

5 Fazit: Amplifizieren und Einfärben

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stand die Diversifikation radiofoner Science Fiction zu einer Zeit, in der sich das Deutschschweizer Radio in einem wechselhaften medienpolitischen Umfeld befand und dank spezialisierter Abteilungen sein Hörspielprogramm trotzdem ausbauen konnte. Für die Zeit zwischen 1966 und 1985 sollen die programm- und soundhistorischen Entwicklungen wiederum anhand zweier Begriffe zusammengeführt werden: «Amplifizieren» und «Einfärben». Amplifizieren, abgeleitet von «Amplifier» (dt. Verstärker), mit dem Audiosignale verstärkt werden können,⁸²⁵ soll hier in einem übertragenen Sinn die Erweiterung radiofoner Science Fiction versinnbildlichen. Mit Einfärben ist die Ausstattung des Klangmaterials mit einem bestimmten Timbre⁸²⁶ gemeint und wird im Folgenden als diskursive Praktik gedacht, mit der Ablehnungsbegründungen, mediale Transformationen oder Selbstverständnisse der Deutschschweizer Hörspielproduktion interpretiert werden sollen.

Die Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS wurden zwischen 1966 und 1985 in mehrfacher Hinsicht amplifiziert. Als Folge eines generellen Ausbaus des Hörspielprogramms konnte auch die Ausstrahlung von Science-Fiction-Sendungen stark erweitert werden. Dank Programmbulletins, Pressekonferenzen und Hörspiel-Apéros wurde zudem der Austausch mit dem interessierten Publikum vertieft. Auch die Provenienz der produzierten Sendungen wurde erweitert. Hierbei lassen sich vier Stränge differenzieren. Erstens hatten von Studio Bern produzierte Adaptions-

hörspiele nach Geschichten einschlägiger Autoren wie Ray Bradbury, Fredric Brown oder Isaac Asimov einen bedeutenden Anteil am Science-Fiction-Hörspielprogramm – vor allem auch durch die Etablierung von Sendereihen wie *Pannen der Zukunft* oder *Das Schreckmümpfeli*. Zweitens wurden mit Anatolij Dnjeprow und Alexander Solschenizyn erstmals in der Sowjetunion lebende Schriftsteller berücksichtigt. Produziert wurden drittens auch Science-Fiction-Originalhörspiele deutscher Autorinnen und Autoren wie Hermann Ebeling, Eva Maria Mudrich oder Heinz-Joachim Frank, wobei hier vor allem Studio Basel als wichtiger Akteur in Erscheinung trat. Schliesslich bestand ein vierter Strang aus der Produktion von Originalhörspielen Schweizer Schriftsteller wie Barbara Schnyder-Seidel, Hansjörg Schertenleib, Peter Jost oder P. M. Das Radiostudio Zürich, das sich gemäss seinem Selbstverständnis der Pflege «einheimischer» Autorinnen und Autoren widmete, förderte vor allem in den 1980er Jahren das von Hans Hausmann angestrebte «nationale Potential».

Der Sound radiofoner Science Fiction wurde nach 1965 ebenfalls amplifiziert. Dies war in erster Linie dem Aufkommen neuer Figuren geschuldet. Als neue Charaktere betraten vermehrt weibliche Expertinnen und intelligente Maschinen wie Roboter, Androiden oder Computer die Hörspielbühne. Die akustische Umsetzung dieser Figuren bedeutete eine generische Ausweitung in zweifacher Hinsicht: Einerseits trugen weibliche Charaktere und KI-Maschinen zur Plausibilisierung des Novums bei und reicherten das Hör-Wissen der Rezipierenden über die Beschaffenheit der neuartigen Elemente der fiktionalen Welten an. Andererseits wurden die Figuren im Zuge der Transformation ins Auditive mit Vorstellungen eines sozialen Geschlechts, das auf einem weitgehend konventionell-konservativen Rollenbild basierte, verschränkt.

Die Erweiterung von Darstellungsweisen gründete auch auf neuen Themenfeldern. In den vermehrt gesellschafts- und technologiekritischen Szenarien traten «neue» Nova in Erscheinung, die sich im Wesentlichen in Form elektroakustisch verzerrter Kommuni-

825 Vgl. Görne, Tontechnik 290–291.

826 Vgl. zum Timbre: Kapitel «Semantik und Multimedialität von Sound», 46–47.

kationsgeräte, einer als zukünftig inszenierten Radio- und Fernsehästhetik, leiseren Fortbewegungsmitteln oder dem elektronischen Sound un menschlicher Gadgets akustisch bemerkbar machten. Bei der Inszenierung und Performanz dieser Nova lassen sich drei Verschiebungen beobachten: Erstens wurden Klangpraktiken, die zur Zeit der Konsolidierungsphase zur Darstellung der Raumfahrt verwendet wurden – beispielsweise Sinustöne zur Inszenierung von Raketenstarts oder Filtereffekte zur Darstellung von Raumanzügen –, neuerdings auf Nova wie Bildtelefone oder Computer angewandt. Zweitens erfolgte bei der Umsetzung von Gadgets Anfang der 1970er Jahre ein Wandel, weg von effektvollen, elektronischen Soundeffekten, wo die angeblich elektromechanische Zusammensetzung hörbar sein musste, hin zu leiseren und organischeren Darstellungsformen in den 1980er Jahren. Drittens vollzog sich ein Wandel von der diegetischen auf die extradiegetische Ebene. Elektronisch erzeugte Geräusche oder Musik, die Ende der 1960er Jahre als futurisierte diegetische Musik in Erscheinung trat und angeblich von Apparaten wie Musik-Computern erzeugt wurde, entwickelte sich zur Mitte der 1980er Jahre zu genreprägenden Key Sounds, die nun auf extradiegetischer Ebene wirkten.

Während Science-Fiction-Sendungen quantitativ und qualitativ ausgebaut wurden, erfolgte im Hintergrund eine für das Publikum nicht wahrnehmbare Einfärbung. Die Skala reichte dabei von kleineren dramaturgischen Anpassungen, eigenständigen auditiven Erweiterungen, Streichungen einzelner Phrasen oder ganzer Passagen bis hin zur Ablehnung von Science-Fiction-Hörspielen. Von dieser Praxis waren sowohl Adaptionen- als auch Originalhörspiele betroffen, wobei im Falle von Originalhörspielen mehr Zusammenarbeit zwischen Schriftstellenden und Radiomitarbeitenden möglich war. Der Umgang mit den Hörspielmanuskripten blieb aber jeweils im eigenen Ermessen der Radiomitarbeitenden und verdeutlicht ihre führende Rolle bei der Auswahl und Umsetzung radioföner Science Fiction. Dass dies dem beruflichen Profil von Regisseurinnen und Regisseuren entsprach, liegt auf der Hand. Der Grad an Autonomie konnte allerdings stark variieren und reichte von einer engen Zusammenarbeit mit Autoren wie Friedrich Dürrenmatt bis hin zu eigen-

ständigen Streichungen oder Umarbeitungen von Originalhörspielmanuskripten wie etwa bei Jean Marsus.

Die Vorrangstellung des Radios bei der Konstitution des Science-Fiction-Programms kam besonders deutlich beim Auswahlverfahren zum Ausdruck. Von den über hundert begutachteten Science-Fiction-Hörspielen wurden rund 90% abgelehnt. Mehr als die Hälfte der zurückgewiesenen Hörspiele waren bereits von anderen Sendern ausgestrahlt worden. Mit dem hohen Grad an Rückweisung wurde der Trend der Konsolidierungsphase fortgesetzt, wobei die Ablehnungsbegründungen ab 1965 von einem veränderten Genrebewusstsein geprägt waren. Science-Fiction-Hörspiele konnten neuerdings auch aufgrund technischer Schwierigkeiten (bspw. Stereophonie), angeblich klischerter oder veralteter Plots oder Fehlern bei der Plausibilisierung eines Novums abgelehnt werden. Gleichzeitig zeigten sich aber auch gewisse Kontinuitäten in den Rückweisungsentscheidungen. So wurden erneut kulturalistische Begründungen ins Feld geführt und Hörspiele aus sprachlichen (angeblich schlechte Übersetzung) oder geografischen (falsche Schauplätze) Gründen abgelehnt. Dass auch Hörspiele, die offenbar über eine ethische Dimension verfügten, zurückgewiesen wurden, kann als Fortsetzung der Auswahlpolitik der 1950er Jahre gedeutet werden, als pazifistische oder auf den Kalten Krieg anspielende Stücke keine Aussichten auf eine Aufnahme ins Hörspielprogramm hatten.

Die Einfärbung radioföner Science Fiction manifestierte sich nicht nur in der Bearbeitung oder Ablehnung von Hörspielen, sondern auch in der Wahl eines «nationalen» Timbres. Der Vergleich mit anderen Produktionen, in erster Linie den westdeutschen Science-Fiction-Hörspielen, hat zwei Charakteristika der Klangfarbe der Science-Fiction-Sendungen von Radio DRS freigelegt: Erstens war die Performanz der Nova meist «plastischer», das heißt lauter, länger, effektvoller und elektronischer als die entsprechenden Produktionen von Radiosendern in der BRD. Möglicherweise waren gerade die zusätzlichen elektroakustischen Soundeffekte dem Wunsch nach einer konsistenten Naturalisierung geschuldet, so wie er in Ablehnungsbegründungen mehrfach geäußert wurde. Zweitens wurden Nova zum Teil zusätzlich mit «nationalen» Dis-

kursen und Ästhetiken timbriert. Mit akustischen Zeichen wie schweizerdeutschen Dialekten, folkloristischer Musik oder Stille konstruierten sowohl Schweizer Schriftsteller*innen als auch Radiomitarbeiter*innen auditive Kontraste – beispielsweise zwischen Mundart und Hochdeutsch, zwischen Folklore und Rockmusik oder zwischen leisen und lauten Soundscapes – und verschränkten sie dabei mit sozialen, politischen oder ökologischen Diskursen (Angst vor Sprachverlust, alternative Gesellschaftsmodelle etc.).

















