

Obwohl Hausmann avantgardistische Hörspiele befürwortete, waren die Deutschschweizer Radiostudios gegenüber den unkonventionellen Darstellungsformen des Neuen Hörspiels zurückhaltend. Weber ortet die Gründe dafür im konzessionsbedingten Kulturauftrag und der aufziehenden Kritik politischer Gruppierungen in den 1970er Jahren.⁵⁹ Unter Hausmanns Ägide orientierte sich die Abteilung «Dramatik» vor allem an der Dramaturgie der BBC, die sich durch das Vorhandensein eines Plots auszeichnete und sozialkritische oder künstlerisch anspruchsvolle Hörspiele auch in unterhaltender Form darzustellen vermochte.⁶⁰

Als Ende der 1970er Jahre die SRG in finanzielle Schwierigkeiten geriet, war davon auch die Hörspielproduktion betroffen. Zusammen mit einem generellen Rückgang der Radio-Einschaltquoten sowie dem Ruf nach einem unterhaltenden, «leichteren» dritten Programm geriet die Abteilung «Dramatik» zunehmend unter Druck.⁶¹ Hausmann sprach für die Zeit der frühen 1980er Jahre von «Sparjahren», in denen Radio DRS aufgrund des rückläufigen Budgets preisgünstigere Programmformen ausbaute.⁶² Zudem hatten Programmaufgaben wie Bildung und Kulturförderung durch die stärkere Fokussierung auf Publikums-wünsche generell an Bedeutung verloren.⁶³ Mit der Einführung von DRS-3 erfuhr das Hörspiel eine zwischenzeitliche quantitative Erweiterung im Deutschschweizer Radioprogramm. Laut Weber setzte ab 1983 im Zuge der «Privatradio-Euphorie ein «Radiofrühling» ein, der zu neuen Formen wie beispielsweise experimentelleren oder kürzeren Hörspielen führte.⁶⁴

Die Etablierung der dritten Senderkette bewirkte zusammen mit den andauernden finanziellen Problemen sowie den generell schwindenden Höreranteilen eine erneute Reorganisation der SRG.⁶⁵ 1984 wurde ein neuer Strukturplan eingeführt, der eine sukzessive Zurückstufung der vier Abteilungen «Dramatik»,⁶⁶ «Wort» (1983 zuständig für die zurückgestufte Abteilung «Unterhaltung»), «Information» und «Musik» zur Folge hatte. Im Zuge dieser organisatorischen Straffung wurde die Abteilung «Dramatik» auf den 31. Dezember 1985 zum Ressort «Hörspiel» zurückgestuft und der Abteilung «Wort» unterstellt. Angesichts dieser Entwicklungen ging Hausmann 1986 vorzeitig in Pension.⁶⁷ Die Abteilung «Dramatik», die bis 1985 jährlich rund 120 Hörspiele produziert hatte,⁶⁸ wurde letztendlich aufgrund einer ökonomischen und medienpolitischen Krise geschlossen, die sich seit den 1970er Jahren abgezeichnet hatte. Mit der Zurückstufung der Abteilung «Dramatik» beziehungsweise der Reorgani-

58 Hausmann, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel, 155.

59 Gemäss Weber übernahm Radio DRS zwar deutsche Produktionen in der Art des Neuen Hörspiels, verzichtete aber vielfach auf «Klassiker» der neuen Kunstrichtung. Eine eigentliche Avantgarde-Bewegung wie in der BRD habe es bei den Deutschschweizer Hörspielschaffenden nicht gegeben, so Weber. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel 1995, 144–154, hier 148–149.

60 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 148–154, hier 153.

61 Vgl. Gysin, Qualität und Quote, 252–253.

62 Hausmann, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel, 157.

63 Vgl. zum Publikum der SRG: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 144–148; Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, 342–343; 355–357.

64 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 137.

65 Vgl. ebd., 165–168, 171–176.

66 1979 war die Abteilung «Dramatik» in «Dramatik und Feature» umbenannt worden. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 148. Im Folgenden wird jeweils nur von der Abteilung «Dramatik» die Rede sein.

67 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 144–148.

68 Gemäss Hausmann stammten rund 40 Hörspiele von Schweizer Autorinnen und Autoren. Vgl. Hausmann, Die Konkurrenz des Fernsehens – ein Segen für das Hörspiel, 156. Baldes et al. zufolge produzierte Radio DRS zwischen 1965 und 1985 insgesamt 693 Hörspiele (inkl. Wiederholungen und Mehrfachsendungen) von «Schweizer Autoren». Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 45. Weber zählt für den gleichen Zeitraum (1965–1985) 519 Originalhörspiele von «Deutschschweizer Autoren». Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 180. Bei all diesen Zahlen bleibt aber unklar, was genau unter einer «Schweizer Autorenschaft» verstanden wird.

sation anderer Produktionseinheiten wie der Abteilung ‹Unterhaltung› brach die Hörspielproduktion bei Radio DRS nicht vollständig zusammen, die strukturelle Rückstufung entzog dem Hörspiel aber eine wichtige institutionelle Grundlage und die damit verbundenen finanziellen Mittel.⁶⁹

69 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 176–178, hier 178.