

Zwischen Golden Age und Geistiger Landesverteidigung

Entwicklungen des internationalen Science-Fiction-Hörspiels

In den USA bestand das Rundfunkwesen aus einem System öffentlich lizenzierter und in Privatbesitz befindlicher kommerzieller Radiostationen. Das wahrscheinlich erste Science-Fiction-Hörspiel der USA bildete eine gekürzte Version von Mary Shelleys *Frankenstein*, das 1931 vom New Yorker Radiosender World Of Radio (WOR) ausgestrahlt worden war. Danach setzte eine rege Science-Fiction-Produktion ein, die sich durch ein intermediales Gemisch aus Radio, Pulps und Comics kennzeichnete.⁴ Beliebt waren mehrteilige Radioserien wie *Buck Rogers in the 25th Century* (CBS, 1932–36, 1939–40, 1946–47), *Flash Gordon* (Mutual, 1935–36) oder *Superman* (Mutual, 1940–1952).⁵

Diese Serien waren gespickt mit formelhaften und repetitiven, meist gewaltverherrlichenen Narrativen und zielten auf ein junges, männliches Publikum ab.⁶ Dabei sorgte das Format der mehrteiligen Serials mit ihren Cliffhängern, das heißt dem offenen Ausgang am Ende einer Episode, für einen regelmässigen Konsum. Die Radiostationen setzten mit dieser Strategie die Tradition der Pulp-Magazine fort, welche ihre Geschichten ebenfalls auf mehrere Ausgaben verteilten.⁷ Die Science-Fiction-Radioserien waren aber mehr als nur Weltraumabenteuer, sondern präsentierten auch den Einsatz neuartiger Technologien und Kommunikationsmöglichkeiten, worunter das Radio selber subsumiert wurde. Space Operas wie *Buck Rogers in the 25th Century* oder *Flash Gordon* verwiesen immer auch auf eine mögliche Zukunft der Radiotechnologie.⁸

Nebst mehrteiligen Serien präsentierte die US-amerikanischen Radiostationen auch ‹Klassiker› der fantastischen und utopischen Literatur. Mit radioeigenen Anthologien und Sendereihen⁹ versuchten sie ein breiteres und erwachseneres Publikum anzusprechen. Die National Broadcasting Company (NBC) strahlte 1937 in ihrer Reihe *Radio Guild* das Hörspiel *R.U.R. Rossoms Universal Robots* von Karel Čapek aus. In den 1940er Jahren produzierte die Firma Ziv Company die Radioreihe *Favorite Story* mit Adaptionen von Mary Shelleys *Frankenstein* (1946), Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers* (1947) oder H. G. Wells' *The Time Machine* (1949). Eine solche Anthologisierung entpuppte sich für die US-Radiosender als besonders attraktiv, weil sie sowohl auf dem impliziten radiofonen Appell an das Imaginäre und dem ‹elektronischen Anderswo› gründete als auch verschiedenste Arten spektakulärer akustischer Effekte ermöglichte.¹⁰ Eines der imposantesten Beispiele einer solchen Programmgestaltung ist das Hörspiel *The War of the Worlds*, das am 30. Oktober 1938 – am Vorabend von Halloween – ausgestrahlt wurde.

Das Hörspiel *The War of the Worlds* basiert auf H. G. Wells' gleichnamigem Roman von 1898, der von der Invasion Südglands durch Marsmenschen handelt. Orson Welles adaptierte zusammen mit Howard Koch die literarische Vorlage zu einer fingierten Live-Reportage. Im Sinne einer medialen Transformation veränderten die Autoren den Plot (Handlungsablauf) des Romans und fügten neue Passagen, Figuren und Schauplätze hinzu. Milner spricht in diesem Zusammenhang von einer

4 Vgl. Scolari/Bertetti/Freeman, *Transmedia Archaeology*, 50–54.

5 Vgl. zu diesen Radioserien: Milner, *Locating Science Fiction*, 83–88, hier 84; Scolari/Bertetti/Freeman, *Transmedia Archaeology*, 47–55.

6 Vgl. Telotte, *Radio and Television*, 169–170.

7 Vgl. Scolari/Bertetti/Freeman, *Transmedia Archaeology*, 48–50.

8 Vgl. Telotte, *Radio and Television*, 169–170.

9 Unter ‹Serien› werden Hörspiele mit Kontinuität der handelnden Figuren oder Schauplätze verstanden. ‹Reihen› oder ‹Anthologien› beinhalten Hörspiele, die über einen gleichen Anlass zur Produktion, eine gleiche Idee oder eine andere Gemeinsamkeit verfügen. Im Gegensatz zur Serie liegt ihnen keine Kontinuität der Figuren oder Schauplätze zugrunde. Vgl. Tröster/Deutsches Rundfunkarchiv, *Science Fiction im Hörspiel 1947–1987*, 691, 688.

10 Vgl. Telotte 2014, 169–171.

«modernised and Americanised version» von Wells' Originaltext.¹¹ Während des Stücks trat ein Novum in Form eines brummenden ausserirdischen Raumschiffes in Erscheinung. Daneben wurden konventionelle Sounds (Polizeisirenen, Artilleriefeuer etc.) verwendet, um die ausserirdische Invasion akustisch darzustellen.¹² Der Einsatz dieser Geräusche sowie die geografische Transposition in das Sendegebiet hatte zur Folge, dass einige Zuhörende, trotz mehrfacher Hinweise auf den fiktionalen Charakter der Sendung, verunsichert beim Studio anriefen. Obwohl zum Schluss des Hörspiels der Sieg über die Marsmonster verkündet wurde, kam es während und im Anschluss an die Sendung zu panikartigen Reaktionen.¹³

Über das Ausmass dieser Reaktionen ist sich die Forschung uneins. Lange Zeit hielt sich die Vorstellung einer Massenpanik.¹⁴ Diese Sichtweise basierte vor allem auf zeitgenössischen Zeitungsberichten, die das junge Konkurrenzmedium Radio als unzuverlässige Informationsquelle diskreditieren wollten.¹⁵ Neuere Studien gehen eher von einer Individualpanik aus, wonach es sich im Wesentlichen um die Erlebnisse einzelner Personen und nicht um Berichte gröserer Gruppen gehandelt haben dürfte.¹⁶ Einig ist sich die Forschung darin, dass das Hörspiel zu Verunsicherungen des Radiopublikums führte. Ein Grund dafür lag in der vorgetäuschten Hektik sowie dem fragmentarischen Charakter der angeblichen «Sondersendung».¹⁷ Für einen Teil der Zuhörenden gab sich das Hörspiel erfolgreich als Realität aus. Realistisch war aber nicht die Darstellung der Invasion der Ausserirdischen an sich, sondern die Verwendung zeitgenössischer Formen und Konventionen des Radios.¹⁸ Zusammenfassend hält Telotte fest, Welles' Hörspiel «demonstrated the potential of an SF that was rooted in reality, that tapped into contemporary cultural anxieties, and that exploited radio's implicit promise of communication from anywhere».¹⁹ Das Hörspiel hatte also auf formaler Ebene das Novum einer Marsinvasion dahingehend naturalisiert, dass die Zuhörenden die fiktionalen Elemente als kompatibel mit der Wirklichkeit erachteten.

In Grossbritannien war die öffentlich-rechtlich organisierte BBC gegenüber den US-amerikanischen Science-Fiction-Radiosendungen und ihren Pulp- und Comic-Vorlagen ablehnend eingestellt. Die BBC setzte primär auf

Hörspieladaptionen kanonischer Werke.²⁰ Utopisches wurde in Form vorgelesener oder dramatisierter Roman- und Theatervorlagen etablierter Schriftstellender gesendet, beispielsweise Karel Čapeks R.U.R. Rossoms *Universal Robots* (BBC, 1927 und 1941), Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (BBC, 1944) oder Jules Vernes *20,000 Leagues Under the Sea* (BBC, 1945).²¹ Bei der Promotion dieser Hörspiele verzichtete die BBC auf den Begriff «Science Fiction» und sprach stattdessen von «Scientific Romance». Science Fiction wurde mit den als minderwertig empfundenen Pulp-Magazinen assoziiert. Diese Ablehnung basierte auf der latenten Angst einer «Amerikanisierung» der britischen Gesellschaft. Die Übernahme US-amerikanischer Sendungen hätte die BBC in der Wahrnehmung ihres vorwiegend mittelständischen Publikums in einen zu populär-kulturellen Zusammenhang gebracht.²²

In Deutschland waren die Anfangsjahre des Rundfunks von unterhaltenden, thematisch möglichst sensationellen und fantastischen Hörspielen geprägt.²³ Zukunftsromane bekannter Autoren wie Wells oder Verne wurden im Gegensatz zu den USA oder Grossbritannien

11 Milner, Locating Science Fiction, 78.

12 Musik und Geräusche im Hörspiel *The War of the Worlds* wurden ab Band eingespielt oder während der Sendung live erzeugt. Vgl. Strupp, War of the Worlds, 226–227.

13 Vgl. Strupp, War of the Worlds, 226–229.

14 Vgl. beispielsweise Hasselblatt, «Kein Happy-End am Daisy-Day», 114–115; Hasselblatt, Radio im Konditional, 20–21. Zur Rezeption des Hörspiels *The War of the Worlds* in der deutschsprachigen Hörspielforschung siehe auch: Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 32–39, hier 33–34.

15 Auch westeuropäische Zeitungen berichteten belustigt über das Stück und seine Auswirkungen. Die nationalsozialistische Presse verspottete die angeblich «gutgläubigen Amerikaner» und Hitler selbst soll auf Welles angespielt haben, als er am 8. November 1939 im Münchner Bürgerbräukeller versicherte, das deutsche Volk werde nicht der Angst vor Bomben vom Mars erliegen. Strupp, War of the Worlds, 229.

16 Zu diesem Schluss kommt beispielsweise Strupp, War of the Worlds, 228.

17 Strupp, War of the Worlds, 226.

18 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 78–79.

19 Telotte, Radio and Television, 170.

20 Vgl. Johnston, The BBC Versus «Science Fiction», 48–49.

21 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 83–88.

22 Vgl. Johnston Derek, Genre, Taste and the BBC: The Origins of British Television Science Fiction, Dissertation Universität von Ostanglia 2009, 200–204; Johnston, The BBC Versus «Science Fiction», 41, 48–49.

23 Vgl. Nagl, Science Fiction, 116–117.

weder im Rundfunk der Weimarer Republik noch zur Zeit des Nationalsozialismus (NS) berücksichtigt. Wahrscheinlich handelte es sich beim Stück *Das Ohr der Welt* (Radio Hamburg, 1929), einem Hörspiel von Carl Heinz Boese und Hans Brennecke über eine Erfindung, mit der sich jeder beliebige Ort der Welt belauschen lässt, um eines der ersten deutschsprachigen Science-Fiction-Hörspiele.²⁴

Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung am 30. Januar 1933 wurde der deutsche Rundfunk gleichgeschaltet.²⁵ Die Gleichschaltung bedeutete für das deutsche Hörspiel jedoch nur eine bedingte Zäsur. Viele der Mitarbeitenden und für das Radio tätige Dramaturginnen und Dramaturgen blieben nach der Machtübernahme im Dienst und arbeiteten unter veränderten Bedingungen weiter.²⁶ Die Intendanten der Weimarer Zeit hingegen wurden entlassen und mit Nationalsozialisten ersetzt.²⁷ Im Vergleich zu 1932 waren nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten ein Viertel aller freien Autorinnen und Autoren aufgrund ihrer angeblich «nichtarischen» Zugehörigkeit von der Radioarbeit ausgeschlossen.²⁸ Als Folge davon setzte ab der Mitte der 1930er Jahre ein Mangel an Hörspielschaffenden ein, so dass vermehrt Preisausschreibungen durchgeführt wurden.²⁹ Ab 1937 musste das Hörspiel schliesslich Propagandasendungen weichen, die der psychologischen Kriegsvorbereitung dienten. Mit Kriegsausbruch brach der Hörspielanteil im Rundfunkprogramm nahezu vollkommen ein. Die Phase bis zum Kriegsende gilt in der Forschung als hörspiellose Zeit.³⁰

Während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft erlebten Science-Fiction-Erzählungen keinen Aufschwung. Das Genre passte nicht zur NS-Ideologie.³¹ Auch der Zukunftsroman hatte einen schweren Stand und wurde nach 1933 nicht gefördert. Zukünftige oder fantastische Szenarien waren nicht gern gesehen und Adolf Hitler soll jenseits seiner diffusen «Rasse»- und Revisionsvorstellungen wenig Interesse an einer konkreten Ausgestaltung der Zukunft bekundet haben. Eine Verbindung von Zukunft, Technik und Abenteuerromanen erschien der NS-Ideologie als suspekt, denn «Held»- und «Volksgemeinschaft» hatten stets auf ein und derselben Ebene zu stehen. Ein Erfinder, der durch sein Fachwissen aus der «Volksmasse» herausstach, konnte kein wahrer «nationalsozialistischer Held» sein. Aufgrund

dieses engen ideologischen Korsets unterliessen es die Nationalsozialisten weitgehend, den Zukunftsroman als Vehikel für ihre Ideen zu verwenden.³²

Infolge des Autorenmangels und eines generellen Desinteresses war der Anteil von Science Fiction im deutschen Radioprogramm bis 1945 gering. Tröster konnte für die Zeit der NS-Diktatur vier Hörspiele aufzufindig machen.³³ Eines dieser Stücke, *Die Welt ohne Papier* von Walther Tritsch, einem österreichischen Schriftsteller und Gegner des Nationalsozialismus, wurde auch von Radio Beromünster ausgestrahlt.

24 Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S. Kupper gibt für die Zeit der Weimarer Republik mit Carl Behrs *Fahrt ins All* (1929) und Franz Dattners *Modell 500* (1931) zwei weitere Science-Fiction-Hörspiele an. Vgl. Kupper, Strukturen und Modelle der Science-Fiction-Hörspiele nach 1945, 39–41.

25 Vgl. Epping-Jäger Cornelia, LAUTSPRECHER HITLER. Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus, in: Paul Gerhard et al. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, 180–185, hier 181.

26 Vgl. Krug Hans-Jürgen, Kleine Geschichte des Hörspiels, Konstanz 2003, 39–46.

27 Vgl. Ohmer Anja/Kiefer Hans, Das deutsche Hörspiel. Vom Funkdrama zur Klangkunst, Essen 2013, 20–21.

28 Vgl. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 23.

29 Es gelang aber auch mit diesen Wettbewerben nicht, bereits erfolgreiche Autorinnen und Autoren für den Rundfunk zu gewinnen. Vgl. Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 24.

30 Vgl. Krug, Kleine Geschichte des Hörspiels, 44; Baldes et al., Schweizer Hörspielautoren bei Radio DRS, 23–25.

31 Als Gründe nennt Tröster beispielsweise: «[D]ie Nazis liebten sie [Science-Fiction-Produktionen] nicht, wie überhaupt Science Fiction in totalitären Systemen nicht gerade gefördert wird». Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

32 Vgl. Brandt, Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945, 314–316.

33 Schulstunde im Jahre 3000 (Radio Langenberg, 1932) von Paul Schaaf; Der Ruf der Sterne (Radio Wien, 1933) nach einer Geschichte von Erich Doležal; *Die Welt ohne Papier* (Reichssender Berlin, 1934) von Walter Tritsch; *Rak [sic] I startet zum Mond* (Radio Königsberg, 1935) von Max Bense und «X 37 kämpft gegen Welle 12,5» Ein Spiel um den Funk aus dem Jahre 2000 (Reichssender Berlin, 1935) nach einer Geschichte Hans Dominik. Vgl. Tröster, Eine kurze Geschichte des Science-Fiction-Hörspiels, o. S.

Radio Beromünster zur Zeit der Geistigen Landesverteidigung

In der Deutschschweiz begann das Radiozeitalter 1924 mit der Gründung der Radiogenossenschaft Zürich. Ein Jahr später folgte die Gründung der Berner Radiogenossenschaft und 1926 der Radiogenossenschaft Basel.³⁴ Die drei Genossenschaften betrieben an ihren Standorten voneinander unabhängige Radiostudios, die ihrerseits über eigene Hörspielabteilungen und -studios verfügten. Im Februar 1931 schlossen sich die drei Deutschschweizer Radiogenossenschaften mit vier weiteren Radiogesellschaften (St. Gallen, Lausanne, Genf und Tessin) zum Verein Schweizerische Rundspruchgesellschaft (SRG) zusammen.³⁵ Auf der Basis der damals drei offiziellen Landessprachen wurden drei Sendeanlagen errichtet, die das jeweilige Sprachgebiet abdeckten: der Landessender Beromünster für die deutschsprachige Schweiz, Sottens für die Westschweiz und Monte Ceneri für die italienischsprachige Schweiz.

Die Grundprinzipien der SRG bestanden aus einer flächendeckenden Programmversorgung, einer journalistischen Unabhängigkeit von Staat und Wirtschaft sowie einem Informations- und Bildungsauftrag. Damit orientierte sich die SRG an der 1927 gegründeten BBC. Aus den 1920er Jahren stammte auch die Idee, dass sich das Radio im Sinne einer Service-public-Medienanstalt in den Dienst einer nationalen Öffentlichkeit zu stellen habe. Durch die 1931 erstmals vom Bundesrat erteilte Konzession erhielt die SRG eine öffentliche Komponente, mit der die Bedingungen des Radiobetriebs geregelt wurden.³⁶ Die Konzession legte fest, dass der Schweizer Rundfunk im «Rahmen der Landesinteressen ideale Ziele» verfolgen solle und alles zu vermeiden habe, was die öffentliche Sicherheit oder Ordnung im Lande gefährden könnte.³⁷ Werbung und Reklamen waren gemäss Konzession ebenso unerwünscht wie parteipolitische oder konfessionelle «Propaganda».³⁸

Die SRG erlebte nach ihrer Gründung trotz wirtschaftlicher, politischer und sozialer Krisen einen Aufschwung. Das Radio entwickelte sich im Verlauf der 1930er Jahre zum am «stärksten rezipierten Massenmedium der Schweiz».³⁹ 1937 waren bereits 500 000 Konzessionen gelöst. Dieser Erfolg führte zu Konflikten. Wegen der Nachrichtensendungen am

Radio befürchteten Zeitungsverlage und die parteigebundene Presse eine Konkurrenzierung ihrer Medien. Sie versuchten in der Folge, die Nachrichtensendungen einzuschränken. Auf Druck der Zeitungsverlage wurde im Mai 1931 festgelegt, dass die Schweizerische Depechenagentur die alleinige Nachrichtenlieferantin der SRG sein sollte. Ihre Kompetenz lag darin, Meldungen auszuwählen und medien spezifisch zu redigieren. Die Zeitungsverlegenden verstanden darunter aber nicht etwa eine eigenständige Informationsvermittlung, sondern eine Ergänzung der Tageszeitung.⁴⁰

In den 1930er Jahren zeichnete sich vor dem Hintergrund wachsender internationaler Spannungen eine isolationistische und binnens orientierte Radiopolitik ab. Die Geschäftsprüfungskommission des Nationalrats forderte 1934 stärkere Anstrengungen der SRG im Sinne einer Geistigen Landesverteidigung. Mit der Bezeichnung «Geistige Landesverteidigung» waren Forderungen nach einer geschlossenen nationalen Abwehr gegen die Bedrohungen durch totalitäre Bewegungen gemeint. Als «schweizerisch» deklarierte Werte wie Demokratie, Freiheit oder Frieden sollten gegen «unschweizerische» Zustände wie Diktatur, Fremdherrschaft oder Krieg verteidigt werden.⁴¹ Studio Bern nahm diese Forderungen bereitwillig auf und der örtliche Direktor, Kurt Schenker, verfasste 1938 ein «Aktionsprogramm» zum Ausbau der Geistigen Landesverteidigung.⁴² Dieses wurde in der Schweizer Radiozeitung veröffentlicht und beinhaltet folgende Passage:

34 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 28–30.

35 Vgl. Schade Edzard, Das Scheitern des Lokalrundfunks, 1923–1931, in: Drack Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958, Baden 2000, 25–51, hier 26.

36 Vgl. Mäusli, Geschichte der SRG – eine Geschichte der Schweiz, 385–391.

37 Konzession für die Benützung der Rundsprach sender der eidgenössischen Telegraphen- und Telephonverwaltung, 26.2.1931, Post- und Eisenbahndepartement, 4.

38 Ebd., 5.

39 Schade Edzard, Radio, in: Historisches Lexikon der Schweiz (Internetversion), 29.1.2015, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010481/2015-01-29, 8.8.2018>.

40 Vgl. Scherrer, Aufschwung mit Hindernissen, 59–70.

41 Vgl. Tanner Jakob, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, München 2015, 234–235.

42 Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 63.

«Wir senden weiter Bilder unserer Heimat, Lieder unseres Volkes, die Sprache unserer Altvordern. Was bodenständig und echt, gehört neben den Arbeiten unserer geistigen Elite ans Mikrofon. [...] Wir müssen in die Schweizer Schädeln hineinhämmern, dass es uns gar nicht schlecht, zum mindesten besser als den uns umgebenden Ländern geht.»⁴³

Schenkers Verlangen nach ‹Bodenständigem› und ‹Echtem› ging eine Forderung nach mehr Personal mit schweizerischer Staatsbürgerschaft voraus. Nachdem ausländische Radiosender in den frühen 1930er Jahren mittels Numerus clausus die Zahl der ausländischen Mitarbeitenden gesenkt hatten und auch die SRG-Konzession von 1931 Betriebspersonal mit «schweizerischer Nationalität» vorsah,⁴⁴ wurde 1932 in der Schweizer Radiozeitung ebenfalls eine Kontingentierung oder Verminderung ausländischer Autorinnen und Autoren um 50 % gefordert.⁴⁵

Der Wunsch nach mehr ‹Schweizerischem› wurde zwar von vielen Seiten geteilt, seine Umsetzung im Bereich des Hörspiels war aber schwierig. Schenker verstand das Hörspiel als geeignetes Mediengefäß, in dem viel «gutes schweizerisches Gedankengut hinein verlegt»⁴⁶ werden konnte. Originalhörspiele von Schweizer Autorinnen und Autoren stellten aber seit den Anfängen des Radios eine Ausnahme dar. Die Gründe dafür lagen gemäss Weber unter anderem in einer vorsichtigen Programmpolitik der Radiostudios, welche die steigenden Konzessionszahlen nicht durch radiofone Experimente von ‹einheimischen› Schriftstellenden gefährden wollten.⁴⁷ Ausserdem verhinderten die tiefen Hörspielhonorare des Deutschschweizer Rundfunks die Einsendung professioneller Texte.⁴⁸ Als Gegenmassnahme vergab das Berner Radiostudio seit 1934 Hörspielaufträge an Autorinnen und Autoren. Auch im Studio Basel entstanden einige Hörspiele auf Anregung der Programmleitung. Trotz dieser Anstrengungen blieb der Mangel an Hörspielen ein Thema in den Deutschschweizer Radiostudios und wurde auch noch in den 1940er Jahren in Jahresberichten der SRG erwähnt.⁴⁹ Verschärft wurde diese Problematik durch den deutlichen Rückgang ausländischer Hörspieltexte ab 1939.⁵⁰

Was die Inhalte der Hörspiele betraf, so waren die Radiostudios zurückhaltend mit Geschichten über Krieg, Frieden oder soziales Elend.⁵¹ Weber zufolge wurden Hörspiele mit politischen Tendenzen oder bestimmten formalen Richtungen, die nicht ins Konzept der Geistigen Landesverteidigung passten, abgelehnt und Hörspielschaffende, die sich nicht auf unverfängliche, «schweizerische» oder historische Themen beschränkten, liefen Gefahr, nicht berücksichtigt zu werden.⁵²

Die Situation verschärfe sich mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Die Konzession der SRG wurde am 2. September 1939 ausser Kraft gesetzt und das Radio dem Bundesrat und der Armee unterstellt. Schenker wurde Chef der Sektion ‹Radio› der neu gegründeten Abteilung ‹Presse und Funkspruch› (APF). 1940 richtete die APF eine Beanstandung an die SRG betreffend das Hörspiel *Dreimal die Mutter ihres Sohnes*, das im Januar 1940 vom Radiostudio Zürich produziert worden war. Autor des Stücks war der Schweizer Schriftsteller Franz Fassbind. In seinem Hörspiel geht es um die fiktive Geschichte dreier Frauen, deren Söhne im Zweiten Weltkrieg getötet worden sind.⁵³ Die APF hielt dazu fest, dass es zwar zu den Aufgaben des Radios gehören könne, in «geeigneter Form» für den Frieden einzutreten, die Sendungen dürften aber nicht «defälistisch» wirken. Wenn «uns ein Verteidi-

43 Bo., Generalversammlung der Radiogenossenschaft Bern, in: Schweizer Radio Zeitung, 24 (1938), 20. Hervorhebungen durch den Autor, im Original fett markiert.

44 Konzession für die Benützung der Rundsprachsender der eidgenössischen Telegraphen- und Telephonverwaltung, 26.2.1931, 8.

45 Vgl. Rzo., Mehr Schweizer im schweizerischen Rundsprach, in: Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 10 (1932), 295-296. Vgl. auch Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 63-69.

46 Schenker Kurt, Täusche man sich nicht... Von einer gewissen Unzufriedenheit mit den Radio-Programmen, in: Schweizer Radio Zeitung 22 (1937), 3 und 30, hier 30.

47 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 32-37, hier 34.

48 Vgl. ebd., 77-83, hier 77.

49 Vgl. ebd., 82.

50 Vgl. ebd., 63-69, hier 63.

51 Vgl. ebd., 34-37, hier 36. Beispielsweise wurde Ernst Johannsen's Hörspiel *Brigadenvermittlung* (1929), das von Erlebnissen des Ersten Weltkrieges handelt, nicht von Radio Beromünster ausgestrahlt, obwohl das Stück international Zuspruch gefunden hatte und von fast allen Sendern der Weimarer Republik gesendet worden war. Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 36.

52 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 66-67.

53 Vgl. L., Biographien, Hörspiele, in: Neue Zürcher Nachrichten, 6.2.1940, 1.

gungskrieg aufgezwungen» werden sollte, so müsste dieser mit «aller Kraft» geführt werden. Fassbinds «pazifistisches Tendenzstück» würde den «Abwehrwillen» der Schweizer Bevölkerung untergraben, so die APF.⁵⁴ Die Wiederholung der Sendung wurde daraufhin untersagt und Hörspielmanuskripte, die sich mit dem Thema Frieden befassten, mussten fortan der APF zur Begutachtung unterbreitet werden. Eine systematische Präventivzensur gab es aber während der Kriegsjahre nicht. Vielmehr wurden die Hörspielmanuskripte von den meisten Autorinnen und Autoren freiwillig angepasst oder censuriert, wobei die Grenze des Sag- und Sendbaren von Fall zu Fall neu festgelegt wurde.⁵⁵

54 Schreiben APF an SRG, 7.2.1940, zitiert nach: Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 68.

55 Vgl. Weber, Das Deutschschweizer Hörspiel, 63–69, hier 66–68.