

5 Fazit: Überblenden und Filtern

Im Zentrum dieses Kapitels stand die Konsolidierung radiofoner Science Fiction in der Deutschschweizer Nachkriegszeit. Unter Einbezug von selektions- und soundspezifischen Parametern wurde die Entwicklung vom utopischen Hörspiel zur mehrteiligen Science-Fiction-Sendereihe rekonstruiert. Dabei können zwei Prozesse ausgemacht werden, die den Umgang mit Science Fiction bei Radio Beromünster für diese Phase zusammenfassend reflektieren: «Überblenden» und «Filtern». Als wichtige Hilfsmittel des Hörspielschaffens – die Blende als Mittel zur Szenenverknüpfung, der Filter als Werkzeug zur Begrenzung von Klanganteilen⁵¹⁸ – sollen sie hier in einem erweiterten Sinn verwendet werden: Überblendungen als Sinnbild für genrehistorischen sowie gesellschafts- und kulturpolitischen Wandel; Filtern als Metapher für radiofone Einschränkungen und Containment-Strategien.

Nach 1945 zeigten sich verschiedene Übergänge und Überblendungen in der Entwicklung radiofoner Science Fiction, wobei sich im Sinne von Kreuzblenden⁵¹⁹ die Phänomene nicht scharf voneinander abtrennten, sondern eine Weile parallel zueinander bestanden. Ein wichtiger Wandel des Genres zeigte sich in der semantischen Umbenennung vom «utopischen» zum «Science-Fiction-Hörspiel» und den damit verbundenen formalen und ästhetischen Veränderungen. Das Science-Fiction-Hörspiel hielt im Laufe der 1950er Jahre Einzug in die Hauptsendezeiten von Radio Beromünster. Damit einher ging auch der Trend von längeren und einteiligen Stücken hin zu kürzeren und mehrteiligen Hörspielen, die sich dank neuer Sendeplätze an ein breiteres Publikum

richten konnten. Wurden zum Ende der 1940er Jahre utopische Hörspiele am Mittwochabend ausgestrahlt, sendete Beromünster in den frühen 1960er Jahren Science-Fiction-Hörspiele in nachmittäglichen *Jugendstunden* oder am Samstagabend zur Primetime. Der programmliche Aufschwung gestaltete sich dabei je nach Radiostudio unterschiedlich. Nach zwei frühen Produktionen, darunter eines der seltenen Originalhörspiele eines Schweizer Autors – *Atomkraftwerke, die Welt von morgen* –, zog sich Studio Zürich weitgehend aus der utopischen Hörspielproduktion zurück. Studio Bern setzte dagegen auf die Adaption literarischer Werke von Jules Verne, förderte vereinzelt auch das Format der Hörfolge und wagte in der ersten Hälfte der 1960er Jahre die Inszenierung gesellschafts- und technologiekritischer Hörspiele. Das Basler Studio zeichnete sich im untersuchten Zeitraum mit den meisten Science-Fiction-Hörspielen aus. Die Basler Hörspielschaffenden hatten insbesondere eine Vorliebe für britische Vorlagen und produzierten radiofone Science Fiction entweder in stark dramatisierter, unterhaltender Form oder als kabarettistische Versatzstücke.

Was die akustische Inszenierung der Nova betraf, so kam es zwischen 1945 und 1965 zu drei Verschiebungen: Erstens entwickelte sich der Sound fiktiver Raumschiffe in der Dauer, dem Volumen und der diegetischen Verwendung vom Vorder- zum Hintergrundgeräusch. Nahmen Start-, Flug- und Landemanöver zunächst noch viel Raum ein, wurde ihre Inszenierung im Zuge veränderter Hörgewohnheiten kürzer und impliziter. Am Novum des unbekanntes Flugobjektes vollzog sich zweitens der Wandel vom synchronisierten zum akusmatischen Sound. Während in der ersten Hälfte der 1950er Jahre die Bestandteile irdischer Raketen in Form einer Synchrese («Höre das Novum – erzähle vom Novum») erschienen, arbeiteten die Hörspielschaffenden im Zuge der stärker dramatisierten, meist auf britischen Hörspielen beruhenden Produktionen gegen Ende der 1950er Jahre mit akusmatischen Sounds, deren Klangquellen dem

518 Vgl. Weich, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit, 32, 35–36.

519 Unter einer Kreuzblende wird das zeitgleiche Aus- und Einblenden verstanden, wobei sich die verknüpften Szenen während einer bestimmten Zeit überlagern. Vgl. Weich, Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit, 32–33.

Publikum nicht unmittelbar erörtert wurden und eine ausser- oder unterirdische Herkunft suggerierten. Drittens kann eine Entwicklung beobachtet werden, in der Klangobjekte zunächst als etwas «Fremdartiges» und im Verlauf der Zeit zunehmend als «vertrautes» Merkmal der fiktionalen Welt verwendet wurden. Diente elektronische Musik zur Mitte der 1950er Jahre noch als merkwürdiges Klangobjekt ausserirdischer Zivilisationen, wurde sie rund zehn Jahre später als Artefakt zukünftiger Menschen dargestellt. Elektronische Klänge avancierten zum Key Sound radioföner Science Fiction, was durch die Entwicklungen im Science-Fiction-Film und den Einzug avantgardistischer Musik in die Populärkultur verstärkt wurde. Das Science-Fiction-Hörspiel passte sich somit in der Ausgestaltung des Novums kontinuierlich den sich wandelnden Hörgewohnheiten an.

Unterlegt waren die formalen und ästhetischen Übergänge von einem Filter, der für das Publikum nicht wahrnehmbar war, aber die Diffusion radioföner Science Fiction genauestens steuerte. Im Zeichen einer fortwährenden Geistigen Landesverteidigung verfolgte Radio Beromünster verschiedene Eindämmungsstrategien im Umgang mit dem Genre. Aus Angst einer vermeintlichen «Überfremdung» des Hörspielprogramms entschieden sich die Deutschschweizer Radiostudios gegen Originalhörspiele ausländischer Provenienz. Schweizer Autorinnen und Autoren wurden meist unter dem Argument formal-sprachlicher Mängel zurückgewiesen und ausländischen, meist deutschen Schriftstellenden verwehrten die Gutachterinnen und Gutachter aus stofflichen oder politischen Gründen die Produktion. Dass die Mehrheit der realisierten Science-Fiction-Hörspiele trotzdem auf ausländischen Vorlagen beruhte, bedeutete keinen Widerspruch, sondern ging auf die Übersetzungen und Bearbeitungen radiointerner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zurück. Als Folge ihrer Abneigung gegenüber zu sensationellen Hörspielen schränkten die Deutschschweizer Hörspielschaffenden das Science-Fiction-Genre in formaler Hinsicht dahingehend ein, dass sie auf eine dokumentarische Form wie die Hörfolge oder humoristische Darstellungen (bspw. Parodien) setzten. Thematisch chancenlos blieben dabei fiktive Szenarien über Atombomben oder den Ost-West-Konflikt.

Das radioföne Containment beschränkte sich allerdings nicht nur auf das Auswahlprozedere im Hintergrund der Hörspielproduktion, sondern schlug sich auch in der akustischen Realisierung der Nova nieder. Mittels futurisierter Klangobjekte konnten zeitgenössische Phänomene ideologisch codiert werden. Dies betraf nicht nur verzerrte Elvis-Presley-Songs oder mit Kurzschlüssen oder «Denkfehlern» behaftete elektronische Musik – im übertragenen Sinne führte die Ansiedlung diegetischer Figuren in der Zukunft auch zu affektierten Frauenstimmen oder sprachlichen Antagonismen zwischen Mundart und Hochdeutsch. In diesen Beschränkungen, die beziehungsweise nicht direkt auf die ausländischen Referenzwerke zurückgingen, kamen zeitgenössische Ängste zum Ausdruck, die sich auf eine angebliche «Germanisierung» des Hörspielprogramms, die politische Emanzipation der Frauen oder eine aufbegehrende Jugend bezogen. Diese dramaturgischen, gesellschafts- und kulturpolitischen Filter, die quasi zur Voreinstellung der Deutschschweizer Hörspielproduktion gehörten, dürften letztendlich ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass eines der erfolgreichsten Science-Fiction-Hörspiele eines Schweizer Autors, *Das Unternehmen der Wega* von Friedrich Dürrenmatt, in den 1950er Jahren nicht von Radio Beromünster produziert wurde, sondern beim Bayrischen Rundfunk zur Uraufführung gelangte. Dürrenmatts Stück, das von einem zukünftigen Atomkrieg im Weltraum handelt, passte weder inhaltlich (Atombombe, Ost-West-Konflikt), formal (Originalhörspiel) noch dramaturgisch (unterhaltende Geschichte im Weltall) zur Beromünster-Hörspielpolitik der Nachkriegszeit. Erst in der Aufbruchsstimmung im Zeichen der 68er-Bewegung und nachdem weitere deutschsprachige Rundfunkanstalten und selbst die französisch- und italienischsprachigen Schweizer Radiosender RSR und RTSI Dürrenmatts Hörspiel produziert hatten, entschied sich Hans Hausmann, Leiter der inzwischen neu geschaffenen Abteilung «Dramatik», zur Produktion des Stücks. Hausmanns Entscheid fiel mit dem Beginn einer neuen Phase zusammen, in der vermehrt auch Hörspiele, die politische, gesellschaftliche oder ökologische Probleme behandelten, einen Sendeplatz erhielten, was während der Konsolidierungsphase nicht oder nur in sehr beschränktem Masse möglich gewesen war.













