

Töne der Empathie – Positionen der Verweigerung

Annäherungen an Peter Zwetkoff im Spiegel seiner WeggefährtInnen

von Siljarosa Schletterer (Innsbruck)

„andeuten könnte ich allenfalls,
daß ich niemanden sonst kenne,
der wie er die geheimnisvolle Gabe hat,
sich mit wildester Herzensenergie zu beteiligen
und sich zu verweigern.“⁴¹

Einen Aufsatz über Peter Zwetkoff (1925–2012) zu schreiben, bedeutet, sich einem Menschen und Musiker anzunähern, der mit seiner Arbeit stark öffentlich wirkte, sich als Person aber der Öffentlichkeit weitgehend verweigerte. Dies stellt für die Forschung eine besondere Herausforderung dar, zumal sein Nachlass am Forschungsinstitut Brenner-Archiv sich erst in der Erschließungsphase befindet. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf Aussagen, die Zwetkoffs Freunde und WegbegleiterInnen über ihn machten, sowie auf die spärliche Fachliteratur im Bereich der Hörspielmusikforschung. Dabei möchte ich mich von zwei Seiten dem Menschen und Musikschaffenden (er wollte nicht als Komponist bezeichnet werden²) Zwetkoff annähern. Zum einen werde ich seinen musikalischen Spuren, vor allem im Bereich der Hörspielmusik, nachgehen, zum anderen sollen seine Aktivitäten im Widerstand beleuchtet werden. Zwetkoffs politisches Engagement und die in der Zeit des Nationalsozialismus selbst erlebten Grausamkeiten prägten ihn als Künstler wie auch als Menschen in gleichem Maße. Ganz konkret machte sich seine politische Haltung auch in seinem Wirken als Musikdramaturg



Peter Zwetkoff in seinem Musikzimmer,
Nachlass Zwetkoff

beim Hörfunk bemerkbar: „In Wirklichkeit gibt es heute kein Gebiet menschlicher Betätigung, das von der Politik unberührt geblieben wäre [...]. Es ist fast tragisch, die verzweifelten Anstrengungen derjenigen zu beobachten, die immer noch glauben, der reinen Kunst zu dienen, während sie in Wirklichkeit schon längst die politischen Geschäfte bestimmter Parteigruppierungen besorgen.“³ Was Erwin Piscator 1927 für das Theater erkannte, galt und gilt ebenso für den Rundfunk, also auch für Zwetkoffs Schaffen. So wissen wir beispielsweise, dass Zwetkoff Hörspielaufträge aus rein politischen Gründen abgelehnt hat.⁴

Erste Annäherung: Zwetkoff als Musikdramaturg: oder „das Schweigen ist das Nichtmißverständliche“⁵

„Das Ziel der Musik: sie will bewußt machen,
Sensibilität erzeugen gegen Lauheit und Gleichgültigkeit.
Seine Musik dient dem Wort und der Wahrheit, sie schärft die Wahrnehmung.
Sie vermeidet alles, was zu laut ist, und spürt Grenzen auf. (Othmar Costa)“⁶

Den Hörspielkomponisten wird in der Regel keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Bernd Alois Zimmermann meinte dazu lakonisch: „Wer Wert darauf legt, von ‚Fachleuten‘ mißverstanden zu werden, der schreibe Hörspielmusiken: die Ausbeute an stilistischen Verdächtigungen, schlichter Ignoranz und Böswilligkeit ist beträchtlich.“⁷ Obwohl die Hörspielmusik und das Hörspielgeräusch für die Analyse und Interpretation der Hörspiele von großer Bedeutung sind,⁸ werden Komponistennamen in der Hörspieelliteratur und in Hörspielansagen kaum erwähnt. Selbst in Produktionsblättern und Programmheften werden sie nicht immer ausgewiesen. Die Erwähnung der komponierenden Person kommt frühestens nach den SchauspielerInnen. Christiane Timper fragt in ihrer Hörspielmusikgeschichte zu Recht: „Doch wer würde je einen Autor oder einen Regisseur nicht nennen! Selbst der/die Tontechniker/in fehlt nie in einer Hörspielansage bzw. -absage.“⁹ Dass der Künstler als Person völlig in den Hintergrund tritt, passt zu Zwetkoffs Widerspruch:¹⁰ Auf der einen Seite wollte er öffentlich künstlerisch tätig sein, auf der anderen Seite wollte er sich von dieser Öffentlichkeit als Person distanzieren. Urs Widmer meint dazu:

„Peter Zwetkoff hat die Formel gefunden, die für alle andern die Quadratwurzel des Zirkels ist, unlösbar also, nämlich: hunderttausende haben seine Musiken gehört und genossen – so gesehen ist er berühmt wie nur einer –, kaum jemand aber hat sich darum gekümmert, von wem das Herrliche denn nun war, was er oder sie da eben gehört hatte, denn das tut man bei Hörspielen, gar bei Filmen nicht.“¹¹

Sein Kompositionslehrer aus Salzburg, Wilhelm Keller, beschreibt, wie sehr der Beruf des Musikdramaturgen zu Zwetkoff passte, ihm quasi auf den Leib geschneidert war:

„Der Beruf hätte für Peter erfunden werden müssen, wäre er ihm nicht angeboten worden: er paßte genau für ihn und seine Fähigkeiten. [...] so hatte ich doch immer den Eindruck, daß ihm die Arbeit genug Spaß machte, daß sie von ihm nicht als lästige Pflicht oder existenznotwendiges Muß empfunden wurde, wenn er auch von dieser Tätigkeit lebte und sicherlich auch Aufträge ausführen mußte, die ihm thematisch weniger lagen und die er nicht immer weitergeben konnte.“¹²

Aufgaben der Musik im Hörspiel

Roland Heger beschreibt vier Aufgaben der Musik im Hörspiel: Strukturierung des Spiels, Verdeutlichung der Handlung, Dialog- oder Kommentarfunktion und Gestaltung des Unsagbaren und Übernatürlichen.¹³ Zusätzlich kann die Musik Atmosphäre erschaffen und Personen wie Orte charakterisieren. Insbesondere bieten sich hier musikalische Leitmotive an. Musik kann illustrieren, erzählen und im Hörspiel vorhandene Gefühle duplizieren.¹⁴ Zwetkoff beschreibt im Gespräch mit Timper weitere Funktionen: Erkennungsmelodie, politische Funktion und Geräuschersatz. Die musikalische Erschaffung von Bühnenbild und Atmosphäre würde besonders in seiner Musik zum Hörspiel *Unter Wasser* deutlich. Die Musik könne, so Zwetkoff, die Textaussage verdeutlichen und analysieren, darüber hinaus auch schwache Dialoge aufwerten.¹⁵ Sobald Musik als Kommentar eingesetzt wird, kann sie den Text interpretieren und kommentieren, indem sie „ihn z.B. ironisiert und/oder antithetisch arbeitet. In dieser Art ist auch szenische Musik dazu geeignet, interpretatorisch zu wirken. Meistens beschränken sich ja die szenischen Musiken mehr oder weniger auf die Abbildfunktion der konkreten Hörspiel-Situation.“¹⁶ Bei Zwetkoff findet sich ein Beispiel in *Das Blasquartett oder 80 Fragen nach dem Glück*. Hier „deutet das zu hoch gesetzte Lied [an], daß für die Frau das Glück genauso wenig erreichbar ist wie die (zu) hohen Töne.“¹⁷ Dabei sind die Töne genau eine Oktave höher gesetzt als die normale Stimmlage.¹⁸ Zwetkoffs Musik zu *Cordoba oder die Kunst des Badens* bezeichnet Mechthild Hobl-Friedrich als „plakativ“ oder „illustrativ“.¹⁹ Sie versteht diese Wertungen jedoch nicht als Kritik, da ihrer Meinung nach seine Hörspielmusik verdeutlicht, dass illustrative Musik „mehr sein kann als bloße Verdopplung dessen, was ohnehin zu hören ist [vor allem], wenn sie behutsam eingesetzt ist, den Text erweitert, ihn umfassender dimensioniert, emotionale Assoziationen des Hörens intensiviert oder überhaupt erst evoziert.“²⁰

Hörspielmusik in Zwetkoffs eigenen Worten: „Ich bin nur ein Plakataler“²²

Es gibt nur spärliche Aussagen und Kommentare von Zwetkoff selbst über das Komponieren und noch weniger über seine Arbeit mit Hörspielen. Die wenigen Aussagen seien hier versammelt. So meinte er in einem Interview mit Martin Sailer:

„Formal und strukturell kann Musik enorm wichtig sein. Man muss aber auch einiges dazu tun, dass etwas nicht so deutlich wird, dass Sprache nicht so greifbar wird. Ich glaube überhaupt, dass die Kunst viel damit zu tun hat – hätte – oder haben sollte, Chaos in die Ordnung zu bringen. Das ist natürlich schwierig und nicht gewünscht und nicht gewollt.“²³

In einem Interview mit Hohl-Friedrich hob Zwetkoff hervor, dass Musik Graphik und kein Gemälde sei: So würde sie Konturen und Umrisse zeichnen, aber keine Flächen ausfüllen. Zwetkoff sieht die Musik „mehr in der dienenden Funktion“, denn sie habe sich „formal nach Inhalt und Ablauf des Stückes“ auszurichten, die Musik könne und müsse „die Wortaussage intensivieren, vorgegebene musikalische und geräuschkmäßige Situationen unterstreichen, die Befindlichkeit von Personen und deren seelische Zustände charakterisieren und perspektivisch aufzeigen.“²⁴ Hohl-Friedrich unterstreicht, dass Zwetkoff Musik zwar häufig „additiv einsetzt“, eben die Wortaussage steigert, jedoch nie „ins Klischeehafte abgeleitet.“²⁵ Auf die räumliche Beschreibung von Zwetkoffs Musik spielt auch folgende Aussage von Elfriede Jelinek an: „Die Hörspielmusik Peter Zwetkoffs hat ja die Fähigkeiten, ganz besonders differenzierte Umgebungen (ich sage einmal nicht: Räume) zu schaffen.“²⁶ Zwetkoff war sich über die Macht der Musik sehr wohl im Klaren und hatte ihre geschichtlichen Auswirkungen vor Augen und Ohren, wenn er meinte, dass das Schlimme an der Musik sei, dass sie überall mitmache. „Gefühlige Musik“, wie Zwetkoff sie zu bezeichnen pflegte, machte ihn zornig, „solche Musik führt in die Irre“ und sei gefährlich.²⁷ Zwetkoff stellte sich gegen das übliche musikalische „Gefühlsglutamat“²⁸ der Hörspielmusiken und negierte eine bloße Unterstreichung des Textes und ein expressives Spiel mit Farben und Atmosphären.²⁹ Deshalb baute er oftmals in ‚schöne‘ Musik bewusst Hörstolpersteine ein.³⁰ Falls in seinen Werken ein Anklang an bestehendes Material erforderlich war, etwa den Walzer, so kam es mit Sicherheit zu einer ‚Brechung‘, etwa indem sie nicht durchgehend in einem Dreivierteltakt notiert war, erklärte Michael Riessler in einem Gespräch.³¹

Zwetkoffs Kompositionsstil

Bei Peter Zwetkoff lässt sich ein eigener Stil, eine eigene Handschrift erkennen. Im Hinblick auf die Diskrepanz zwischen Produktivitätsdruck und Stiltreue stellt Christiane Timper einen sehr treffenden Vergleich mit Bach an. Dabei spielt sie auf den ähnlichen beruflichen Zeitdruck und die Produktionsbedingungen an: „[Es] lässt sich sicherlich nicht abstreiten, daß die Komponisten auch teilweise ihre Individualität zurückstellen mußten. Hier wäre aber dann zu fragen, ob es nicht auch Johann Sebastian Bach so gegangen ist, als er sich vertraglich verpflichtete, für die Leipziger Thomaskirche wöchentlich Kantaten zu schreiben.“³² Eine Besonderheit bei Hörspielproduktionen ist, dass wenig Zeit zur Verfügung steht. Dies gilt für den Vorgang des Komponierens³³ wie auch für die Musik selbst. Zwetkoff betonte, dass Hörspielmusik sofort „da sein“ muss und keine Zeit hat sich zu entwickeln.³⁴ Deswegen sind längere Motive von vornherein ausgeschlossen. Die zeitliche Gebundenheit an den Hörspieltext erfordert äußerst exaktes zeitliches Komponieren und Ausführen. Als weiterer Einflussfaktor am Sender muss die finanzielle Rahmenbedingung angeführt werden, diese hat auch Einfluss auf die Instrumentierung. Hervorzuheben ist hier, dass Zwetkoff für die „einfachsten Sachen die besten Leute wollte, und die hat er auch bekommen. [O. Costa]“³⁵ Dies zeugt von seiner besonderen Stellung am Sender.

Zum Teil ist in Zwetkoffs Klangsprache gerade bei seinen Liedern eine Verwandtschaft zu Kurt Weill festzustellen. Möglicherweise ist diese Nähe zu Brechts ‚Hauskomponisten‘ durch Zwetkoffs Verehrung für den Dichter inspiriert worden. Schon Zwetkoffs Vorgänger am Südwestfunk (SWF) in Baden-Baden, Karl Sczuka, wurde diese Nähe nachgesagt, wie Hermann Naber schreibt: „Nach Sczukas Debüt 1929 hatten ihm die Kritiker ‚eine deutliche Anlehnung‘ an die ein Jahr zuvor uraufgeführte *Dreigroschenoper* bescheinigt. Mit Kurt Weill verband ihn auf jeden Fall die Grundeinstellung, die auf Busoni zurückging, dass die Musik zu etwas brauchbar sein müsse und dass sie sich trotzdem, oder gerade deshalb, von bloß funktionaler Musik, nicht zu verwechseln mit Gebrauchsmusik, durchaus unterscheiden könne.“³⁶ Neben Weill standen Zwetkoff Alban Berg und Hanns Eisler sehr nahe.³⁷ Der Musiker Michael Riessler, Zwetkoffs Wegbegleiter und Freund, führt dazu aus, dass gerade Eisler in seiner radikaleren politischen Einstellung Zwetkoffs Musik und Geist sehr verwandt sei.³⁸ Darüber hinaus sind in Zwetkoffs Stil anderweitige musikalische Spuren und Einflüsse präsent, wie Othmar Costa in folgender Charakterisierung veranschaulicht:

„Kompositorisch knüpft Peter Zwetkoff bei Béla Bartók, Carl Orff, Igor Strawinsky und osteuropäischer Volksmusik an. Sein musikalisches Interesse umfaßt die Vokalkunst des Gregorianischen Choral, die Polyphonie der Niederländer ebenso wie Idiome von Volksmusik und U-Musik, immer mit kritischer Distanz. Seine Musik ist einfach,

aber die Strukturen – rhythmisch und harmonisch – sind komplex, wie etwa bei Webern.³⁹

Ein spätromantischer Anklang ist vor allem in seiner frühen Schaffensphase und in seinen Liedern zu finden.⁴⁰ Weiters war Zwetkoff fasziniert von der Mehrstimmigkeit des ausgehenden Spätmittelalters, wie sie etwa im Italien des 14. Jahrhunderts von Komponisten wie Francesco Landini verkörpert wurde.⁴¹ In Zwetkoffs Notiz- und Konzeptbüchern sind zahlreiche Einträge zu dieser musikgeschichtlichen Epoche zu finden. In seiner Emphase der Melodielinien wird dies besonders sichtbar. Die „Struktur“, das Verhalten von zwei verschiedenen Melodielinien, war für Zwetkoff wichtiger als Instrumentation und deren Klangfarbe. Auch dies korrespondiert mit der Ansicht in der frühen Polyphonie; damals wurde äußerst selten explizit für einzelne Instrumente geschrieben, im Vordergrund stand die musikalische Linie.⁴² Zwetkoffs Musik ist geprägt von starker Reduzierung, Intensivierung und Konzentration. Es gibt wenige Töne, aber „jede Note hatte eine Bedeutung.“⁴³

Arbeit im Studio

Für Zwetkoffs Stil prägend ist auch die Art und Weise, wie seine Musik aufgenommen wurde. „Aufnahmetechnisch setzt er alle Möglichkeiten eines modernen Studios ein, er verzichtet aber auf elektronische Effekte. Die Mehrspurtechnik und die Genauigkeit musikdramaturgischer Abmischung sind seine Gestaltungsmittel.“⁴⁴ Bei diesem auch Overdubbing genannten Playback-Verfahren werden auf eine bereits vorhandene Tonspur weitere aufgenommen. Beispielsweise existieren im Liedzyklus *Am Morgen wirst du sehen* (Textgrundlage von Urs Widmer) zwei Kontrabassstimmen jedoch nur für einen Kontrabassspieler, der zweimal spielte.⁴⁵ Dies erfordert von den Musikern ein sehr genaues Spiel. Michael Riessler, der seit 1990 fast alle Klarinettenstimmen von Zwetkoff einspielte, erzählte, dass beinahe alle Musikaufnahmen leise aufgenommen wurden.⁴⁶ Dies korrespondiert mit Zwetkoffs ‚anti-expressiver‘ Einstellung.⁴⁷

Zunächst fällt bei Zwetkoffs Besetzung seine sparsame Instrumentierung auf.⁴⁸ Er betonte selbst, mit möglichst geringen Mitteln „das Richtige erreichen“ zu wollen.⁴⁹ Zwetkoff setzte wiederholt und mit Absicht Freunde und Bekannte als Sänger ein, obwohl diese nicht musikalisch ausgebildet waren und teilweise nicht Notenlesen konnten. Doch gerade diese Sängerinnen bzw. Sänger entsprachen seinem Klangideal, denn sie würden „genauso singen, wie die Leute auf der Straße.“⁵⁰ Möglicherweise geht die Zusammenarbeit mit Laien auf den Einfluss seines Privatlehrers Carl Orff zurück.⁵¹ Dieser Einsatz von alltäglichen Stimmen passt zu seinem politischen wie auch ästhetischen Ideal des ‚bewussten Dilettantismus‘. Er selbst bevorzugte dafür den Ausdruck „archaische Musik“. Er verstand darunter Musik und Hörspielmusik in sparsamer Verwendung.⁵²

Bezeichnend für den Umgang Zwetkoffs mit Hörspielen ist, dass Geräusche und Musik ineinander übergehen, die in der Theorie getrennt kategorisiert werden. Schon Zwetkoffs gewünschte Klangerzeugung mit ihrer Vielfalt an Spielpraktiken schließt Geräusche mit ein. „Peter Zwetkoff liebt den direkten Zugang zum Instrument. Man spürt den Atem, die Hand des Spielers, die Mechanik des Tonwerkzeugs, wir fühlen den Schlegel und den Gegenstand, der geschlagen wird“,⁵³ so erläutert es Costa. In der Musik von Zwetkoff konnte alles, vom Kamm bis zum Tannenzapfen, zum Instrument oder Teil eines Instrumentes werden. In *Moin Vaddr läbt* arbeitet er hintereinander mit den drei Materialien Holz, Metall und Stein, als viertes „Material“ verwendet er alle drei Elemente zusammen.⁵⁴ Mit einem solcherart akustischen Instrumentarium schafft es Zwetkoff, einen neuen Klang herzustellen, der mitunter an elektronische Musik erinnert. Christiane Timper bezieht sich darauf mit folgenden Worten: „Auch mit traditionellen Instrumenten lassen sich ‚Klangteppiche‘ herstellen, so geschehen z.B. in *Heduda auf dem Pflaumenbaum* (M: Peter Zwetkoff, R: Norbert Schaeffer), wo die langen (langweiligen) Xylophon-Tremoli unter einigen Szenen dem Hörer dieselbe Berieselung bringen, die er täglich im Radio vernehmen kann.“⁵⁵ In Zwetkoffs Musikästhetik ist zuweilen eine Verweigerung von vordergründiger Virtuosität zu erkennen.

„Die Virtuosität, die er verlangt, ist die äußerste Genauigkeit der Sprache und der Aussage. Kein Wort, kein Ton zu viel, keine blumigen Metaphern, keine Selbstgefälligkeit des Klanges, virtuose Surrogate gibt es nur zur Aufdeckung falschen Bewusstseins. Die Klangvorstellung ist präzise und sensibel, sie provoziert ein ganz elementares Hören, das die Fähigkeit zum Denken fördert.“ [O. Costa]⁵⁶

Dabei muss jedoch unterstrichen werden, dass seine Werke deswegen keineswegs einfach zu spielen sind, sondern eine hohe Fertigkeit verlangen. Präzision in der Arbeit, gerade rhythmische Genauigkeit, war für Zwetkoff in allem eine unverzichtbare Voraussetzung. Zwetkoffs starke Persönlichkeit hatte auf jene, die mit ihm direkt oder indirekt zusammenarbeiteten, einen prägenden Einfluss. „Wo immer er z.B. bei einer Produktion dabei ist, hat das auf alle Beteiligten eine Wirkung: es wird genauer gearbeitet, die Wahrnehmung ist ganz gefordert, da ist mehr Gefühl und Leidenschaft für die Sache und man muss sich entscheiden, dafür oder dagegen.“⁵⁷ Mit Zwetkoffs Anwesenheit war auch die Zusammenarbeit zwischen Schauspielern und Musikern intensiver. „Es lag immer eine Höchstkonzentration im Aufnahmerraum“,⁵⁸ wenn er anwesend war (so sein Freund, der Schauspieler Rainer Egger). Zwetkoff beeinflusste durch seine konsequente exakte Arbeit und besondere Ästhetik auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Elfriede Jelinek in ihrem Schaffen.

Berufliche Position am Südwestfunk

Peter Zwetkoff war von 1954 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1990⁵⁹ in Baden-Baden beim Südwestfunk als offizieller, festangestellter Hauskomponist beschäftigt. Wie für seinen Vorgänger Karl Sczuka, der diese Position seit 6. September 1946⁶⁰ innehatte, galt dies als Anstellung mit Ausnahmecharakter, da Komponisten beim öffentlichen Rundfunk in der Regel nur als freie Mitarbeiter tätig waren.⁶¹ Zu den offiziellen Hauskomponisten zählte neben den genannten nur noch Heinrich Konietzny am SR (Saarländischer Rundfunk). Zu den inoffiziellen, freischaffenden Komponisten können Winfried Zillig am HR (Hessischer Rundfunk), Boris Blacher und Friedrich Scholz am RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor) gezählt werden.⁶² Bis zum Ende der 1960er Jahre konnten Komponisten z.T. von ihren Hörspielkompositionen leben. Danach jedoch konnten die meisten unter ihnen nur mehr ein Zubrot zu ihrer sonstigen kompositorischen Tätigkeit erwarten, aber nicht mehr allein vom Hörspielmusikschaffen leben. Eine Ausnahme bildete daher Zwetkoff, der als einziger Komponist in der ARD (neben Konietzny am SR), eine Festanstellung ohne zeitliche Begrenzung erhielt,⁶³ indem er „im SWF als Hauskomponist („Musikdramaturg“) angestellt“⁶⁴ war. Schon Gerhard Strecke, ein Zeitgenosse Sczukas, beschrieb lakonisch diesen Beruf wie folgt: „Hauskomponist im Rundfunk zu sein, dazu muss man so ungefähr alles können.“⁶⁵ Zwetkoff konnte dies offenbar. Er erhielt diese Anstellung, da seine Komposition zu einem Stück von Ernst Wiechert den damaligen Intendanten Friedrich Bischoff offenbar überzeugte. Vermutlich handelt es sich beim erwähnten Wiechert-Stück um *Der verlorene Sohn* in der Bearbeitung von Oskar Werner. Für dieses Werk schrieb Zwetkoff 1954 die Musik.⁶⁶ Gert Westphal (1920–2002), Hörspielregisseur und seit 1959 Hörspielleiter beim Südwestfunk, für Zwetkoff ein wichtiger Kollege und Freund, erinnert sich:

„[...] weißt du noch, [...] wie wir uns kennenlernten, im Fürstentum Liechtenstein [...] – Du vorspieltest, was Oskar Werner und ich damals zuerst hörten, Wiecherts Johannes-Lied in Deiner Prägung? [...] Aber eigentlich – ‚gehn muß ich gehen‘⁶⁷ begann damals schon Dein Einstieg in den Südwestfunk. Denn dessen damaliger Intendant [...] erinnerte sich später rechtzeitig, wer die Musik zu Oskar Werner/ Ernst Wiechert gemacht hatte und wollte, daß der Nachfolger von Karl Sczuka werden solle [...].“⁶⁸

Zwetkoffs Hörspielmusikschaffen sucht in der Qualität und Quantität seinesgleichen, sodass er als einer der bedeutendsten Hörspielkomponisten des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden kann. Wenngleich die tatsächliche Zahl seiner Hörspielmusiken noch nicht mit Sicherheit festzustellen ist, kann man nach dem derzeitigen Stand der Nachlass-Erschließung von bis zu 400 Hörspielen ausgehen, für die Zwetkoff

die Musik komponierte. Othmar Costa schätzt 1995 die Zahl der Hörspielmusiken auf 260 Stück. „Die größte Arbeit umfaßt an die sechs Stunden Musik zu den dreißig Hörspielfolgen à 25 Minuten zu John Ronald R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* 1991/1992.“⁶⁹ Fünf Jahre vorher führt Timper in ihrer Tabelle hinsichtlich der Beschäftigungshäufigkeit der Hörspielkomponisten von 1946–1983⁷⁰ Zwetkoff an zweiter Stelle mit 239 Hörspielwerken an. Knapp vor ihm liegt Enno Dugend (252 Hörspiele). Mit fast hundert Werken weniger belegt Siegfried Franz (153) den dritten Platz. Karl Sczuka ist auf Platz 9 mit 95 Hörspielen zu finden.⁷¹ Interessant erscheint nun die Frage, wie heute, fünfunddreißig Jahre später, diese Tabelle aussehen würde. Es muss angenommen werden, dass Zwetkoff den Erstgereihten Enno Dugend überholt hat, da dieser bereits 1980 gestorben ist. Seine Fokussierung und Spezialisierung auf das Schaffen von Hörspielmusiken, nicht zuletzt bedingt durch seine Festanstellung, ist in jedem Fall herausragend. Auf die Hörspielspezialisierung verweist auch sein Ausspruch, er sei ein Plakatmaler.⁷² Zwetkoff hat in seinem Hörspielschaffen nie Kompositionen zweimal verwendet: Er komponierte für jedes Hörspiel neue Musik.⁷³

Zwetkoff gehört zu den wenigen Musikschaaffenden im Hörspielbereich, welche auch Regieaufgaben übernahmen. Die Personalunion von Komponist und Regisseur kam seit den 1960er Jahren auch außerhalb des *Neuen Hörspiels* zum Tragen, dabei wäre neben Zwetkoff etwa auch der Hörspielkomponist Friedrich Scholz zu nennen. Zwetkoff übernahm seit Anfang der 1970er Jahre die Regie bzw. Co-Regie.⁷⁴ Ein Beispiel dafür wäre das Werk *Veränderungen* von Friedrich Achleitner in der Co-Regie oder Bearbeitung⁷⁵ von Hartmut Kirste und Peter Zwetkoff aus dem Jahr 1971. Die Bearbeiter haben hier keine Musik komponiert oder hinzugefügt, sondern haben sich auf die akustische Inszenierung der Montagentexte mit stereophonen Mitteln beschränkt. Obwohl dieses Hörspiel keinen Ton Musik enthält, sei es nach Zwetkoff als „ideale Produktion“ anzusehen und als Musikstück zu betrachten.⁷⁶ Die klangliche Eigenschaft der reinen Sprachbearbeitung wird von ihm dadurch hervorgehoben. Eine besondere Stellung, gerade was die Regie angeht, nimmt auch die Produktion *Die schreckliche Verwirrung des Guiseppe Verdi* ein. Die Regie teilten sich hier Urs Widmer und Peter Zwetkoff.⁷⁷ Für dieses Hörspiel erhielten sie den Karl-Sczuka-Preis 1974. Urs Widmer war neben einigen anderen namhaften Autoren wie Elfriede Jelinek und Erich Hackl von Zwetkoffs Art, Musik für Hörspiele zu schaffen, begeistert. „Urs Widmer legte sich bei der Realisation seiner Hörspiele [...] bald auf Peter Zwetkoff fest, der häufig mit seinem bewußt eingesetzten musikalischen ‚Dilettantismus‘ Widmers Vorstellungen von einem Hörspiel, das nicht den ‚Glanzack‘ des Rundfunks bedient, in idealer Weise verwirklichen half.“⁷⁸ Widmer störte der übliche „Rundfunklack“, mit seinem „stubenreinen Klang und stubenreinen Inhalten in den saubergewaschenen Hörspielen.“⁷⁹ Er bekennt anlässlich Zwetkoffs 75. Geburtstag, dass er nach seiner ersten Zusammenarbeit mit Zwetkoff und der ersten Zwetkoff'schen Musik zu seinen Texten dessen Stil derart schätzte, dass er nicht mehr „untreu“ geworden sei.

„Er machte seine erste Musik zu einem meiner Hörspiele, es war mein zweites, und inzwischen sind es, wenn ich recht zähle, zweiundzwanzig Musiken zu ebenso vielen Hörspielen geworden. Es gibt Hörspiele ohne Musik von mir, nicht allzu viele, aber keine mit einer Musik, die nicht von Peter Zwetkoff wäre [...] und es kann sein, dass ich einige Hörspiele geschrieben habe, nur um wieder eine Musik von Peter Zwetkoff zu kriegen.“⁸⁰

Die Freundschaft hinterließ auch literarische Spuren: Zum einen schrieb Widmer Gedichte für Zwetkoff, zum anderen verewigte er Zwetkoff in seiner Erzählung *Indianersommer*.^{81 82}

Beziehung zwischen Musik und Sprache

Geschätzt wurde Zwetkoffs Musik von Literaturschaffenden unter anderem wegen seines großen Sprachbewusstseins.

„Ich kenne kaum eine Musik, so sein Freund und Kollege Othmar Costa, ‚die so sprachbewusst ist wie die Zwetkoffs. Und es ist eine sinnfällige, sinnliche Musik, die Sentimentalität verweigert, aber was für ein Gefühl hat! Gefühl für den Menschen, wo er wirklich wahr ist, im Leben, Lieben und Absterben.‘ So wichtig ihm seine radiophone Arbeit war, er hat sie strikt als Gebrauchskunst verstanden. ‚Und nicht nur,‘ wie Elfriede Jelinek geschrieben hat, ‚damit er sich selbst dabei behalten, sondern auch, damit das Gesprochene nicht verloren gehen kann.‘“⁸³

Auch Pit Klein, einer von Zwetkoffs engen Freunden, meint: „Es gibt wenige Musiker, die wie er Literatur derart begriffen haben.“⁸⁴ Überzeugt hat Zwetkoff auch durch seine große Literaturkenntnis. Dabei unterstreicht seine Musik das Gesagte, verdichtet es, und wird so in die Sprache integriert, dass sie nicht mehr wegzudenken ist. Elfriede Jelinek schildert diesen Vorgang folgendermaßen:

„Ich würde sagen, das geschieht einem mit den Hörspielmusiken von Peter Zwetkoff. Die Sprache ist, hat man sie einmal mit seiner Musik gehört, nur mehr die Hälfte, etwas, das vom Schlacht-Fest übrigblieb. Gerade in meinen politischeren Hörspielen ist Peters Musik oft die Tür gewesen (das hatte ich übrigens vorher nicht geahnt!), durch welche das, was ich zu bedenken geben wollte, plötzlich geahnt und dann in erster Linie mir selber auf den Leib gerückt ist.“⁸⁵

Wilhelm Keller bezeichnet Zwetkoff als Musikpoeten und erklärt: „poetisch‘ kommt vom griechischen Begriff ‚poiein‘, was ‚machen‘ bedeutet und erst später den Sinn von ‚dichterisch‘ und ‚lyrisch‘ bekommen hat; ich meine es in Bezug auf Peter Zwetkoffs Kunst doppelsinnig: als ‚in die Dichtung integrierte Musik‘ oder ‚für die Dichtung gemacht‘, wobei auch ‚Dichtung‘ so weit wie möglich zu fassen ist [...].“⁸⁶

Zwetkoff betrachtete die Musik nie als Selbstzweck. Othmar Costa meinte dazu: „Ich glaube es ist ihm nie darum gegangen, dass sehr viel Musik dabei ist, sondern eine Treffende, dass man noch genauer hört, was ist.“⁸⁷ Zwetkoff setzte dann Musik ein, wenn Musik „*sein musste*, sie musste dazugehören.“⁸⁸ Oftmals ist an Hörspielstellen Musik zu finden, an welchen die RezipientInnen gar keine vermuten; Zwetkoff spielt dann mit der Hörerwartung, um auf einen inneren literarischen Zusammenhang hinzuweisen.⁸⁹ Seine Musik verstand sich stets in der dienenden Rolle zum Wort. „Es kam ihm in erster Linie auf das hörende Wahrnehmen an, das Bewußtmachen von Gedanken und Gefühlen, auf die Verdichtung des Erlebnisses. [...] Ein Grundprinzip war immer: kein Ton zu viel, kein Wort zu laut. Da es Peter Zwetkoff immer vermieden hat, seine Musik in den Vordergrund zu stellen, ist sie oft kaum wahrnehmbar.“⁹⁰

Diese Selbstlosigkeit ist jedoch typisch für Zwetkoffs Musik.⁹¹ Das eigene klangliche Zurücknehmen kann bis zur gänzlichen Verweigerung, zur Stille, führen. Seine Musik weiß, so Elfriede Jelinek, „was Schweigen ist [...]. Mit Peter Zwetkoffs Musik verfängt sich das Sprechen, es kann nicht mehr raus, weil diese Musik ja da ist und es hält, und es verfängt sich so sehr, wie ein Insekt im Haar, daß nichts mehr herauskann aus diesem Schweigen, das Musik ist, und es gibt dann kein Davonkommen mehr. Bis wir nicht zu Ende gehört haben.“⁹² Zwetkoffs Musikwirkung könne deutlich machen, meint Othmar Costa, „dass Musik nicht das Ende des Schweigens ist, sondern der Beginn der Wahrnehmung des Schweigens.“⁹³ In dieser Stille schafft es Zwetkoffs Musik Unausgesprochenes ‚zur Sprache‘ zu bringen und Aussagen zu verdeutlichen, genauer als mit jedem Klang. Dies formuliert er selbst in der Produktionsbeschreibung über das Hörspiel *Veränderungen*: „das Schweigen ist das Nichtmißverständliche.“⁹⁴

Preise und Anerkennungen

Die Qualität von Peter Zwetkoffs musikalischem Werk spiegelt sich auch in seinen zahlreichen Auszeichnungen wider. Besonders hervorzuheben ist hier der Karl-Sczuka-Preis. Dieser war als erster Preis explizit für Hörspielmusik ausgeschrieben worden. Die Stiftung am 26.5.1954 ging auf den damaligen Intendanten beim SWF Friedrich Bischoff zurück, der damit dem früh verstorbenen Komponisten Karl Sczuka ein Denkmal setzen wollte.⁹⁵ Die Etablierung eines Hörspielpreises mit der besonderen Hervorhebung von Musik kann auch als Reflex auf die allge-

meine Förderpolitik mit ihrer alleinigen Gewichtung des ‚Hörspiel-Wortes‘ gesehen werden.⁹⁶ Unter den Einreichungen für den Karl-Sczuka-Preis der 1950er und 1960er Jahre sind fast alle gattungsbildenden Künstler jener Zeit vertreten.⁹⁷ 1967 bis 1971 vollzog sich eine allmähliche Veränderung im Selbstverständnis des Karl-Sczuka-Preises, welche mit einer Neudefinition des Kriterienkatalogs im Jahr 1972 korrespondierte. Ausgezeichnet werden sollte nunmehr die „beste Produktion eines Hörwerks, das in akustischen Spielformen musikalische Materialien und Strukturen benutzt“.⁹⁸ Damit vollzog sich eine Verschiebung des eigentlichen Musikpreises zu einem Preis, der das gesamte Hörspiel miteinschloss. An dieser Änderung wurde kritisiert, dass fortan nicht mehr prämiert wurde, „was musikalisch war, sondern was im Sinne der Theoretiker des Neuen Hörspiels als musikalisch betrachtet wurde.“⁹⁹ 1985 wurde der Preis in Karl-Sczuka-Preis für Hörspiel als Radiokunst umbenannt.¹⁰⁰

Zwetkoffs Hörspiele wurden in all den Jahren mehrfach ausgezeichnet, obwohl sich die Kriterien für die Preisverleihung veränderten. Gert Westphal meinte vielleicht zu Recht: „[...] verdient hast du ihn jedes Jahr.“¹⁰¹ 1955 wurde der Preis zwischen Siegfried Franz (*Tiger Jussuf* von Günter Eich) und Zwetkoff (*Trojanischer Krieg findet nicht statt* von Jean Giraudoux, Hörspielbearbeitung: Paul Krone; Regie: Gert Westphal) aufgeteilt. 1961 erhielt Zwetkoff den Preis für *Ungeduld des Herzens* (nach Stefan Zweig; Hörspielbearbeitung und Regie: Gert Westphal). 1974 erhielten Urs Widmer und Peter Zwetkoff den Preis für *Die schreckliche Verwirrung des Guseppe Verdi*.¹⁰² 1968 bekam zwar Walter Baumgartner den Preis, jedoch nannte das Protokoll die „nahezu gleichwertigen Arbeiten von Siegfried Franz (zu *Solon, Solon* von Walter Kirchner, HR), Manfred Niehaus (zu *Evokation* von Paul Pörtner, SWF) und Peter Zwetkoff (zu *Dansen und Was kostet das Eisen* von Bertolt Brecht, SWF).“¹⁰³ Vier Jahre später, 1972, erhielt Zwetkoff ebenfalls keinen Preis, jedoch „legte die Jury Wert darauf, folgende Produktionen besonders hervorzuheben: *Veränderungen* von Friedrich Achleitner, Hartmut Kirste und Peter Zwetkoff und *Radiostück I* von Johannes Fritsch.“¹⁰⁴ 1978 gab es keine Preisvergabe, begründet wurde es damit, dass unter den Einreichungen kein Werk zu finden war, welches

„dem Anspruch der Preiswerke der letzten Jahre standhält; dieser Anspruch, den die Jury [Lars Ulrich Abraham, Carl Dahlhaus, Hansjörg Pauli, Klaus Ramm, Heinrich Vormweg, Hermann Naber] durch ihre Entscheidung erhalten möchte, wird durch die mit dem Sczuka-Preis ausgezeichneten Arbeiten von Mauricio Kagel, Franz Mon, Luc Ferrari, Wilhelm Zobl, Urs Widmer und Peter Zwetkoff, Ferdinand Kriwet, Walter Kempowski und Gerhard Rühm repräsentiert. Die Hörspiele dieser Autoren und Komponisten sind Belege dafür, dass eine künstlerisch autonome Realität unmittelbar einbeziehende und verdeutlichende, akustische Literatur möglich ist. Ausgehend von akustischen Materialien verschiedenster, auch musikalischer Art,

haben sie – und damit der Sczuka-Preis – Maßstäbe gesetzt, die nicht aus dem Blick geraten dürfen, soll die originale Dimension radiophoner Kunst bewusst bleiben und über ihre bisherigen Grenzen hinaus erweitert werden.¹⁰⁵

Auch 1980 sieht sich die Jury wieder „außerstande, einem der eingereichten Werke den Karl-Sczuka-Preis zuzuerkennen. In der Absicht, ihn erneut zu bekräftigen, hält die Jury mit dieser Entscheidung an dem Anspruch fest, der [...] mit dem Sczuka-Preis ausgezeichneten Arbeiten [fest].“¹⁰⁶ Diese Aussagen zeigen, welchen besonderen Stellenwert Zwetkoffs Musik einnahm. Es entsteht der Eindruck, dass die Arbeit Zwetkoffs hier den Messwert der Jury mitgestaltete. Gerade die Co-Produktion mit Urs Widmer in *Die schreckliche Verwirrung des Guiseppe Verdi* scheint in Hermann Nabers Worten einen ‚Meilenstein‘ darzustellen.¹⁰⁷

Im Jahr 1961 entstand die Produktion zu *Ungeduld des Herzens* von Stefan Zweig, welche im gleichen Jahr prämiert wurde. Gerade in der melodramatischen Prägung des Stücks wird die Verknüpfung von Sprache und Musik unterstrichen. Produziert wurde das Hörspiel vom Traditionalisten Gert Westphal, der keine Scheu vor hoch-emotionalen Wirkungen hatte, die nach der neusachlichen Wende im Hörspiel der 1960er Jahre selten zu finden sind.¹⁰⁸ Allerdings ist diese neusachliche Wende zu hinterfragen, da das Neue Hörspiel parallel zu traditionellen Hörspielen geführt wurde. Unter einem Melodrama im Rundfunk versteht man eine Darstellungsform, die der Musik einen dem Wort gleichrangigen Platz zuweist. Jene radiophone Gattung wird auch als Hörspiel für Musik bezeichnet. Diese Auffassung steht im Gegensatz zu dem gern als ‚Hörspielpapst‘ seiner Zeit titulierten Hamburger Hörspielchef Heinz Schwitzke, welcher das Hörspiel als rein wortdramatische Kunst kultivieren wollte, die der Musik allenfalls eine diskrete Rolle zubilligte. Schwitzke spottete über die Baden-Badener Ästhetik daher gern als ‚Doppelpunkt-Dramaturgie‘.¹⁰⁹

Hörspiele, für welche Zwetkoff die Musik beisteuerte, erhielten neben dem Karl-Sczuka-Preis auch den Kriegsblindenpreis, einen der bedeutendsten deutschsprachigen Auszeichnungen für Hörspielautoren. Folgende Hörspielwerke mit Zwetkoffs Musik wurden prämiert: 1959 *Der gute Gott von Manhattan* von Ingeborg Bachmann, 1964 *Der Bussard über uns* von Margarete Jehn, 1978 *Frühstücksgespräche in Miami* von Reinhard Lettau, 1980 *Moin Vaddr läbt* von Walter Kempowski. Das letztgenannte Werk müsse man nach Zwetkoff als Ganzes „wie Musik“ anhören.¹¹⁰ Walter Kempowski beschrieb in seiner Rede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden 1980 für *Moin Vaddr läbt* (Regie: Horst H. Vollmer) das Zusammenwirken mit Zwetkoff folgendermaßen:

„Zuhause lag dann das Manuskript lange herum, bis es mir eines Tages wieder in die Hände fiel, und da schrieb ich dann die kleinen Volkslieder dazu, die Peter Zwetkoff dann so unglaublich einfühlsam vertont hatte. Wie ist es möglich, hab ich gedacht, daß es ein

Mensch fertigbringt, diese kleinen Gedichte in die gleiche Gefühlslage zu übertragen, in sie einzusetzen, die mir damals vorschwebte? Wie kann er das, ohne mit mir ein einziges Wort gesprochen zu haben? Was ist ein solcher Text ohne eine entsprechende Realisierung? Ohne die Einfühlung in jede jene [sic] seelische Eruption? [...] Durch die Sprecher, durch die Musik hat das Hörspiel dann jene Identität gewonnen, die es erst so eindringlich macht. Das, was Peter Zwetkoff sich ausdachte, die allerfeinsten Geräusche, die den Monolog begleiten, die fremdartig-vertrauten Vertonungen der Lieder – aber auch das Timbre in den Stimmen der Sprecher, die sich an die heitere Trostlosigkeit herantasteten, das alles ist von äußerster Kongruenz zu dem, was ich geschrieben habe. Es ist so gut, daß ich mir das Hörspiel ohne diese Musik, ohne diese Sprecher nicht mehr vorstellen kann.“¹¹¹

Margarete Jehn hob Zwetkoffs Musik in ihrer Rede mit folgenden Worten hervor: „Wie ein musikalisches Werk erst durch Interpretation wirklich lebendig wird, so kann auch ein Hörspiel erst durch Interpretieren ganz für den Hörer erschlossen werden. Erst die Begabung und Sorgfalt des Regisseurs, erst das Können der Sprecher, erst die dem Wort so völlig angepaßte Musik des Komponisten haben mein Hörspiel zu einer wirklichen ‚Funkdichtung‘ gemacht.“¹¹²

Zusätzlich gewann Zwetkoff 1981 auch einen der ältesten, renommiertesten europäischen Medienpreise, den Prix Italia für *Intensivstation* von Christoph Gahl.

Zweite Annäherung: Zwetkoff im politischen Widerstand

Eines der wenigen Schriftstücke von Zwetkoff, in dem er über das Komponieren und die Probleme eines jungen Komponisten schreibt, macht auch seine entschiedene politische Einstellung sichtbar:

„Als die wichtigsten Probleme erscheinen mir: Was soll man komponieren? Wie soll man komponieren? Für wen soll man komponieren? Und selbstverständlich die Frage, wovon lebt der Komponist?

Diese Fragen können nicht getrennt beantwortet werden. [...] Die Antworten werden vielmehr bestimmt durch das eigene vergangene Schaffen, durch die Auseinandersetzung mit der Umwelt, in der man lebt, durch die Stellungnahme, die man dabei trifft und durch das künstlerische Erlebnis. (Die zum Komponieren erforderliche Begabung und das nötige satztechnische Handwerk sind vorausgesetzt.) Wenn die Stellungnahme zur Umwelt eine Entscheidung wird, ist sie Erlebnis, und wird zum notwendigen Inhalt.

Es ist bedauerlich, Musik von jungen Komponisten zu hören, die entweder in eine pathetische Pseudoromantik oder in eine kühle, lebensferne Sachlichkeit flüchtet.

[...] für uns junge Komponisten wäre es wichtig, nicht immer nur uns selbst und unser Schaffen zu sehen, sondern die Menschen, wie sie leben, wie sie sterben und was sie erhoffen. Dies soll nicht analytisch beobachtend geschehen, sondern aus einer entschiedenen Teilnahme und gegebenen Brüderlichkeit. Dann wird es auch nicht mehr unkünstlerisch scheinen, durch die eigene Arbeit die zwei größten Hoffnungen der Menschheit verwirklichen zu helfen: die Hoffnung auf Frieden und die Hoffnung auf ein besseres Leben. [...]

In diesem Sinne habe ich mich entschieden. [...].¹¹³

Auch in der Beschreibung seines Freundes, Studien- und Musikerkollegen Bert Breit, der ebenfalls wie er im Widerstand war, wird der Stellenwert der politischen Rolle dargelegt: „Nicht gesprochen haben wir über Kultur, über den Kulturbetrieb, über den Kunstmarkt, über die neuesten Moden in der Musik, über (angeblich zu bewahrende) Traditionen, über Fortkommen und Karriere. Gesprochen haben wir über die gesellschaftlichen Verhältnisse, über den politischen Zustand des Landes, über die Macht der Medien, über das täglich sich ausbreitende Elend: und über die Mühe, die eigene Ohnmacht zu überwinden und nicht zu verzweifeln.“¹¹⁴

Im folgenden Abschnitt wird versucht, Peter Zwetkoffs Tätigkeit im Widerstand aus verschiedenen Aussagen zu rekonstruieren. Gemeinsam mit seinem älteren Bruder, Michael Zwetkoff, erkannte er bereits früh die Gefahr, die vom Nationalsozialismus ausging. Michael Zwetkoff meinte, dass man sich in den 1930ern nur eine Hitlerrede anhören musste, dann hätte man „über die Intentionen und kommenden Auswirkungen der nationalsozialistischen Politik Bescheid gewusst“.¹¹⁵ In dieser Zeit waren sie knapp über zehn Jahre alt. Aus dieser Einstellung heraus ist es verständlich, dass sie den Beitritt zur Hitlerjugend verweigerten. Die Folge war, dass sie häufig beschimpft und vor der ganzen Schule bloßgestellt wurden.¹¹⁶ Ein intensiveres Engagement setzte bereits in der Oberschule des ehemaligen Franziskaner Gymnasiums in Hall ein. Dort ging es den Brüdern Zwetkoff aufgrund ihrer besonderen sportlichen Leistungen, welche in jener Zeit hohes Ansehen genossen, kurzzeitig besser.¹¹⁷ Othmar Costa geht davon aus, dass sich Zwetkoff an der „Schule vor allem so lange halten [konnte], weil er als Leichtathlet ein Tiroler Spitzensportler war und auch als guter Turner und Fußballer galt.“¹¹⁸

In den höheren Klassen schlossen sich Michael und Peter Zwetkoff mit einigen anderen, Gleichgesinnten, zu einer Gruppe zusammen. Diese Gruppe wird in der „Literatur“ oftmals als „rote Zelle“ tradiert. „Die Zwetkoff-Gruppe hat, obwohl ihre Mitglieder sehr jung waren, mit geringen Mitteln einen aner kennenswerten Widerstand geleistet.“¹¹⁹ Namentlich erwähnte erste Gruppenmitglieder waren: Otto

Voght, Albert Corazza (vermutlich der Sohn von Fritz Corazza) und anfänglich Otto Grünmandl. Letzterer wurde aber schon bald aus den Unternehmungen herausgehalten, um ihn nicht zusätzlich zu gefährden, da er wegen seiner (teilweise) jüdischen Familie schon bedroht war.¹²⁰ Durch sein Medizinstudium kam Michael Zwetkoff näher in Kontakt mit Johanna Wagner, die bald ein wichtiges Gruppenmitglied wurde. Michael Zwetkoff „baute mit ihr die Gruppe immer mehr aus. Auch ein Deutscher, nämlich Ernst Stübinger, wurde Mitglied ihrer Bewegung.“¹²¹

In einer auf Interviews mit Zeitzeugen basierenden Schülerarbeit aus dem Jahr 1978 wird behauptet, dass die Tätigkeiten der Gruppe im Widerstand breit gefächert waren: So etwa hätten sie Kriegsgefangene versorgt, Flüchtlinge gewarnt, einen „gemeinnützigen Keller“ für die Brennmaterialverteilung angelegt und ausländische Sender abgehört. Zusätzlich verfassten sie im „Rahmen der antifaschistischen Propaganda [...] antinazistische Flugschriften und besorgte[n] das dazu nötige Abzugpapier. Der ehemalige KZ-Häftling Hauswitzka [aus] Absam stellte den Vervielfältigungsapparat zur Verfügung, und die Polin Nadja Neumann hatte die Vervielfältigung durchzuführen. Mit diesen Schriften versuchte man die Leute wirkungsvoller über den Nationalsozialismus zu informieren.“¹²² Wolfgang Pfaundler erwähnt, dass Zwetkoff mit Albert Corazza Schmähschriften verfassten, die Johanna Wagner vervielfältigte und verschickte. Auch verhalf Zwetkoff Gleichgesinnten zur Flucht und errichtete „überallhin Querverbindungen, – dies zu einer Zeit, wo nur sehr wenige, auch von den allererfahrensten Untergrundführern solche Verbindungen besaßen.“¹²³ Was immer auch passiert sein mag, es waren Tätigkeiten, die auch der Gestapo nicht verborgen blieben.¹²⁴ Bereits mit 14 Jahren wurde er wegen brieflicher Verbindung zu einem ehemaligen Funktionär der Sozialdemokraten von der Gestapo einvernommen.¹²⁵

Die gleichen Hinweise auf Bestrafung liegen auch bei Michael Zwetkoff laut seinem Konferenzausweis vor. Er erhielt wegen „führender Einflußnahme auf eine Zellenbildung an der Schule im Gegensatz zur Hitlerjugend von der Lehrerkonferenz vom 7.3.1939 sechs Stunden Karzer.“¹²⁶

Peter Zwetkoff weigerte sich 1943 einen Aufsatz im Rahmen der Maturaarbeiten über *Unser Kampf im Osten* zu schreiben. Als er verwarnt wurde, schrieb er ihn zwar, lobte darin aber die Leistungen der russischen Armee und bezeichnet den russischen General Timoschenko als den größten Feldherrn aller Zeiten. Zwetkoff meinte, er könnte nicht über etwas schreiben, von dem er selbst nicht überzeugt sei.¹²⁷ Dies führte dazu, dass ihm kurz vor der Matura verweigert wurde, zu den Prüfungen anzutreten, und er von der Schule verwiesen wurde. Zusätzlich wurde er erneut verhaftet. Zwetkoff gab zu Protokoll: „Es kam ein Pol. Beamter in die Wohnung meiner Eltern, der mich kurzerhand nach Innsbruck zur Gestapo brachte. Dort wurde ich dann vom Gestapobeamten Sebastian Müller verhört, der meinen Aufsatz im Original vor sich hatte. Nach der Einvernahme sprach er meine Verhaftung aus. /.../ Ich wurde im März 1943 in die ‚Sonne‘ eingeliefert. Dort war ich 5 Tage in Haft und kam dann wieder

Konferenz-Ausweis.

Name Zwetkoff Peter

Klasse LV.

Konferenz	am 17. März 1939	am 19	am 19	am 19
Religion				
Deutsch				
Latein				
Griechisch				
Gefang				
Italienisch				
Türken				
Geschichte				
Geographie				
Naturgesch.				
Chemie				
Physik				
Mathematik				
Philosophie				
Zeichnen				
Schriftföhrung				
Stanzschrift				
Bemerkung	<p>Die Lehrerkonferenz hat beschlossen den Schüler wegen Zellenbildung an der Oberschule wodurch die Einheit an der Oberschule gestört erscheint, eine Karzerstrafe von 4 Stunden zu verhängen.</p> <p>Hall, i. T. am 18. März 1939</p> <p>Der Klassenvorstand: <i>Dr. Alfons Klammer</i></p>			
Unterschrift der Eltern oder deren Stellvertreter:				
				<i>Der Leiter</i>



Schul-Konferenzausweis 1939, Nachlass Zwetkoff

auf freien Fuß.¹²⁸ Schon ein Jahr später wurden die Brüder Zwetkoff mit anderen Gruppenmitgliedern wieder inhaftiert. Zwetkoff gibt weiter zu Protokoll:

„In der Nacht vom 3. auf 4. November 1944 bin ich neuerlich von den Gestapobeamteten Mölk und Moser sowie einem dritten Beamten mir unbekanntens Namens in Begleitung des O. Gruppenleiters von Solbad Hall, weiters des Bürgermeisters von Solbad Hall, Walter Jud, und eines Vertreters der Wehrmacht verhaftet /worden/. Ich wurde per Auto in die Herrngasse gebracht. Der Gestapobeamte Hermann Mölk hat bei der Verhaftung meine Mutter beschimpft, und als mein Bruder Michael Zwetkoff [...] dagegen Stellung nahm, wurde er von Mölk ge-

ohrfeigt. Ich sagte Mölk, er solle davon ablassen, weil mein Bruder einen Schädelbruch hatte. Daraufhin fragte er, wo, ich zeigte ihm die Stelle am Kopf meines Bruders. Mölk hat dann erst recht mit aller Gewalt auf diese Stelle hingeschlagen, sodaß mein Bruder umgefallen ist. Mein Bruder kam ebenfalls mit nach Innsbruck. Ungefähr am 3. Tage bin ich dann das erstemal von Mölk und Moser vernommen worden. Zur Last gelegt wurde mir kommunist. Betätigung und Zersetzung der Wehrkraft. Ich wurde bei dieser Vernehmung von Mölk und Moser mit mehreren Ohrfeigen bedacht, die aber keine wesentlichen Folgen nach sich zogen. Die Vernehmung dauerte vielleicht eine Stunde lang. Wieviel ich Ohrfeigen in dieser Stunde ausgefaßt habe, vermag ich nicht mehr anzugeben, jedenfalls waren es mehrere. Nach dieser Vernehmung wurden auch andere Personen einvernommen. Auf Grund dieses Ergebnisses wurde ich glaublich tags darauf wiederum vernommen. Einmal wurde ich unter noch gröblicher Behandlung abgehört. Ich mußte einen Stuhl gestreckt vor mir hinhalten und wippen. Dabei haben mich sowohl Mölk als auch Moser geschlagen, beide mit irgendeinem kurzen Stock, ob es ein Lineal war, weiß ich nicht. Ich /.../ kam am 16. Dezember ins Lager Reichenau. Dort war ich glaublich 4 Tage inhaftiert.“¹²⁹

Die Verhöre hatten vor allem zum Ziel, herauszufinden, wer die verbreiteten Schriften für die russischen Kriegsgefangenen in die russische Sprache übersetzt hatte.¹³⁰ Die geschilderten Misshandlungen sind auch von anderer Seite belegt. Wolfgang Pfaundler spricht von „schweren Blutverlusten“.¹³¹ Darüber hinaus gibt eine frühere Büroangestellte der Gestapo Innsbruck zu Protokoll: „Jedenfalls ist mir erinnerlich, daß die Vernehmung der Brüder Zwetkoff [sic] zu mehr als bloß einigen Ohrfeigen geführt hat, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, daß ich selbst die Mißhandlungen gesehen hätte.“¹³²

Da die Brüder Zwetkoff nach ihrer Verhaftung sowohl öffentlich als auch polizeilich bekannt waren, konnten sie sich nicht sofort der Gruppe um Anton Haller anschließen „da sie sonst sich und die Hallergruppe noch mehr in Gefahr gebracht hätten.“¹³³ Jedoch traten sie mit der sehr aktiven Piburger-Gruppe im Ötztal rund um Wolfgang Pfaundler in Kontakt. Michael Zwetkoff kam mit ihm über gemeinsame Bekannte, den Besitzern des Hotels Drei Mohren in Ötz, in Verbindung.¹³⁴

Nach der Warnung Johanna Wagners vor einer neugeplanten Verhaftungswelle konnten sich einige Mitglieder verstecken. „Michael Zwetkoff ging daraufhin nach Fieberbrunn und arbeitete bei der dort tätigen Gruppe mit.“¹³⁵ Er fand in Fieberbrunn bei seiner Tante Johanna Rubel Unterschlupf. Mit der dort ansässigen Widerstandsgruppe plante man, eine Eisenbahnbrücke vor Ort zu sprengen.¹³⁶ Zwetkoff flüchtete nach Piburg zu Wolfgang Pfaundler. Der genaue Zeitpunkt konnte noch nicht eruiert werden.

„Da die Piburger-Gruppe sehr aktiv war und daher auch Waffen brauchte, wollte Peter Zwetkoff eine Schnellfeuerpistole, die er vom Vater des Mitgliedes Corazza bekommen hatte, hineinliefern. [...] Die Schwierigkeit bestand darin, daß Peter Zwetkoff Pfaundler persönlich nicht kannte, sondern nur durch seinen Bruder von ihm wußte. Weiters war ihm auch das Losungswort der damals schon außerordentlich gut organisierten Piburger Gruppe nicht bekannt. Dazu kam noch, daß in Piburg schon seit einigen Tagen das Gerücht einer möglichen plötzlichen Kontrolle der GESTAPO umging.“¹³⁷

Zwetkoff war zusätzlich verhängnisvoll gekleidet, nämlich ähnlich wie ein Gestapo-Mann.¹³⁸ Wäre es ihm nicht gelungen, Pfaundler rechtzeitig von seiner Identität zu überzeugen, wäre er Gefahr gelaufen, von Pfaundler erschossen zu werden. Um Zwetkoff vor der drohenden Durchsuchung des Dorfes durch die Gestapo zu schützen, versteckten sie ihn unter einer Fuhre Fichtenzweige „und Michel [ein französischer Kriegsgefangener] brachte diese Fuhre zu ‚Thomerles Holz‘ in den Wald, wo schon mehrere Monate einige andere Gesuchte in einer Rindenhütte, von uns gepflegt, hausten um das Kriegsende abzuwarten.“¹³⁹ Er musste in diesem Versteck untertauchen, da eine Rückkehr nach Hall zu gefährlich gewesen wäre. „Peter ertrug das Nichtstun und Warten mit sehr unterschiedlichen Genossen schlecht und nahm bald mit Gesinnungsgenossen am Vomper Berg Verbindung auf“¹⁴⁰ erinnert sich Pfaundler. Zwetkoff arbeitete gegen Ende des Krieges mit dieser Vomper-Berg-Gruppe und „der zahlenmässig sehr großen Gruppe von Anton Ha[ller Anm. d. Verf.]“¹⁴¹ zusammen.¹⁴¹ Zwetkoff setzte sich nach Fiecht ab. Die Brüder blieben aber mit der Piburger-Gruppe in Kontakt „und schickten noch mehrere Deserteure zum Untertauchen dorthin.“¹⁴² Vermutlich handelt es sich hier um Franz Haney aus Wien und Ing. Rudolf Sturmmeir.¹⁴³ Mit der eigenen Gruppe konnte nur mehr eine lose Verbindung aufrechterhalten bleiben „da jeder ständig beobachtet und bespitzelt wurde.“¹⁴⁴

Die Piburger Gruppe war in der Darstellung von Wolfgang Pfaundler auch schon an der Freilassung der Brüder Zwetkoff aus der Haft beteiligt. Jener Beamte, der zur Freilassung von Zwetkoff beigetragen hatte, kannte aus Aufenthalt in die Haustöchter des Hotels Drei Mohren in Ötz. Er wurde von diesen

„immer besonders gut bewirtet und aufgenommen, da sich eben die beiden Ha[id Anm. d. Verf.]-.töchter aus gewissen Gründen immer um die Gestapoleute kümmerten [...]. Agnes Ha[id], wie sie von der Verhaftung der Brüder Zw[etkoff] erfuhr, eilte sofort zu diesem Beamten. Er kam ihrer Bitte nach, da er in dieser Gesinnung selbst schon seit Jahren sich bemühte, ‚politischen Fällen‘ zu helfen.“¹⁴⁵

Dies deckt sich auch mit der Aussage von Othmar Costa, dass dort „eine war, die hatte ein Verhältnis mit einem SS-Mann, dieser war Aufseher in der Reichenau. Diese hat den SS-Mann bezirzt.“¹⁴⁶ Diese Aussagen sind jedoch nicht eindeutig belegt. In einer anderen Darstellung wird geschildert, dass Zwetkoff auf dem Hintransport in die Reichenau freikam: „Da die Herrengasse bombardiert worden war, mußten die Inhaftierten in die Reichenau überwiesen werden, Peter Zwetkoff kam bei dem Hintransport frei. Johanna Wagner nahm dann alle Schuld auf sich, worauf alle anderen freigelassen wurden.“¹⁴⁷

Motive für Zwetkoffs Engagement im Widerstand

Die Aussagen von Weggefährtinnen und Weggefährten über Zwetkoffs Widerstandstätigkeit und deren Ursachen sind teilweise widersprüchlich. Es lassen sich dabei drei Hauptmotive zu Zwetkoffs politischem Widerstand im Nationalsozialismus feststellen, welche ich im Folgenden näher beleuchten möchte.

Mit Sicherheit spielte sein familiäres Umfeld eine Rolle. Die Familie war politisch sehr interessiert. Es ist anzumerken, dass Zwetkoff bereits im Säuglingsalter mit seiner Mutter aus Bulgarien nach Tirol zurückkehrte und er mit seinem Vater wohl kaum noch Kontakt hatte. Athanas Zwetkoff war in Bulgarien politisch engagiert. „[Er] arbeitete als Journalist [und] war politisch in der Bauernpartei tätig. Eines der Ziele dieser oppositionellen Partei war der Kampf, die Dobrudscha unter der Hoheit Bulgariens zu vereinigen, die von Rumänien beanspruchten Landesteile rückzugliedern. Dieses Ziel förderten im Zweiten Weltkrieg die Deutschen, was Athanas Zwetkoff auf ihre Seite trieb, während seine Söhne in Tirol im Widerstand waren. [...] Kurz nach der Befreiung Bulgariens im Jahr 1944 durch die Rote Armee wurde Athanas Zwetkoff, 45-jährig, Opfer eines politischen Racheaktes.“¹⁴⁸ Er wurde von Kommunisten als Kollaborateur umgebracht.

Zwetkoffs Mutter und die Familie in Tirol waren aber eindeutig antinazistisch gesinnt. „Da die Familie schon vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich eifrig Auslandssender hörte, wußte sie frühzeitig über die Auswirkungen des Nationalsozialismus (z.B. Konzentrationslager) Bescheid und war von Anfang an antinationalsozialistisch gesinnt.“¹⁴⁹ Sie waren überzeugte Österreicher, „waren zutiefst erschüttert“, als Dollfuß ermordet wurde. Sich mit Tirol und Österreich zu identifizieren, kam bei ihnen „gut an“.¹⁵⁰ Beide Zwetkoff-Brüder waren gute Zeichner. Es sind Bilder von Prozessionen und Schützenaufmärschen erhalten.¹⁵¹ Vielleicht sprach sie die österreichische Identität umso stärker an, da sie zu jener Zeit offiziell staatenlos waren. Die Mutter Clara Offer hatte durch die Heirat mit dem Bulgaren Athanas Zwetkoff die österreichische Staatsangehörigkeit verloren. Erst nach dem Krieg erhielt sie sie mit ihren Söhnen zurück.

Eine weitere Prägung fand möglicherweise durch die stark katholische Haltung der Mutter statt.¹⁵² Gerade in jungen Jahren war das christliche Umfeld für Zwetkoff wichtig.¹⁵³ So war er unter anderem mit Othmar Costa Sänger im sogenannten „Pater Chor“.¹⁵⁴ Zwetkoff half auch einem Franziskanerpater beim Zwangsauszug aus dem Kloster. Dies führte dann zu öffentlichen Maßregelungen an seiner Schule.¹⁵⁵ In Hall gab es als „Gegenpol“ zur Hitlerjugend die Pfarrjugend. Beide Zwetkoff-Brüder waren darin aktiv. Anfangs war diese Vereinigung von offizieller Seite erlaubt. Die Gruppe durfte jedoch kurz darauf ihre Treffen „nur mehr auf kirchlichem Boden veranstalten und wurde später als illegale Tätigkeit ganz verboten. Die Mitgliederzahl betrug am Anfang ca. 50, schrumpfte später wegen immer größer werdenden Anfeindungen auf 5 bis 10 Personen zusammen.“¹⁵⁶ Nach dem Verbot traf sich die Gruppe in der oberen Sakristei heimlich weiter. „Wohl wurde sie verraten, von der Gestapo verhört und eingesperrt, was jedoch den Widerstandswillen nur verstärkte. Hier finden wir schon die Namen späterer Widerstandskämpfer wie Zwetkoff, Krajnc, Berger.“¹⁵⁷ Die Vermutung liegt nahe, dass die spätere Zwetkoff-Gruppe zum Teil aus Mitgliedern bestand, die zuvor schon in der Pfarrjugend tätig waren.

In der Literatur ist jedoch sehr häufig die Rede von einer roten Zelle, in der Zwetkoff aktiv war, wie in der folgenden Zitateile bestätigt wird: „Peter Zwetkoff war als Jugendlicher in einer ‚roten Zelle‘ tätig.“¹⁵⁸ Wann genau er Kontakt zum Kommunismus aufnahm und wirklich in die Partei eintrat, ist bislang unklar. Als Erwachsener war er bekennendes kommunistisches Parteimitglied und ein „kenntnisreicher Marxist.“¹⁵⁹ Er machte kein Hehl aus seiner Gesinnung. „Er war Kommunist aus Überzeugung, nicht nur aus Treue zu denen, die wie er gegen den Naziterror gekämpft haben.“¹⁶⁰ Ob diese Zugehörigkeit schon vor 1945 angefangen hat, darüber gibt es geteilte Ansichten. Zwetkoff erzählte, dass Otto Grünmandl *Das Kapital* aus einem Lager bewusst für ihn mitgenommen und ihm nach 1945 gegeben hätte, so erinnerte sich Simone Gruber, eine Bekannte von Zwetkoff.¹⁶¹ Es wäre auch möglich, dass Zwetkoff schon in der Schule oder bei seinen frühen Inhaftierungen in Kontakt mit dem Kommunismus kam. Er hegte allgemein Sympathie mit Außenseitern und „Verlierern“, und begab sich nicht in den Meinungsfluss der Masse. Somit wäre auch vor Kriegsende ein Liebäugeln mit dem Kommunismus für Zwetkoff nicht unschlüssig gewesen. In der Darstellung von Renate Zwetkoff allerdings ist Peter Zwetkoff erst nach dem Krieg „zu den Kommunisten gekommen“ und in die Partei eingetreten. Seine Überzeugung, dass die Nazis Unrecht taten, hätte ihn jedoch schon vorher „links denken“ lassen. Er hatte demzufolge erst Kontakt zur Kommunistischen Partei in Wien.¹⁶² Othmar Costa hingegen meinte: „Er war immer schon kommunistisch, muss schon in der Schule angefangen haben [...]“. Er erklärte, dass Zwetkoff durch die Kunst in Kontakt mit kommunistischen Einstellungen gekommen sei, da „viele Künstler und schöpferische Leute Kommunisten waren [...], wie auch Bertolt Brecht, der ein wichtiger Mann für ihn war.“¹⁶³ Hier ist hervorzuheben, dass sein Bruder Michael im katholischen Widerstand blieb und keine Präferenzen zum

Kommunismus zeigte.¹⁶⁴ Es ist durchaus denkbar, dass Zwetkoff schon vor Kriegsende mit kommunistischem Gedankengut in Verbindung kam und in diese Richtung agierte, denn bereits Anfang der 1930er Jahre existierte ein dichtes Netz an Partei- und Vorfeldorganisationen in praktisch allen größeren Orten Tirols, wenn auch nach wie vor mit geringen Mitgliederzahlen.¹⁶⁵ Es gab jedoch eine Losung in der illegalen KP, dass man es bewusst vermied mit bereits bekannten Genossen in Verbindung zu treten, da diese bereits überwacht wurden und jede Kontaktaufnahme zu auffällig gewesen wäre.¹⁶⁶ Auch Johanna Wagner fiel wegen ihrer kommunistischen Gesinnung auf und brachte die Öztaler Gruppe wegen „kommunistische[r] Propaganda in politische Aufregung.“¹⁶⁷ Die Anklagen gegen Zwetkoff stützten sich jedenfalls auf kommunistische Vorwürfe: „Damals waren Hanna Wagner, Michael und Stefan [sic, hier ist vermutlich Peter gemeint Anm. d. Verf.] Zwetkoff und Otto Voght, Sohn des Direktors der Irrenanstalt in Hall, wegen kommunistischer Betätigung angezeigt.“¹⁶⁸ Solche Handlung konnten in der damaligen Zeit jemandem eindeutig zur Last gelegt werden, „weil jede kommunistische Betätigung nun als direkt im Feindinteresse unternommen eingestuft wurde und als Angriff auf die ‚Geschlossenheit der inneren Front‘ galt, die zur Erringung des Sieges unerlässlich sei.“¹⁶⁹ Deshalb könnten auch all die Anzeigen wegen kommunistischer Betätigung und Gründung einer „roten Zelle“ nur Unterstellungen gewesen sein. Ob sein Schulaufsatz, in welchem er die russische Armee lobte, lediglich ein Akt der Renitenz gegen das System war, oder als kommunistischer Ideologieakt zu sehen ist, sei dahingestellt.

Werke in diesem politischen Zusammenhang: *Umschlagplatz*

Für all jene musikalischen Werke, die von seinem Erleben und seiner politischen Einstellung geprägt sind, soll hier eines seiner wenigen ‚absoluten‘ Werke, *Umschlagplatz*, als Beispiel dienen. Das Musikstück wurde im Mehrspur-Verfahren aufgenommen, bis es verfremdet war – eine Aufnahmeart, die für Zwetkoff typisch war. Dieses kammermusikalische Stück in Quintettbesetzung (Klarinette, Tuba, Violine, Kontrabass und Schlagzeug) wurde 1993 geschrieben. Der Titel *Umschlagplatz* ist mehrdeutig: er spielt zum einen auf einen Platz an, an dem Güter umgeschlagen, also umgeladen werden, zum anderen verweist der Titel auf den Platz vor dem Warschauer Ghetto, von wo aus Jüdinnen und Juden aus ganz Westeuropa nach ihrer Ankunft zuerst ins Ghetto und dann in die Vernichtungslager deportiert wurden. Die vom Komponisten beabsichtigte Symbolik der industriellen Vernichtung äußert sich auch darin, dass er anstelle einer musikwissenschaftlichen Einführung zu *Umschlagplatz* eine Abbildung des Lageplans des nördlichen Warschau wünscht.¹⁷⁰ Wenn Othmar Costa von einem Mahnmal, einem Monument für die Apokalypse, schreibt, so entspricht dies auch dem Hörerlebnis. Peter Zwetkoff umschreibt die Musik selbst mit folgenden Sätzen:

„Der *Umschlagplatz* (Verfrachtung von täglich 10.000 Menschen in 50 Güterwaggonen) soll weder die Todesgleise der Warschauer Juden abbilden, noch will er realistisch etwas widerspiegeln oder illustrieren. Für die Dauer des Stückes eine ‚Auszeit‘ vom realkapitalistischen Denken zu nehmen wäre mein Wunsch.“¹⁷¹

Auf der einen Seite wünscht Zwetkoff eine Skizze vom Ort des Geschehens anstelle einer Einführung, auf der anderen Seite verweigert er realistisch den dramatischen Ort, die ‚Todesgleise‘ in der Musik auszudrücken, versteht also unter *Umschlagplatz* keine Programmmusik. Dies kann als Widerspruch verstanden werden. Zwetkoffs Verweigerung oder das Abstreiten hier „realistisch etwas widerspiegeln oder illustrieren“ zu wollen und nur eine „Auszeit vom realkapitalistischen Denken“ anzustreben, stellt eine Gegensätzlichkeit dar. Aus der Aussage kann jedoch ein Bezug zur kapitalistischen Titelbedeutung der Warenverschiebung herausgehört werden. Zusätzlich kommt in der Anspielung auf das realkapitalistische Denken seine politische antikapitalistisch-kommunistische Einstellung sehr deutlich zum Vorschein.

Bleibende Spuren – Forschungsdilemma – Ausblick

Die meisten von Peter Zwetkoffs Spuren wurden, wie sein Lehrer Wilhelm Keller meinte, schon von Zwetkoff selbst verwischt. Die wichtigsten jedoch bleiben bestehen und zwar in seinen Werken und als Erinnerung in seinen Wegbegleiterinnen und Wegbegleitern. Für all jene war die Begegnung mit ihm ein tief prägendes Erlebnis. Jeder Mensch hinterlässt Spuren, vor allem kunstschaaffende Personen. So verwundert es, dass gerade Zwetkoff als musikschaaffender Künstler sich so gegen diese Sichtweise verweigerte. Außerdem arbeitete er in einer Position, die von allen Seiten „einseh- und einhörbar“¹⁷² war. Wilhelm Keller meinte dazu:

„Spuren sind Abdrücke. In unserem Kulturbetrieb meint man damit Abgedrucktes, Rezensiertes, Propagiertes und Ver- und Gekauftes. Nun gibt es aber auch persönliche Spuren, die nicht meßbar und publizierbar sind, sondern bestenfalls von den Beeindruckten bezeugt und beschrieben werden können. Solche Spuren sind unverwischbar.“¹⁷³

Zwetkoff hat es wirklich bis zu seinem Tod vermieden, Spuren im Sinne von publizierten Noten zu hinterlassen. Seine Spurenverweigerung beschäftigte mich sehr und stürzte mich persönlich in ein gewisses Dilemma zwischen Respekt vor seinem Anliegen und dem Interesse an seiner Arbeit.

Sowohl Zwetkoffs Schaffen als auch seine vielschichtige Persönlichkeit sind bislang noch weitgehend unerforscht und bedürfen einer kritischen Aufarbeitung. Daran anknüpfend könnte auch die Frage nach der Fremd- und Selbststilisierung gestellt werden. Es wäre auch lohnend, die gesamte Künstlergruppe rund um Peter Zwetkoff zu beforschen. Sie stellte ein Zentrum im Innsbrucker und Haller Kunst- und Kulturschaffen dar und prägte die Kunstlandschaft Tirols. Mitglieder der Gruppe waren unter anderen Walter Schlorhauser, Helmut und Norbert Rehm, Otto Grünmandl, Theo Peer, Othmar Costa, Bert Breit, und für kurze Zeit auch Oskar Werner.¹⁷⁴ Die Gruppe nannte sich kurzzeitig *Das Prisma*.¹⁷⁵ Zwetkoffs Arbeit als Musikdramaturg sowie sein Einfluss auf die nachfolgende Hörspielgeneration und seine Positionierung in der Hörspiellandschaft bedürfen noch einer weiterführenden Untersuchung. Dies bemerkte schon Urs Widmer zu Zwetkoffs 75. Geburtstag: „Das sollte, ganz im Ernst, endlich einer oder eine in Angriff nehmen. Der Umfang seines Werkes ist riesig, seine Schönheit auch, und kaum einer – auch ich nicht – hat auch nur eine Ahnung, was alles Peter geleistet hat. Danke, und alles Gute.“¹⁷⁶

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei allen interviewten Personen für ihre Zeit, ihre Auskünfte und Unterstützung bedanken: Simone Bader, Marlene Buss, Othmar Costa, Rainer Egger, Erich Hackl, Pit Klein, Theo Peer, Michael Riessler, Christiane Timper, Renate Zwetkoff, Stephan Zwetkoff. Zusätzlich danke ich folgenden Personen, die am Gelingen dieser Arbeit beteiligt waren, herzlich: Irmgard Bibermann, Kurt Drexel, Barbara Halder, Horst Schreiber, Ulrike Tanzer, Christiane Timper, Anton Unterkircher.

Anmerkungen

- 1 Urs Widmer: Neun Lieder (von dreizehn) für Peter Zwetkoff. In: Gesellschaft der Freunde des Brenner-Archivs (Hg.): Für Peter Zwetkoff. Innsbruck 1985, 64.
- 2 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 3 Christiane Timper: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923–1986. Berlin: Spiess 1990, 279.
- 4 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980, Baden-Baden. Freundlich zur Verfügung gestellt von Christiane Timper, Berlin.
- 5 Peter Zwetkoff: Typoskript zur Produktion der *veränderungen*, Brenner Archiv, Nachlass Zwetkoff, noch ohne Signatur.
- 6 Othmar Costa: Peter Zwetkoff. Stilbeschreibung, 1995, <http://db.musicaustria.at/node/72206>, eingesehen am 16.5.2015.
- 7 Timper 1990, 357.
- 8 Reinhard Döhl: Musik-Radiokunst-Hörspiel, <http://www.stuttgarter-schule.de/hsplmusi.htm>, eingesehen am 18.6.2015.
- 9 Timper 1990, 358.
- 10 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 11 Urs Widmer: Peter Zwetkoff zum Fünfundsiebzigsten. In: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden: 2000.
- 12 Wilhelm Keller: Musikpoet und zorniger Zeitgenosse. Ein autobiografischer Versuch, meinen Freund Peter Zwetkoff aus dem Gedächtnis zu portraituren. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 22f.
- 13 Roland Heger: Das österreichische Hörspiel. Wien: Braumüller 1977, 25.
- 14 Mechthild Hobl-Friedrich: Die dramatische Funktion der Musik im Hörspiel. Dissertation. Erlangen-Nürnberg 1991, 17.
- 15 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 16 Timper 1990, 306f.
- 17 Ebenda.
- 18 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 19 Hobl-Friedrich 1991, 117f.
- 20 Ebenda.
- 21 Musiktakes werden in der Regel mit M1, M2 ect. abgekürzt.
- 22 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 23 Hörabend in Erinnerung an Peter Zwetkoff, Komponist und Widerstandskämpfer, <http://www.erinnern.at/bundeslaender/tirol/termine/hoerabend-in-erinnerung-an-peter-zwetkoff-komponist-und-widerstandskampfer>, eingesehen am 5.7.2015.
- 24 Hobl-Friedrich 1991, 117f.
- 25 Ebenda.
- 26 Elfriede Jelinek: Musik.Schweigen.2011. <http://www.elfriedejelinek.com>, eingesehen am 26.7.2015.
- 27 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 28 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 29 Ebenda.
- 30 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 31 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 32 Timper 1990, 355.
- 33 Marlene Buss erzählte, in einem Telefonat am 16.7.2015, dass Peter Zwetkoff immer mit der Angst kämpfte, ihm würde Nichts rechtzeitig einfallen.
- 34 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 35 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.

- 36 Hermann Naber: Die Geburt des Hörspiels aus dem Geiste der Operette. In: Hermann Naber: Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst: der Karl-Sczuka-Preis 1955–2005. Baden-Baden: Nomos 2005, 26.
- 37 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 38 Ebenda.
- 39 Othmar Costa: Peter Zwetkoff. Stilbeschreibung. 1995. <http://db.musicaustria.at/node/72206>, eingesehen am 7.7.2015.
- 40 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 41 Ebenda.
- 42 Ebenda.
- 43 Ebenda.
- 44 Ebenda.
- 45 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 46 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 47 Ebenda.
- 48 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Christiane Timper am 21.7.2015.
- 49 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 50 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 51 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Christiane Timper am 21.7.2015.
- 52 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 53 Costa, 1995.
- 54 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 55 Timper 1990, 304 f.
- 56 Costa, 1995.
- 57 Othmar Costa: Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag, In: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden: 2000.
- 58 Interview Siljarosa Schletterer mit Simone Bader und Rainer Egger am 24.7.2015.
- 59 Zwetkoff war aber weiterhin tätig bis ca. 2010 (Klein 20.7.2015).
- 60 Iris Niemann: Karl Sczuka. Lebensstationen eines Rundfunkkomponisten. In: Naber 2005, 61.
- 61 Ebenda.
- 62 Timper 1990, 359.
- 63 Solche Ausnahme-Anstellung wird es in Zukunft auch nicht mehr geben. (Riessler am 27.7.2015).
- 64 Timper 1990, 311.
- 65 Hermann Naber: Die Geburt des Hörspiels aus dem Geiste der Operette 2005, 27.
- 66 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Renate Zwetkoff am 19.7.2015.
- 67 Die Zitate „gehn muß ich gehen...in jenes ferne Ländchen...wo's keine Arbeit mehr gibt“ spielen auf das von Oskar Werner gesungen Lied an. (Nach einem Telefonat mit Renate Zwetkoff am 19.7.2015.)
- 68 Gert Westphal: Dank an Peter Zwetkoff. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 60ff.
- 69 Costa 1995.
- 70 Dabei beschränkte sie sich auf Hörspielwerke, welche in der Hörspielabteilung (ausgeschlossen wurden Mundart- und Krimihörspiele) entstanden. Werke aus der Kinder- und Unterhaltungsabteilung wurden nicht gezählt.
- 71 Timper 1990, 365.
- 72 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 73 Ebenda.
- 74 Zwetkoff scheint auch als Autor auf. Zum Beispiel im Hörspiel *Trieb* aus dem Jahr 1975 schuf er nach der Literaturvorlage von Herwarth Walden den Text.
- 75 Timper 1990, Anhang – Microfiches, 302.
- 76 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.

- 77 Obwohl Zwetkoff nach den Daten von Timper nicht als Regisseur gelistet wird. (Timper 1990, Microfiches, 304).
- 78 Timper 1990, 293.
- 79 Ulrich Lampen: Peter Zwetkoff – Portrait des Komponisten als Hörspielmacher. Radiofeature SWR 2000.
- 80 Urs Widmer: Peter Zwetkoff zum Fünfundsiebzigsten. in: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden 2000.
- 81 Urs Widmer: Neun Lieder. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 64.
- 82 Es entstand 1984 ein gleichnamiges Hörspiel mit Musik von Zwetkoff. Auch die erwähnten Gedichte (*Am Morgen wirst du sehen*) wurden von Zwetkoff vertont.
- 83 Erich Hackl: Der Mensch, wo er wahr ist. Nachruf auf Peter Zwetkoff, 26.5.2012, <http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/761025/Der-Mensch-wo-er-wahr-ist>, eingesehen 13.5.2015.
- 84 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 85 Elfriede Jelinek: Für Peter Zwetkoff. In: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden 2000.
- 86 Für Peter Zwetkoff 1985, 72f.
- 87 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 88 Ebenda.
- 89 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 90 Für Peter Zwetkoff 1985, 72.
- 91 Elfriede Jelinek: Musik.Schweigen (zu den Hörspielmusiken Peter Zwetkoffs), 2011, <http://www.elfriedejelinek.com>, eingesehen am 19.6.2015.
- 92 Ebenda.
- 93 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 94 Zwetkoff: Typoskript zur Produktion der *veränderungen*, Nachlass Zwetkoff.
- 95 Heinrich Vormweg: Hörspiel als Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis. In: Naber 2005, 33.
- 96 Naber 2005, 351f.
- 97 Ebenda, 35.
- 98 Ebenda, 65f.
- 99 Timper 1990, 318.
- 100 Vormweg. In: Naber 2005, 34.
- 101 Westphal. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 60ff.
- 102 Naber 2005, 69f.
- 103 Ebenda, 99.
- 104 Ebenda, 117.
- 105 Ebenda, 144f.
- 106 Ebenda, 159.
- 107 Ebenda, 69f.
- 108 Ebenda, 353.
- 109 Ebenda, 351f.
- 110 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 111 Klaus Schöning, Heinrich Vormweg (Hg.): Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden. Königstein/Ts: Athenäum 1981, 125.
- 112 Ebenda, 58f.
- 113 Peter Zwetkoff: Probleme eines jungen Komponisten, Typoskript, Kopie im Nachlass Zwetkoff (siehe den Abdruck dieses Textes in dieser Nummer).
- 114 Bert Breit. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 33.
- 115 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 116 Gemeinschaftsarbeit der Schüler des III. Jahrgangs der Bundes-Handelsakademie Hall in Tirol im Rahmen der Aktion Schüler forschen Zeitgeschichte unter Anleitung von Frau Prof. Dr. Agnes Larcher. 1978, 26f. (Kopien dankend erhalten von Erich Hackl)

- 117 Ebenda, 27.
- 118 Othmar Costa: Vorwort. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 13.
- 119 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 33.
- 120 Ebenda, 27.
- 121 Ebenda, 26f.
- 122 Ebenda, 29.
- 123 Wolfgang Pfaundler: Zum Problem des Freiheitskampfes 1938–1945 an Hand von Beispielen, insbesondere des Widerstandes eines Tiroler Tales. Dissertation. Innsbruck 1950, 327ff.
- 124 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 26f.
- 125 Pfaundler 1950, 327ff.
- 126 Peter Eppel, Johann Holzner (Hg.): Widerstand und Verfolgung in Tirol 1934–1945. Eine Dokumentation Band 1. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, 4 (Bildteil).
- 127 Horst Schreiber: Schule in Tirol und Vorarlberg: 1938-1948. Innsbruck 1996; Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 128 Zeugenaussage von Peter Zwetkoff betreffend seine Verhaftungen und Nichtzulassung zur Reifeprüfung, am 19.11.1947, In: Eppel, Holzner 1984, 430.
- 129 Ebenda.
- 130 Pfaundler 1950, 327ff.
- 131 Ebenda.
- 132 Zeugenaussage der Auguste Feldmeier aus Innsbruck vor dem LG Innsbruck als Volksgericht betreffend Folterungen von französischen, russischen und österreichischen Widerstandskämpfern durch die Gestapo Innsbruck, 19.1.1948. In: Eppel, Holzner 1984, 547.
- 133 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 31.
- 134 Ebenda.
- 135 Ebenda, 32f.
- 136 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 137 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 31.
- 138 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7. 2015.
- 139 Pfaundler 1950, 59.
- 140 Wolfgang Pfaundler: Konspiration im Winter 1944/45. 40 Jahre danach. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 59.
- 141 Pfaundler 1950, 330.
- 142 Gemeinschaftsarbeit der Schüler ...1978, 32.
- 143 Bericht des Hubert Saurwein an den Landesgendarmieriekommandanten Fuchs über die Widerstandsbewegung im Ötztal. In: Eppel, Holzner 1984, 556.
- 144 Gemeinschaftsarbeit der Schüler ...1978., 31.
- 145 Pfaundler 1950, 327ff.
- 146 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 147 Gemeinschaftsarbeit der Schüler...1978, 30.
- 148 Othmar Costa: Vorwort. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 12ff.
- 149 Gemeinschaftsarbeit der Schüler...1978, 26.
- 150 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 151 Ebenda.
- 152 Interview Siljarosa Schletterer mit Erich Hackl am 28.5.2015.
- 153 Ebenda.
- 154 Ebenda.
- 155 Ebenda.
- 156 Gemeinschaftsarbeit der Schüler ...1978, 26f.
- 157 Bericht von Ernst Verdross aus Hall über die Widerstandstätigkeit in Hall 1938–1945, Ohne Datum. In: Eppel, Holzner, Bd. 2 1984, 448.

- 158 Kurt Drexel: Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945. Innsbruck: Studienverlag 2014, 261.
- 159 Gesprächsnotizen Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 160 Hackl 2012.
- 161 Interview Siljarosa Schletterer mit Simone Bader und Rainer Egger am 24.7.2015.
- 162 Gesprächsnotizen Siljarosa Schletterer mit Renate Zwetkoff am 19.7.2015.
- 163 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 164 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 165 Gisela Hormayr: „Ich sterbe stolz und aufrecht“. Tiroler SozialistInnen und KommunistInnen im Widerstand gegen Hitler. Innsbruck: Studienverlag 2012, 155.
- 166 Interview Siljarosa Schletterer mit Erich Hackl am 28.5.2015.
- 167 Pfandler 1950, 330ff.
- 168 Zeugenaussage der Auguste Feldmeier ... In: Eppel, Holzner 1984, 547.
- 169 Hormayr 2012, 170.
- 170 Othmar Costa: Peter Zwetkoff: Am Morgen wirst du sehen. In: Das Fenster 1994, 5498.
- 171 Ebenda.
- 172 Keller. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 31.
- 173 Ebenda.
- 174 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 175 Bote für Tirol Nr. 5 vom 1.2.1952; Beilage Kulturberichte Folge 47-48, 7; Stimme Tirols vom 12.2.1949.
- 176 Urs Widmer 2000.