

Herbert Ploberger (1902–1977)

Eine Spurensuche an Österreichs Bühnen

Von Ingrid Radauer-Helm

Herbert Ploberger, 1902 in Wels geboren, hat ein Œuvre hinterlassen, das ihn als den bedeutendsten österreichischen Maler und Grafiker der Neuen Sachlichkeit auszeichnet. Diese Bilder entstanden innerhalb einer Zeitspanne von etwa fünf Jahren, zwischen 1925 und 1929. Soweit der Krieg sie nicht zerstört hat, sind sie teils in Privatbesitz, teils in Museen und Galerien in Wien, Linz, München oder Berlin aufbewahrt.

Ploberger verbrachte den Großteil seines Lebens jedoch nicht als bildender, sondern als angewandter Künstler. (Abb. 01) 1927 übersiedelte er nach Berlin, wo er



Abb. 01: Herbert Ploberger bei der Arbeit an Kostümstudien 1940

sich auch für das darstellende Metier interessierte; nach anfänglicher Assistenzzeit arbeitete er bald freiberuflich als Kostüm- und Bühnenbildner für Theater und Film. Seine Kostüme für Max Reinhardts *Faust* bei den Salzburger Festspielen 1933 sicherten ihm einen Platz in der Theatergeschichte, Filme der dreißiger Jahre wie etwa *Der verlorene Sohn* mit Luis Trenker, *Königswalzer* mit Willi Forst und Paul Hörbiger, *Savoy Hotel 217* mit Hans Albers, *Frühlingsluft* mit Magda Schneider und Wolf Albach-Retty, *Opernball* mit Paul Hörbiger und Hans Moser oder *Es war eine rauschende Ballnacht* mit Zarah Leander sind Teil der Filmgeschichte geworden. Unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg war Ploberger am Landestheater in Linz und anschließend am Theater in der Josefstadt in Wien tätig, bevor er nach Hamburg ging und 1950 seinen ständigen Wohnsitz in München nahm. In den fünfziger Jahren lag der Schwerpunkt seiner Tätigkeit wieder beim deutschen Kinofilm, er entwarf u. a. Kostüme für Will Quadflieg, Curd Jürgens, O. W. Fischer, Karlheinz Böhm, Alma Seidler, Hildegard Knef, Lilli Palmer oder Liselotte Pulver. Anfang der sechziger Jahre schuf er sich bei dem damals neuen Medium Fernsehen ein drittes berufliches Standbein. Im Lauf der Zeit wurde es langsam stiller um ihn, und die späte Anerkennung, die ihm zu seinem 75. Geburtstag durch eine umfassende Ausstellung in Linz zuteil werden sollte, erlebte Ploberger nicht mehr. Im Jänner 1977 erlag er in München einem Krebsleiden, das er mit großer Würde ertragen hatte. Nur wenige Jahre später begann eine Phase, in der die Kunst der Zwischenkriegszeit neu bewertet wurde, und seither nimmt Ploberger im internationalen Kontext einen unanfechtbaren Platz in der Kunstgeschichte ein.

Im Gegensatz zu der Beachtung, die seine Ölbilder und Grafiken im Stil der Neuen Sachlichkeit finden, ist über Plobergers Theater-, Film- und Fernseharbeit nur wenig bekannt. Dieses Defizit auszugleichen, war das Ziel einer theaterwissenschaftlichen Forschungsarbeit der Verfasserin. Die Materialfülle, die sich bei den Recherchen ergab, machte eine thematische Einschränkung erforderlich, weshalb sich die Untersuchung neben der Ergänzung biografischer Fakten auf die Erfassung und Dokumentation seiner Tätigkeit für österreichische Bühnen konzentrierte. Durch das Auswerten verschiedener Quellen wie Archiv- und Nachlaßmaterialien, Zeitungskritiken, Aufführungsfotos und Originalentwürfen auf Papier konnten neununddreißig Inszenierungen in Österreich dokumentiert werden, an denen Ploberger gestaltend mitgewirkt hat. Diese Aufträge waren über einen Zeitraum von knapp dreißig Jahren verteilt und konzentrierten sich auf Wien, Linz und Salzburg.¹ Davon betrafen vierundzwanzig das Bühnenbild, neun die Kostüme und in sechs Fällen war er für die Gesamtausstattung verantwortlich. Der Bogen der Regisseure, mit denen er dabei zusammenarbeitete, spannte sich von Max Reinhardt bis zu Leopold Lindtberg, jener der Bühnenbildner von Clemens Holzmeister bis zu Teo Otto. Unter den Schauspielern und Schauspielerinnen, für die er Kostüme entwarf, sind u. a. Ewald Balser, Achim Benning, Annemarie Düringer, Adrienne Gessner, Boy Gobert, Judith

¹ 1933/1934: Wien und Salzburg; 1945/1946: Linz; 1946–1949: Wien; 1954–1962: Wien und Salzburg.

Holzmeister, Fred Liewehr, Helmuth Lohner, Peter Lorre, Erna Mangold, Josef Meinrad, Erika Pluhar, Veit Relin, Maximilian Schell, Albin Skoda, Sonja Sutter, Hermann Thimig, Oskar Werner oder Paula Wessely zu nennen.

Die österreichischen Theaterkritiker äußerten sich während jener dreißig Jahre fast ausschließlich positiv über seine Arbeit; unter den Rezensenten, die mit differenzierterem Sachverständnis schrieben, hatte er einige große Bewunderer, wie z. B. die beiden weltanschaulich so gegensätzlichen Literaten Hugo Huppert und Hans Weigel.

Im folgenden Beitrag fließen diese neununddreißig Inszenierungen in den zeitlichen Kontext von Plobergers Biografie ein. Die genaueren Angaben zu den Aufführungen befinden sich in chronologischer Reihenfolge im Anhang.

1902–1932

Herbert Wilhelm Otto Ploberger kommt aus einer alten Welser Familie, die sich angeblich auf Christoph Zeller, den Schwager des Bauernführers Stefan Fadinger, zurückleitet.² Er wurde am 6. April 1902 als erstes von vier Kindern des Lederindustriellen Wilhelm Anton Ploberger und seiner Frau Marie Adler, die ebenfalls von Lederfabrikanten abstammte, in Wels geboren. Herbert besuchte ab 1912 das Staatsgymnasium in Wels, die Oberstufe absolvierte er ab 1916 in Linz. Im selben Jahr begann der Neubau der elterlichen Villa in der Welser Vorstadt, die der Berliner Architekt und Mitbegründer des Deutschen Werkbundes Hermann Muthesius entworfen hatte. (Das Haus gilt heute als das einzige authentische Vermächtnis des Architekten in Österreich; seit dem Jahr 2000 ist dort das private Lebensspuren-Museum der Siegel und Stempel untergebracht, in dem 2002 auch eine Ausstellung zu Plobergers hundertstem Geburtstag gezeigt wurde.) Muthesius hatte bei seiner Planung im ersten Stock des Hauses zwei südseitige Kinderzimmer vorgesehen, aber Herbert, der wegen einer Augenerkrankung das Sonnenlicht meiden mußte, zog anscheinend eine Dachkammer vor oder benützte diese als Atelier, wie einer Postkarte zu entnehmen ist, die er als siebzehnjähriger Gymnasiast aus Linz an seine kleine Schwester nach Hause schrieb und deren Text auf das luxuriöse Milieu hinweist, in dem die Kinder aufwuchsen.³

Nachdem Ploberger im Juli 1920 am Linzer Staatsgymnasium maturiert hatte, ging er zum Studium nach Wien. Vier Semester lang hörte er Vorlesungen in Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte und besuchte neben einem vollen

² Justus Schmidt, *Herbert Ploberger*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1962* (Schroll: Wien – München 1962), S. 118.

³ „Liebes Hedlein! Bitte sei so gut und sage dem Kutscher Josef, er möge mir um 4 Uhr beim Zug warten. Anna laß ich bitten meinen schwarzen Anzug auszubügeln und Rosa möchte in meiner Dachkammer am Boden auskehren und alles was am Boden liegt wegwerfen.“ (10. 01. oder 10. 04. 1919, Nachlaß H. Ploberger.)

Stundenplan an der Universität auch die renommierte Kunstgewerbeschule, die er nach vier Jahren abschloß. Dort war er im ersten Jahr als Hospitant bei Viktor Schufinsky eingeschrieben; im zweiten wechselte er zu Adolf Böhm, trat aber im Februar 1922 aus der Klasse aus. Ab dem dritten Jahr wurde er als ordentlicher Schüler geführt und war auch in Franz Cižeks Ornament-Kurs eingetragen. In seinem Abschlußjahr 1923/24 besuchte er insgesamt vier Kurse, drei davon in wechselnder Folge. Ein paar Monate saß er dadurch zusammen mit Erika Giovanna Klien, die heute als Hauptvertreterin des *Wiener Kinetismus* gilt, in Cižeks Klasse. In diesem Jahr schuf Ploberger eine konstruktivistische Raumplastik, deren Nachbildung im Jahr 2006 im Rahmen der Ausstellung *Kinetismus* im Wien-Museum zu sehen war.

Auf den Stammblättchen, die von den Studenten der Kunstgewerbeschule alljährlich ausgefüllt wurden, gab er in den ersten drei Jahren jedesmal einen anderen Berufswunsch an, nämlich „Graphiker“, „Plakatzeichner, Illustrator“ bzw. „Ausübung d. dekor. Malerei“, ganz im Gegensatz zu Klien, die durchgehend „Malerin“ werden wollte.⁴ Alle diese Wünsche erfüllte er sich später; aber auch das Doppelstudium und die häufigen Klassenwechsel verraten seine vielseitigen Interessen und Begabungen und weisen auf die Flexibilität und Offenheit hin, die seine gesamte berufliche Lebensgestaltung prägen sollten. Seinen eigenen Worten zufolge hatte die Kunstgewerbeschule keinen besonderen Einfluß auf seinen neusachlichen Stil, „sondern war mehr eine rein akademische Ausbildung.“⁵

Während Ploberger in Wien studierte, wurde die Ehe seiner Eltern in Wels geschieden. Sein Vater heiratete daraufhin im Juni 1923 die Witwe Karoline Röthel, deren Tochter Margarethe mit Isabella Hartl, die später Plobergers Frau werden sollte, befreundet war. In den folgenden Jahren verlor der Vater die Fabrik, wofür die Ursachen möglicherweise nicht nur im friedensbedingten Verlust militärischer Großaufträge, sondern auch in hohen Mitgiftrückzahlungen zu suchen sind.

Im Frühjahr 1925 ging Ploberger für vier Monate nach Paris, wo er „Bilder malt[e], und um sich das Leben zu finanzieren Pavillons für die damalige Weltausstellung ausmalt[e].“⁶ Für diese *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes*, nach welcher später der Art Déco-Stil benannt wurde, hatten Josef Hoffmann, Peter Behrens, Josef Frank und Oskar Strnad den österreichischen Pavillon entworfen. Über die Eindrücke und Anregungen, die der knapp Dreiundzwanzigjährige in der Weltstadt Paris aufnahm, wissen wir leider nichts, außer daß er „dem Kreis von Pasquin“ angehörte.⁷ In diesem ereignisreichen Jahr, in dem sein Stilleben *Auf dem Tisch, unter dem Tisch* und das Selbstporträt als Clown *Scherben bringen Glück*

⁴ Die Angaben stammen aus den Klassenkatalogen und Nationalen der Kunstgewerbeschule.

⁵ Lebenslauf Herbert Ploberger (Typoskript), von ihm selbst kurz vor seinem Tod in der dritten Person verfaßt (Nordico-Museum der Stadt Linz).

⁶ Ebd.

⁷ *Neue Zeit*, 15. Jänner 1946. Vermutlich ist der in Bulgarien geborene Maler und Grafiker Jules Pascin (1885-1930) gemeint, der (nach einem längeren Aufenthalt in den U. S. A.) in den zwanziger Jahren wieder in Paris lebte; er hatte in seiner Jugend in Wien und München studiert und u. a. für den *Simplicissimus* gearbeitet.

entstanden, hatte er in der Wiener Galerie Würthle auch seine erste Ausstellung.⁸ Im November kam sein Halbbruder Ulrich zur Welt, mit dem er sich trotz des erheblichen Altersunterschiedes später sehr gut verstehen sollte.

1926 bezog er sein erstes Atelier in Wien; in diesem Jahr entstanden seine berühmten Ölbilder *Der Toilettentisch* und *Stilleben mit Ananas*. Ein undatierter Zeitungsausschnitt läßt darauf schließen, daß einige seiner Bilder in Max Oppenheimers Atelier nahe dem Schwarzenbergpark ausgestellt waren. Eigenen Angaben zufolge war er „während seiner Entwicklungsjahre als Maler und Kostümbildner“ auch mit Alfred Kubin und Carl Anton Reichel, „bei denen er häufig zu Gast war“, bekannt.⁹

1927 übersiedelte Ploberger nach Berlin; er assistierte Ernst Stern bei Filmbauten und beteiligte sich an der Ausstellung *Die neue Sachlichkeit* in der Galerie Neumann-Nierendorf und an der Herbstausstellung der Akademie der Künste.¹⁰ Für den Kritiker Stephan Poglayen-Neuwall war er „der einzige in diesem gemütlichkeitsduseligen Land, der sich mit Leib und Seele der Neuen Sachlichkeit verschrieben hat.“¹¹ In der Zeitschrift *Der Kunstwart* vom März 1928 war neben Bildern von Dix, Grosz, Kanoldt, Grossberg, Scholz und Schrimpf auch Plobergers *Toilettentisch* abgedruckt, über den Alexander Berrsche schrieb: „Das Stilleben von Ploberger übt einen seltsamen Bann aus. Man denke sich diese Gegenstände photographiert und wird sofort den Unterschied empfinden: die stärkere Präzision und Klarheit der Formen gibt ihnen [...] eine eigentümliche Spannung.“¹² In der Darstellung metallischer Oberflächen ist das Bild stilistisch mit Christian Schads *Operation* vergleichbar, das dieser allerdings erst im Jahr 1929 malte. Der Kritiker Justus Bier schrieb in seinen *Betrachtungen über die neueste Malerei* über Plobergers Clownbild *Scherben bringen Glück*: „Plobergers extravagantes Selbstbildnis inmitten eines Kistenstillebens erklärt sich aus einer [...] inneren Beunruhigung über Zweck und Sinn der Kunst, die sich hinter artistischen Seltsamkeiten zu verbergen sucht.“¹³ Aus heutiger Sicht sind Plobergers *Stilleben* „international“ und rücken ihn in die Nähe des amerikanischen Präzisionisten Charles Sheeler.

Ende 1929 nahm Ploberger in Linz zusammen mit Paul Ikrath und Franz Sedlacek an der Weihnachtsausstellung *Neuromantik und neue Sachlichkeit in Oberösterreich* teil; die Kritik begeisterte sich besonders für seine Zeichnungen: „Der Vertreter der Neuen Sachlichkeit ist Herbert Ploberger [!] aus Wels. [...] Das künstlerisch Vollendetste leistet er zweifellos in den Bleistift- und Tuschfederzeichnungen [...], sie

⁸ Diese Jahresangabe ist Plobergers selbstverfaßten Lebenslauf entnommen. Andere Quellen geben die Jahre 1926 bzw. 1927 an.

⁹ Lebenslauf Herbert Ploberger.

¹⁰ Der Maler, Kostüm- und Bühnenbildner Ernst Stern (1876–1954) ist vor allem für seine Arbeit mit Max Reinhardt, Ernst Lubitsch und Eric Charell bekannt. 1934 emigrierte er nach London.

¹¹ Zit. nach: Klaus Schröder, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918–1938* (Kunstforum BA: Wien, 1995), S. 69.

¹² *Der Kunstwart*. Deutscher Dienst am Geiste. Oktober 1927 bis März 1928 (Callwey: München), S. 413.

¹³ Ebd., S. 363.

erinnern an die meisterhaften Zeichnungen italienischer Renaissancekünstler. Diese Zeichnungen Plobergers [!] gehören sicher zu dem Besten, das die so hochstehende Ausstellung bietet.¹⁴ Sie kosteten je 100 Schilling, fünf der Ölbilder waren um 600, eines um 400 Schilling zu kaufen.¹⁵ Ein Teil dieser Werke gilt heute als vermisst.¹⁶

Im Jahr 1930 schrieb der Direktor des oberösterreichischen Landesmuseums in Linz, Hermann Ubell, in einem monografischen Aufsatz über Ploberger: „Die ‚Neue Sachlichkeit‘ hat in Österreich noch wenig [!] Vertreter gefunden; der bedeutendste unter ihnen ist Herbert Ploberger, ein Oberösterreicher, der seit Jahren in Berlin lebt und zu den hervorragendsten Künstlern des Salons Nierendorf zählt – bekanntlich das Hauptquartier für Berlin und damit für ganz Deutschland.“¹⁷

In den erhaltenen Werken dieser Berliner Jahre ist für Ploberger das Theater von Anfang an ein Thema, wie die Bilder *Der Souffleur*, um 1927 und *Selbstbildnis als Statist*, um 1928, verraten. Ubell, der von Plobergers Zeichenkunst in Superlativen schwärmte¹⁸, machte für dessen Hinwendung zur darstellenden Kunst finanzielle Gründe geltend: „Seit Jänner 1927 ist er in Berlin, wo er sich rasch einen Namen macht, wenngleich er fürs erste gezwungen ist, sein tägliches Brot als Mitarbeiter Ernst Sterns, des Ausstattungschefs Max Reinhardts, bei der künstlerischen Inszenierung theatralischer Neuaufführungen und großer Filmwerke zu verdienen. So gelingt es ihm, seine Kunst ganz rein zu bewahren und vor jeder Konzession an den Tagesbedarf zu behüten.“¹⁹ Ploberger war allerdings elitäres Denken fremd, er ergriff jede Gelegenheit, sein Talent anzuwenden; daher arbeitete er nicht nur als Sterns Assistent bei Film- und Theaterproduktionen mit, sondern betätigte sich auch als Gebrauchsgrafiker. 1928 illustrierte er beispielsweise den Katalog des schwedischen Restaurants „Roberts“ und stellte Werbegrafiken für Ullstein-Kleiderschnitte her. Manche seiner dabei entstandenen Figuren evozieren in ihrer dynamisch überzeichneten Beweglichkeit amerikanische *comic strips*, andere sind wie seine Damenporträts

¹⁴ *Linzer Volksblatt*, 28. November 1929. Der Rezensent erwähnte auch das „Ananas-Stilleben“, das seinerzeit für die Landesgalerie angekauft worden ist.“

¹⁵ Zum Vergleich: Ein Facharbeiter im Wiener Baugewerbe verdiente im Dezember 1929 kollektivvertraglich 79,72 Schilling pro Woche; 1 kg Schwarzbrot kostete 63 Groschen, ein Herrenanzug 142 Schilling. (Siehe: Beiträge zur österreichischen Statistik, 1240. Heft, Die Entwicklung der Verbraucherpreise v. 1900–1996 [Wien 1997].)

¹⁶ Plobergers *Stilleben Auf dem Tisch, unter dem Tisch* aus 1925 erzielte im Mai 2001 bei einer Versteigerung 1.000.000 Schilling. Sedlaceks Ölbilder kosteten 1929 zwischen 500 und 1200 Schilling, sein Ölbild *Landschaft mit Funkturm/Stadt am Meer* erzielte nach der Euro-Umstellung 199.640 Euro. (Die beiden Bilder hingen nicht in der Ausstellung von 1929.)

¹⁷ *Bühne, Welt und Mode*, 12. Jänner 1930, S. 14.

¹⁸ „Einen neuen Klassizismus auch scheinen die ganz wunderbaren Umrisszeichnungen zu inaugrieren. Die Art, wie hier der Künstler das Wesen der Form und der Bewegung in klangvollen Umrisslinien von einer nachtwandlerischen Sicherheit und Bestimmtheit ausdrückt, hat in der künstlerischen Mitwelt keine Analogie. Man muß bis zu Bonaventura Genelli und noch weiter bis zu John Flaxman zurückgehen, um auf Liniengebilde von ähnlichem Adel und ähnlich süßer Reife in der Weltgeschichte der Kunst zu geraten.“ (Ubell in *Bühne, Welt und Mode*, 12. Jänner 1930, S. 17.)

¹⁹ Ebd., S. 15.

vom eleganten Art Déco-Stil geprägt. Aus dem Jahr 1928 ist auch Plobergers Porträtzeichnung der Schauspielerin Fritzi Massary als Titelblatt des Textbuches für Lehárs *Die lustige Witwe* im Berliner Metropol-Theater erhalten. Der Regisseur dieser Inszenierung war Eric Charell²⁰, für den Ploberger 1930 an der Ausstattung der Uraufführung von Ralph Benatzkys Operette *Im weißen Rößl* in Berlin bzw. London und 1932 an *Die Drei Musketiere* in London arbeitete.²¹ Daß Ploberger auch dort nebenbei nicht untätig war, beweisen die erhaltenen Originalentwürfe für Theaterprogramme aus dem Jahr 1930 und Bühnenbilder für eine Pantomime aus 1931, die alle für London bestimmt waren.

Ploberger hätte, das zeigen die Abbildungen seiner verschollenen bzw. im Krieg verbrannten Porträts, auch eine glänzende Karriere als Porträtmaler der Berliner Gesellschaft machen und sich damit eine Existenz als bildender Künstler sichern können, wovon ihn aber möglicherweise seine Abneigung gegen gesellschaftliche Verpflichtungen abhielt. In seiner bescheidenen Art schrieb er über diesen Lebensabschnitt: „Veröffentlichungen von Zeichnungen und Bildern in vielen Zeitschriften und Illustrierten wie z. B. die ‚Jugend‘, ‚Querschnitt‘. Er hat kein besonderes Vorbild, sondern sieht sich mehr von einer Zeitströmung gepackt. Seine Beziehungen zu den Künstlern seiner Stilrichtung sind nur sehr oberflächlich. Bekanntschaft mit Prof. Ernst Stern.“²²

Wien und Salzburg 1933–1934

Ploberger hatte als Sterns Assistent schon mehrere Jahre lang Erfahrungen gesammelt, als er von dem Architekten Clemens Holzmeister 1933 zu seiner ersten selbständigen Kostümarbeit an das Wiener Burgtheater geholt wurde. Es ist zwar nicht bekannt, wo die beiden einander kennengelernt hatten, doch die Tatsache, daß Holzmeister ihn für fünf Produktionen als Kostümbildner engagierte, läßt den Schluß zu, daß er große Stücke auf ihn hielt, zumal er sich 1937/38 – letztlich aus politischen Gründen vergeblich – auch für eine feste Anstellung Plobergers an der Wiener Staatsoper einsetzen sollte.²³

Ploberger, dessen erste selbständige Kostümarbeit somit in Österreich stattfand, hatte für Gerhart Hauptmanns *Florian Geyer* allerdings keinen eigenen Vertrag mit dem Burgtheater. Holzmeister, der Professor an der Akademie der bildenden Künste war, hatte die Ausstattung für ein Honorar von 1500 Schilling übernommen

²⁰ Der Tänzer und Choreograf Eric (auch: Erik) Charell (1894–1973 oder 1974) machte sich in den zwanziger Jahren in Berlin mit Revue- und Operettenproduktionen einen Namen. Er emigrierte nach 1933 in die U. S. A.

²¹ Siehe: Katharina Weinberger, Herbert Ploberger. Malerei–Graphik (Wels – Linz, 2002) S. 40, und Ernst Stern, Bühnenbildner bei Max Reinhardt (Henschel: Berlin 1983), Vorwort.

²² Aus dem selbstverfaßten Lebenslauf Herbert Plobergers.

²³ Clemens Holzmeister (1886–1983) emigrierte 1938 in die Türkei. Zum seinem Lebenslauf siehe: Gertrude Enderle-Burcel, Christlich–Ständisch–Autoritär. Mandatare im Ständestaat 1934–1938 (DÖW: Wien, 1991).

und wollte für seinen Mitarbeiter zusätzlich 300 Schilling herausschlagen, wie aus seinem Brief an Hermann Röbbling, den Direktor des Burgtheaters, hervorgeht: „Im Verfolg der Ihrerseits so guten Aufnahme meiner Vorschläge der Bühnengestaltung für ‚Florian Geyer‘ und der Figurinen des Herrn Bloberger [!], darf ich mir erlauben, um die Flüssigmachung der ersten Honorarrate im Betrage von S 500.– zu ersuchen. Desweiteren darf ich ergebenst mitteilen, daß Herr Bloberger [!] für seine Arbeiten, die sich selbstverständlich bis zur Vollendung der Kostüme erstrecken werden, den Betrag von S 300.– in Vorschlag bringt und darf ich annehmen, daß diese bescheidene Forderung Sie veranlassen wird, Herrn Bloberger [!], diesen jungen und hochbegabten Menschen, auch fürderhin möglichst oft für Figurinenentwürfe ja vielleicht auch für kleinere Bühnenausstattungen heranzuziehen.“²⁴ Röbbelings Antwort fiel allerdings negativ aus: „Gänzlich ausgeschlossen ist es, ein weiteres Honorar von 300 S an den von Prof. Holzmeister erst jetzt namhaft gemachten Mitarbeiter zu bewilligen. Diese Ausgabe kann einzig und allein nur aus dem Honorar für Prof. Holzmeister gedeckt werden.“²⁵ Aus den Akten geht nicht hervor, ob Holzmeister tatsächlich ein Fünftel seiner Gage an Ploberger abtrat.²⁶

Das Stück, das die Niederschlagung des Bauernaufstandes in Franken und Schwaben im Jahr 1525 thematisiert, wurde von den Kritikern unterschiedlich aufgenommen. Die Beobachtung „So viel Blech hat man auf der Bühne des Burgtheaters schon lange nicht beisammen gesehen. Die Ritter laufen mit Vorliebe in ihren schweren Platten- oder Kettelrüstungen herum – die übrigens teilweise verschiedenen Zeitaltern angehören“²⁷ läßt darauf schließen, daß man teilweise auf den Kostümfundus zurückgriff, weil die Budgetmittel knapp waren. Vollkommen konträr urteilte dagegen der Brucknerschüler und Musikkritiker Ernst Decsey, der die Rüstungen in diesem „urdeutschen Stück“ „prachtvoll“ fand.²⁸ Ploberger wurde auch namentlich erwähnt, das *Neue Wiener Extrablatt* beschrieb „glänzend gekleidete Ritter und Bischöfe, hell und sauber beschiente und gerüstete Bauern, Trabanten und Volk, kostümiert von dem Hamburger Herbert Proberger [!]“²⁹, und in den *Wiener Neuesten Nachrichten* stand: „Die Kostüme stammen von Herbert Ploberger. Er schuf sie frei von Meinigerei, mit Phantasie und doch erfüllt vom Geiste der Reformations-epoche.“³⁰

Plobergers Entwürfe zu diesem Stück sind kostümgeschichtlich in der Renaissance verankert; sie wirken in ihrer malerischen Qualität wie Buchillustrationen, durch überzeichnete Details und gelängte Körperteile entsteht ein fast karika-

²⁴ Holzmeister an Röbbling, 06. Dezember 1932 (AdR-03/BMfU-ÖBThV-GZ 3337/1932).

²⁵ Aktenvermerk vom Dezember 1932 (AdR-03/BMfU-ÖBThV-GZ 3337/1932).

²⁶ Für Holzmeister bedeutete das Honorar neben seinem Professorengeloh und seinen Aufträgen als Architekt ein zusätzliches Einkommen. Zum Vergleich: 1 kg Schwarzbrot kostete damals 59 Groschen, ein Herrenanzug 125 Schilling.

²⁷ Dätz (?), 17. Februar 1933 (Archiv des Burgtheaters).

²⁸ *Neues Wiener Tagblatt*, 17. Februar 1933.

²⁹ *Neues Wiener Extrablatt*, 17. Februar 1933.

³⁰ *Wiener Neueste Nachrichten*, 17. Februar 1933. Die Inszenierungen des Meininger Hoftheaters (1867–1890) waren für ihre bemüht akribische historische Authentizität bekannt.



Abb. 02: Herbert Ploberger, Fünf Figurinen zu *Florian Geyer* 1933, Zeichnung mit Deckfarben (Lentos Kunstmuseum Linz)

turhafter Eindruck. In den beschwingten, teilweise sogar fröhlichen Gruppenbildern nehmen die Figurinen in ihren Körperhaltungen spielerisch aufeinander Bezug, sodaß jedes Blatt eine kompositorische Einheit darstellt. Füße und Beinkleidung sind auffallend abwechslungsreich gestaltet, die Männer haben ausgeprägte O-Beine. Die Augen der meisten Figurinen sind geschlossen, manche sind als diffuse Flecken oder mit Brillen dargestellt.³¹ (Abb. 02)

Wenige Monate später, am Karsamstag 1933, fand im Zirkus Renz die Uraufführung des Passionsspiels *Golgotha* statt, das als Massenspektakel inszeniert war.³² Autor dieses biblischen Bilderbogens war der Klosterneuburger Chorherr V. O. Ludwig, der seine Priesterweihe zusammen mit dem späteren christlich-sozialen Politiker Ignaz Seipel erhalten hatte. Einem Kritiker, der gegen die Darstellung Jesu auf der

³¹ Lentos Kunstmuseum Linz, Fig. „*Florian Geyer. Musikant-Mutter und Sohn-Blinder Mönch*“ (ploberger-1811) und „*Florian Geyer. Schwarze Marei-Kratzer, Wirt-Feistle-Kellnerin-Hausierer*“ (ploberger-1812); ÖThM, Fig. „*Florian Geyer. Schäferhans/Siegert-Ozory-Steinböck*“ (HÜ 54492) und „*Florian Geyer. Bewaffnete Bauern*“ (HÜ 54290).

³² Das 1881 vom Architekten Oskar Laske in Stein und Stahl errichtete Zirkusgebäude wurde gegen Kriegsende durch Bomben teilweise zerstört und im März 1957 abgerissen (*Arbeiterzeitung*, 09. März 1957, S. 06). Die heutige Zirkusgasse erinnert an den Standort.

Bühne argumentiert hatte, hielt er entgegen, durch diese Produktion seien „nicht nur viele Menschen zu Arbeit und Brot gekommen, sondern in der Verworrenheit unserer Zeit würden viele Menschen hier erhabene, ja trostreiche Ablenkung vom grauen Alltag finden.“³³ Es war sicherlich ein beeindruckendes Schauspiel, das sich den Zuschauern bot. Holzmeister hatte die Decke „mit schwarzgoldenem Tüllstoff verkleidet, die Lampen an den Logenbrüstungen mit schwarzen Kreuzen abgeblendet“³⁴ und in einem Segment der Arena einen gewaltigen Bühnenaufbau gestaltet, der bis zum obersten Rang hochgezogen war; eine Freitreppe führte zu einer podestartigen Vorbühne, von der die verschiedenen Schauplätze über Wege und Stiegen erreichbar waren.

Die Rezensionen lassen den Schluß zu, daß die Inszenierung den optischen und akustischen Visionen des Autors, die er in seinen Regieanweisungen detailgenau formuliert hatte, entsprach. Die verwendeten Stilmittel zielten auf ein Gesamtkunstwerk ab, das Sprechtheater wurde durch instrumentale Musik, Gesang, liturgische Sprechriten, Tableaus und pantomimische Einlagen ergänzt und mit Lichteffekten wirkungsvoll verstärkt. Anschaulich beschrieb ein Kritiker, wie die „lebenden Bilder“, stumm dargestellt und von Musik untermalt, nacheinander an verschiedenen Stellen der Bühne plastisch aufleuchteten, denn die Simultanbühne, auf der alle Schauplätze gleichzeitig vorhanden waren, erlaubte mittels entsprechender Lichtregie rasche und eindrucksvolle Szenenwechsel. Auch die Massenszenen schienen einen grandiosen Eindruck gemacht zu haben und die Kostüme wirkten „farbenprächtig, zeitech-phantasievoll. Nur sie konnten der Bildwirkung letzte Vollendungsmöglichkeit geben.“³⁵

Für diese Produktion galt es, 58 Rollen und etwa 200 bis 300 Statisten (die Angaben differieren) einzukleiden. Einige in Zeitungen publizierte Rollenfotos evozieren die gängige Ikonografie einer im 19. Jahrhundert verankerten Romantik.³⁶ Plobergers Entwürfe, soweit sie im Theatermuseum erhalten sind, bergen daher keine Überraschungen. Die zwölf *Apostel* trugen einfache, in den Taillen gebundene Tunikas mit Kreuzverschnürungen an der Brust. Offene Reisemäntel, Sandalen und Krummstäbe ergänzen ihre Kostüme, die sich nur in Farbe und Länge unterscheiden. Während sie eher unbewegt nebeneinander stehen, scheinen die *Römer* fast zu tänzeln. *Claudia* hat zu ihrem hellen Ärmelchiton rosa Pantoffeln an; sie ist von *Quintus* und *Pilatus* flankiert, die kurze Tunikas, gefibelte Übermäntel und Schnürsandalen tragen. Den beiden Hauptfiguren *Jesus* und *Maria* ist je ein Blatt mit vier Kostümvariationen gewidmet, wobei der expressiv gemusterte, orangerote Verspottungsmantel *Jesus* aus dem ansonsten gedämpften Farbrahmen fällt. *Maria* trägt verschiedenfarbige Hemdgewänder, die jeweils in der Taille mit Tüchern fixiert sind, und far-

³³ *Wiener Neueste Nachrichten*, 13. April 1933.

³⁴ Emanuel Häußler in *Neues Wiener Tagblatt*, 18. April 1933.

³⁵ *Wiener Neueste Nachrichten*, 19. April 1933.

³⁶ Foto o. A., „Passionsspiele im Zirkus Renz. Schweikart als Christus. Ebba Johannsen als Maria“, in *Neues Wiener Tagblatt*, 19. April 1933; „Szenenbild aus ‚Golgotha‘: Jesus (Schweikart) mit den Jesuskindern“, in *Die Stunde*, 19. April 1933 = Foto Gersdorff, „Jesus und die Kinder“ (ÖThM, PSA 181817).

big passende Kopftücher. Im Gegensatz dazu sind das *Judenmädchen*, die *Ehebrecherin* und *Magdalena* detailreich und kostbar gekleidet. Sie tragen Hals-, Ohren- und Kopfschmuck, bunt gemusterte Oberkleider, knöchellange Unterkleider, verschiedenfarbige Tücher und hauchdünne, durchsichtige Schleier, wobei es Ploberger mühelos gelingt, das Material sichtbar zu machen. Die Gesichter der Figurinen haben keine Augen, fallweise sind Nasen, Bärte oder rote Wangen angedeutet. Die Entwürfe machen deutlich, daß Ploberger sich intensiv mit kostümkundlichen Quellen auseinandergesetzt und diese dann in künstlerischer Freiheit abgewandelt hat.³⁷

Im Zusammenhang mit dieser Produktion ist erwähnenswert, daß Peter Lorre den *Judas* spielte. Lorre, der 1931 mit seiner Hauptrolle in Fritz Langs Film *Meine Stadt sucht einen Mörder* Berühmtheit erlangt hatte, war erst im Februar aus Berlin nach Österreich zurückgekehrt bzw. vor den Nationalsozialisten geflohen. Er legte die Rolle des *Judas* auf ungewohnte Weise an, wie im *Abend* zu lesen war: „Judas, von Peter Lorre erschütternd dargestellt, ist nicht der Erzschelm, die Verkörperung des Bösen an sich, wie man ihn meist sehen will, sondern ein armer, ratloser, kleiner Sünder. [...] Die wirklich Schuldigen sind die Herrschenden. [...] So wird dieses [...] Christusdrama fast zu einer vernehmlichen Anklage gegen den Obrigkeitsstaat.“³⁸ Der Rezensent nahm hier nicht von ungefähr auf das aktuelle politische Geschehen Bezug, denn in den *Wiener Neuesten Nachrichten* war auf derselben Seite wie die Kritik über *Golgotha* ein wohlwollender Bericht über eine Inszenierung ganz anderer Art zu lesen: „Wiener NSDAP feiert Hitler. Große Kundgebung im Konzerthaus. [...] Über 5000 Menschen wohnten der eindrucksvollen Feier bei. [...] Auf dem Podium hatten der Braunhemdenchor und das verstärkte Symphonieorchester des Gaues Aufstellung genommen. Um die Orgel gruppierten sich die Fahnen und Standarten der Sturmabteilungen, der Hintergrund war mit Palmen und einem mächtigen goldenen Hakenkreuz mit darüber aufgespannter Hakenkreuzflagge geschmückt. SS-Mannschaften standen vor dem Podium Spalier.“³⁹ Als zwei Monate später die NSDAP in Österreich verboten wurde, war Peter Lorre nicht mehr in Wien. Für ihn sollte *Judas*, neben einer Filmrolle in *Unsichtbare Gegner*, seine einzige Bühnenrolle bleiben, bevor er über Znaim und Paris in die U. S. A. emigrierte.

Auch Max Reinhardt, der durch Hitlers Machtergreifung sein Theaterimperium in Berlin verloren hatte, war mittlerweile nach Österreich zurückgekehrt. Dieser Schritt war, im nachhinein gesehen, sein erster ins Exil, welches ebenfalls in Amerika enden sollte. Reinhardt griff nun seine alte Idee wieder auf, *Faust I* in Salzburg zu inszenieren. Ihm war bei früheren Diskussionen über den Aufführungsort allerdings immer der Hof von St. Peter vorgeschwebt, während Anton Faistauer, Hugo von Hof-

³⁷ ÖThM, Fig. „*Passion. Johannes-Petrus-Jakobus mj-Jakobus mi*“ (HÜ 54252), „*Passion. Simon-Thaddäus-Judas-Mathäus*“ (HÜ 54253), „*Passion. Thomas-Andreas-Bartholomäus-Philippus*“ (HÜ 54254), „*Passion. Pilatus-Claudia-Quintus*“ (HÜ 54404), „*Passion. Emmaus-Einzug-Erscheinung-Verspottung*“ (HÜ 54255), „*Verkündigung-Bethlehem-Bethanien-Ölberg*“ (HÜ 54256), „*Passion. Magdalena-Griechen-1. Judenmädchen*“ (HÜ 54402) und „*Passion. Zweites Judenmädchen/Dorsay-Drittes Judenmädchen/Sigrist-Ehebrecherin*“ (HÜ 54403).

³⁸ *Der Abend*, 18. April 1933.

³⁹ *Wiener Neueste Nachrichten*, 19. April 1933.



Abb. 03: Kostümprobe zu *Faust I* 1933, v. l.: Max Pallenberg im Kostüm des Mephisto, Herbert Ploberger, Max Reinhardt, Fritzi Massary, Helene Thimig (Foto: Setzer)

mannsthal und Clemens Holzmeister die Felsenreitschule favorisiert hatten. Diese Idee setzte sich letztlich durch.⁴⁰ Clemens Holzmeister mußte für Reinhardt eine verkleinerte mittelalterliche Stadtarchitektur in die Felsenreitschule bauen, und Ploberger, der für die Kostüme zuständig war, assistierte ihm dabei.⁴¹

⁴⁰ Siehe: Clemens Holzmeister, *Architekt in der Zeitenwende* (Bergland: Salzburg, 1976), S. 67.

⁴¹ Die Kosten, Plobergers Kostüme eingeschlossen, beliefen sich laut Holzmeister auf 60.000 Schilling (*Salzburger Volksblatt*, 04. August 1937). Zum Vergleich: 1933 kosteten die teuersten Plätze in der Felsenreitschule 50, die billigsten 12 Schilling, während man für das tägliche Orgelkonzert im Dom 80 Groschen, für die Besichtigung von Festspielhaus und Fauststadt 1 Schilling zahlte; 1 kg Brot kostete 59 Groschen.

Das Material dieser als „Fauststadt“ in die Theatergeschichte eingegangenen Szenerie war auf Dauer angelegt und bis in Details wie Butzenscheiben und Dachrinnen durchgearbeitet.⁴² Man hatte sogar einen großen Ahornbaum, der als Linde diente, gepflanzt und einen blühenden Garten angelegt. Die „Echtheit“ von Szenerie und Darstellung kam bei den Zuschauern besonders gut an. Paula Wessely beispielsweise spielte die Rolle der *Margarete*⁴³ anscheinend so natürlich, daß sie „ganz zu dem unkomplizierten Kind aus dem Volke“⁴⁴ wurde.

Es entsprach durchaus dem Zeitgeist, „die Dichtung im Stil eines alpenländisch-österreichischen, ja spezifisch altsalzburgischen Volksschauspiels zu inszenieren. [...] Und mittelalterlich-salzburgisch sind auch die vom jungen Maler Ploberger entworfenen Kostüme“, erzählte der Komponist Bernhard Paumgartner in einem Interview.⁴⁵ „Und diese von Herbert Ploberger entworfenen Kostüme gehören mit zum Besten der ganzen Aufführung.“⁴⁶ (Abb. 03) Aber nicht nur Plobegers Kostüme, auch Wallmanns Tanzeinlagen und Paumgartners Musik nahmen auf Salzburg Bezug, und über dem Stadttor der *Fauststadt* prangte das Wappen eines Erzbischofs. Dieser „Salzburger Note“⁴⁷ und dem „bäurische[n] Mythos“⁴⁸ konnten viele Schauspieler auch privat nicht widerstehen. Max Pallenberg beispielsweise erschien zu einer Probe als „Mephisto im Salzburger Janker“⁴⁹ und Bergschuhen, „dazu kurze Hosen und Strümpfe, den Mephistodegen umgehängt.“⁵⁰ Die Verschmelzung von Illusion und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart beschränkte sich aber nicht auf die Bühne, denn ganz Salzburg schien zur Theaterkulisse geworden zu sein: „Und bald ist man gar nicht mehr überrascht, wenn sich ein strammer Salzburger mit dem Gamsbart auf dem Hut, ein fesches Salzburger Dirnderl als ‚getarnte‘ Engländer oder Amerikaner entpuppen, denen die einheimische Tracht so besonders gut gefallen hat.“⁵¹

Die Berichte der Journalisten verrieten vor allem eines: große Erleichterung über die Anwesenheit ausländischer Gäste. Denn die Festspiele, damals schon zu einem enormen Faktor für den Fremdenverkehr angewachsen, standen im Jahr der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland unter keinem guten Stern. Ende Mai 1933 hatte Hitler nämlich angeordnet, daß jeder deutsche Staatsbürger

⁴² Die „große, dem Zuschauer zugewendete plastische Stadtrevue“ bestand „aus Drahtwänden (sogenannte Stauß-Ziegelgewebe), die mit gefärbtem Beton-Mörtelputz versehen sind. Außenseits. Nach innen geniert sich das Drahtgerippe nicht im mindesten, bloß und nackt dazuliegen.“ (Otto Kunz, *Hinter den Kulissen der Fauststadt*, in: *Die Bühne*, Erstes Augustheft 1934, S. 20.)

⁴³ „Um dieses Gretchens willen muß der Faust aufgeführt werden“ (Rudolf Holzer in *Wiener Zeitung*, 10. August 1934).

⁴⁴ Edda Leisler, Gisela Prossnitz, *Max Reinhardts Faust-Inszenierung in Salzburg 1933–1937*, in: *Maske und Kothurn* 01/1970, S. 162.

⁴⁵ *Neues Wiener Journal*, 17. August 1933.

⁴⁶ Jarosch in *Wiener Neueste Nachrichten*, 20. August 1933.

⁴⁷ Paumgartner in *Neues Wiener Journal*, 17. August 1933.

⁴⁸ *Die Stunde*, 03. August 1933.

⁴⁹ *Neues Wiener Tagblatt*, 13. August 1933.

⁵⁰ *Neue Freie Presse*, 17. August 1933, zit. nach: Leisler/Prossnitz, S. 156.

⁵¹ *Neues Wiener Abendblatt*, 24. August 1933.

beim Grenzübertritt nach Österreich 1000 Mark zu zahlen habe (die sogenannte „1000-Mark-Sperre“), was einen empfindlichen Verlust für die grenznahen Fremdenverkehrsgebiete und damit für die Region Salzburg befürchten ließ, da man mit dem Fernbleiben der deutschen Tagesgäste rechnen mußte. Die Stimmung in Salzburg war daher äußerst angespannt, ein finanzieller Mißerfolg der Festspiele schien vorprogrammiert. Am 13. April, zwei Tage vor der Premiere von *Golgotha*, hatten die Schlagzeilen bereits „nationalsozialistische Boykottandrohungen in Österreich“ angekündigt, die sich „gegen alle jene österreichischen Kurorte und Sommerfrischen richte[n], die heute bemüht sind, die sommerliche Erholung und den Urlaub der schwülen politischen Atmosphäre zu entrücken und den parteipolitischen Radikalismus in der Zeit der Sommersaison auszuschalten.“⁵² Nach dem Verbot der NSDAP in Österreich am 19. Juni 1933 sagten einige reichsdeutsche Künstler, auch der für die Rolle des Faust vorgesehene Eugen Klöpfer, ihre Teilnahme an den Festspielen kurzfristig ab; erst zehn Tage vor der Premiere konnte in Ewald Balser Ersatz für Klöpfer gefunden werden.⁵³

Zur Eröffnung der Festspiele warfen deutsche Flugzeuge „massenhafte nationalsozialistische Propagandaflugzettel ab“, deren Text „eine Hohn- und Schmähschrift gegen die österreichische Bundesregierung und ihre Mitglieder, gegen den österreichischen Staat und Österreichs Bevölkerung“ war.⁵⁴ Die Festspiele liefen aber trotz dieser Störaktionen relativ erfolgreich ab, obwohl fast ein Viertel weniger Gäste als im Vorjahr kamen.⁵⁵ Die Medien interpretierten die Anwesenheit des internationalen Publikums als politische Solidaritätserklärung für Österreich. Daß mit der Selbstinszenierung der Stadt Salzburg mittels ihrer Verdoppelung in der „Fauststadt“ gleichzeitig eine „bessere“ Vergangenheit beschworen und ein ländlich-traditionsbezogenes kulturelles österreichisches Selbstverständnis zelebriert wurde, führte möglicherweise dazu, daß die Inszenierung, die fünf Jahre lang ein Publikumsrenner war, nach der nationalsozialistischen Machtübernahme 1938 aus dem Spielplan genommen und die „Fauststadt“ abgerissen wurde. Andernfalls wäre *Faust* heute vielleicht ein ebenso fixer Bestandteil der Salzburger Festspiele wie *Jedermann*. Immerhin galt die Produktion, die im ersten Jahr wegen des Inszenierungsstils, einiger Streichungen und akustischer Mängel von der Kritik nicht nur positiv aufgenommen wurde, in den Jahren bis zum Anschluß als „die Attraktion der Salzburger Festspiele. Dies nicht zuletzt darum, weil Reinhardt die Tragödie Gretchens dem internationalen Publikum verständlich machte, indem er das Wort durch die Szene, den Sinn durch das Bild ersetzte.“⁵⁶ Die Inszenierung wurde mit dem Ablauf eines

⁵² *Die Stunde*, 13. April 1933. Anscheinend verfolgte „Die nationalsozialistische Aktion [...] den Zweck, alle jene Sommerfrischen und Kurorte in Österreich zu registrieren, in denen politische Versammlungen, Demonstrationen und das Uniformtragen untersagt werden soll.“

⁵³ *Die Stunde*, 08. August 1933.

⁵⁴ *Salzburger Chronik*, 31. Juli 1933.

⁵⁵ Es kamen 56.000 Besucher; 1932 waren es 72.000 gewesen (*Salzburger Chronik*, 27. November 1933).

⁵⁶ Leisler/Prossnitz, *Max Reinhardts Faust-Inszenierung in Salzburg 1933-1937*, a. a. O., S. 175.

Films oder einer Revue verglichen, man warf Reinhardt sogar „Amerikanismus“ vor. Aber nicht nur in den U. S. A. paßten Theaterunternehmer ihre Produktionen zunehmend den neuen Sehgewohnheiten des Publikums an, sogar der Augustiner Chorherr V. O. Ludwig war mit seinen Regieanweisungen für *Golgotha* durchaus am Puls der Zeit gewesen; von den Tanzeinlagen abgesehen, hatte Regisseur Nowotny mit seinen Licht- und Toneffekten, der Massenstatisterie und der Simultanbühne im Prinzip die gleichen Stilmittel wie Reinhardt für *Faust I* eingesetzt, wenn auch in der Durchführung weniger virtuos. Allerdings waren die optischen und akustischen Effekte in Salzburg leider weitgehend wetterabhängig; sowohl die Premiere als auch weitere Vorstellungen in der offenen Felsenreitschule mußten wegen anhaltenden Regens abgebrochen und unter Weglassung der Walpurgisnacht-Szene in das wetterfeste Festspielhaus verlegt werden. Mit dieser Variante mußte sich auch Bundeskanzler Dollfuß zufrieden geben, als er in Begleitung von Minister Schuschnigg und Landeshauptmann Rehr die Festspiele besuchte.⁵⁷

Plobergers Kostümentwürfe zu *Faust I*, von denen (vor allem im Österreichischen Theatermuseum) eine erfreuliche Anzahl erhalten ist, können in drei Gruppen eingeteilt werden. Auf einigen Blättern sind die Hauptrollen in den Kostümen ihrer verschiedenen Auftritte zusammengefaßt, wobei auch hier wieder die Extremitäten und Häse gelängt sind und die Gesichtszüge, mit Ausnahme mancher Münder, weitgehend fehlen. Die Konturen sind weich gehalten. In der Kleidung finden sich verschiedene Charakteristika des späten sechzehnten und des frühen siebzehnten Jahrhunderts, wobei die abgesteiften Halskrausen und die breiten Schulterkrägen das auffälligste Element darstellen. Kopf- und Handhaltung verleihen jeder Figurine individuellen Charakter. Vereinzelt Anmerkungen des Künstlers auf den Blättern – es sind u. a. die Maße von Schauspielern, Materialangaben oder auch Gedankennotizen – geben einen interessanten Einblick in Plobergers Arbeit und lassen erahnen, welche Vorarbeiten und Detailplanungen er jeweils mit Rücksicht auf die individuellen körperlichen Eigenheiten der Schauspieler, aber auch in Akkordanz mit den Wünschen des Regisseurs zu leisten hatte und welche ungeheure Organisationsarbeit nötig war, bis das Resultat allen Anforderungen entsprach. Eine Übereinstimmung der fertigen Kostüme mit den Entwürfen ist anhand zahlreicher Fotos unschwer festzustellen. (Abb. 04 und Abb. 05)

Für die *Walpurgisnacht* hat Ploberger Blatt für Blatt mit variantenreichen Masken und Gestalten gefüllt, wobei er sich anscheinend einerseits von Josephine Bakers Bananentanz, Amazonenmythen und zeitgenössischen afrikanischen Tanzdarstellungen, andererseits von Tiroler oder Schweizer Schemenmasken inspirieren ließ. Einige dieser fantastischen Kreationen, die er mit „Hexen“, „Teufel“ oder „Erscheinungen“ beschriftete, können als Schnabel-, andere als Saalfeldner oder Stuhlfeldner Schönperchten identifiziert werden, eine Gruppe von zehn *Hexen* wirkt hingegen wie ein Ballett aus einem Pariser Nachtclub.⁵⁸ (Abb. 06) Auf einem Szenenfoto sind die

⁵⁷ *Neues Wiener Journal*, 22. August 1933.

⁵⁸ Fig. „Walpurgisnacht Hexen“ (Privatbesitz) und „Hexen. Walpurgisnacht“ (ÖThM, HÜ 54155).



Abb. 04: Herbert Ploberger, *Margarete*, Figurinen zu *Faust I* 1933 (Österreichisches Theatermuseum)



Abb. 05: Paula Wessely im Kostüm der Margarete, *Faust I* 1933 (Foto: Ellinger)



Abb. 05a: Bürgermädchen vor der Fauststadt, *Faust I* 1933 (Foto: Ellinger)



Abb. 06: Herbert Ploberger, *Hexen der Walpurgisnacht*, Figurinen zu *Faust I* 1933 (Privatbesitz)

Hexen allerdings um einiges weniger nackt und erotisch; aus Plobergers flotten, eleganten Federkostümen scheinen zerfranste, hängende Fetzen geworden zu sein.⁵⁹ Alle diese Masken und Figurinen für die *Walpurgisnacht* sind heitere Fantasieprodukte eines kreativen Schöpfers. Ein Blatt, auf dem ein Schwein und ein Paarhufer in Schlaghosen, beide mit Flügeln versehen und mit Vorhangteilen drapiert, zu tanzen scheinen, fällt nicht zuletzt wegen seiner leuchtendbunten Neonfarbigkeit aus dem Rahmen; es würde zeitmodisch in die siebziger Jahre passen.⁶⁰ Für die Figurinen des *Osterspazierganges* hingegen ließ er sich teilweise von Trachten inspirieren, was besonders schön an zwei Bleistiftskizzen abzulesen ist, in denen er die Rockborten, Miederverschnürungen und Puffärmel variierte. In den farbigen Entwürfen füllen die verschiedenen Standes- und Berufsgruppen schematisch in Reih und Glied übereinander angeordnet die Blätter.⁶¹ Die Körper sind alle sehr schlank dargestellt, die Hälse langgezogen, die Gesichter leer.

Der „Salzburger Faust“ übersiedelte mit teilweise geänderter Rollenbesetzung im September 1933 an das Theater in der Josefstadt in Wien.⁶² Die dortigen „Festvorstellungen“⁶³ fanden im Rahmen des Katholikentages statt, als dessen Präsident Clemens Holzmeister fungierte.⁶⁴ Plobergers Name wurde auf dem Theaterzettel nicht angeführt, auf einem Foto ist aber deutlich zu erkennen, daß Paula Wessely das Kostüm der Salzburger Inszenierung trägt.⁶⁵

Herbert Ploberger wurde im Zusammenhang mit *Faust I* in Fachkreisen nachhaltig bekannt. Trotzdem bedauerte Museumsdirektor Ubell, daß er gewissermaßen der bildenden Kunst abhanden gekommen war: „Ploberger hat im Programm der ‚Neuen Sachlichkeit‘ Stilleben und figurale Kompositionen geschaffen, die, ob gemalt oder gezeichnet, den Rang einer Klassizität beanspruchen dürfen; es ist ewig schade, daß der hochbegabte junge Künstler durch szenische Aufträge (Inszenierung des ‚Weißen Rössls‘ in London und barocke Kostümierung des Salzburger Faust im Paracelsus-Geschmack) von seiner eigentlichen, mit so glänzendem Erfolg betretenen Laufbahn abgelenkt wurde.“⁶⁶ Seine Arbeit am *Faust* gefiel jedenfalls Luis

⁵⁹ Foto Ellinger, „Faust 1933“, Archiv der Salzburger Festspiele.

⁶⁰ Fig. zu *Walpurgisnacht* (ÖThM, HÜ 54144).

⁶¹ Verschiedene Studien zu *Osterspaziergang*, ÖThM bzw. Privatbesitz.

⁶² Die Direktion hatte kurz vorher der Schauspieler und Regisseur Otto Preminger übernommen. Er sollte 1935 in die U. S. A. emigrieren.

⁶³ Theaterzettel im Inspizientenbuch (Archiv Theater in der Josefstadt).

⁶⁴ Siehe: Helmut Wohnout, *Im Zeichen des Ständeideals. Bedingungen staatlicher Kulturpolitik im autoritären Österreich 1933–1938*, in: Jan Tabor, *Kunst und Diktatur* (Graz: Baden, 1994), S. 139. Der Katholikentag, der von 07. bis 12. September 1933 dauerte, war, wie Elisabeth Klamper festhält, eines der drei massenmobilisierenden Ereignisse der Anfangsjahre des Austrofaschismus, bei dem noch dazu „die katholische Kirche [...] Bundeskanzler Dollfuss das Forum für dessen programmatische Rede über den künftigen Ständestaat bot.“ (Elisabeth Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung. Die Sakralkunst und die Rolle der Kirche während des Austrofaschismus*, in: Jan Tabor, a. a. O., S. 151.)

⁶⁵ Foto Skall, „P. Wessely (Gretchen) u. H. Rehmann (Faust)“, in *Die Bühne*, 02. Septemberheft 1933.

⁶⁶ Hermann Ubell, *Bildende Kunst in Oberösterreich*, in: Josef Rutter, *Kunst in Österreich. Österreichischer Almanach und Künstler-Adreßbuch 1934* (Kunst in Österreich: Leoben, 1933).

Trenker, den Ploberger in Salzburg kennenlernte, so gut, daß er ihn als Kostümbildner für seinen Film *Der verlorene Sohn* engagierte.⁶⁷

Auch Holzmeister hatte weitere Aufträge für ihn, und zwar zuerst im Dezember 1933 für Verdis Oper *Othello* an der Wiener Staatsoper. Für diese Produktion existieren mehrere unterschiedliche Kostenvoranschläge, die deutlich machen, wie sehr bei den Kostümen und beim Bühnenbild der Sparstift angesetzt werden mußte. Alfred Roller, der Chef des Ausstattungswesens, veranschlagte die Kosten anfangs mit 40.000 Schilling, ein immens hoher Betrag, wenn man bedenkt, daß die Staatsoper für das kommende Jahr nur ein Gesamtbudget von 80.000 Schilling zur Verfügung hatte.⁶⁸ Allerdings fügte er an, daß „gedacht ist das Bühnenbild weitgehend zu vereinfachen und möglichst viele der alten Kostüme durch Umarbeitung und Ergänzung brauchbar zu machen.“⁶⁹ Man entschloß sich sogar, die Leinwand der alten *Othello*-Dekoration abzuwaschen und neu zu bemalen.⁷⁰ Anscheinend war man aber trotzdem nicht sparsam genug, denn die Verwaltung verlangte „im Hinblick darauf, daß sich bereits die Presse [...] der Angelegenheit bemächtigt hat“, von der Direktion Aufklärung über die Bestellung neuer Offiziersuniformen. Die Angestelltenvertreter, die von einer Kürzung der Nebengebühren bedroht waren, hatten nämlich vorgebracht, daß man im Zuge der Sparmaßnahmen auch die vorhandenen Offiziersuniformen aus *Boccaccio* verwenden hätte können.⁷¹ Aus den Akten geht nicht hervor, ob man die neuen Uniformen daraufhin abbestellte. Erst einen Monat nach (!) der Premiere wurde der Kostenvoranschlag, der eigentlich eine Abrechnung war, genehmigt. „Er beziffert sich ungefähr auf die Hälfte des ursprünglich veranschlagten Betrages. Eine weitere Herabminderung ist deshalb ausgeschlossen, weil aus dem Betrag von insgesamt 19.325 S auch noch das Honorar für Ploberger (Mitarbeiter des Prof. Holzmeister) im Betrage von 400 S, sowie das Honorar für Prof. Holzmeister für die Ausstattung im Betrage von 600 S zu decken ist.“⁷² Diese Zahlen sind in zweierlei Hinsicht interessant; einerseits hatte sich gegenüber *Florian Geyer* das Verhältnis geändert, Holzmeister erhielt diesmal nicht vier- oder fünfmal soviel, sondern nur um die Hälfte mehr als Ploberger; andererseits entsprach sein Honorar, das für ihn als Akademieprofessor ja nur ein Nebeneinkommen war, fast dem Monatsgehalt Robert Kautskys, der den Malersaal der Staatsoper leitete.⁷³

Othello wurde, wie vorher schon *Faust I*, von Joseph Gregor, dem Begründer der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, publizistisch

⁶⁷ Trenker und Holzmeister hatten ein gemeinsames Architekturbüro in Bozen betrieben.

⁶⁸ Aktenvermerk vom 16. Jänner 1934 (AdR-03/BMfU-Oper-Direktion-GZ 961/1934).

⁶⁹ Roller an Direktion, 29. Juni 1933 (AdR-03/BMfU-ÖBThV-Wiener Staatsoper-Dir.-GZ 663/1933).

⁷⁰ Direktion an BThV, 13. November 1933 (AdR-03/BMfU-Oper-Direktion-GZ 961/1933).

⁷¹ BThV an Direktion, 16. Dezember 1933 (AdR-03/BMfU-Oper-Direktion-GZ 1093/1933).

⁷² Aktenvermerk vom 16. Jänner 1934, a. a. O.

⁷³ Kautsky verdiente monatlich 694 Schilling. Weil eine Gehaltserhöhung nicht in Frage kam, hatte die Direktion im Juni 1933 den Professorentitel für ihn beantragt, wofür er aber mit 38 Jahren noch zu jung war; man entschloß sich daher zu einer „einmaligen Sonderentschädigung“ von 300 S (AdR-03/BMfU-ÖBThV-GZ 546/1933 und 600/1933).

gewürdigt. Für ihn war Zypern, der Schauplatz der Oper, „letzte Berührung mit einem glutvollen, regellosen Osten, ungemildert durch das Griechen- oder Kreuzritertum.“ (Das Symbol der Kreuzzüge, das Kruckenkreuz, sollte bald – als Gegenstück zum Hakenkreuz – zum Symbol der Vaterländischen Front gemacht werden.) Und er stellte sich eine Frage, die damals noch nicht politisch unkorrekt klang: „Wie macht man einen Neger zum angesehenen Befehlshaber vollendeter Renaissance-menschen, wie schreitet man von edlen Gesandtschaften und Zeremonien zum Morde durch Erdrosseln?“⁷⁴ Regisseur Wallerstein hatte diesem Problem durch eine Abänderung des von Kalbeck übersetzten Librettos beikommen wollen, die aber vom Dirigenten Clemens Krauß zum Teil wieder rückgängig gemacht wurde. Die Premierenberichte fielen hinsichtlich Text, Besetzung und Musik völlig unterschiedlich aus, und auch die Bühnenbilder wurden nicht nur positiv aufgenommen. Über die Neugestaltung der Ausstattung freute sich jedenfalls der Rezensent der *Stunde*, „zumal der seit Jahrzehnten mitgeschleppte szenische Rahmen schleißig war.“⁷⁵ Und die *Wiener Neuesten Nachrichten* schrieben: „Die Kostüme hat Herbert Ploberger entworfen – sie gehören mit zum Besten der ganzen Neuinszenierung. Mit auffallend sicherem Blick für theatralisch-edle Wirkungen sind die Farben abgetönt, die Formen plastisch durchgearbeitet.“⁷⁶ Ploberger und Holzmeister war es anscheinend gelungen, trotz der Sparmaßnahmen eine einheitliche, optisch überzeugende Wirkung zu erzielen.

Plobergers Figurinen sind frontal und mit leeren Gesichtern gezeichnet; ein Blatt ist *Jago*, ein anderes *Montano*, *Cassio* und *Rodrigo* gewidmet. Das *Volk von Cypern* füllt zwei Blätter, es sind zwölf Männer und zwölf Frauen, deren Kleidung nur in großzügigen Farbflecken angedeutet ist.⁷⁷

Kostümentwürfe für Wolf-Ferraris musikalische Komödie *Die vier Grobiane*, von Ploberger mit dem Hinweis „*Staatsoper 1933, nicht ausgeführt*“ versehen, stehen paradigmatisch für viele andere letztlich nicht verwirklichte Projekte, mit denen er sich malerisch auseinandergesetzt hat. *Othello* sollte somit seine einzige Arbeit an der Wiener Staatsoper bleiben. Wenige Monate später arbeitete er ein letztes Mal mit Holzmeister zusammen, und zwar nochmals für ein Passionsspiel, das im März 1934 am Burgtheater aufgeführt werden sollte. Das große Interesse für Inszenierungen christlich-religiösen Inhaltes hing mit der Rekatholisierungspolitik der Regierung zusammen, an der Holzmeister aktiv beteiligt war.⁷⁸ Karl Schönherr, der Autor von *Passionsspiel*, konnte daher sichergehen, daß sein Stück auf entsprechendes Interesse von offizieller Seite stoßen würde. Er umwarb schon im Vorfeld die Zeitungsleser: „Mein Passionsspiel ist durchaus nicht volkstümlich, ist nicht für Dialektauführun-

⁷⁴ Joseph Gregor, *Othello, neu gestaltet* in *Die Bühne*, Erstes Dezemberheft 1933, S. 14–17.

⁷⁵ *Die Stunde*, 17. Dezember 1933.

⁷⁶ Jarosch in *Wiener Neueste Nachrichten*, 17. Dezember 1933.

⁷⁷ ÖThM, Fig. „*Othello. Jago*“ (HÜ 54284), „*Othello. Montano-Cassio-Rodrigo*“ (HÜ 54285), „*Othello*“ ([12 Frauen aus dem Volk] HÜ 54287) und „*Othello*“ ([12 Männer aus dem Volk] HÜ 54288).

⁷⁸ Siehe: E. Klamper, a. a. O., S. 151.

gen gedacht und soll so, ohne an bestimmte gebietsweise Wirkung gebunden zu sein, zu allen Deutschen in gleicher Weise sprechen.⁷⁹ Direktor Röbbeling hatte die Premiere, die er „als ein Weihespiel zu symbolischem Termin bringen wollte“⁸⁰, für den Palmsonntag angesetzt. Sie trug „festlichen Charakter, das dichtbesetzte Haus folgte in stiller Ergriffenheit den Vorgängen auf der Bühne. Unter den Anwesenden bemerkte man Kardinal Innitzer, Bundespräsident Miklas und Gattin, die Gemahlin des Bundeskanzlers, Frau Alwine Dollfuß, Bundesminister Schmitz, Sektionschef Pernter, Polizeipräsident Seydl, Frau Minister Schuschnigg u. v. a.“⁸¹ Ein eigens für den Anlaß hergestellter Theatervorhang, der ein Kreuz mit den Leidenssymbolen zeigte, stimmte das Publikum, das auf den Programmzetteln gebeten wurde, von Beifallskundgebungen Abstand zu nehmen, auf das Thema ein. „Dennoch war ein innerliches Mitgehen deutlich zu merken.“⁸² Der „starke [...] äußere [...] Erfolg“ wurde „flüsternd mitgeteilt [...], da Applaus verboten war.“⁸³

Für Regie, Darstellung, Bühnenbild, Kostüm und Musik fanden die Kritiker fast einhellig lobende Worte, aber Schönherrs Text wurde unterschiedlich aufgenommen, man warf dem Autor sogar Verletzung religiösen Empfindens vor.⁸⁴ Das ist nicht weiter verwunderlich, denn einige „weltliche“ Aspekte prädestinierten es geradezu für Kritik; abgesehen von manchen Dialektausdrücken brachte der Autor mit dem Motiv gekränkter männlicher Eitelkeit als Grund für den Judasverrat das Thema Sexualität ins Spiel. „Damit“, fand Oskar Maurus Fontana, „sind wir aus dem Legendären in den Naturalismus, aus dem Mythischen ins Profane geraten.“⁸⁵ Mit diesem Vorwurf war Schönherrs Realismus gemeint, denn er ließ seine Nebenfiguren Arbeitslosen- und Behindertenprobleme ansprechen und machte damit aus dem Passionsspiel auch ein Zeitstück. Er setzte seine dramaturgischen Mittel virtuos ein, und durch eingebaute Überraschungsmomente gelang ihm eine erstaunlich spannende Variante der bekannten Geschichte. Mit einer neuen Figur, *Rahel*, erweiterte er den historischen Zeithorizont. Dieser Name ist übrigens neben der Figurine *Maria Kleopha* bei Plobergers Entwürfen für die *Golgotha*-Inszenierung des Vorjahres vermerkt; da für Schönherrs *Passionsspiel* keine Originalentwürfe erhalten sind, legt diese Doppelbeschriftung den Schluß nahe, daß Ploberger seine Kostümiddeen zumindest teilweise nochmals verwendete, zumal auch bei dieser Produktion wieder gespart werden mußte.⁸⁶ Im Kostenvoranschlag waren nur für ein paar Hauptfiguren neue Tuniken bzw. Mäntel und für den Chor „Ergänzungen, Schärpen, Perücken, Bärte und Kleinigkeiten“ vorgesehen, es ist daher anzunehmen, daß großteils der

⁷⁹ *Wiener Neueste Nachrichten*, 20. März 1934.

⁸⁰ *Volkszeitung*, 02. März 1934.

⁸¹ *Morgen* (?), 26. März 1934 (Archiv des Burgtheaters).

⁸² Oskar Maurus Fontana in *Der Tag*, 27. März 1934.

⁸³ *Neues Wiener Journal*, 26. März 1934.

⁸⁴ *Wiener Neueste Nachrichten*, 27. März 1934.

⁸⁵ *Der Tag*, 27. März 1933.

⁸⁶ Fig. „*Passion. Magdalena-Maria Kleopha/Rahel-Salome-Veronica*“ (ÖThM, HÜ 54257).

Fundus herangezogen wurde.⁸⁷ Holzmeister erhielt für die Ausstattung nur 500 Schilling; was Ploberger verdiente, ist nicht belegt.⁸⁸

Die Kritiker taten sich diesmal schwer, ihre Gedanken mehr als nur phrasenhaft zu formulieren; die „stilvollen Kostüme“⁸⁹ „brachten überaus interessante Zeitfarbe“⁹⁰, „beton[t]en das Malerische“⁹¹ oder „kontrastier[t]en die römische und die jüdische Welt.“⁹²

Kurz nach der Premiere von *Passionsspiel*, am 09. April 1934, unterschrieb Ploberger in Berlin seinen Beitritt zur „Reichsfachschaft Film“, wobei er auf dem Fragebogen angab, Kostümzeichner zu sein und keiner Partei anzugehören.⁹³ Im selben Jahr lief der Ufa-Film *Liebe, Tod und Teufel* an, für den er die Kostüme entworfen hatte.

Die erste Phase der Bühnenarbeiten in Österreich endete im Dezember 1934 mit der Uraufführung von Garbers *Tiroler Weihnachtsspiel* am Deutschen Volkstheater in Wien, für die Ploberger das Bühnenbild erstellte. Marie Schell-Noe, welche in *Golgotha* die Rolle der *Veronika* gespielt hatte, verkörperte diesmal *Maria*. Das Stück und die Rezensionen der einzigen Aufführung, die – vermutlich der Kinder wegen – am Nachmittag stattfand, sind paradigmatisch für den herrschenden Zeitgeist. So enthielt zum Beispiel die Kritik im *Neuen Wiener Tagblatt* folgende Analyse: „Stets haben ja allzu reale Epochen im Hang nach Transzendentelem seelischen Ausgleich gesucht. Und es ist bezeichnend, daß man diesen Ausgleich nicht in Intellektualisierung, sondern in der Unverfälschtheit der Volksspiele zu finden trachtet.“⁹⁴

Garbers Stück, in *Verkündigung, Spiel vom Herbergsuchen, Hirten- und Dreikönigsspiel* eingeteilt, ist in einfachen Reimen verfaßt, wurde 1928 gedruckt und mit Holzschnitten von Berta Schneider illustriert. Der Autor hat eine Teufelsfigur eingebaut, die auch eine Hanswurstrolle erfüllt, und das traditionelle Hirtentrio durch ein Beziehungsmotiv aufgelockert; *Moidl, eine sehr junge Hirtin*, widersteht sogar einem faustisch-teuflischen Verführungsversuch. Das Stück bietet nicht nur einige sprachliche Derbheiten, es enthält auch politische Anspielungen; der *Teufel* reimt beispielsweise in einem Monolog über die menschliche Freiheit: „Im Licht der letzten Abenteuer scheint mir das Volk nicht mehr geheuer, und viel zu frei zu sein“, und die Anbetung der Hirten endet mit einem Appell des *Nährvaters Josef* für Südtirol. Geradezu politisch unkorrekt wirkt aus heutiger Sicht, daß *Balthasar, der Mohrenkönig* als dunkler Fremder dargestellt wird, dessen Körper abfärben könnte, wie der *Hirte Jörg* befürchtet: „Als letzten, Moidl, so kommt mir vor, mußst trinken lassen du den

⁸⁷ AdR-03/BMFU-ÖBThV-GZ 811/1934.

⁸⁸ Direktion Burgtheater an BThV, 06. Februar 1934 (AdR-03/BMFU-ÖBThV-GZ 394/1934).

⁸⁹ *Wiener Neueste Nachrichten*, 27. März 1934.

⁹⁰ *Volkszeitung*, 27. März 1934.

⁹¹ *Der Tag*, 27. März 1934.

⁹² *Die Stunde*, 27. März 1934.

⁹³ Er erhielt die Mitgliedsnummer 3876 und wurde in der „Sondergruppe 6“ geführt. Als Beruf des Vaters gab er „Industrieller“ an. (Fragebogen und Beitrittserklärung zur „Reichsfachschaft Film“, 09. April 1934 [Bundesarchiv Berlin/Ploberger, Herbert/Best. Sign. 02/Aktenband Nr. 2600/0157/18].)

⁹⁴ *Neues Wiener Tagblatt*, 16. Dezember 1934.

Mohr, sonst wird die Milch nur schwarz.“⁹⁵ Von den drei Königen bringt ausgerechnet Balthasar „Leid und Pein“, versinnbildlicht durch die Myrrhe, als Geschenk mit; der *Teufel* bereitet als sein Diener (und heimlicher Spion des Herodes) den Kindermord vor. Das störte damals niemanden, man war durch Kinderbücher wie Ginzkeys „Hatschi Bratschis Luftballon“ mit dem Klischee des aus fernen Ländern kommenden Bösen von klein auf vertraut.

Obwohl zu dieser Aufführung, die vom Theater der Jugend veranstaltet wurde, außer dem Stücktext, dem Theaterzettel und ein paar Zeitungskritiken kein weiteres Material zur Verfügung steht, kann man sich ein ganz gutes Bild machen. Das *Neue Wiener Journal* berichtete, daß „das Publikum des dichtgefüllten Hauses, in dem man sehr viele Kinder und geistliche Schwestern bemerkte, [...] diese Erstaufführung mit Ergriffenheit und Beifall“ aufnahm.⁹⁶ „Sie wird durch Bühnenbilder von Herbert Ploberger unterstützt, die an alte Krippen gemahnen.“⁹⁷ Die Anspielung an die Südtirolfrage dürfte nicht gestrichen worden sein, denn ein Kritiker erwähnte „Polemiken“. Es fällt auch auf, daß nun zunehmend oft der Begriff „deutsch“ verwendet wurde: „Daß dieses Spiel Josef Garbers doch einen sehr positiven Eindruck hinterläßt, verdankt der Dichter [...] dem großen Gewicht, das er [...] auf jenen Teil in der Geschichte Jesu legt, die sich der Deutsche ganz in sein Volkstum umgedeutet hat. [...] Voll befriedigten die Bühnenbilder Herbert Plobergers, der damit in manchen Szenen die optische Wirkung zur eindrucksvollsten werden ließ.“⁹⁸ „Akademischer Maler Herbert Ploberger stellt die schlichten, stimmungsvollen, an die primitiven gemütnigen deutschen Meister erinnernden Szenenbilder und Bewegungsgruppen.“⁹⁹

Berlin 1935–1945

Ploberger sollte erst nach dem Krieg wieder in Österreich arbeiten. Bis zum Ende des NS-Regimes war er freiberuflich für die deutschen Filmproduktionsfirmen Ufa, Terra, Tobis und Prag-Film tätig. An Theaterarbeiten ist aus diesen Jahren nur eine Ausstattung von ihm bekannt, Shakespeares *Das Wintermärchen* am Deutschen Theater Berlin, an dessen Premiere im Dezember 1935 auch Propagandaminister Goebbels teilnahm, wie die Zeitungen berichteten. Max Reinhardts Nachfolger Heinz Hilpert führte Regie, Lil Dagover, Hedwig Bleibtreu und Paul Dahlke gehörten zur hochkarätigen Besetzung. 1935 kamen auch Hilperths Oscar Wilde-Verfilmung *Das Abenteuer der Lady Windermere* sowie *Königswalzer* in der Regie von Herbert Maisch heraus, in dem Paul Hörbiger, Willi Forst und Curd Jürgens mitspielten. Das Jahr 1936 brachte die Operettenverfilmung *Der Bettelstudent* mit Johannes Heesters und Marika Röck, und die Kriminalgeschichte *Savoy-Hotel 217* mit Hans Albers, Bri-

⁹⁵ Dritter Akt, S. 69.

⁹⁶ *Neues Wiener Journal*, 15. Dezember 1934.

⁹⁷ *Neues Wiener Tagblatt*, 16. Dezember 1934.

⁹⁸ *Wiener Neueste Nachrichten*, 16. Dezember 1934.

⁹⁹ *Wiener Zeitung*, 18. Dezember 1934.

gitte Horney, Käthe Dorsch und Gusti Huber. Die Dreharbeiten von Luis Trenkers *Condottieri* führten Ploberger für mehrere Monate nach Italien, wo er sehr schnell Italienisch (nach Englisch und Französisch bereits seine dritte Fremdsprache) lernte. Für Trenkers Matterhorn-Film *Der Berg ruft* und die Verwechslungskomödie *Frühlingsluft* machte er zusammen mit Erich Grave die Bauten. 1938 kamen zwei weitere Filme heraus, für die er die Kostüme entworfen hatte, *Sergeant Berry* mit Hans Albers unter der Regie von Herbert Selpin¹⁰⁰ und die Schikomödie *Liebesbriefe aus dem Engadin*¹⁰¹ mit Luis Trenker.

Im Jahr 1938 wäre Ploberger beinahe zum Ausstattungschef der Wiener Staatsoper bestellt worden. Bis zum Tag des Anschlusses standen seine Chancen gut, in der Mittagsausgabe des *Neuen Wiener Tagblattes* vom 15. März 1938 war sogar schon zu lesen: „Wie wir erfahren, wurde als Ausstattungschef der Staatsoper Herbert Ploberger [!] verpflichtet. Ploberger [!] war vor Jahren schon im Burgtheater und auch bei den Salzburger Festspielen als Ausstattungskünstler tätig und wirkte zuletzt an der Ufa in Berlin.“ Clemens Holzmeister, der im Ständestaat zum kulturellen Multifunktionär avanciert war, hatte sich für seine Ernennung eingesetzt und noch im Februar urgiert: „Sowohl von Seite des Herrn Ministers, als auch des Herrn Sektionschef [!] Dr. Eckmann wurde mir mitgeteilt, daß einer Berufung Ploberger's [!] an die Staatsoper nichts mehr im Wege stünde und an Sie die diesbezgl. Mitteilung hinausgegangen wäre. Der Genannte hat aber noch immer keine Nachricht erhalten und möchte natürlich wissen, zu welchem Termine die Berufung erfolgen soll.“¹⁰² Ploberger erhielt daraufhin folgenden Brief: „Sehr verehrter lieber Herr Ploberger! [...] Seitens unserer vorgesetzten Behörde bestünde kein Einwand, daß Sie ab 1. September 1938 auf die Dauer eines Jahres in den Verband der Oper treten. Monatssold 600 Schilling. Eine Zusage, daß Ihnen im Laufe der Saison die Gesamtneuausstattung von ein oder zwei Werken gegen gesonderte Vergütung übertragen werden wird, könnte freilich meinerseits nicht erfolgen. [...] Bei dieser Sachlage weiss ich nicht, ob ich Ihnen guten Gewissens raten soll, nach Wien zu gehen.“¹⁰³

Plobergers Anstellung fiel allerdings der Annexion Österreichs durch das nationalsozialistische Deutsche Reich zum Opfer, denn ab dem 16. März 1938 entschied der „Reichsstatthalter“ persönlich über alle Personalveränderungen.¹⁰⁴ Ende April erging folgende Absage an Ploberger: „Soeben erhalte ich den dienstlichen Auftrag, Herrn Ulrich Roller für die Stelle eines Kostümchefs zu engagieren. Mein

¹⁰⁰ Selpin, wie Ploberger 1902 geboren, wurde 1942 wegen wehrmachtskritischer Äußerungen verhaftet und starb unter ungeklärten Umständen in seiner Zelle.

¹⁰¹ Der Schauspieler Robert Dorsay (1904–1943), der in dem Film einen Kammerdiener spielte, wurde 1943 wegen „Wehrkraftzersetzung“ hingerichtet.

¹⁰² Holzmeister an Kerber, 21. Februar 1938 (AdR-03/BMfU-Oper-GZ 296/1938).

¹⁰³ Brief ohne lesbare Unterschrift an Ploberger, 05. März 1938 (AdR-03/BMfU-Oper-GZ 296/1938).

¹⁰⁴ Der „Reichsstatthalter“ hatte am 16. März 1938 bestimmt: „Vom heutigen Tage an dürfen Neueinsetzungen und sonstige personelle Veränderungen nur von mir [...] angenommen werden. Hievon wird der Direktion der Staatsoper mit dem Ersuchen Mitteilung gemacht, alle bisher erfolgten Maßnahmen auf personellem Gebiet [...] zu berichten.“ (Staatstheaterverwaltung [Eckmann] an Direktion der Staatsoper, 17. März 1938 [AdR-03/BMfU-Oper-GZ 362/1938].)

Hinweis, daß die Verhandlungen mit Ihnen doch schon sehr weit fortgeschritten sind und nach meinem Ermessen eigentlich schon rechtsverbindlichen Charakter haben, wird ignoriert. Ich muß es Ihnen überlassen, wie Sie die Situation juristisch ansehen wollen [...].¹⁰⁵

Ploberger blieb also in Berlin, wo ihm am 20. Juni 1938 erneut ein Mitgliedsausweis der „Reichsfilmkammer Fachschaft Film“ ausgestellt wurde, in dem sein Beruf diesmal als „Filmbildner“ angegeben war.¹⁰⁶ Diese Mitgliedschaft war im Deutschen Reich die Grundvoraussetzung für eine Arbeitsmöglichkeit beim Film, wer sie nicht erhielt, war praktisch mit einem Arbeitsverbot belegt; auf diese Weise hatte man ab der Machtübernahme 1933 jüdische Kulturschaffende zur Emigration gezwungen. Er arbeitete zwischen 1934 und 1945 an etwa 30 Filmen mit, unter denen auch *Ohm Krüger* (1941), *Die Entlassung* (1942) und *Kolberg* (1943–45) waren, die von den nationalsozialistischen Instanzen mit dem Prädikat „staatspolitisch besonders wertvoll“ bzw. „Film der Nation“ ausgezeichnet und daher von den Alliierten nach dem Krieg mit Aufführungsverbot belegt wurden.¹⁰⁷ Bei den Filmarbeiten verdiente Ploberger zwischen 300 und 500 Reichsmark wöchentlich, manchmal erhielt er für Vorarbeiten zusätzlich eine Pauschalzahlung.¹⁰⁸ Im Mai 1941 bestätigte er nochmals auf einem Fragebogen, kein Mitglied der NSDAP zu sein.¹⁰⁹

Im März 1940 heiratete er in Berlin die um elf Jahre jüngere Welserin Isabella Hartl. Ihr Vater Johann war während des Ständestaates christlich-sozialer Bürgermeister von Wels gewesen, die Familie hatte eine Dienstvilla neben dem Anwesen der Plobergers bewohnt. Unmittelbar nach dem Anschluß war Hartl einige Wochen interniert gewesen¹¹⁰; außerdem hatten Nazis versucht, Isabella, die in Wien Architektur studierte, an ihrem Diplomabschluß zu hindern, indem sie ihren Spind ausräumten. Sie war daher bald nach ihrer bestandenen Abschlußprüfung im Juli 1938 nach Berlin übersiedelt, wo sie die politische Atmosphäre in Herberts Kreisen als wesentlich freier empfand, und arbeitete als Innenarchitektin bei dem Behrens-Schüler Petersen. Dieser kannte Leni Riefenstahl von Filmarbeiten mit Arnold Fanck, möglicherweise erhielt Isabella deshalb den Auftrag, zusammen mit Erich Grave die Dekorationen für Riefenstahls Opernverfilmung *Tiefeland*, für die Herbert einen Kostümvertrag hatte, zu bauen. Die beiden wohnten in einer Villa in Berlin-Grunewald, wo sie oft Gäste empfingen. Zum engeren Kreis des Ehepaares gehörten der

¹⁰⁵ Brief ohne lesbare Unterschrift an Ploberger, 27. April 1938 (AdR-03/BMFU-Oper-GZ 538/1938). Ulrich Roller, ein Sohn des Bühnenbildners und Malers Alfred Roller, fiel 1941 als Kriegsfreiwilliger. (Siehe: Manfred Wagner, Alfred Roller in seiner Zeit [Residenz: Salzburg – Wien, 1996].)

¹⁰⁶ Bundesarchiv Berlin/Ploberger, Herbert/Bestandssignatur 02/Aktenband Nr. 2600/0157/18.

¹⁰⁷ Siehe: Klaus Kanzog, Staatspolitisch besonders wertvoll. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945 (diskurs film Verlag: München, 1994).

¹⁰⁸ Zum Vergleich: 1 kg Schwarzbrot kostete in den Kriegsjahren im Durchschnitt etwa 0,35 Reichsmark.

¹⁰⁹ Bundesarchiv Berlin/Ploberger, Herbert/Bestandssignatur 02/Aktenband Nr. 2600/0157/18.

¹¹⁰ Meldekartei Isabella Hartl (Magistrat Wels, Melde-, Paß- u. Wahlservice) bzw. Information durch Herrn Günter Kalliauer, Stadtarchiv Wels. Nach dem Attentat auf Hitler wurde Hartl nochmals verhaftet.

Schauspieler Curd Jürgens, der Schriftsteller und Drehbuchautor Kurt Heuser und der Flieger Ernst Udet. Im Gegensatz zur elegant möblierten gemeinsamen Wohnung hatte Ploberger unter dem Dach ein Atelier für sich eingerichtet, das mit Bücherkisten, die als Regale dienten, und einem Feldbett sehr einfach ausgestattet war.

Isabella machte als Filmarchitektin Karriere und wurde Mutter zweier Kinder. Stephanie kam 1941 in Baden zur Welt und blieb bei ihrer mütterlichen Großmutter Antonia Hartl in Gallneukirchen im Mühlviertel; eine Übersiedlung des Kindes nach Berlin wurde durch eine Brandbombe vereitelt, die das Haus in Berlin zerstörte und das Ehepaar Ploberger zwang, bei Freunden unterzukommen. Im Jänner 1945 wurde Konstantin geboren, der ebenfalls bei der Großmutter aufwuchs. Die Ehe wurde einige Jahre später geschieden, Isabella heiratete im März 1950 den Maler Werner Schlichting, mit dem sie die Bauten für zahlreiche Filme entwarf. Sie starb im Alter von 89 Jahren im November 2002.¹¹¹

Herbert Ploberger hatte das Glück, keinen Kriegsdienst leisten zu müssen, er war als „Ersatzreserve I“ eingestuft worden, was bedeutete, daß er zwar wehrfähig, aber beurlaubt war.¹¹² Gegen Kriegsende rettete ihn anscheinend ein Trick davor, doch noch eingezogen zu werden, wie ein Journalist berichtete: „Sieht man ihn in seinem Atelier [...], so fällt einem zunächst das eigenartige, fast starre Auge auf, das auch auf einen fixierenden Blick nicht reagiert. [...] ‚Diesem Auge‘, meint Ploberger, ‚verdanke ich vermutlich mein Leben. Nachdem ich lange dem Militär entgangen war, fing mich gegen Ende des Krieges die SS ein, um mich an die Front zu stellen. Ich wurde in einem Lastwagen zu irgendeiner Untersuchungsstelle transportiert, während dieses Transportes rieb ich etwas an meinem Auge herum, und als ich aus dem Auto taumelte, machte der Ausdruck meiner Augen es jedermann glaubhaft, daß ich keine drei Schritt weit sehen könne. Da schickte mich die SS wieder heim.“¹¹³

Linz 1945–1946

Zu Kriegsende war Ploberger mit einem Team des Regisseurs Hans Steinhoff in Prag, wo mit Hans Albers, Grethe Weiser, O. W. Fischer u. v. a. *Shiva und die Galgenblume* gedreht wurde.¹¹⁴ Der Film wurde nie fertiggestellt, da durch den Vormarsch der Roten Armee die Arbeiten vorzeitig abgebrochen wurden. Ploberger floh nach

¹¹¹ Aus Gesprächen mit Frau Stephanie Wagner, der Tochter aus erster Ehe bzw. WSTLA, MA 8, Melde-
referat, Meldeunterlagen; siehe auch: Leni Riefenstahl, Memoiren (Knaus: München, 1987).

¹¹² Siehe: Rudolph Absalon, Die Wehrmacht im Dritten Reich, Bd. III (Boldt: Boppard, 1975), S. 83, 347
und 350.

¹¹³ *Neue Zeit*, 15. Jänner 1946.

¹¹⁴ Quelle: *Neue Zeit*, 15. Jänner 1946 bzw. Georg Wacha, Herbert Ploberger und das Bühnenbild, Son-
derdruck des Musealvereines Wels, S. 459–468, hier S. 462.

Gallneukirchen, wo er zusammen mit seiner von ihm bereits getrennt lebenden Frau und dem gemeinsamen Freund Kurt Heuser bei seiner Schwiegermutter unterkam. Von dort ging er nach Linz, wo er anfangs mit Isabella Clubs, Bars und Wohnungen für die Amerikaner einrichtete. Im Spätherbst begann er für das Landestheater zu arbeiten; im Lauf der ersten Nachkriegssaison schuf er für insgesamt dreizehn Produktionen die Bühnenbilder.

Es ist erstaunlich, daß das Theater trotz der äußerst schwierigen Bedingungen – anfangs mangelte es sogar an Schauspielern und Musikern – betrieben werden konnte. Wegen der „Theatersperre“ war es ein Jahr lang geschlossen gewesen, die verbliebenen Ensemblemitglieder hatte man zum Kriegsdienst verpflichtet bzw. zur Waffen-SS als Bewacher – u. a. in den Lagern Mauthausen und Großraming – zwangsrekrutiert, sie kamen daher nach der Befreiung in Gefangenschaft.¹¹⁵ Am 25. Juli 1945 hatte man das Haus, das zum Glück nicht bombardiert worden war, wiedereröffnet, aber Ignaz Brantner, der es seit 1932 durchgehend geführt hatte, verlor bald im Rahmen der Entnazifizierung seinen Posten. Nach einer Interimszeit übernahm Viktor Pruscha am 15. November 1945 die Intendanz unter komplizierten Voraussetzungen. Das Theater gehörte dem Land Oberösterreich und war von Stadt und Land subventioniert. Pruscha war zwar Privatunternehmer, mußte aber die Spielpläne sowohl von der Landesregierung als auch von der amerikanischen Besatzungsbehörde genehmigen lassen. Letztere nahm in Form der *Theatre & Music Section* des *International Services Branch (ISB)* Einfluß auf die Spielplangestaltung, da es zu ihren Aufgaben gehörte, die Österreicher mit amerikanischen Theaterstücken bekanntzumachen, wofür aber anfangs die nötigen Übersetzungen bzw. Rechte fehlten.¹¹⁶ Dazu kam noch, daß Pruscha über sein Haus nur an drei Tagen pro Woche verfügen konnte, weil die Amerikaner es während der restlichen Zeit für ihre eige-

¹¹⁵ Eine „Liste derjenigen Gefolgschaftsmitglieder des Reichsstatthalters und des Oberfinanzpräsidiums, die im Zuge der seinerzeitigen Gauleiter-Aktion zur Bewachung von KZ-Häftlingen notdienstverpflichtet wurden“, enthält u. a. folgende Namen: „Draschtk-Döring Rudolf (Schauspieler), Dunkl Wilhelm (Oberspielleiter), Hey Karl Peter (Schauspieler u. Sänger), Kral Alfons (Sänger, gefangen), Lexl Hans (Schauspieler), Maly Leopold (Schauspieler), Muster Hans (Chorsänger), Ortmayer Heinrich (Schauspieler), Peyrl Theodor (Kapellmeister), Reimer Rudolf (Sänger), Skopp Karl (Chorsänger), Schantl Siegfried (Schauspieler), Wehner Wilhelm (Sänger), Zusanek Franz (Schauspieler).“ ([Unterschrift unleserlich] an Landeshauptmann Eigl, 23. Mai 1945; OÖLA, Landesregierung-Präsidium, MF 515/30.) Ein ehemaliger KZ-Häftling des Lagers Großraming schrieb in einem Leserbrief: „Anständige SS-Leute haben wir erst kennengelernt, als die Zwangsrekrutierungen unter den Mitgliedern der Linzer Orchester- und Theatermitglieder begannen.“ (*Tagblatt*, 09. Februar 1946.)

¹¹⁶ Die drei wichtigsten Aufgaben der *Theatre & Music Section* des *ISB* bestanden darin, „1) To make the Austrians acquainted with representative American plays and music, spreading hereby in an unobtrusive way the meaning of democracy. 2) To rehabilitate theatrical and musical life in the U.S. Zone of Austria. 3) To take part in the denazification of theatrical and musical activities in Austria.“ (Ernst Lothar, Memo vom 24. April 1947 [Washington, National Archives, Record Group 260/35].) In der Saison 1945/46 kamen in Linz zwei amerikanische Dramen, Robert Ardrey's *Thunder Rock* und Franz Werfels *Jacobowsky und der Oberst*, zur Aufführung. (Werfels Drama entstand in der Emigration in den U. S. A., wo er im August 1945 starb.)

nen Aktivitäten beanspruchten.¹¹⁷ Ein möglicher Ausweg, nämlich die Suche nach zusätzlichen Spielorten, erwies sich aufgrund der Bombenschäden in der Stadt als schwierig.¹¹⁸ Im Winter fehlte es außerdem an Heizmaterial, was den verzweifelten Theaterleiter zu einem Hilferuf an die Landesregierung veranlaßte: „Ich erachte es als meine Pflicht darauf aufmerksam zu machen, daß das Landestheater [...] noch immer kein Heizmaterial erhalten konnte [...], da angeblich laut einer Weisung von Wien, Theater und Kinos Heizmaterial nicht erhalten dürfen. Ich erlaube mir hierzu zu bemerken, daß logischerweise sich die Figuren auf der Leinwand natürlich nicht erkälten können, wohl aber die Sänger auf der Bühne, die Schauspieler, der Chor und das Ballett.“¹¹⁹ Zusätzlich zur Kälte machte den Künstlern auch der Hunger zu schaffen, denn ein Ansuchen um Gleichstellung der Chor-, Ballett- und Orchestermitglieder mit den Solisten und Garderobearbeitern, die Anspruch auf bessere Lebensmittelkarten hatten, wurde vom Gewerbeinspektorat abschlägig beschieden.¹²⁰

Otto de Pasetti, der leitende *Theatre & Music Officer* des ISB, befürchtete für den Winter 1945/46 allerdings nicht Hunger und Kälte, sondern das Aufflammen nationalsozialistischer Aktivitäten.¹²¹ Aber das Linzer Publikum war dankbar für jede Zerstreung und Ablenkung, und im Lauf der Monate fanden sich auch bald wieder die Namen von altbekannten Publikumsliebungen auf dem Spielplan, für deren Freilassung sich nicht nur ihre Verwandten, sondern auch offizielle und kirchliche Stellen bemühten hatten.

¹¹⁷ Anfang 1946 schien sich die Lage bereits etwas entspannt zu haben. „Die Atmosphäre zwischen Theater und Amerikanern hat sich in den letzten Wochen wesentlich gebessert. Es kommen keinerlei Beschlagnahmungen von österreichischen Spieltagen vor, außer es wird Ersatz geboten. Die Amerikaner scheinen überhaupt etwas theatermüde geworden zu sein. Man hört, daß sie das Theater in absehbarer Zeit überhaupt frei geben sollen.“ (Aktenvermerk Presse- und Theaterreferat der OÖ. Landeshauptmannschaft vom 16. Jänner 1946 [OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 263-1946, K 448].)

¹¹⁸ Im Jänner 1946 wurde mit dem katholischen Gesellenverein über dessen Räumlichkeiten in der Langgasse verhandelt. Die Pläne sahen vor, daß das Landestheater „mit eigenen Mitteln und auf eigene Kosten den fliegerbeschädigten Kinosaal“ instandsetzen und täglich bespielen sollte. Mit dem Erlös wollte man für einen Wiederaufbau des gänzlich zerstörten Theatersaales sparen. Das Projekt kam aber nicht zustande, weil eine alleinige Nutzung durch das Landestheater nicht möglich gewesen wäre. (Siehe: Aktenvermerk OÖ. Landeshauptmannschaft, Presse- und Theaterreferat, 31. Jänner 1946 [OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 264-1946, K 635].)

¹¹⁹ Pruscha an Landesregierung, 04. Dez. 1945 (OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 264-1946, K 514).

¹²⁰ Siehe: Kulturreferat an Gewerbeinspektorat, 11. Mai 1946; Gewerbeinspektorat an Kulturreferat, 15. Mai 1946 (OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 263-1946, K 253 u. 244).

¹²¹ „[...] The winter especially will be hard. It is the most dangerous time for developing Nazi activities. According to the Austrian character and its criticizing mind, the theatre and especially the little shows (revues, cabarettes) will be the best place to put on sarcasm, criticism, derisions against the Austrian Government and even the occupying forces.“ (De Pasetti, Memo an Dr. Albert van Eerden, 18. September 1945 [Washington, National Archives, Record Group 260/44/30].)

Plobergers Arbeit am Landestheater begann mit Franz Pühringers *Der gestiefelte Kater*.¹²² Obwohl es sich um eine Märchenaufführung für Kinder handelte, wurde darüber in den wichtigsten Zeitungen berichtet, wobei keiner der Rezensenten vergaß, das Bühnenbild zu erwähnen: „Geschickt brachte Pühringer die abwechslungsreiche Handlung in einem *Bühnenbilde unter, das Architekt Ploberger in seinem Kunstsinn als blumige Wiese darstellte*.“¹²³ „*Von ungewöhnlicher Wirkung das Bühnenbild des Architekten Ploberger [!]; es ist selber eine Zauberei, auf der kleinen Bühne Wiese und Märchenstimmung wirklich aufblühen zu lassen*.“¹²⁴

Ploberger war damals auch als Bühnenbildner für die projektierten *Städtischen Kammerspiele im Rathaus* vorgesehen.¹²⁵ Dort wollte das Kulturamt der Stadt Linz in Zusammenarbeit mit Pruscha, der die Schauspieler des Landestheaters zur Verfügung stellen sollte, ein „Programm für Liebhaber selten zugänglich gemachter dramatischer Kunst“ verwirklichen.¹²⁶ Pühringer war als Kulturbeauftragter dafür verantwortlich und leitete die ehrgeizige Kammerspielreihe kurz vor Weihnachten mit Büchners *Leonce und Lena* ein.¹²⁷ Zeitungsannoncen lockten mit dem Hinweis, daß der Rathaussaal geheizt sei. Pühringers Bearbeitung, in der Veit Relin als *Leonce* reüssierte, wurde aber nur mit gedämpfter Begeisterung aufgenommen. „Doch selbst dieser Torso des Torsos Büchners wirkte noch stark; *das machte die in unwahrscheinlicher Weise zugleich einfache wie romantische Dekoration Herbert Plobergers, [...], die hingeebene Regie [...] und die schauspielerische Leistung des jugendlichen Ensembles*.“¹²⁸ Obwohl der Saal weiterhin für musikalische Veranstaltungen und Vorträge genützt wurde, scheint die Reihe der *Städtischen Kammerspiele* mit der Aufführung der Kammeroper *Mozart auf der Reise nach Prag*, bei der Ploberger allerdings nicht mitarbeitete, im Februar 1946 ein baldiges Ende genommen zu haben.¹²⁹

Möglicherweise scheiterte das Projekt an der organisatorischen Praxis, denn Pruscha kämpfte mit Besetzungsschwierigkeiten. Er hatte zum Beispiel die Premiere der *Zauberflöte* zweimal verschieben müssen, weil Frieda Müller, die Sängerin der *Königin der Nacht*, lange Zeit keine Reiseerlaubnis von Wien nach Linz erhalten hatte.

¹²² Der Lyriker und Dramatiker Franz Pühringer (1906–1977) hatte ebenso wie Ploberger in der Zeitschrift *Der Querschnitt* veröffentlicht. 1934 gründete er die „Linzer Puppenspiele“, die mit Unterbrechungen auch während des Krieges spielten und 1946 neu organisiert wurden. Wie Justus Schmidt zu Plobergers 60. Geburtstag schrieb, gehörte Pühringer zu dessen Freunden. Pühringers Dramen wurden am Wiener Burgtheater und an verschiedenen deutschen Bühnen uraufgeführt. (Siehe: *Amtliche Linzer Zeitung*, 09. Februar 1951 und 08. Oktober 1954.)

¹²³ *Tagblatt*, 06. Dezember 1945.

¹²⁴ Hubert Razinger in *Oberösterreichische Nachrichten*, 29. November 1945.

¹²⁵ „Die Inszenierung der genannten Werke wird der jeweils geeignetsten Spielleitung anvertraut werden und für das Bühnenbild konnte Herbert Ploberger, ein Bühnenbildner von europäischem Format, der Ausstattungen für Max Reinhard [!], die Wiener Staatsoper, große Londoner Theater und eine Reihe bekannter Filme schuf, gewonnen werden.“ (*Oberösterreichische Nachrichten*, 19. September 1945.)

¹²⁶ *Linzer Volksblatt*, 18. Dezember 1945.

¹²⁷ Siehe auch: Christian Hanna, *Das Linzer Landestheater 1945–1980*, S. 09.

¹²⁸ Hubert Razinger in *Oberösterreichische Nachrichten*, 21. Dezember 1945.

¹²⁹ Die von Pühringer nach Mörike bearbeitete Oper hatte am 06. Februar 1946 Premiere.

Daß das nicht das einzige Problem bei der Produktion dieser Oper war (man erinnere sich an Pruschas verzweifelte Bitte um Kohle), ist aus den Rezensionen abzulesen: „Die ‚Zauberflöte‘ war ein Erfolg. [...] Einige widerspenstige Kleinigkeiten, welche die Premiere nicht im geringsten störten, haben ihren Grund in der Tatsache, daß infolge der schwierigen Theaterverhältnisse die Ausstattung nicht zur Generalprobe, sondern erst knapp zur Premiere fertig geworden ist. Herbert Ploberger unterstützt mit seinen Bühnenbildern den Willen des Intendanten: Eine gesunde, ins 20. Jahrhundert über-setzte Romantik hat kalte Sachlichkeit überwunden.“¹³⁰ „Wohlthuend wirkte in ihrer Einheitlichkeit des Stils die vornehme Bühnengestaltung Herbert Plobergers, obgleich einige Bühnenbilder einen ungewohnten Anblick boten.“¹³¹ Plobergers Arbeiten, die möglicherweise in eisiger Kälte entstanden, was sich auch auf den Aggregatzustand der Farben und des sonstigen Materials wie Kleber etc. auswirken mußte, fanden aber nicht nur Zustimmung: „Die Bühnenbilder genügen augenblicklichen Ansprüchen, bedürften aber einer eingehenderen, phantasiereicheren Beschäftigung mit dem Thema.“¹³² Ein einziger Entwurf, die *Königin der Nacht*, ist erhalten. Sie steht in einem hellen, plissierten Empirekleid auf einer Mondsichel, von ihren ausgebreiteten Armen fällt ein durchsichtiger Sternenschleier bis zum Boden. Ein Sternendiadem schmückt ihren Kopf, und der tiefblaue Himmel ist ebenfalls mit Sternen übersät. Der Boden besteht aus braunschwarzen, zackigen Felsen.¹³³ Alle anderen Entwürfe für die verschiedenen Bilder, welche im *Linzer Volksblatt* anschaulich beschrieben waren, sind leider verschollen.¹³⁴ (Abb. 07)

Ploberger war in diesen Wochen sehr produktiv, denn die dritte Premiere innerhalb weniger Tage war die Silvesteraufführung der musikalischen Komödie *Bei Kerzenlicht*, die vom Publikum dankbar aufgenommen wurde. Über das Bühnenbild stand in den Zeitungen, daß es „freundlich“¹³⁵ bzw. „ein Bühnenbild Linie Casanova“¹³⁶ war, was immer das auch heißen mochte. Das anspruchslos-heitere Kabinetstück wurde mit 46 Aufführungen zur erfolgreichsten Produktion der Saison. Das Drama *Leuchfeuer* des Amerikaners Robert Ardrey hingegen wurde, obwohl von den Kritikern begeistert akklamiert, nur zehnmal aufgeführt.¹³⁷ Bereits am Premierentag, dem

¹³⁰ *Linzer Volksblatt*, 24. Dezember 1945.

¹³¹ *Tagblatt*, 03. Jänner 1946.

¹³² Krist in *Oberösterreichische Nachrichten*, 24. Dezember 1945.

¹³³ BB/Fig. zu *Die Zauberflöte* (Nordico-Museum der Stadt Linz).

¹³⁴ „Es gab einen schönen Felsenhintergrund für den 1. Auftritt Taminos und Papagenos, eine funkelnde Pracht für die sternflammende Königin, eine für unsere Theaterdimension richtige Tempel-Szenerie, einen feinen orientalischen Hintergrund für die skurrile Lüsterheit des Monostatos, eine eindrucksvolle Grotte für die Proben in Feuer und Wasser, einen märchenhaft duftigen Zauberwald und ein glänzendes Schlußbild. Sehr glücklich die Lösung des stilisierten Gitters im zweiten Akt, das Tamino und Papageno während ihrer Prüfungen von der Außenwelt abschließt und hinter dem die unglückliche Pamina und die rachedurstige ‚Königin der Nacht‘ samt ihrem Gefolge auftreten.“ (*Linzer Volksblatt*, 24. Dezember 1945.)

¹³⁵ *Tagblatt*, 03. Jänner 1946.

¹³⁶ Hubert Razinger in *Oberösterreichische Nachrichten*, 02. Jänner 1946.

¹³⁷ Siehe: Christian Hanna, *Das Linzer Landestheater 1945–80*, Bd. 2, und Heinrich Wimmer, *Linzer Theaterstatistik 1945/46–1967/68*. Auch die folgenden Linzer Aufführungszahlen stammen aus diesen Quellen.



Abb. 07: Herbert Ploberger, Szenenbildentwurf zu *Die Zauberflöte* 1945 (Nordico-Museum der Stadt Linz)

11. Jänner 1946, berichteten die *Oberösterreichischen Nachrichten*: „Die Darsteller haben in diesen Tagen ihr Aeußerstes geleistet. Stundenlang, ohne Unterbrechung, wurde auf der eiskalten Bühne geprobt.“ Die drei Akte spielen im Innenraum eines Leuchtturms, den der Autor im Text detailliert beschreibt. Ob Ploberger sich daran gehalten hat, ist den eher metaphysischen Rezensionen nicht zu entnehmen: „H. Ploberger gab das von den Schatten des Zweifels und der Vergangenheit wie von den Lichtern des Glaubens und der Zukunft gleich bewegte Bühnenbild: man wird diesen Leuchtturm von Thunder Rock, von dem das Blinkfeuer über die Zeiten und über die Erde streicht, nicht vergessen.“ „Spielleiter und Bühnenbildner (Architekt Ploberger) bemühen sich hier, das nüchtern-kahle [!] der Denkungsart einer sehr fortgeschrittenen Zivilisation zu mildern und unserem Geschmack anzupassen.“¹³⁸

Leuchtfeuer wurde in den folgenden Monaten ebenso wie *Die Zauberflöte* auch in eigenen Schülervorstellungen gezeigt und in verschiedenen Unterrichtsfächern besprochen, wie einem Dankesbrief zu entnehmen ist, den Hubert Razinger als Direktor des Staatsgymnasiums an Pruscha richtete.¹³⁹

¹³⁸ *Oberösterreichische Nachrichten*, 11. bzw. 14. Jänner 1946.

¹³⁹ Staatsgymnasium an Intendanz des Landestheaters, 18. Mai 1946 (OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 263-1946, K 284).

Die nächste Premiere, Kálmáns Operette *Gräfin Mariza*, für die Ploberger im Landestheater „einen von Rosen umkränzten Schloßhof und einen eleganten Schloßsaal geschaffen hat, Bühnenbilder, die sich sehen lassen können“¹⁴⁰, fand bereits zwei Wochen später statt und war ein großer Erfolg. Plobergers Bilder wurden übereinstimmend als „prächtig“ bezeichnet.¹⁴¹ Ganz anders erging es der „ernsten Komödie“ *Tanz im Thermidor* von Roland Marwitz, die wenige Tage später in den Kammerspielen aufgeführt wurde und die Erwartungen der Kritiker enttäuschte. Im Tagblatt wurde das Bühnenbild erwähnt, ein Sanatorium „zu Paris, in dessen mit dem Bilde *Robespierres* geschmücktem Salon sich der Faden der Handlung durchgehend abspinnt.“ Die gedämpfte Begeisterung spiegelte sich auch in den zurückhaltenden Erwähnungen des „werkgerechten Bühnenbildes“, das „gut harmonierte“ und „einen schönen Rahmen“ gab.¹⁴²

Rossinis komische Oper *Der Barbier von Sevilla*, die eine Woche später im Landestheater Premiere hatte, fand hingegen wieder große Zustimmung und blieb bis 1949 auf dem Spielplan. „Intendant Viktor Pruscha hat [...] erneut bewiesen, daß er das Landestheater Linz zu einem bedeutsamen Kulturträger im neuen Oesterreich erheben wird. [...] Die geschmackvollen und stilistisch wohlthuenden Bühnenbilder schuf Herbert Ploberger. Vor allem freuen wir uns, die schöne Idee des bleibenden Rahmens neu belebt zu sehen.“¹⁴³ „Herbert Plobergers zwei Szenerien atmen eine durch leichtes Lachen geglättete Sinnlichkeit in unaufdringlich spanischer Zeichnung.“¹⁴⁴ Nur in den Oberösterreichischen Nachrichten fand sich eine kritische Stimme: „Herbert Ploberger schuf ein schlichtes Bühnenbild, dessen sparsame Dekoration wohl mehr komödienhaft andeuten als aussagen sollte, doch hätten die Nuancen des Komponisten eine feinere Pointierung auch in dieser Hinsicht verlangt.“¹⁴⁵ Dieses „schlichte Bühnenbild“ ist auf dem vorliegenden Entwurf überwiegend in Rosa und Rot gehalten und wirkt wie ein aufgeklapptes, von einem voluminösen Baldachin überdachtes Puppenhaus. In diesem Raum, dessen Interieur aus formschlichten Möbeln besteht, hat Ploberger zwei marionettenartige Figurinen mit ausgebreiteten, angewinkelten Armen, der typischen Hilflosigkeitsgeste seiner beiden Clowns, frontal zum Betrachter, d. h. zur Bühnenrampe, positioniert. Der Stil ihrer Bekleidung und die zierlich geschwungenen Karniesen über den Fenstern geben dem Ganzen einen Hauch von Rokoko.¹⁴⁶ (Abb. 08)

Das Theaterreferat beklagte in einem Tätigkeitsbericht an die amerikanische Militärregierung, daß die Oper nach ihrer Premiere nur zweimal innerhalb von drei Wochen aufgeführt werden konnte; der Grund dafür sei nicht nur im Ausfall von Spieltagen, sondern auch „in den durch die schlechten Wohnungsverhältnisse bedingten häufigen Erkrankungen der Darsteller“ zu suchen.¹⁴⁷

¹⁴⁰ Unfried in *Linzer Volksblatt*, 28. Jänner 1946.

¹⁴¹ *Tagblatt*, 29. Jänner 1946 und *Neue Zeit*, 31. Jänner 1946.

¹⁴² *Oberösterreichische Nachrichten*, *Tagblatt*, *Linzer Volksblatt*, alle: 04. Februar 1946.

¹⁴³ *Neue Zeit*, 11. Februar 1946.

¹⁴⁴ Unfried in *Linzer Volksblatt*, 11. Februar 1946.

¹⁴⁵ Krist in *Oberösterreichische Nachrichten*, 11. Februar 1946.

¹⁴⁶ BB/Fig. „*Der Barbier von Sevilla*, Linz 1946“ (Privatbesitz).

¹⁴⁷ OÖ. Landeshauptmannschaft, Theaterreferat an Militärregierung, 27. Februar 1946 (OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 263-1946, K 201, Mappe „K 207-1946“).

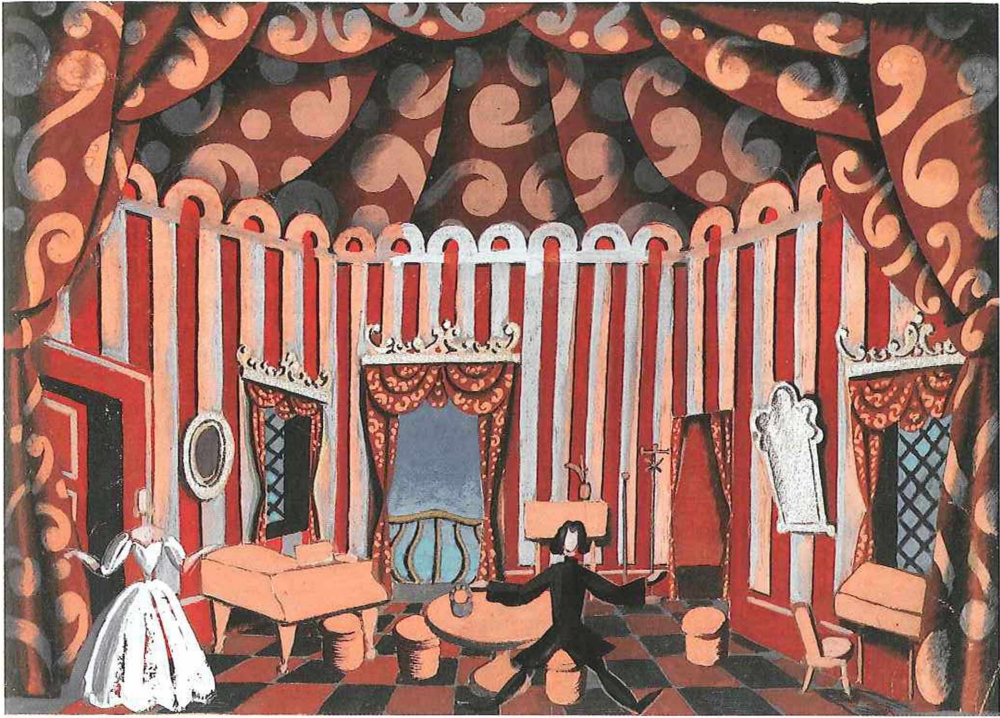


Abb. 08: Herbert Ploberger, Szenenbildentwurf zu *Der Barbier von Sevilla* 1946 (Privatbesitz)

Auch von Martin Costas musikalischer Komödie *Hofrat Geiger* ist ein Bühnenbildentwurf erhalten. Er zeigt einen hohen Innenraum, dessen Plafond mit einer Kassettendecke abgeschlossen ist. Tiefe gewölbte Mauernischen weisen ebenso wie die Fenster- und Türleibungen auf die Dicke der Mauern und damit auf das Alter des Hauses hin. Neben einem Kachelofen führt eine Holzstiege zu drei Türen im ersten Stock, in der Nische darunter stehen eine Eckbank und ein Tisch. Die überwiegenden Farben sind Orange, Türkisblau und Türkisgrün. Über dem Eingangsbereich ist eine großzügige Wandmalerei angebracht und alle Türen sind mit Lüftlmalerei verziert.¹⁴⁸ Direktor Razinger, der auch Rezensent der *Oberösterreichischen Nachrichten* war, schrieb dazu, daß Plobergers Bühnenbilder „immer wieder so eigenwüchsige Phantasie wie werkgetreues Stilgefühl verraten; ein so gefälliges Szenarium wie hier etwa die *Wirtsstube in der Wachau*, hat die kleine Bühne schon lange nicht gesehen.“¹⁴⁹ Aus den Kritiken wird deutlich, wie gerne sich das Publikum mit dem volkstümlichen Geschehen auf der Bühne identifizierte, es gar als „echt“ empfand, wie Arnolt Bronnen beobachtete: „Man war wirklich ‚dahoam‘ und konnte sich auch seelisch die Schlapfen anziehen.“

¹⁴⁸ BB „*Hofrat Geiger*, Linz 1946“ (Privatbesitz).

¹⁴⁹ Razinger in *Oberösterreichische Nachrichten*, 02. März 1946.

Dies war das Beste an der Regie Ludwig Blahas, diese Behaglichkeit der Atmosphäre zu erzeugen, so daß man gelegentlich den Eindruck hatte, auf der Bühne gehe es echter zu als unten im Zuschauerraum. [...] Das Publikum belohnte das Spiel, das in einem niedlichen Rahmen von Herbert Ploberger [...] abrollte, mit lebhaftem Applaus.¹⁵⁰ Daß die Zuschauer eine Vorliebe für musikalische Lustspiele und Operetten hatten, beweist die Statistik, denn *Bei Kerzenlicht*, *Hofrat Geiger* und *Gräfin Mariza* wurden die drei erfolgreichsten Stücke der Saison.

Obwohl mit der nächsten Produktion, Grillparzers Lustspiel *Weh dem, der lügt!* „nicht nur einem langgehegten Wunsch des literarisch=schauspielhungrigen Teiles des Theaterpublikums entsprochen, sondern [...] darüber hinaus echt österreichischem Empfinden Rechnung getragen“ wurde¹⁵¹, reichte das Publikumsinteresse trotz hervorragender Kritiken nur für elf Aufführungen. Über Plobergers Bühnenbilder hieß es: „Das einfache, klare Bühnenbild gibt den Schauspielern den ruhigen, diskreten Hintergrund, vor dem sie ihre Bewegungen und Gesten wirkungsvoll entfalten können. Schon die Probe [...] zeigt klar und deutlich, daß hier unmittelbarer Kontakt mit der Dichtung und ihrem Schöpfer gewonnen wurde.“¹⁵² „Plobergers einfach-klare Bühnenbilder vor schwarzem Tuch boten dynamische Spielmöglichkeiten genug, dem zwar ernsten, aber keineswegs unlustigen Lustspiel an Komödiantischem zu geben, wessen es bedarf. Klar auseinandergehalten waren die zwei Welten: Kultur und Barbarei.“¹⁵³ Zwei Entwürfe sind erhalten; auf dem in Blau, Grau und Grün gehaltenen Bild des ersten Aktes steht der *Hausverwalter* im kirchlichen Habitus vor dem Tor einer konkav gebogenen Mauer, die teilweise von blühender Vegetation verdeckt ist. Rechts vorne sitzt *Leon*, der mit großem Erfolg von Veit Relin dargestellt wurde, mit ausgebreiteten Armen auf einem Stein. Das zweite Bild stellt eine aus Quadern symmetrisch aufgebaute Burg mit Zinnen dar, die sich in Grauschattierungen vom schwarzen Hintergrund abhebt.¹⁵⁴

Am 12. April 1946 fand im Landestheater der erste *Ballettabend* nach dem Krieg statt. Aufgeführt wurden Alfredo Casellas *Der große Krug*, Zoltán Kodály's *Maroszekertänze*, Georges Bizets *Arlésienne-Suite*, Antonin Dvorák's *Slawische Tänze*, Werke von Johann Strauß und ein Walzer von Hans Hagen. „Den äußeren Rahmen hatte Herbert Ploberger in bekannter Meisterschaft gestaltet und mit seinen intimen, fast wie Seiten aus Bilderbüchern wirkenden Bühnenbildern die Voraussetzung geschaffen, daß dieser Ballettabend zu einem ganz außerordentlichen Erfolg wurde.“¹⁵⁵ Auf Plobergers Bühnenbildentwurf für Casellas *Der große Krug*, dessen Handlungsgerüst, eine sizilianische Dorfgeschichte, aus einer Novelle von Pirandello stammt, tanzen vier Mädchen mit ausgebreiteten Armen parallel zur Rampe. Im Bühnenhintergrund ist eine überdimensional große, mit Blumen bemalte Vase aufgestellt. Ein Haus, blühende Bäume und rosa-weiße Wolken auf blaugrün schattiertem Untergrund ergänzen die Szenerie. Im Gegensatz

¹⁵⁰ Arnolt Bronnen in *Neue Zeit*, 04. März 1946.

¹⁵¹ Haider in *Linzer Volksblatt*, 04. April 1946.

¹⁵² *Oberösterreichische Nachrichten*, 02. April 1946.

¹⁵³ Razinger in *Oberösterreichische Nachrichten*, 04. April 1946.

¹⁵⁴ BB/Fig. „*Weh dem, der lügt*, Linz 1946“ (Privatbesitz) und BB „*Weh dem, der lügt*, Linz 1946“ (Nordico-Museum der Stadt Linz).

¹⁵⁵ *Neue Zeit*, 18. April 1946.

zu dem statisch wirkenden grauen Bühnenvorhang sind nicht nur die Mädchen, sondern auch der Baum, die Wolken und sogar das Treppengeländer in scheinbarer Bewegung. Auf dem Bild *Zwei Ballette* fällt der üppige Vorhang auf, dessen rechte Hälfte aus dem *Barbier von Sevilla* zu stammen scheint. Auf der Bühne vollführen eine Prinzessin und ein Bajazzo vor zwei turmartigen Häusern einen Bändertanz, im Hintergrund ist eine italienische Stadt in abgedunkeltem Magenta angedeutet. Der tiefblaue Himmelsprospekt ist mit unzähligen weißen Sternen und einer Mondsichel bemalt.¹⁵⁶ (Abb. 09)

Mit einer gekürzten Version dieses Ballettabends wurde Ende Juli die neue Freilichtbühne auf dem Pöstlingberg eröffnet¹⁵⁷, der sich in der russischen Zone

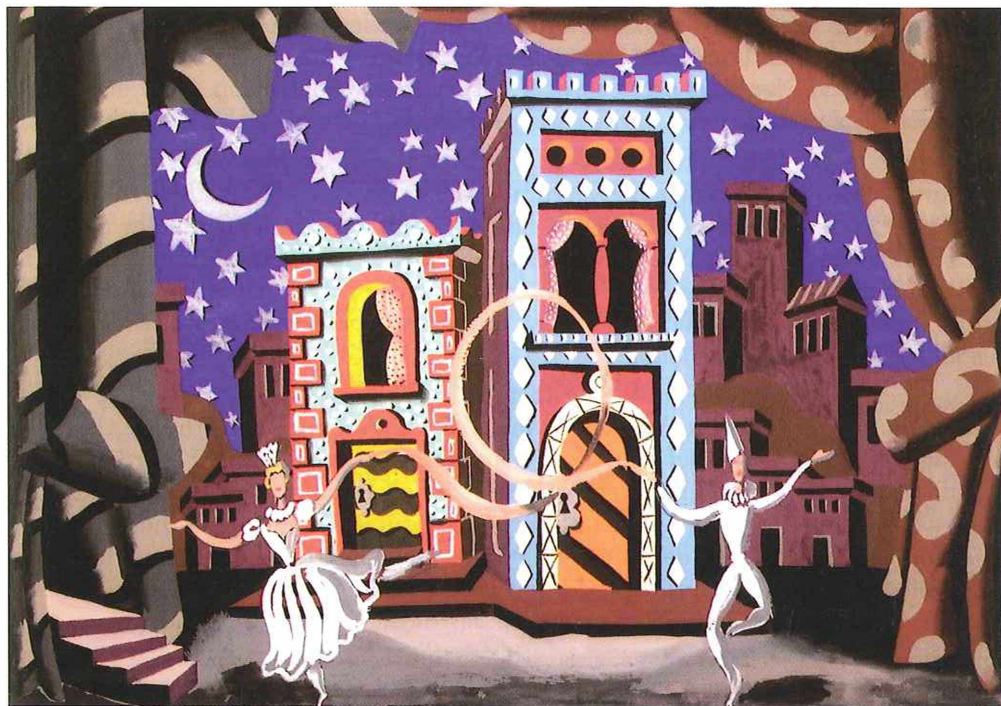


Abb. 09: Herbert Ploberger, Szenenbildentwurf zu *Ballette* 1946 (Nordico-Museum der Stadt Linz)

¹⁵⁶ BB/Fig. „*Der Krug* 1946“ und BB/Fig. „*Zwei Ballette* 1946“, Nordico-Museum der Stadt Linz.

¹⁵⁷ Das genaue Datum war nicht feststellbar. Die Eröffnung war ursprünglich für den 25. Juni 1946 mit dem *Schäferspiel* von Max Mell vor dem Portal der Pöstlingbergkirche geplant gewesen. Die eigentliche Freilichtbühne errichtete man auf dem Autoparkplatz hinter der Kirche, vorgesehen waren für die beiden Sommermonate wöchentlich ein bis zwei Schauspiel- und Operettenaufführungen. (Siehe: undatierter Zeitungsausschnitt o. A., Bibliothek OÖLM, Sammlung Hengl.) Im Sommer 1946 gab es in der amerikanischen Zone im Stadtzentrum eine zweite Freilichtbühne. Sie wurde nach längeren Verhandlungen – als Standort war nämlich auch die „Hatschekanlage“ am Bauernberg in Betracht gezogen worden – auf dem Gelände des „Märzenkeller“ errichtet und vom Landestheater bespielt.

befand, was bedeutete, daß man sich, von der Stadt kommend, beim Überqueren der Nibelungenbrücke über die Donau zuerst bei den Amerikanern, dann bei den Russen ausweisen mußte und bei der Rückkehr vom amerikanischen Posten mit dem Ungeziefergift DDT eingesprüht wurde. Diese Prozedur mußten viele Menschen in Linz, auch Ploberger, der sein Atelier in Urfahr hatte, täglich über sich ergehen lassen. Anscheinend waren zur Eröffnung aber nicht einmal die Urfahrner sehr zahlreich erschienen, außerdem konnte „von den ausgezeichneten für diesen Abend geschaffenen Bühnenbildern Herbert Plobergers nur eine Kulisse Verwendung finden“, da das Programm aus technischen Gründen gekürzt werden mußte, wie in der *Neuen Zeit* zu lesen war.¹⁵⁸ Das *Tagblatt* berichtete jedoch anderslautend: „In dem schönen, von Birken-, Fichten- und Kirschbäumen umrahmten Freilichttheater beim Autopark des Pöstlingberges tanzte das ganze Ensemble des Landestheaters, begleitet von dem Orchester desselben vor einem dankbaren Publikum. In der Weite der Landschaft wirkten die Bühnenbilder besonders nach Eintritt der Dämmerung faszinierend. [...] ‚Der große Krug‘, von Herbert Ploberger inszeniert, atmete prickelnde Heiterkeit.“¹⁵⁹

Ploberger hatte innerhalb von drei Monaten neun Inszenierungen betreut. Im April waren es dann zwei gewesen, nun fand am ersten Mai die Premiere von Leo Falls Operette *Der fidele Bauer* statt, die zwar beim Publikum gut ankam, aber von der Kritik als zu derb und kitschig abgelehnt wurde. Plobergers Bühnenbilder wurden einerseits als „geschickt gelöst“¹⁶⁰ und „gemäßigt stilisiert“¹⁶¹ beschrieben, andererseits fehlte ihnen „echte Volkstümlichkeit“¹⁶² bzw. waren sie „wohl bewußt etwas süßlich gehalten, um nicht aus dem Rahmen zu fallen.“¹⁶³

Seine letzte Arbeit am Landestheater, Franz Werfels *Jacobowsky und der Oberst*, hatte Anfang Juni Premiere. Werfels Drama, das seit Anfang April erfolgreich in den Wiener Kammerspielen lief und dort insgesamt 142 mal gespielt werden sollte, wurde in Linz nur achtmal aufgeführt. Die Kritiken fielen sehr unterschiedlich aus, nur zwei von ihnen erwähnten das Bühnenbild. Arnolt Bronnen fand die Bilder „eindrücklich fahl“¹⁶⁴ und sagte damit eigentlich das Gegenteil dessen aus, was im *Linzer Volksblatt* stand: „In den klaren und schönen Bühnenbildern, für die wir H. Ploberger danken, fand das Stück die passende und starke Stütze für das Auge.“¹⁶⁵

Intendant Pruscha sah sich am Ende der Saison mit Vorwürfen konfrontiert, denn Gymnasialdirektor Razinger, der nicht nur als Theaterkritiker, sondern auch als dramaturgischer Mitarbeiter des Landestheaters fungierte, beschwerte sich beim Kul-

¹⁵⁸ *Neue Zeit*, 31. Juli 1946.

¹⁵⁹ *Tagblatt*, 26. Juli 1946.

¹⁶⁰ *Oberösterreichische Nachrichten*, 03. Mai 1946.

¹⁶¹ Unseld in *Linzer Volksblatt*, 03. Mai 1946.

¹⁶² *Tagblatt*, 04. Mai 1946.

¹⁶³ *Neue Zeit*, 06. Mai 1946.

¹⁶⁴ Arnolt Bronnen in *Neue Zeit*, 11. Juni 1946.

¹⁶⁵ Angsüsser in *Linzer Volksblatt*, 11. Juni 1946.

turreferat „über die künstlerische Leistung des Landestheaters.“¹⁶⁶ Dort wurde „die scharfe Kritik [...] zwar als Mahnung an Pruscha für eine bessere Spielplangestaltung in der kommenden Spielzeit betrachtet, im übrigen nicht für so tragisch genommen.“¹⁶⁷ Razinger schwebte ein Theater auf hohem kulturellem Niveau vor, in dem alle Künste gleichwertig zusammenwirken sollten, und er hielt viel von Pobergers Arbeit am Landestheater. In der Zeitschrift *Kunst und Aufbau* schrieb er über dessen Bühnenbilder zur *Zauberflöte*: „Wie hier [...] phantasievolle Romantik mit modernem Realismus zu einer werk- wie zeitgerechten höheren Einheit verschmolz, mag bezeichnend für das Bühnenbildnerische und Bühnenarchitektonische Schaffen des neuen österreichischen Theaters sein, das aus den Kräften barocker Sinnentüppigkeit ebenso zu leben hat wie aus der strengeren Kühle maßvoller Realistik.“¹⁶⁸

Eine Frage, die sich zwangsläufig ergibt, nämlich, ob Poberger eventuell auch bei den Kostümen mitwirkte, muß letztlich unbeantwortet bleiben, da weder die Theaterzettel noch die Kritiken einen Hinweis darauf geben. Wegen der nachkriegsbedingten Materialknappheit wäre anzunehmen, daß man auf den Fundus zurückgriff; über dessen Bestand gibt es allerdings widersprüchliche Informationen. Im Jänner 1945 hatten nämlich alle Theater im Rahmen des „Deutschen Volksopfers“ für die Ausrüstung des „Volkssturmes“ „ihren gesamten Bestand, ausgenommen [...] besonders wertvolle und nicht mehr ersetzbare Ausstattungsstücke, wie historische Kostüme, Führerausstattungen u. s. w.“¹⁶⁹ hergeben müssen. Im Februar 1945 meldete die Presse folgerichtig, daß das Landestheater „unter Ausschluß der letztjährigen Festausstattungen [...] etwa 75 % seines gesamten Kostümbestandes“ abgeliefert habe. Anlässlich der Wiedereröffnung des Theaters Ende Juli erschienen aber Zeitungsberichte, denen zufolge damals „dem Gauleiter ein Schnippchen geschlagen“ und „der größte Teil dieser kostbaren Kostüme gerettet“ worden sei, indem man angeblich den jeweiligen Ortsgruppenleitern von Schlägl, Kremsmünster, Engelhartzell und Ritzlhof, wohin die Kostüme wegen der Bombengefahr gebracht worden waren, mitgeteilt hatte, „daß die Spende in den jeweils anderen Orten schon geschehen sei.“¹⁷⁰ Brantner wiederum klagte dem Landeshauptmann von der Zer-

¹⁶⁶ Razinger wurde „freigestellt, einen sorgsam ausgearbeiteten Spielplanentwurf zur Diskussion zu stellen, der dann irgendwie verbindlich für Pruscha gemacht werden könnte.“ (Amtsvermerk der OÖ. Landeshauptmannschaft, Kulturreferat, 17. Juni 1946 [OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 263-1946, K 448].)

¹⁶⁷ Amtsvermerk der OÖ. Landeshauptmannschaft, Kulturreferat, 08. Juni 1946 (OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 263-1946, K 448). Pruschas Intendanz endete etwa zwei Monate vor Vertragsende bereits Anfang Mai 1948. Ob dabei auch eine Anzeige wegen Übertretung des Bedarfsdeckungsgesetzes (er hatte sich im Sommer 1946 von einem Mitarbeiter Zucker und Milchkonserven auf dem Schwarzmarkt besorgen lassen) mitspielte, ist unklar. (Vernehmungsprotokolle der Kripo Linz, 04. Februar 1949 [Archiv der Stadt Linz, Kulturarchiv, Schubert 183, Mappe „Linzer Landestheater 1945-48“].) Nach ihm übernahm sein Vorgänger Brantner erneut die Führung; er baute in der Folge rücksichtslos Personal ab.

¹⁶⁸ Hubert Razinger, *Aufbaulinien des Theaters*, in: *Kunst und Aufbau*, Februar 1946.

¹⁶⁹ Rundschreiben des „Gaukammerers“, 04. Jänner 1945 (OÖLA, Landestheater, Schachtel 2, „Behörden 1944/45“).

¹⁷⁰ Undatierte Zeitungsberichte (Bibliothek OÖLM, Sammlung Hengl, Ordner 1944-45-46, Mappe „Landestheater in Linz 1945/46“).

störung der ausgelagerten Bestände durch die Besatzungstruppen: „Nach Angaben des nächsten Nachbarn [...] sind es hauptsächlich Russen und Serben gewesen die unsere wertvollen Vorräte gestohlen und vernichtet haben. In Schlägl waren ein Großteil unserer wertvollsten Kostüme untergebracht, ferner alle noch vorhandenen Stoffe [...], sowie die gesamten Perücken vom Wagner-Ring. [...] Mir ist inzwischen auch zur Kenntnis gelangt, daß das ehemalige Starhembergsche Glashaus im Auhof, das uns als Dekorationslager diente vom amerikanischen Militär als Garage eingerichtet wurde und unsere Dekorationen auf freiem Felde liegen.“¹⁷¹ In jedem Fall ist anzunehmen, daß im Landestheater genauso improvisiert werden mußte wie überall sonst im Alltags- und Berufsleben; es ist daher durchaus möglich, daß Ploberger sich auch um die Kostüme kümmerte.

Er war in diesen Monaten aber nicht nur am Landestheater präsent. Im Jänner 1946 erschien ein ausführlicher Artikel in der *Neuen Zeit* über seinen Werdegang, im Februar widmete Egon Hofmann seinen Impressionen aus dem zerbombten Berlin einen mehrseitigen Beitrag in der Monatsschrift *Kunst und Aufbau*, und er war anscheinend auch als Lehrer „an der Spitze einer Meisterklasse einer neu zu schaffenden Werkkunstschule“ im Gespräch.¹⁷² Im März nahm er an einer Sitzung in der Landesamtsdirektion teil, welche die Gründung eines Landesverbandes der *Österreichischen Kulturvereinigung* zum Thema hatte. Das Protokoll dieser Besprechung scheint das einzige amtliche Linzer Schriftstück dieses Jahres zu sein, auf dem Ploberger namentlich erwähnt ist.¹⁷³

Welchen Eindruck Herbert Ploberger auf ihn gemacht hatte, beschrieb der Direktor des OÖ. Landesmuseums Franz Lipp 1977 in seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung im damaligen Stadtmuseum Linz-Nordico: „Als wir im Herbst 1945 und 1946 wieder begannen, uns im Landesmuseum [...] einzurichten, war ein häufiger Gast meines Kollegen [...] Dr. Justus Schmidt der Maler und Bühnenbildner Herbert Ploberger. [...] Er kam in regelmäßigen Abständen [...], ein Gezeichner des Bombenkrieges von Berlin, ein Oberösterreicher, der noch so ungefähr unsere Sprache redete, aber doch ein ganz anders Gewordener. Er war es, der stets einen Hauch Berlin, Ufa, Theater, Kulissenwelt in unser Haus brachte [...]. Herbert Ploberger hatte es auf seinen Kleidern, in seiner Aura, am meisten aber in den Augen, die den größten Eindruck auf mich machten. Man konnte sich keinen größeren Gegensatz denken als die sanften [...] Augen von Justus Schmidt und das helle, jedenfalls in der Wirkung blaue, flackernde, ja brennende, dynamische Auge von Herbert Ploberger.“¹⁷⁴ [...] Hier der [...] behutsame [...] Justus Schmidt, da der lodernde, [...] nach

¹⁷¹ Brantner an Landeshauptmann, 07. Juni 1945 (OÖLA, Präsidium der Landesregierung, MF 516/41).

¹⁷² Georg Wacha, *Herbert Ploberger*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1979* (Schroll: Wien – München), S. 54.

¹⁷³ Anwesend waren „Nationalrat Kapsreiter, Baron v. Hammerstein, Dr. Schmidt, Dr. Pfeffer, Prof. Steiner, Maler Steinbüchler, Maler Ploberger, Schriftsteller Fischer-Colbrie“ (OÖLA, Archiv der Landesregierung, Schachtel 362/2-1946, K 131 bzw. K 1-188).

¹⁷⁴ Seine Iris war laut Vera Ploberger von einer Aureole umgeben.

neuem Anfang lechzende Tatmensch Ploberger, der ebenfalls den Eindruck eines höchst differenzierten, feinsinnigen, mit vielen Antennen ausgerüsteten Intellektuellen wachrief. [...] Immer erschien Ploberger mit irgendwelchen Kartons, Skizzen oder fertigen Blättern. Ich empfand seine Farbigkeit damals sehr kühn, seine Umrisse und Figurationen bereits meilenweit jenem Linz voraus [...]. So, wie er kam, entfernte sich Herbert Ploberger auch wieder [...]. Was er hinterließ, kommt mir rückblickend vor wie der Sternenregen einer Rakete, die mit einigem Donner in den Himmel zischt, aufstrahlt, glüht, brennt, leuchtet und wieder erlischt. Jedenfalls gehört Herbert Ploberger zu den Menschen, die man nicht vergißt.¹⁷⁵

Ploberger verließ Linz, um ab Herbst 1946 in Wien zu arbeiten. Sein Atelier in Urfahr übernahm der Grafiker und Bildhauer Rudolf Hoflehner.¹⁷⁶

Wien 1946–1949

Im Oktober 1946 war Ploberger in Wien einerseits mit seinen apokalyptisch anmutenden Berliner Kriegsbildern in der Ausstellung *Niemals vergessen!* im Künstlerhaus vertreten, in der u.a. auch Werke von Rudolf Schatz und Oskar Laske zu sehen waren, andererseits markiert dieses Datum auch den Beginn seiner Tätigkeit am Theater in der Josefstadt. Kurz vor seinem Tod sollte er schreiben: „1944–1945 Entstehung der Bilder über das zerstörte Berlin. Er malt sie, fasziniert von dem Grotesken der zerbombten Stadt. Er fertigt sie aus dem Gedächtnis an, da es natürlich verboten war, solche Bilder, die nicht dem Ideal der Nazis entsprachen, zu malen. Sie geben Eindrücke nach den Bombenangriffen wieder und dokumentieren die tragisch-groteske Situation.“¹⁷⁷ In der Zeitschrift *Kunst und Aufbau* wurden sie als Antikriegsbilder mit den Werken von Callot, Goya und Egger-Lienz auf eine Stufe gestellt.¹⁷⁸

Ploberger arbeitete zwischen Oktober 1946 und September 1949 an insgesamt dreizehn Produktionen für die drei Häuser des Theaters in der Josefstadt mit.¹⁷⁹ Gleich für seine erste Arbeit, die Bühnenbilder für Beneschowas *Pedro, Pablo und die Gerechtigkeit*, in dem Erna Mangold eine von Mißbrauch bedrohte Zwölfjährige spielte, wurde er als „wertvoller Zuzügler in diesem Mangelberuf“ begrüßt.¹⁸⁰ Die erhaltenen Szenenfotos vermitteln einen Eindruck davon, wie einfach die Dekoration

¹⁷⁵ Franz Lipp, *Herbert Ploberger*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1979*, S. 56.

¹⁷⁶ Justus Schmidt, *Herbert Ploberger*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1962*, S. 120.

¹⁷⁷ Aus dem selbstverfaßten Lebenslauf Herbert Plobegers. Wacha schreibt darüber: „In der Bombennacht vom 23. November 1943 ging er nach Zerstörung und Bränden noch im Dunkeln durch die mit Trümmern bedeckten Straßen der Metropole. Er nahm Bilder in sich auf, wie sie kaum einer der offiziellen Kriegsberichterstatter festgehalten hat. Für ihn war das, was er sah, wie ein grandioses Bühnenspiel.“ (Georg Wacha, *Herbert Ploberger und das Bühnenbild*, a. a. O., S. 462.)

¹⁷⁸ „Diese Temperabilder, nicht groß im Ausmaß, wohl aber im Ausdruck, haben mit einer bestimmten Kunstrichtung, in die man sie einreihen könnte, nichts zu tun.“ (Egon Hofmann, *Krieg und Zerstörung in der Kunst*, in: *Kunst und Aufbau*, Februar 1946 [Brückenverlag: Linz, 1946].)

¹⁷⁹ Außer dem Haupthaus und den Kammerspielen gab es noch das Kleine Haus („Studio“).

¹⁸⁰ *Neues Österreich*, 27. Oktober 1946.

gestaltet war.¹⁸¹ Die nächste Produktion, Alexander Afinogenews *Die ferne Station*, brachte ihm von Hugo Huppert, der das Stück bereits in Rußland gesehen hatte, eine etwas verständnislose Reaktion in der *Österreichischen Zeitung*, der Tageszeitung der sowjetischen Besatzungsmacht, ein: „Man sieht an dem transsibirischen Eisenbahnstrang [...] keine kegelförmigen Baumstämme; die Sowjetunion ist ein irdisch Land, mit diesseitiger Fauna und Flora, ohne die leisesten Anspielungen auf eine Marslandschaft.“ Leider ist nur das Bild des dritten Aktes erhalten (ein rot möblierter Salonwagen im Längsschnitt), sodaß diese Kritik nicht überprüfbar ist.¹⁸²

Für Jean Anouills *Eurydike* erreichte er „mit Licht und raffinierten Kulissen eine überraschende optische Wirkung“¹⁸³, er schuf auf der Studiobühne „mit einfachen Mitteln eine bezaubernde Atmosphäre“¹⁸⁴, die aufgrund der vier erhaltenen Entwürfe gut nachvollziehbar ist. Ploberger hat die beiden Schauplätze, ein Bahnhofsbüffet und ein Hotelzimmer, einmal farbig und einmal in schwarzer Tusche mit gelben Lichtakzenten ausgeführt und dadurch das Changieren der Handlungsorte zwischen Realität und Traum überzeugend dargestellt.¹⁸⁵

Von seiner nächsten Arbeit im Studio, Horvaths *Figaro läßt sich scheiden* mit Maria Andergast in der Hauptrolle, sind mehrere Szenenfotos erhalten. Plobergers Handschrift ist in den Versatzstücken und Hintergrundprospekten deutlich erkennbar, sei es im malerischen Duktus einer Winterlandschaft, in der gesichtslosen Eiform der Perückenständer oder in einem schief an der Wand hängenden Porträt ohne Gesichtszüge. Typisch ist auch die Beschwingtheit unbelebter Gegenstände, wie hier der Perückenstöbe und -maschen, Vorhänge und Konsolenbeine.¹⁸⁶ Franz Tassié schrieb in der *Weltpresse*, der Tageszeitung der britischen Besatzungsmacht: „An erster Stelle seien diesmal die künstlerisch hervorragenden Bühnenbilder Herbert Plobergers genannt. Musterbeispiele, wie an einer Liliputbühne gearbeitet werden kann.“¹⁸⁷

Auch für die Szenenbilder von Curt J. Brauns *Die Stadt ist voller Geheimnisse*, von Rudolf Steinböck im Studio inszeniert, bekam Ploberger anerkennende Kritiken, u. a. von Hans Weigel: „Hinter H. Plobergers großartig andeutenden Bühnenbildern sind in R. Steinböcks überlegen führender Regie das Büro, die Stadt viel intensiver spürbar, als wenn sie kostspielig und höchst realistisch mit allen Details photographiert wären.“¹⁸⁸ Eine andere stand in der Intellektuellenzeitschrift *Österreichisches Tagebuch*: „Die Bühnenbilder Herbert Plobergers sind in ihrer andeutungsweisen Sparsamkeit erfreulich. Die Materialnot ist beim modernen Bühnenbild zu einer Tugend geworden. Man geht nicht ins Theater, um Bühnenbilder zu besichtigen. Bühnenbilder haben den Schauspielern nur die notwendigsten Requisiten zur Verfügung zu stellen. Ploberger hat diese Forderung erfüllt. Der Beifall war gerechtfertigt und herzlich.“¹⁸⁹

¹⁸¹ Fotos Doliwa, Hertha Schulda-Müller und Völkel (Archiv Theater in der Josefstadt).

¹⁸² BB zu *Die ferne Station* (ÖThM, HÜ 54405).

¹⁸³ *Sport Tagblatt*, 03. Februar 1947.

¹⁸⁴ *Welt am Abend*, 01. Februar 1947.

¹⁸⁵ 4 BB zu *Eurydike*, ÖThM, HÜ 54216–54219.

¹⁸⁶ Fotos Doliwa, Völkel, Hertha Schulda-Müller (Archiv Theater in der Josefstadt).

¹⁸⁷ Franz Tassié in *Weltpresse*, 30. April 1947.

¹⁸⁸ *Oberösterreichische Nachrichten*, 23. Juni 1947.

¹⁸⁹ *Österreichisches Tagebuch*, o. D. (Nachlaß H. Ploberger).

Plobergers letzte Bühnenbildarbeit dieser Saison an der Josefstadt, für die er „seine üblichen geschmackvollen und milieusicheren Bühnenbilder“ stellte¹⁹⁰, war im Juli 1947 André Birabeaus Salonkomödie *Wie sag ich's meinen Müttern*. Anschließend war er im Wiener Volkstheater tätig, wo im August die Premiere der Komödie *Es gibt keine Zufälle* stattfand, bei der Magda Schneider die Hauptrolle spielte. Regie führte Paulus Manker, mit dem Ploberger 1959 nochmals bei den Salzburger Festspielen zusammenarbeiten sollte. Seine Bühnenbilder für das Stück, in dem es um eine nicht konsumierte Hochzeitsnacht geht, fanden großen Anklang, wie die folgende Kritik beweist: „Was diesmal wohlthuend auffällt, vornehmlich durch die ironische Mischung von Drastik und Phantastik, ist die Kunst der Ausstattung, vor allem das Bühnenbildnerische, die Arbeit Herbert Plobergers. In vergnügten Andeutungen, drehbaren Kompositionen flächiger Versatzstücke, sehr fein lustig aufgebaut, unterstreicht die Dekoration jeweils unbefangen die holde Torheit, die ‚Unmöglichkeit‘ des ganzen Geschehens, zuweilen grundiert von Lichtbildprojektionen auf Prospekt [!] und Soffitten.“¹⁹¹

Der Entwurf für das erste Bild ist erhalten, der Pinselstrich verrät bereits den typischen skizzenartigen Stil der kommenden fünfziger Jahre. Eine Art Himmelbett steht im Zentrum der Bühne, zwei rosarote Paravents ergänzen das Interieur vor

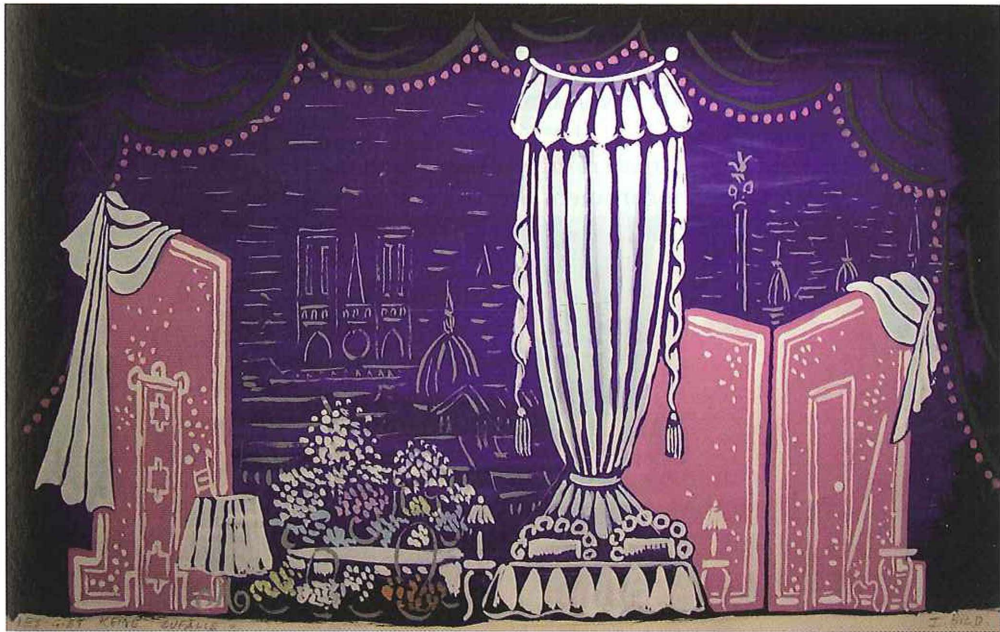


Abb. 10: Herbert Ploberger, Bühnenbildentwurf zu *Es gibt keine Zufälle* 1947 (Österreichisches Theatermuseum)

¹⁹⁰ Otto Basil in *Neues Österreich*, 17. Juli 1947.

¹⁹¹ Hugo Huppert in *Österreichische Zeitung*, 15. August 1947.

einem dunkelblauen Hintergrundprospekt, der wie ein riesiges Glasfenster den Blick auf einige nur in Strichen angedeutete architektonische Wahrzeichen von Paris freigibt.¹⁹² (Abb. 10)

Ploberger übersiedelte im Jahr 1948 nach Hamburg, im Februar hatte im Theater in der Josefstadt noch *Der Kreidekreis* von Klabund in der Regie von Alfred Ibach Premiere. Erstmals hatte er hier die Gelegenheit, die gesamte Ausstattung, also Bühnenbild und Kostüm zu entwerfen, was seinem künstlerischen Gestaltungswillen entgegenkam. Entsprechend positiv waren auch die Reaktionen aller Kritiker, von denen die sachkundigste von Hugo Huppert stammte: „Ich kann mir nicht versagen, die fernöstlich stilisierte Szenen-Einrichtung, die duftig-leichten, beweglichen Bühnenbauten von chinesischer Manier, vor dem in kolorithafter Lichtbildprojektion angedeuteten landschaftlichen Hintergrund – Leistungen von Herbert Ploberger – als herrlich gelungene theatralische Raumkunst zu loben. Der Bildner hat hier einmal mit einfachster Technik ein Maximum an kombinierter Wirkung erzielt. Das urteilende Publikum und Plobergers Fachkollegen sollten ernsthaft Notiz nehmen von dieser Lösung, die manche, jählings in Vergessenheit geratene Uebung und Errungenschaft der Zwanzigerjahre wieder aufgreift.“¹⁹³ *Der Kreidekreis* war (laut Justus Schmidt) Plobergers Lieblingsausstattung, und sie ist zufällig die einzige seiner Arbeiten, von der nicht nur farbige Entwürfe, sondern auch Schwarzweißfotos der fertig eingerichteten Bühnenbilder vorliegen. Auf ihnen erkennt man, daß die Architektur in leichten, durchbrochenen Holzkonstruktionen ausgeführt ist, welche den Blick auf die Hintergrundprospekte freigeben.¹⁹⁴ Die Entwürfe zeigen eine stilistische Ähnlichkeit mit dem vorigen Bühnenbild für das Volkstheater. Sie sind in leuchtenden Farben gehalten, die Architektur hebt sich durch kräftigen Farbauftrag vom landschaftlichen Hintergrund ab, der nur in monochromen Umrissen angedeutet ist. (Abb. 11 und 12). Zahlreiche Theaterfotos vermitteln darüber hinaus eine Ahnung von der Dramatik der Aufführung und der unerwartet weiträumigen Wirkung mancher Szenenbilder.¹⁹⁵

Anfang Mai 1948 kam der Film *Das andere Leben*, den das Theater in der Josefstadt unter der Regie ihres Direktors Rudolf Steinböck produziert und für den Ploberger die Bauten gemacht hatte, in die Kinos. In Linz lief seit Ende April in der Neuen Galerie die Ausstellung *Erlebnis und Deutung*, in der Ploberger seine Bilder aus dem zerstörten Berlin zeigte. Im Katalogheft stand u. a.: „Sein derzeitiges Arbeitsgebiet ist das Theater in der Josefstadt zu Wien sowie der Film. Kein Wunder, daß sich sein Bühnenbildnerisches Schaffen in den hier gezeigten Temperablättern in der Tendenz zu ungeheuer klarer, packender Anschaulichkeit fühlbar macht. Und dieses durchaus Faßbaren, Packenden bedarf es auch, um dem gestellten Themenkreis

¹⁹² BB „Es gibt keine Zufälle, I. Bild“ (ÖThM, HÜ 54406).

¹⁹³ Hugo Huppert in *Oesterreichische Zeitung*, 19. Februar 1948.

¹⁹⁴ Foto Schulda-Müller, Archiv Theater in der Josefstadt.

¹⁹⁵ 4 BB zu *Der Kreidekreis* (ÖThM, HÜ 54213–54215 und 54258); Fotos o. A. (ÖThM, PSE 17817–17829); Fotos o. A. in *Die Wiener Bühne* 03/1948; Fotos (Zeitungsausschnitte) o. A. (WSTLB, Sammlung Treitl).

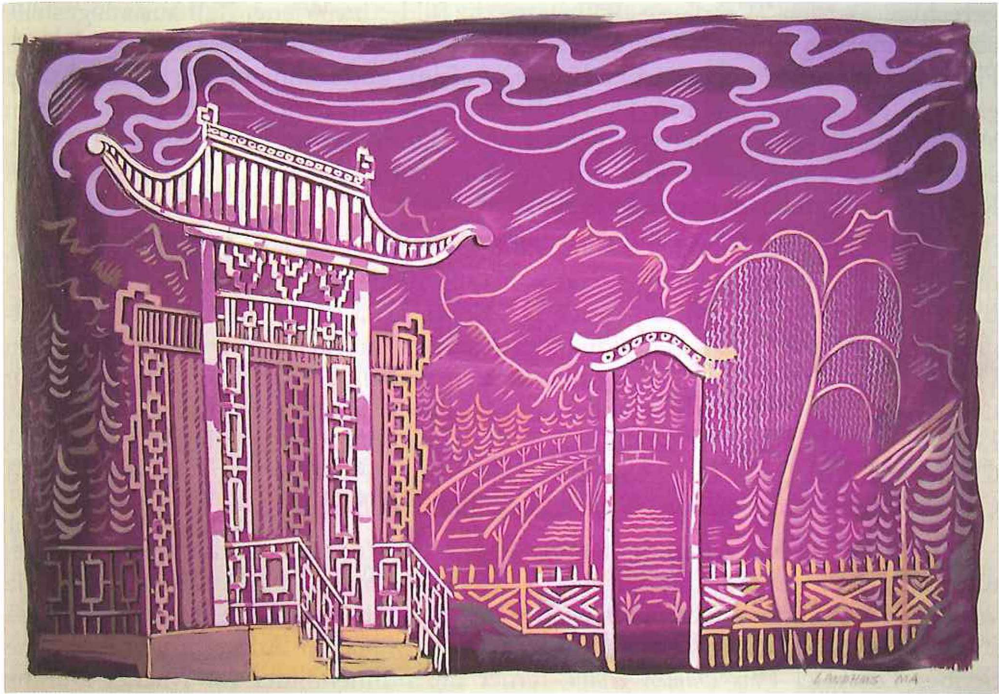


Abb. 11: Herbert Ploberger, Bühnenbildentwurf zu *Der Kreidekreis* 1948 (Österreichisches Theatrumuseum)



Abb. 12: Herbert Ploberger, Bühnenbild zu *Der Kreidekreis* 1948 (Archiv Theater in der Josefstadt, Foto: Schulda-Müller)

gerecht zu werden.¹⁹⁶ Anfang 1949 waren die Bilder im Wiener Rathaus ausgestellt, aber die meisten Rezensenten reagierten verständnislos. *Die Presse* stellte Bezüge zu Plobergers Beruf her: „Herbert Ploberger, als Film- und Bühnenmaler bekannt, zeigt eine Kollektion von Blättern, Deckfarbenmalereien, in denen er seine Vision vom Weltuntergang [...] künstlerisch realisiert. [...] Die Blätter wirken in ihrem theatralischen Pathos wie Szenenbilder oder wie eingefrorene Filmbilder, alles ist wie ins Rampen- oder Scheinwerferlicht gerückt.“¹⁹⁷

Im Jahr 1949 kam der zweite und letzte Film, den die Josefstadt produzierte, die Gesellschaftskomödie *Liebe Freundin*, heraus. Ploberger war auch diesmal für die Bauten verantwortlich. Neben Vilma Degischer, Erna Mangold und anderen Mitgliedern des Ensembles spielte Johannes Heesters mit, den er bereits 1936 bei den Dreharbeiten zu der Operettenverfilmung *Der Bettelstudent* kennengelernt hatte. Für den Beethovenfilm *Eroica*, der ebenfalls 1949 in die Kinos kam, war Ploberger als Kostümbildner engagiert. Ewald Balsler, der *Faust* von 1933, spielte die Hauptrolle, Clemens Holzmeisters Tochter Judith stellte Beethovens Freundin Giulietta dar und Oskar Werner hatte eine kleine Rolle als mißratener Neffe.

Zwischen März und September 1949 arbeitete Ploberger an sechs Inszenierungen in der Josefstadt mit: Für Maxim Gorkis Sühnedrama *Der Alte* in der Regie von Rudolf Steinböck machte er wieder die Gesamtausstattung, dann folgten das Bühnenbild für Paul Géraldys Salonkomödie *Ihr Mann*, die Ausstattung für Eugène Scribes Lustspiel *Was Damen gefällt*, ferner die Bühnenbilder für Michel Durans Salonkrimi *Ein Mann wird gesucht* und für W. D. Home's Politifarce *Wer wählt wen*. Mit der Gesamtausstattung für Bernard Shaw's Drama *Der Arzt am Scheideweg* endete diese Phase. Von den genannten Produktionen liegen zwar Fotos, aber keine Entwürfe vor. Seine Arbeiten fanden großen Anklang, der vom Kritiker der *Wiener Tageszeitung* auf den Punkt gebracht wurde: „Die Bühnenbilder Plobergers haben, wie immer, wo dieser ausgezeichnete Mann mitwirkt, Geschmack, Intensität und Atmosphäre.“¹⁹⁸

Plobergers vorläufig letzte Arbeit in Wien war im Oktober 1949 die Ausstattung für *Othello* im Neuen Theater in der Scala, das in der sowjetischen Zone lag und als „Russentheater“ trotz hochkarätiger Schauspieler und niedriger Preise mit anti-kommunistischen Vorurteilen der Bevölkerung zu kämpfen hatte. Eine gewisse reservierte Haltung spiegelte sich auch in manchen Kritiken zu dieser Produktion, in der Hortense Raky als *Desdemona* und ihr Mann Karl Paryla als *Jago* mitspielten.¹⁹⁹ Die Bandbreite der Meinungen über Plobergers Bühnenbilder reichte von „sehr glück-

¹⁹⁶ Ernst Köller, *Herbert Ploberger*, in: Erlebnis und Deutung. Alfons Ortner, Herbert Ploberger, Hans Weibold (Neue Galerie der Stadt Linz: Kleine Bücherei, April–Mai 1948).

¹⁹⁷ *Die Presse*, 23. Jänner 1949.

¹⁹⁸ *Wiener Tageszeitung*, 14. Mai 1949.

¹⁹⁹ Das Theater, das von den Sowjets finanziell unterstützt wurde, überlebte nur acht Spielzeiten; 1956 wurde es geschlossen. Der spätere Abriss des historischen Gebäudes hinterließ für Jahre eine architektonische Lücke im vierten Wiener Gemeindebezirk. (Siehe: Carmen-Renate Köper, *Ein unheiliges Experiment. Das Neue Theater in der Scala 1948–1956* [Löcker: Wien, 1995].)

lich²⁰⁰ über „der Bühnenbildner hat mit wenigen Mitteln ansehnliche Dekorationen geschaffen“²⁰¹ bis zu „Kostüme und Dekorationen waren noch unter dem Niveau der recht durchschnittlichen Aufführung.“²⁰²

1950–1977

Ab 1950 lebte Ploberger in München; im März heiratete er Vera Kerschbaumer, eine gelernte Buchhändlerin aus Linz. 1954 bekamen die beiden eine Tochter, deren Taufpatin die Schauspielerin Melanie Horeschovsky wurde. Ploberger war damals gerade an der Josefstadt in Wien mit der Ausstattung für *Das Glas Wasser* von Eugène Scribe beschäftigt, eine Arbeit, die ihm eine sehr schmeichelhafte Kritik Hans Weigels einbrachte: „Man sucht oft Stücke für bestimmte Schauspieler [...]. Als sich jedoch die Josefstädter zum ‚Glas Wasser‘ entschlossen, da kann die Überlegung nur gewesen sein: Wir haben den Ploberger, was sollen wir spielen? Denn Herbert Ploberger ist als einziger richtig besetzt, sein Bühnenbild ist dem Lustspiel durchaus auf den Leib entworfen, seine Kostüme sind höchst liebevoll gearbeitet.“²⁰³

Steinböcks Inszenierung, in der Helmut Lohner den von drei Frauen begehrten Fähnrich Masham spielte, wurde unterschiedlich aufgenommen, die Kostüme aber fanden sehr großen Anklang: „Ein ganz besonderes Lob gebührt den reizenden und geschmackvollen Kostümen, die schönsten, die wir seit Jahren auf einer Wiener Bühne zu sehen bekamen. Sie, wie auch das ein wenig zu schwere Bühnenbild, sind von Herbert Ploberger.“²⁰⁴ „Wie eine Gavotte tanzt das Lustspiel seine fünf schlanken Akte lang dahin. Stil, Melodie, beschwingte Leichtigkeit der Inszenierung, die durch ein reizvolles Bühnenbild Herbert Plobergers und seinen fast luxuriösen Aufwand von Kostümen glücklich unterstützt wird, setzen sich sogar nach den Aktschlüssen, bei den ‚Vorhängen‘, fort.“²⁰⁵ „Herbert Ploberger hat mit seinem wundervollen Bühnenbild gleichsam Variationen über ein Thema geschaffen: die Dekoration deutet durch kleine ingeniose Veränderungen den jeweiligen Schauplatz an. Faszinierend sind auch die von Ploberger entworfenen Kostüme.“²⁰⁶ Plobergers Notizbücher geben Aufschluß über den Arbeitsaufwand, der hinter diesem Erfolg stand, wobei sich sein Stilempfinden gelegentlich auch gegen den Regisseur behaupten mußte, wie eine Randbemerkung neben einer Sesselskizze verrät: „Steinboeck will die Lehnen noch tiefer haben, ich nicht, abwarten!!!!“ Er erhielt sogar einen „Fanbrief“ der Schauspielerin Christl Mardayn, die ihm „von ganzem Herzen“ gratulierte, da der „Erfolg des Abends zum grossen Teil Dein Verdienst war. [...] Ach, was waren das für hinreisende Kostüme!!!!“

²⁰⁰ *Die Presse*, 08. Oktober 1949.

²⁰¹ Otto Basil in *Neues Österreich*, 09. Oktober 1949.

²⁰² *Wiener Zeitung*, 08. Oktober 1949.

²⁰³ Hans Weigel in *Bild-Telegraf*, 26. Oktober 1954.

²⁰⁴ *Weltpresse*, 25. Oktober 1954.

²⁰⁵ Edwin Rollett in *Wiener Zeitung*, 26. Oktober 1954.

²⁰⁶ Otto Basil in *Neues Österreich*, 26. Oktober 1954.



Abb. 13: Herbert Ploberger, Szenenbildentwurf zu *Das Glas Wasser* 1954 (Privatbesitz)

Ein Blatt, mit „plo. 54“ signiert, zeigt in Form einer Guckkastenbühne, die von üppig gestreiften Vorhängen umrahmt ist, einen Ballsaal, hinter dem sich eine zwei-stöckige Galerie von Logen hochzieht. Sieben Figurinen in bunt verspielten Rokoko-kostümen stehen nebeneinander an der Rampe. Durch rhythmische Wiederholungen verschiedener Formkomponenten und die Farbigkeit der bewegten Figuren entsteht ein fast psychedelisch wirkendes Muster.²⁰⁷ (Abb. 13)

Ploberger entwarf 1954 auch die Kostüme für Hofmannsthals *Der Schwierige* in den Münchner Kammerspielen. Steinböck führte Regie, und neben einigen Schauspielern aus der Josefstadt spielten u. a. Axel von Ambesser, Peter Weck und Ruth Drexel. Er arbeitete auch später noch fallweise an verschiedenen Münchner Theatern, sein beruflicher Schwerpunkt lag aber in den fünfziger Jahren vorwiegend beim deutschen Kinofilm (etwa 25 Filme) und in den sechziger Jahren beim deutschen Fernsehen (ca. 40 Filme für ARD und ZDF), wobei er meistens für die Kostüme, in Ausnahmefällen für die Bauten zuständig war. In seinem Lebenslauf erwähnte er nur einige der Kinotitel, nämlich *Martin Luther*, *Buddenbrooks*, *Königin Luise*, *Der tolle Bomberg* (mit Hans Albers), *Alraune* (mit Hildegard Knef), *Eine Liebesgeschichte* (mit Hildegard Knef und O. W. Fischer) und *Onkel Tom's Hütte*.

²⁰⁷ BB/Fig. „Das Glas Wasser“ (Privatbesitz).

Seine erste Arbeit für das Fernsehen war O'Neill's *Fast ein Poet* mit Judith Holzmeister, das im Mai 1958 in Bonn Premiere hatte. In das Jahr 1958 fällt auch eine Zusammenarbeit mit der Schauspieltruppe Berlin, die unter der Regie von Robert Freitag mit Molières *Der Menschenfeind* auf Tournee ging und auch in Bregenz auftrat. Will Quadflieg und Freitags Ehefrau Maria Becker spielten die Hauptrollen. „Schön, ja sehr schön waren die Kostüme Herbert Plobergers, der für den Wanderbetrieb auch eine sehr gefällige Hängerdekoration geschaffen hatte.“²⁰⁸

Ende des Jahres 1958 wurde er eingeladen, die Kostüme für Hugo von Hofmannsthals *Der Turm* in der Regie von Ernst Lothar bei den Salzburger Festspielen 1959 zu entwerfen. Intendant Puthon hatte bereits Gustav Manker für das Bühnenbild verpflichtet und fragte bei ihm an: „Hofrat Lothar hat uns für den Entwurf der Kostüme Herrn Ploberger vorgeschlagen und wir möchten Ihnen dies gerne zur Kenntnis bringen und dabei fragen, ob Sie ihn kennen, bzw. mit ihm schon einmal gearbeitet haben. [...] Ploberger hat vor vielen Jahren die Faust-Kostüme noch unter Reinhardt für Salzburg entworfen.“²⁰⁹ Manker, der Ploberger bereits von der gemeinsamen Arbeit für *Es gibt keine Zufälle* am Wiener Volkstheater kannte, antwortete: „Den Vorschlag Ploberger-Kostüme finde ich ausgezeichnet! Ich schätze ihn sehr und glaube, daß ihm gerade unser Stück sehr liegen muß.“²¹⁰ Anfang März fand die erste Besprechung zwischen Ploberger, Lothar und Manker statt.

Die Neufassung des von Calderon inspirierten Dramas brachte dem Regisseur keine Lorbeeren ein, denn die Kritik reagierte teilweise vernichtend auf die Inszenierung: „Was sich die Regie (Ernst Lothar) hier erlaubte, wirkte erschütternd. Die Felsenreitschule [...] wurde Schauplatz von ‚Raumfüllung‘, die sich szenenweise bis zu purem Grottenbahn-Ulk erniedrigte.“²¹¹ Ebenso bissig ließ sich Hans Weigel aus, der aber die Kostüme „ansprechend“²¹² fand; für den Kritiker der *Presse* waren sie „auf Einprägsamkeit bedacht“²¹³, während die *Wiener Zeitung* schrieb: „Herbert Plobergers Kostüme sind ganz Ausdruck jenes sagenhaften, spanische Kulturbezüge nicht verleugnenden Polen, in dem das Trauerspiel ‚in einem vergangenen Jahrhundert, in der Atmosphäre dem 17. ähnlich‘, spielt.“²¹⁴

Ploberger mußte für diese Produktion hauptsächlich Männerkostüme entwerfen, denn es gab nur zwei Frauenrollen (eine davon spielte Lothars Gattin Adrienne Gessner). Sein Honorar lag mit 15.000 Schilling an der Untergrenze des-

²⁰⁸ Walter Scheiner in *Vorarlberger Volksblatt*, 13. Oktober 1958.

²⁰⁹ Puthon an Manker, 17. Dezember 1958 (Archiv der Salzburger Festspiele, Ordner „Festspiele 1959. Regiepersonal, Ausstattungspersonal, Kammerspiele“). Lothar war von Juni 1946 bis Dezember 1947 amerikanischer *ISB Theatre & Music Officer* gewesen und kannte Ploberger möglicherweise aus dessen Zeit an der Wiener Josefstadt.

²¹⁰ Manker an Puthon, 27. Dezember 1958 (a. a. O.).

²¹¹ *Die Bühne* 09/1959.

²¹² *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 15. August 1959.

²¹³ *Die Presse*, 15. August 1959.

²¹⁴ *Wiener Zeitung*, 15. August 1959.

sen, was in dieser Festspielsaison für vergleichbare Leistungen bezahlt wurde. Seine Kollegin Erni Kniepert etwa erhielt für die Kostümentwürfe von Strauss' *Die Schweigsame Frau* 20.000 Schilling. Auch bot man ihm – was in anderen Fällen durchaus vorkam – weder ein Zugticket erster Klasse noch ähnliche Vergünstigungen an, was darauf schließen läßt, daß es keine festgelegten Richtlinien gab. Gustav Manker erhielt für das Bühnenbild 18.000, Ernst Lothar für die Inszenierung 35.000 Schilling.²¹⁵ Das Festspielhaus wurde übrigens in diesem Sommer von Clemens Holzmeister umgebaut.

Zwei Entwurfzeichnungen Plobergers illustrierten das Programmbuch der Salzburger Festspiele 1959, sie stellen polnische Adelige bzw. Aufrührer dar. Es liegen aber auch zwei Originalentwürfe mit der Beschriftung „Volk“ vor. Sie sind überwiegend in Grau- und Brauntönen gehalten, unter eine weibliche Figurine ist das Wort „dürftiger“ hingefügt, was als Resultat einer Besprechung mit dem Regisseur gedeutet werden kann.²¹⁶ (Abb. 14)



Abb. 14: Herbert Ploberger, *Volk*, Figurinen zu *Der Turm* 1959 (Privatbesitz)

²¹⁵ Verträge vom 19. Jänner 1959, 17. Dezember 1958 und 23. März 1959 (a. a. O.). Die Preise der Sitzplätze in der Felsenreitschule lagen zwischen 50 und 220 Schilling. Zum Vergleich: 1 kg Brot kostete 3,60, ein Anzug 1070 Schilling; der Mindeststundenlohn im Baugewerbe betrug 8,55 Schilling, das machte bei 45 Wochenstunden 384,75 Schilling.

²¹⁶ Fig. „Der Turm. Volk“ (Privatbesitz).

Seine letzten Theaterarbeiten in Österreich leistete Ploberger für Leopold Lindtbergs vielbeachteten Shakespeare-Königsdramenzyklus am Wiener Burgtheater in den Jahren 1960, 1961 und 1962. Teo Otto war für das Bühnenbild, Ploberger für die Kostüme verantwortlich. Die Rollen waren hochkarätig besetzt, bei *König Heinrich IV.*, dessen Premiere im Februar 1960 stattfand, spielten u. a. Oskar Werner, Albin Skoda, Achim Benning, Judith Holzmeister und Erika Pluhar mit. Die Inszenierung wurde als „überwältigender Erfolg“²¹⁷ und „monumentales Standardwerk unvergänglicher Theaterarbeit“²¹⁸ von der Kritik begeistert aufgenommen und Plobergers Kostüme fanden größten Anklang: „Lindtberg hat vortreffliche Bühnenbilder von Teo Otto zur Verfügung. [...] Er hat (endlich!!) auch viel bessere Kostüme als sonst an dieser Stelle zur Verfügung, keine Modenschau und keine kostümkundlichen Mannequins, sondern Kleider, die von Menschen getragen werden können (Herbert Ploberger).“²¹⁹ Bei den vorliegenden Kostümentwürfen fallen stilistische Unterschiede auf. Ploberger hat *Falstaff*, den Hermann Schomberg darstellte, nicht nur mit naturalistischen Körperformen, sondern auch mit untypisch detaillierten Gesichtszügen, allerdings mit geschlossenen Augen, gemalt. Die meisten anderen Figurinen präsentieren ihre Kleidung wie üblich ohne Gesichtszüge und vielfach mit Wespentailen und ausgebreiteten Armen.²²⁰ Überraschend ausgelassen wirken hingegen zwei Kostümvariationen für das allegorische *Gerücht*, das ein schwarzes, mit vielen roten Zungen behängtes Cape trägt und die Zunge zeigt.²²¹

Fast genau ein Jahr später, im Februar 1961, fand die Premiere von *König Heinrich V.* statt. Neben Oskar Werner und Albin Skoda standen diesmal u. a. Josef Meinrad, Hermann Thimig, Wolf Albach-Retty und Annemarie Düringer auf der Besetzungsliste. Die Reaktionen waren überwiegend positiv, Ploberger wurde als „Farbschweiger“²²² bezeichnet, dessen Kostüme „in ihren Farben und der geschmackvollen Wahrung des Stils von besonderem Können“ zeigten²²³ und „den Glanz dieser wahrhaft festlichen Aufführung [erhöhten].“²²⁴ Allerdings wurden auch kritische Stimmen laut, die sich eine optisch weniger detailreiche Ausstattung gewünscht hätten; Hans Weigel schrieb z. B.: „Herbert Plobergers Kostüme sind wieder hervorragend, obzwar die Neigung zum Übermaß diesmal auch bei ihm unverkennbar ist.“²²⁵

In der Reihe der vorliegenden Entwürfe bilden *Fluellen*, *Nym* und der *französische Soldat* eine Ausnahme, da sie nicht nur naturalistisch-karikaturhaft, sondern in Seitenansicht und starker Bewegung dargestellt sind. Die übrigen Figurinen haben

²¹⁷ Heinz Kindermann in *Österreichische Neue Tageszeitung*, 20. Februar 1960.

²¹⁸ Paul Blaha in *Express*, 20. Februar 1960.

²¹⁹ *Illustrierte Kronenzeitung*, 20. Februar 1960.

²²⁰ ÖThM, Fig. „*Falstaff/Schomberg*“ (HÜ 21268), „*Bardolf/Gottschlich-Peto/Krastel*“ (HS 54431), „*Richard-Heinrich IV/Albin Skoda*“ (HS 54345), „*Worcester/Janisch*“ (HS 54353) und „*Westmoreland Krönung*“ (HS 54354).

²²¹ Fig. „*Sonja Sutter. Gerücht*“ (Privatbesitz).

²²² Kauer in *Volksstimme*, 09. Februar 1961.

²²³ *Neue Front*, Salzburg, 25. Februar 1961.

²²⁴ Heinz Kindermann in *Österreichische Neue Tageszeitung*, 09. Februar 1961.

²²⁵ Hans Weigel in *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 09. Februar 1961.

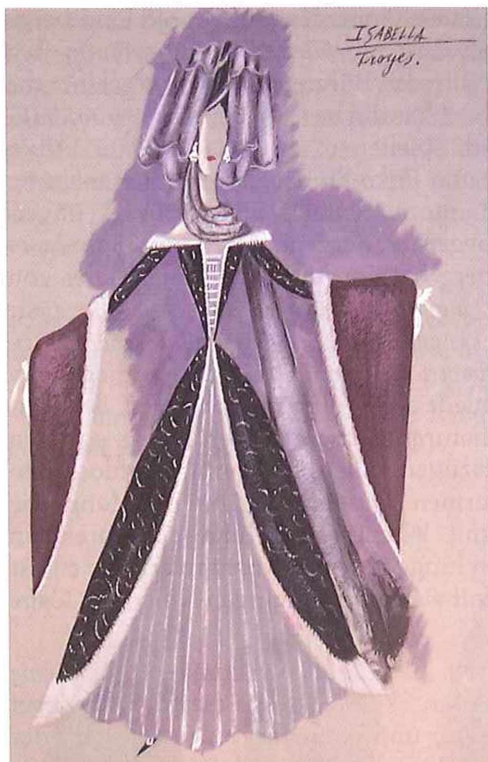


Abb. 15: Herbert Ploberger, *Isabelle*, Figurine zu *König Heinrich V.* 1961 (Österreichisches Theatermuseum)

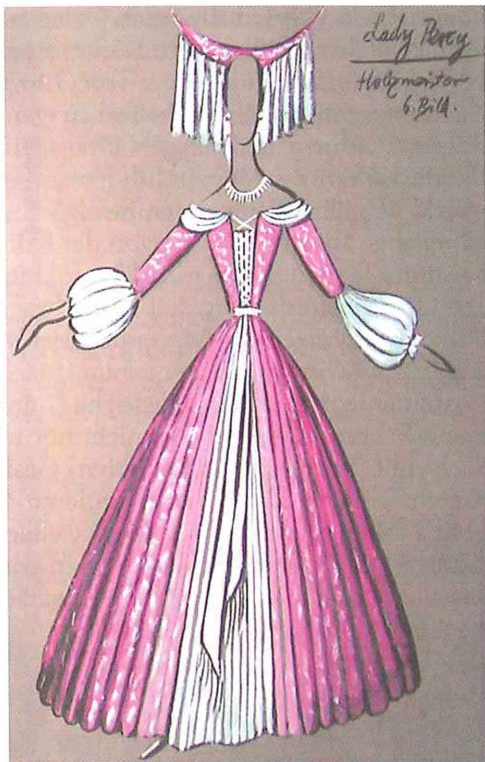


Abb. 16: Herbert Ploberger, *Lady Percy*, Figurine zu *König Heinrich IV.* 1960 (Österreichisches Theatermuseum)

die typischen Merkmale, die schon bei den Entwürfen für *Faust I* aufgefallen sind. *Erzbischof von Canterbury*, *Bischof von Ely* und *Königin Isabelle*, alle drei in lila Roben, zeigen jeweils ihre rechte Schuhspitze unter bodenlangen Kleidern. *Isabelle* ist ganz in lila-weißen Nuancen gehalten, ihr Oberkörper wird von einem lila Schatten umrahmt. (Abb. 15) Von fünf „Lords“ gibt es zwei Entwürfe; einmal sind sie in unterschiedlich gestalteter Zivilkleidung, einmal in stilisierter Kriegsausrüstung dargestellt, wobei ihre schematische Anordnung in Zweier- und Dreiergruppen wie ein Muster wirkt.²²⁶ Zahlreiche Szenenfotos geben einen Eindruck von der Umsetzung der Entwürfe, die wegen der auffälligen Kostümdetails bei *Fluellen* und der *Wirtin* besonders gut nachvollziehbar ist.²²⁷

Plobergers letzte Arbeit am Burgtheater, *König Richard III.* mit Achim Benning, Judith Holzmeister, Fred Liewehr, Heinrich Schweiger, Sonja Sutter, Eva Zil-

²²⁶ ÖThM, Fig. „Fluellen“ (HG 21266), „Nym“ (HG 21265), „Gefangener franz. Soldat“ (HG 21267), „Erzbischof Canterbury“ (HS 54346), „Isabella Troyes“ (HS 54347), „Bischof Ely/Inger“ (HS 54348), „Lords London“ (HS 54349) und „Lords bewaffnet“ (HS 54351).

²²⁷ Fotos Dietrich, Hausmann, Rogner, Völkel (Archiv des Burgtheaters) und Hausmann (ÖThM).

cher u. a., hatte im März 1962 Premiere. Die Kritiker waren von der Inszenierung nicht ganz überzeugt, auch das gleichbleibende Bühnenbild war ihnen zu „bescheiden“. „Was hier ein Nachteil, wird bei den dezenten, ernstesten Kostümen Herbert Plobergers zum Vorteil.“²²⁸ Plobergers Kostüme, diesmal eher dunkel gehalten, waren „von edler Einfachheit“²²⁹, „beste Burgtheaterqualität“²³⁰ und „voll Einfühlung in das Zeitkolorit.“²³¹

Kurz nach der Premiere von *König Richard III.* wurde Ploberger sechzig Jahre alt. Justus Schmidt, der ihn als einen „schweigsamen, kritischen und selbstkritischen Menschen“ bezeichnete, „der viel liest und ein sicheres Urteil hat“, würdigte ihn zu diesem Anlaß mit einem Beitrag im Kunstjahrbuch der Stadt Linz. Darin schrieb er u. a.: „Plo, wie er sich auf seinen Bildern und Skizzen bezeichnet, ist heute wie vor vierzig Jahren Avantgardist, damals in der vordersten Reihe der Neuen Sachlichkeit [...]. Heute ist er einer der bedeutendsten Bühnenbildner, die Österreich hervorbrachte, und im besonderen ein international anerkannter Fachmann für das Kostüm.“²³²

Unter anderen beruflichen Umständen hätte Ploberger mit sechzig vielleicht schon in Pension gehen können, aber da er selbständig war, arbeitete er bis zum Alter von fast siebzig Jahren weiterhin für Theater, Film und Fernsehen. Nach dem derzeitigen Stand der Recherchen waren seine jeweils letzten Arbeiten in diesen drei Sparten 1965 die Kostüme für die internationale Filmproduktion *Onkel Tom's Hütte* mit O. W. Fischer und Juliette Gréco, 1970 das Bühnenbild für das Schweizer Tournee-Theater Basel, ebenfalls mit O. W. Fischer, und 1971 die Kostüme für den Fernsehfilm *Das Geheimnis der Mary Celeste* mit Hans-Joachim Kulenkampff.

1976, wenige Monate vor seinem Tod, kaufte die Österreichische Galerie im Oberen Belvedere das *Stilleben mit Ananas* aus dem Jahr 1926, worüber die *Oberösterreichischen Nachrichten* schrieben: „Längst ist Ploberger [...] eine der Schlüsselfiguren der Neuen Sachlichkeit geworden. Was seine alte Heimat Oberösterreich bisher sträflich vergaß, macht nun die Österreichische Galerie wieder gut: eine ganz besonders reizvolle Persönlichkeit der Malerei der zwanziger Jahre wiederzuentdecken und neuzubewerten.“²³³ 1977 sollte zu Plobergers 75. Geburtstag eine Ausstellung im damaligen Stadtmuseum Linz-Nordico stattfinden, er verstarb aber während der Vorbereitungen bereits im Jänner des Jahres. Die Ausstellung *Herbert Ploberger 1902–1977* wurde damit zu einer Gedächtnisausstellung, bei der u. a. auch einige seiner Bühnenbildentwürfe gezeigt wurden. Im Jahr 1995 fand im Kunstforum Bank Austria die Ausstellung *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918–1938* statt, in der „dem exzellenten aus Wels stammenden Herbert Ploberger ein besonders weiter Raum gewid-

²²⁸ Edwin Rollet in *Wiener Zeitung*, 10. März 1962.

²²⁹ *Süd-Ost-Tagespost*, 14. März 1962.

²³⁰ *Salzburger Tagblatt*, 10. März 1962 und *Volksstimme*, 16. März 1962.

²³¹ *Neue Front*, 24. März 1962.

²³² Der Beitrag ist mit Entwürfen zu *Faust I*, *Der Turm* und *Der Kreidekreis* illustriert.

²³³ *Oberösterreichische Nachrichten*, 11. August 1976.

met [wurde].²³⁴ 1996/97 zeigte die Museumsakademie Berlin seine Bilder aus der zerbombten Stadt. 2001 war Ploberger bei der in der Kunsthalle München stattfindenden Ausstellung *Der Kühle Blick. Realismus der Zwanziger Jahre* der einzige österreichische Maler. 2002 zeigten das Lebensspuren-Museum der Siegel und Stempel in Wels und das Nordico-Museum der Stadt Linz anlässlich seines hundertsten Geburtstages die Ausstellung *Herbert Ploberger Malerei-Graphik*. Im Frühjahr 2004 fand in den Galeries nationales du Grand Palais in Paris die hervorragend kuratierte Schau *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown* statt, bei der Ploberger mit seinem Bild *Scherben bringen Glück* vertreten war. Etwa zeitgleich erschien in Wels Georg Wachas Aufsatz *Herbert Ploberger und das Bühnenbild*. Der ehemalige Direktor des Linzer Stadtmuseums Nordico, der Ploberger auch persönlich kannte, plädierte darin: „Es wäre an der Zeit, Ploberger als vielseitigen heimischen Künstler, als bedeutenden Vertreter der ‚Neuen Sachlichkeit‘, als Bühnenbildner, als einfühlsamen, für das Szenario von Krieg und Zerstörung auf der Bühne der Geschichte empfänglichen [...] Maler zu schätzen.“²³⁵

Resümee

Zu achtzehn der neununddreißig recherchierten Inszenierungen konnten Skizzen und Entwürfe auf Papier in Museen und Privatbesitz eingesehen werden. Obwohl sich aufgrund der punktuellen Auswahl kein vollständiges Bild ergeben kann, ermöglicht ihre zeitliche Streuung einen kursorischen Überblick über den gesamten Untersuchungszeitraum von 1933 bis 1962. Die Bilder, die entweder mit „ploberger“ oder „plo.“ signiert sind, zeigen durchgehend unverkennbar seine künstlerische Handschrift.

Bei den Kostümentwürfen der dreißiger Jahre zeichnet sich eine schrittweise Tendenz zur Vereinfachung, zur Reduktion auf Wesentliches, ab. Die Blätter für *Florian Geyer* wirken lebendig-illustrativ, bei *Golgotha* hingegen stehen die gleichfalls zu Gruppen zusammengefaßten Figurinen ruhiger nebeneinander. Bei den Entwürfen zu *Faust* gibt es daneben als dritte Lösungsvariante auch eine schematische Anordnung in bis zu vier übereinander angeordneten Reihen. Die stets frontal gezeichneten Figuren sind auch hier vielfach durch ihre Aufstellung oder Armhaltung in Kontakt. Vor allem die Frauen zeigen bereits eine Tendenz zu Wespentailen. Bald fallen die anfangs noch geschlossenen Augen gänzlich weg, zur Andeutung von Gesichtszügen bleibt mitunter noch ein kleiner roter Mund übrig. In die Länge gezogene Arme und Hälse, schlanke Körper und eiförmig wirkende Köpfe ohne Gesichtszüge werden zu typischen Merkmalen. (Parallelen dazu finden sich in Plobergers Bildern aus dem von Bomben zerstörten Berlin, in denen viele Menschen gesichtslos oder mit geschlossenen Augen dargestellt sind.)

²³⁴ *Oberösterreichische Nachrichten*, 07. April 1995.

²³⁵ Georg Wacha, *Herbert Ploberger und das Bühnenbild*, a. a. O., S. 468.

In den späteren Entwürfen der fünfziger und sechziger Jahre sind die Hauptfiguren vielfach einzeln, die Nebenfiguren oft paarweise oder in Gruppen dargestellt. (Manche Blattränder lassen allerdings darauf schließen, daß vermeintliche Einzeldarstellungen durch das Zerschneiden ursprünglich größerer Formate entstanden.) Neben den zumeist elegant reduzierten Körperformen existieren wieder einige realistischer gezeichnete Figuren, die durch übertriebene Bewegungen und überlange Extremitäten karikaturhaft wirken; diese Facette seines Talentes bewog bereits in den zwanziger Jahren einen Kritiker dazu, ihn mit Olaf Gulbransson zu vergleichen.

Plobergers Vorliebe für Punkt- und Streumuster ist sowohl bei den Kostümen als auch bei den Bühnenbildern feststellbar, wo sie sich mitunter auch in Form von Sternen oder Blüten ausdrückt. Den Gesichtern der Schauspielerinnen schmeichelte er gerne mit hochstehenden oder besonders breiten Kragenvariationen, aber auch bei den Männerkostümen fallen vielfältig gestaltete Krägen und Halstücher auf. Ploberger war mit seinen Entwürfen gewissermaßen auch eine Art Modeschöpfer. In einem Interview Ende der vierziger Jahre antwortete er allerdings auf die Frage, ob er von der Mode komme und daher das rein Malerische für die Qualität des Entwurfs nicht so bestimmend sei:

„Im Gegenteil! Ich bin bewußt Maler. Alles, was ich innerlich sehe, muß ich zeichnen und zeigen können. Wenn ich die ganze Handlung, Anfang und Ende, Höhepunkte, den Wechsel von einfachem und reichem Kostüm je nach den Figuren, ihrer Entwicklung und dem Ablauf des Geschehens bedacht habe – dann formt sich in oft tagelanger Arbeit der Einfall auf dem weißen Papier. Die moderne Linie tritt als eine Art Korrektur hinzu. Wenn es Sie interessiert, so komme ich von der sogenannten hohen Kunst, habe also im sprichwörtlichen stillen Kämmerlein meine Bilder gemalt und auf die Ausstellungen geschickt. Aber heute treibt es ja auch den Künstler ins praktischere Leben, es gilt, seine Begabung in den Dienst einer angewandten Kunst zu stellen.“²³⁶

Das Resultat seiner Arbeit waren Kostüme, die sowohl in den historischen Rahmen der jeweiligen Stücke paßten als auch dem aktuellen zeitmodischen Stilempfinden entsprachen und zusammen mit der übrigen Ausstattung die gewünschte optisch-ästhetische Gesamtwirkung ergaben. Die Voraussetzungen dafür lagen einerseits in seinen künstlerischen und gestalterischen Talenten, andererseits in umfassenden kostümgeschichtlichen Recherchen und einem schnittechnischen Fachwissen, das er sich nebenher angeeignet hatte. Es war für ihn wichtig, schon in einem möglichst frühen Vorbereitungsstadium zu erfahren, wer für die jeweilige Rolle vorgesehen war, denn so konnte er individuelle Besonderheiten in seine Überlegungen einbeziehen und bereits in den ersten Entwurfzeichnungen berücksichtigen. Vorteilhaftes galt es zu betonen, Silhouette- oder Größenprobleme

²³⁶ Artur Gläser, *Plo. Gespräch mit dem Bühnen- und Filmmaler Herbert Ploberger*, vermutlich in: *Der Silber Spiegel* 1939 oder 1940 (Nachlaß H. Ploberger).

hingegen wußte er dezent auszugleichen. Plobergers Arbeit endete aber nicht mit dem malerischen Entwurf, denn er trug die Verantwortung für das Endprodukt und arbeitete daher eng mit den leitenden Garderobieren zusammen. Bei den Kostümprouben war er stets anwesend; er überprüfte dabei nicht nur die Gesamtwirkung, sondern auch alle Details der Kostümpstücke und achtete darauf, daß durch eventuelle Abänderungswünsche sein künstlerisches Konzept nicht beeinträchtigt wurde.

Auch seine Bühnenbilder löste Ploberger mit Fantasie, praktischem Realitätssinn und erstaunlichem technischem Können. Vor der endgültigen Umsetzung seiner Ideen fertigte er manchmal dreidimensionale Modelle an. Die vorliegenden malerischen Entwürfe erfassen den gesamten, meist mit einer Rahmung versehenen Bühnenraum zentralperspektivisch, wodurch der Betrachter die Idealposition des Zuschauers im Theater einnimmt. Einige sind mit Figuren illustriert und daher keine bloßen Bühnen-, sondern auch Szenenbilder. Diese meist parallel zur vorderen Rampe positionierten Figuren wirken teilweise wie Marionetten. Eine weitere Eigenart ist ein gewisser Schwung, ja eine Bewegtheit, welche mitunter auch die dargestellten Dekorationen und Versatzstücke erfaßt und dadurch lebendig wirken läßt. Hier zeigt sich eine Formensprache, die schon in seinem Stilleben *Auf dem Tisch, unter dem Tisch* von 1925 zu beobachten ist, wo er durch eine leichte perspektivische Verzerrung, einige schwungvolle Bordüren und Textilien, die sich in einem ansonsten leblosen Ambiente eigenwillig aufbiegen, partiell eine ähnliche Wirkung erzielt. Nicht umsonst wurde die neue Kunstströmung 1925 von Zeitgenossen auch als „Magischer Realismus“ bezeichnet.

Über die Aufgabe des Bühnenbildners schrieb Ploberger: „Ich glaube, die Kunst des Bühnenbildners hat optisch den Rahmen oder besser noch das Bild einer eigenen Welt für den darstellerischen Menschen, den Schauspieler, Sänger, Tänzer, zu bieten. Sie ist eine angewandte Kunst, die den technischen Gesetzen der Bühne, ihren Möglichkeiten, etwa der Beleuchtung oder der Verwandlung, folgend, einen eigenen Kosmos, entweder der realen Welt nahe oder auch ihr weit entrückt, schaffen muß. Immer hat sie dem Werk des Autors und den Darstellern zu dienen, die Wirkung beider zu unterstützen und womöglich zu steigern und darf nie Selbstzweck werden.“²³⁷

Mit dieser Einstellung folgte er einem Leitsatz seines Lehrers Cižek, welcher die stete „Rücksichtnahme auf den dem Kunstganzen untergeordneten Zweck“ postuliert hatte.²³⁸ Ploberger verhielt sich als sachbezogener „Teamspieler“, der sich am „Gegenstand“ orientierte, womit er ein Leben lang einem Grundprinzip der Neuen Sachlichkeit folgte. Konsequenterweise war ihm der Verbleib seiner Arbeiten nicht wichtig, er führte auch kein Werkverzeichnis. Leider ist daher nur ein Bruchteil der Entwürfe erhalten, die Ploberger in vierzig Berufsjahren geschaffen hat (und

²³⁷ Justus Schmidt verwendete dieses Zitat in seinem bereits erwähnten Beitrag anlässlich Plobergers sechzigstem Geburtstag im Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1962.

²³⁸ *Mission statement*, um 1915, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung.

deren Zahl bereits 1956 in einer Bavaria-Presseaussendung auf 14.000 geschätzt wurde). Die meisten sind verschollen, andere verschenkte er, manche konnte er vielleicht verkaufen und nach seinem Tod ging ein kleiner verbliebener Rest an Museen und Galerien. Viele wurden vermutlich in lädiertem Zustand weggeworfen, sie waren ja nicht als Kunstwerke, sondern als Vorentwürfe für die Regisseure bzw. Vorlagen für die Schneider- und Bühnenwerkstätten konzipiert und daher einer gewissen natürlichen Beanspruchung ausgesetzt.

Auch wenn sich in manchen seiner neusachlichen Bilder surrealistische Nuancen erkennen lassen, gehörte Ploberger als bildender Künstler keiner Avantgardeströmung an, und er blieb auch als angewandter Künstler seinem gemäßigt modernen Stil auf der Basis seines herausragenden malerischen Könnens treu. Die verlorenen Werke aus seinem Berliner Atelier würden zwar helfen, das Spektrum der Vergleichsmöglichkeiten zu erweitern, aber eine zeitliche Zäsur zwischen dem neusachlichen Künstler und dem Theatermaler ist nicht nachvollziehbar, vielmehr ist sein kontinuierliches Interesse für die darstellenden Künste bereits ab 1927 erwiesen. Ploberger hätte als Porträtmaler, Zeichner, Illustrator oder Karikaturist gleichermaßen Karriere machen können, und er bewahrte sich bis zum Schluß seiner beruflichen Laufbahn die Flexibilität und Vielseitigkeit, die er schon während seiner Ausbildung bewiesen hatte. Die Bezeichnungen, die seine Profession beschreiben sollten, sprechen für sich; er wurde u. a. als Maler, Theatermaler, akademischer Maler, Film- und Bühnenmaler, Filmarchitekt, Filmszenograph, Filmbildner, Bühnenbildner, Kostümbildner, Kostümzeichner, Kostümberater, Kostümentwerfer, Künstler, Modekünstler, Ausstattungskünstler, Architekt, Meister und Professor bezeichnet.

„Plo“, wie ihn alle nannten, mochte keine offiziellen Premierenfeiern, war aber im privaten Rahmen als blendender Unterhalter beliebt. Mit einigen berühmten Regisseuren und Schauspielern verband ihn eine lebenslange Freundschaft. Bei Filmarbeiten konnte er wegen seiner vielseitigen Sprachenkenntnisse oft als Dolmetscher vermitteln, und sein Hotelzimmer wurde mitunter zum Treffpunkt internationaler Stars. Aber Plobergers Charakter ließ es nicht zu, daß er sich selbst in den Mittelpunkt stellte. Seine Witwe weiß von seiner großzügigen Hilfsbereitschaft, die sich trotz beschränkter Mittel auch auf finanzielle Zuwendungen für Freunde und Bekannte erstreckte, zu erzählen. Der Kostümbildner Helmut Holger, welcher ihn bei der Fernseharbeit in den sechziger Jahren kennenlernte, spricht nicht nur mit größter Hochachtung über Plobergers künstlerische Qualitäten und seine Genauigkeit, mit der er auf die Umsetzung von Kostümdetails achtete, sondern betont auch seine absolute Verlässlichkeit und insbesondere seine „sympathische Menschlichkeit“, die ihn in den damaligen Fernsehstudios zu einer herausragenden Persönlichkeit machten.²³⁹

Der Künstler Herbert Ploberger gewinnt dadurch als Mensch Konturen. Auch die Frage seiner politischen Einstellung ist weitgehend beantwortet; er gehörte

²³⁹ Aus einem Gespräch mit Helmut Holger im Herbst 2006.

als intellektueller Kosmopolit keiner Partei an, seine kritische Distanz zum Nationalsozialismus scheint gesichert.

Plobergers noch undokumentiertes filmbildnerisches Schaffen, das sich über vierzig Jahre vom Stumm- über den Ton- und Farb- bis zum Fernsehfilm erstreckte, wird derzeit von der Verfasserin im Rahmen einer Dissertation erforscht.

Anhang

Verwendete Abkürzungen

AdR (Archiv der Republik), BB (Bühnenbildentwurf), BmFu (Bundesministerium für Unterricht und Kunst), BThV (Bundestheaterverwaltung), Fig. (Figurine, Kostümentwurf), MA (Magistratsabteilung der Stadt Wien), MF (Mikrofilm), o. A. (ohne Angabe), o. D (ohne Datum), ÖBThV (Österreichische Bundestheaterverwaltung), OÖLA (Oberösterreichisches Landesarchiv), OÖLM (Oberösterreichisches Landesmuseum), ÖThM (Österreichisches Theatermuseum), WSTLA (Wiener Stadt- und Landesarchiv), WSTLB (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, jetzt Wien-Bibliothek).

Anmerkung

Der Beitrag ist in der alten Rechtschreibung verfaßt, die Zitate wurden in diplomatischer Umschrift transkribiert. Von Ploberger wörtlich übernommene Bezeichnungen seiner Entwürfe sind kursiv und in Anführungszeichen gesetzt.

Die Inszenierungen in chronologischer Reihenfolge

Wien und Salzburg 1933–1934

Florian Geyer. Die Tragödie des Bauernkrieges

Schauspiel von Gerhart Hauptmann

Premiere am 15. Februar 1933, Wien, Burgtheater; Regie: Hermann Röbbeling; Bühnenbild: Clemens Holzmeister; Kostüm: Herbert Ploberger; mit Georg Reimers, Hans Siebert, Reinhold Siegert, Reinhold Häussermann, Karl Burgstaller, Philipp Zeska, Karl Eidlitz, Hanns Hitzinger, Fritz Straßni, Paul Hartmann, Franz Herterich, Julius Karsten, Paul Pranger, Hans Baumann, Maria Eis, Franz Höbbling, Ferdinand Onno, Hans Marr, Viktor Braun, Otto Treßler, Eduard Volters, Wilhelm Heim, Armand Ozory, Walter Huber, Ferdinand Maierhofer, Emmerich Reimers, Ludwig Hetsey, Kaspar Bach, Hermann Wawra, Wilhelm Schmidt, Julia Janssen, Rudolf Kleiser, Fritz Blum, Richard Eybner, Karl Friedl, Fritz Müller, Maria Mayer, Helmuth Krauß, Hermann Wawra, Marie Trentin, Lili Karoly, Käthe Meißl.

Golgotha

Passionsspiel von Vinzenz Oskar Ludwig

Premiere am 15. April 1933, Wien, Renz-Gebäude; Regie: Aurel Nowotny; Bühnenbild: Clemens Holzmeister; Kostüm: Herbert Ploberger; Musik: Franz Vajda; mit Hans Schweikart, Ebba Johannsen, Dagny Servaes, Rudolf Teubler, Friedrich Pistoll, Niko Habel, Peter Lorre, Karl Schostal, Laurenz Corvinus, Erich Wolf, Konrad Stieber, Eugen Grünau, Walter Höfermayer, Hans Stilp, Eduard Sekler, Tonio Riedl, Gustav Zillinger, Karl Kyser, Friedrich Kühne, Hans Richter, Albert Paulmann, Robert Miksch, Hugo Riedl, Josef Zetenius, Alexander Marten, Edmund Lorbek, Wilhelm Schich, Eduard Spiess, Hans Winterberg, Franz Schafheitlin, Lilia Skalla, Hans Kurth, Walter Haack, Otto Walchshofer, Hans Danninger, Heinz Altringen, Leopold Iwald, Emil Pfeiffer, Gertrude Klastersky-Kolar, Vally Brenneis, Marie Schell-Noe, Elly Giegl, Hilde Malzer, Trude Wiener, Walter Blenke, Heinz Tauber, Ernst Schlott, Harry Just, Alexander Marten, Stany Marris, Dolf Lindner, Ernst Schlott, Erich Wolf, Laurenz Corvinus, Walter Höfermayer, Hans Weiss, Hans Stilp.

Faust. Der Tragödie 1. Teil

Schauspiel von Johann Wolfgang von Goethe

Premiere am 17. August 1933, Salzburg, Salzburger Festspiele, Felsenreitschule; Regie: Max Reinhardt; Bühnenbild: Clemens Holzmeister; Kostüm: Herbert Ploberger; Musik: Bernhard Paumgartner; Dirigent: Herbert von Karajan, Karl Hudez; Choreografie: Margarete Wallmann; Orgel: Franz Sauer; mit Luis Rainer, Fred Liewehr, Hedwig Pistorius, Raul Lange, Max Pallenberg, Ewald Balser, Franz Pfaudler, Richard Tomaselli, Paula Wessely, Lotte Medelsky, Nora Minor, Harry Horner, Richard Eybner, Karl Norbert, Franz Pfaudler, Frieda Richard, Gerty Klein, Trude Ploy, Helene Thimig.

Othello

Oper von Giuseppe Verdi (Libretto: Arrigo Boito, übersetzt von Max Kalbeck)

Premiere am 15. Dezember 1933, Wien, Staatsoper; Regie: Lothar Wallerstein; Dirigent: Clemens Krauß; Bühnenbild: Clemens Holzmeister, Robert Kautsky; Kostüm: Herbert Ploberger; mit Franz Völker, Josef Manowarda, Hermann Gallos, Erich Zimmermann, Franz Markhoff, Viktor Madin, Josef Knapp, Viorica Ursuleac, Enid Szanths, Hans Scholtys.

Passionsspiel

Schauspiel von Karl Schönherr

Premiere am 25. März 1934, Wien, Burgtheater; Regie: Hermann Röbbeling; Bühnenbild: Clemens Holzmeister; Kostüm: Herbert Ploberger; Musik: Franz Salmhofer; mit Paul Hartmann, Else Wohlgemuth, Hilde Wagener, Lily Karoly, Ewald Balser, Fred Liewehr, Viktor Braun, Otto Hartmann, Erich Wolf, Hans Siebert, Raoul Aslan, Eduard Volters, Wilhelm Schmidt, Hermann Wawra, Fred Hennings, Julius Karsten, Hanns Hitzinger, Karl Friedl, Fritz Blum, Stany Morris, Maria Mayer, Fritz Straßni, Helmuth Krauß, Reinhold Siegert, Walter Huber, Rudolf Kleiser, Richard Eybner, Tassilo Holik, Armand Ozory, Lotte Medelsky, Käthe Dobbs, H. Czech-Rechtensee, Käthe Lisatz-Schwab, Marga Bernard, Rudolf Kleiser, Albert Paulmann.

Tiroler Weihnachtsspiel

Schauspiel von Josef Garber

Premiere am 14. Dezember 1934, Wien, Deutsches Volkstheater; Regie: Richard Metzl; Dirigent: Karl Hieß; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Chor: Leo Lehner; mit Fritzi Eckener, Trude Pittioni, Maria Schell-Noe, Otto Admandt, Josef Bergauer, Fritz Burgstaller, Paul Dättel, Josef Hübner, Charles Jirka, Friedrich Kühne, Emil Lind, Alfred Mahr, Leo Ortner, Georg Siegl, Rudolf Teubler.

Linz 1945–1946

Der gestiefelte Kater

Kindermärchen nach Tieck, bearbeitet von Franz Pühringer

Premiere am 28. November 1945, Linz, Kammerspiele des Landestheaters; Regie: Anton Lehmann; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Arnold Bernauer, Herta Hotter, Hubert Mann, Edith Nimführ, Eva Petrus.

Leonce und Lena

Lustspiel von Georg Büchner, bearbeitet von Franz Pühringer

Premiere am 19. Dezember 1945, Linz, Städtische Kammerspiele im Rathaus; Regie: Franz Pühringer; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Veit Relin, Fritz Bramböck, Hubert Mann, Liselotte Schmid(t).

Die Zauberflöte

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart (Libretto: Emanuel Schikaneder)

Premiere am 22. Dezember 1945, Linz, Landestheater; Regie: Viktor Pruscha; Dirigent: Paul Walter; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Chor: Rudolf Schramek; mit Panos Skinas, Jörg Fekesa, Stefan Zajedan, Friedrich Rudolf, Gerhard Patzak, Frieda Müller, Irma Raunig, Mimi Markus, Paula Hagenbüchli, Albine Ehgarten, Elisabeth Ranic, Maria Moser, Sieglinde Wagner, Kurt Schramek, Herma Costa, Erich Klaus, Albrecht Kornhäusl, Robert Steininger.

Bei Kerzenlicht

Musikalische Komödie von Robert Katscher und Karl Farkas

Premiere am 31. Dezember 1945, Linz, Kammerspiele des Landestheaters; Regie: Gustav Dieffenbacher; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Musikalische Leitung: Hans Hagen; Choreografie: Hella Nemetz; mit Arnold Bernauer, Herma Costa, Rolf Döring, Hubert Mann, Maria Manz, Eveline Meisel, Veit Relin, Adi Waté und einem Männerterzett.

Leuchtfener (Thunder Rock)

Schauspiel von Robert Ardrey, übersetzt von Frank C. Ruddy

Premiere am 11. Jänner 1946, Linz, Landestheater; Regie: Heinrich Ortmayr; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Heinrich Ortmayr, Ferdinand Lackner, Fritz Neumann, Michael Grahn, Hubert Mann, Ludwig Blaha, Anton Lehmann, Richard Feist, Lola Dieffenbacher, Traut Kutscha, Friedl Gollmann.

Gräfin Mariza

Operette von Emmerich Kálmán (Libretto: J. Brammer, A. Grünwald)

Premiere am 26. Jänner 1946, Linz, Landestheater; Regie: Adi Waté; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Dirigent: Theodor Peyrl; Choreografie: Heli Nemetz; mit Wanda von Kobierska, Fritz Neumann, Hans Starz, Albrecht Kornhäusl, Inge Stick, Michael Grahn, Lola Penninger, Adi Waté, Beate Doppler, Franz Regner, Sieglinde Wagner, Inge Wiesinger, Traudl Stick, Liselotte Schneller.

Tanz im Thermidor

Ernste Komödie von Roland Marwitz

Premiere am 02. Februar 1946, Linz, Kammerspiele des Landestheaters; Regie: Gustav Dieffenbacher; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Musik: Hans Hagen; mit Ludwig Blaha, Rita Gallos, Ernst Kapusta, Eva Sandor, Hubert Mann, Richard Feist, Anton Lehmann, Arnold Bernauer, Evelyne Meisel, Edith Nimführ.

Der Barbier von Sevilla

Opera buffa von Gioacchino Rossini (Libretto: Cesare Sterbini nach Beaumarchais)

Premiere am 09. Februar 1946, Linz, Landestheater; Regie: Viktor Pruscha; Dirigent: Paul Walter; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Chor: Rudolf Schramek; mit Jörg Fekesa, Alfons Kral, Hans Schnepf, Frieda Müller, Panos Skinas, Albine Elgarden, Sieglinde Wagner, Ortwin Graber, Kurt Schramek, Robert Steininger, Rudolf Häuser, Friedrich Rudolf, Franz Regner.

Hofrat Geiger

Musikalisches Lustspiel von Martin Costa (Musik: Hans Lang)

Premiere am 28. Februar 1946, Linz, Kammerspiele des Landestheaters; Regie: Ludwig Blaha; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Musik: Hans Hagen; Choreografie: Heli Nemetz; mit Fritz Neumann, Gustav Dieffenbacher, Eva Sandor, Lola Penninger, Eva Petrus, Roswitha Posselt, Trude Fukar, Charlie König, Ludwig Blaha, Helli Lichten, Marie Schantl, Käthe Faussek, Elisabeth Sparchala.

Weh dem, der lügt!

Lustspiel von Franz Grillparzer

Premiere am 02. April 1946, Linz, Landestheater; Regie: Heinrich Ortmay(er); Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Ludwig Blaha, Michael Grahn, Veit(h) Relin, Alfons Kral, Eva Petrus, Ferdinand Lackner, Robert Steininger, Hubert Mann, Gustav Dieffenbacher, Arnold Bernauer, Rudolf Häuser.

Ballettabend

Premiere am 12. April 1946, Linz, Landestheater; Choreografie: Hella (Heli) Nemetz; Dirigent: Paul Walter; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Elfi Beer, Hans Drastyl, Irene Hofferichter, Trude Jakober, Traudl Jerzö, Ursel Kehl, Erich Klaus, Charlie König, Bärbel Lorel, Hella Nemetz, Elvira Podgorski, Hans Starz.

Der fidele Bauer

Operette von Leo Fall (Libretto: Victor Léon)

Premiere am 01. Mai 1946, Linz, Landestheater; Regie: Adi Waté; Dirigent: Theodor Peyrl; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Choreografie: Hella Nemetz; mit Fritz Neumann, Erich Klaus, Adi Waté, Albrecht Kornhäusl, Inge Stick, Alois Indra, Hans Lehnfeld, Hans Lexl, Hilde Novacek, Erika Lexl, Robert Steininger, Toni Apel-Reitner, Michael Grahn, Edith Nimführ, Franz Regner, Maria Stahrmühlner.

Jacobowsky und der Oberst

Schauspiel von Franz Werfel

Premiere am 08. Juni 1946, Linz, Landestheater; Regie: Ludwig Blaha; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Anton Lehmann, Hans Stöckl, Maria Manz, Karl Pammer, Richard Feist, Robert Steininger, Helli Lichten, Isolde Kaspar, Charlie König, Lola Penninger, Elisabeth Sparchala, Edith Nimführ, Eveline Meisel, Ernst Kapusta, Michael Grahn, Fritz Neumann, Arnold Bernauer, Ferdinand Lackner, Hans Lexl, Hans Schnepf, Hermann Schindler, Veit Relin, Ilse Wecke.

Wien 1946–1949

Pedro, Pablo und die Gerechtigkeit

Schauspiel von E. F. Burian, nach dem Roman von B. Beneschowa, übersetzt von H. Hofrichter und L. Orel

Premiere am 25. Oktober 1946, Wien, Kleines Haus des Theaters in der Josefstadt (Studio); Regie: Josef Zechell; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Musik: E. F. Burian; mit Erna Mangold, Gerhard Riedmann, Eva Simmell, Gisa Wurm, Hans Ziegler.

Die ferne Station (Stanzija Dalnaja)

Schauspiel von Alexander Afinogenow, übersetzt von Freimut Schwarz und Iwan Melkich

Premiere am 10. Dezember 1946, Wien, Theater in der Josefstadt; Regie: Rudolf Steinböck; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Musik: Peter Wehle; mit Attila Hörbiger, Vilma Degischer, Carl Günther, Elisabeth Markus, Aglaja Schmid, Gandolf Buschbeck, Karl Kyser, Christian Moeller, Evi Servaes, Josef Zechell, Rudolf Krismanek.

Eurydike

Schauspiel von Jean Anouilh, übersetzt von Helma Flessa

Premiere am 31. Jänner 1947, Wien, Kleines Haus des Theaters in der Josefstadt (Studio); Regie: Franz Pfaudler; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Leopold Rudolph, Julius Brandt, Grete Zimmer, Dagny Servaes, Fritz Gehlen, Heinz Altmann, Heinrich Ortmayr, Heribert Aichinger, Gertrud Ramlo, Erik Frey, Hans Ziegler, Karl Böhm, Kurt Sowinetz, Peter Sturm, Herta Kravina.

Figaro lässt sich scheiden

Komödie von Ödön von Horvath

Premiere am 29. April 1947, Wien, Kleines Haus des Theaters in der Josefstadt (Studio); Regie: Alfred Ibach; Musik: Ludwig Zenk; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Heribert Aichinger, Maria Andergast, Franz Böheim, Karl Böhm, Julius Brandt, Max Brebeck, Peter Diry, Curt Eilers, Harry Fuß, Fritz Gehlen, Carl Günther, Harry Halm, Klaus Löwitsch, Paul Olmühl, Dagni Servaes, Helly Servi, Fritz Strobl, Gisa Wurm.

Die Stadt ist voller Geheimnisse

Schauspiel von Curt Johannes Braun

Premiere am 20. Juni 1947, Wien, Kleines Haus des Theaters in der Josefstadt (Studio); Regie: Rudolf Steinböck; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Karl Kyser, Hans Ziegler, Heribert Aichinger, Ernst Stankovsky, Harry Fuss, Gertrud Ramlo, Christl Rantz, Aglaja Schmid, Melanie Horeschovsky, Inge Egger, Ludmilla Hell, Erik Frey, Heinrich Ortmayr, Hermann Glaser, Fritz Gehlen, Leopold Rudolf, Susi Witt.

Wie sag ich's meinen Müttern?

Komödie von André Birabeau, übersetzt von Ulrich Keyn

Premiere am 15. Juli 1947, Wien, Theater in der Josefstadt; Regie: Rudolf Steinböck; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Kostüme: F. Hedayat; mit Gandolf Buschbeck, Carl Günther, Peter Preses, Michael Grahn, Dagny Servaes, Vilma Degischer, Lotte Lang, Hannelore Schroth, Gertrud Bachmann, Olga Traeger-Matscheko.

Es gibt keine Zufälle

Lustspiel von Andreas Solt und Stefan Bekéffi

Premiere am 12. August 1947, Wien, Volkstheater; Regie: Gustav Manker; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Kostüme: Erika Thomasberger; mit Magda Schneider, Benno Smytt, Fritz Schmiedel, Erika Ziha, Alfred Huttig, Ilde Overhoff, André Mattoni, Franz Pokorny, Helene Lauterböck, Susanne Engelhart, Friedrich Links, Lucie Bittrich, Beatrix Kadla, Laczi Hillinger, Viktor Gschmeidler, Luise Wilmers, Hans Radvany, Helene Grof, Wolfgang Gilbert, Fritz Linn, Ursula Lingen, Traudl Thuma, Oscar Willner, Josef Hajny, Walter Kohut, Hella Ferstl, Lina Frank, Hubert Fischl.

Der Kreidekreis

Spiel nach einer chinesischen Fabel von Klabund

Premiere am 17. Februar 1948, Wien, Theater in der Josefstadt; Regie: Alfred Ibach; Musik: Ludwig Zenk; Bühnenbild und Kostüm: Herbert Ploberger; mit Angelika Salloker, Ludmilla Hell, Leopold Rudolf, Peter Preses, Paul Hubschmid, Hans Ziegler, Elisabeth Markus, Josef Zechell, Gustav Waldau, Melanie Horeschovsky, Max Brebeck, Peter Sturm, Eduard Sekler, Ludwig Blaha, Hermann Glaser, Herbert Alda, Gerhard Riedmann, Walter Winkler.

Der Alte (Starik)

Schauspiel von Maxim Gorki, übersetzt von Xaver Schaffgotsch

Premiere am 11. März 1949, Wien, Theater in der Josefstadt; Regie: Rudolf Steinböck; Bühnenbild und Kostüm: Herbert Ploberger; mit Erich Nikowitz, Gandolf Buschbeck, Evi Servaes, Gertrud Bechmann, Max Brebeck, Vilma Degischer, Peter Preses, Ernst Stankovski, Alexander Fischer-Marich, Franz Pfaudler, Aglaja Schmid.

Ihr Mann (Son mari)

Lustspiel von Paul Geraldy, übersetzt von Berta Zuckerkandl

Premiere am 01. April 1949, Wien, Kammerspiele des Theaters in der Josefstadt; Regie: Franz Pfaudler; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Kostüm: Hill Reih-Gromes; mit Vilma Degischer, Elisabeth Markus, Helly Servi, Inge Egger, Peter Preses, Robert Lindner, Hermann Glaser.

Was Damen gefllt (Bataille de Dames)

Lustspiel von Augustin-Eugène Scribe, bearbeitet von Egon Friedell und Hans Sassenmann

Premiere am 12. Mai 1949, Wien, Kammerspiele des Theaters in der Josefstadt; Regie: Peter Preses; Bühnenbild und Kostüm: Herbert Ploberger; mit Christl Rantz, Carl Günther, Aglaja Schmid, Robert Lindner, Peter Gerhard, Oscar Karlweis, Josef Zechell, Camillo Koschut, Peter Janisch.

Ein Mann wird gesucht (Liberté provisoire)

Komödie von Michel Duran, übersetzt von F. Geiger

Premiere am 02. August 1949, Wien, Kammerspiele des Theaters in der Josefstadt; Regie: Christian Müller; Bühnenbild: Herbert Ploberger; Kostüm: Hill Reih-Gromes und Grete Brenneis; mit Susanne Almassy, Erna Mangold, Gisa Wurm, Robert Lindner, Heinrich Ortmayr, Hugo Gottschlich, Ernst Waldbrunn, Peter Gerhard, Hermann Glaser, Heribert Aichinger.

Wer wählt wen? (The Chiltern Hundreds)

Komödie von William Douglas Home, übersetzt von Helmut Qualtinger

Premiere am 05. August 1949, Wien, Theater in der Josefstadt; Regie: Peter Preses; Bühnenbild: Herbert Ploberger; mit Carl Günther, Elisabeth Markus, Kurt Heintel, Susanne Engelhart, Hilde Harvan, Inge Egger, Raoul Alster, Max Brebeck.

Der Arzt am Scheideweg (The Doctor's Dilemma)

Komödie von Bernhard Shaw, übersetzt von Siegfried Trebitsch

Premiere am 22. September 1949, Wien, Kammerspiele des Theaters in der Josefstadt; Regie: Leopold Rudolf; Bühnenbild und Kostüm: Herbert Ploberger; mit Ernst Deutsch, Hans Ziegler, Carl Günther, Peter Preses, Heribert Aichinger, Christian Müller, Hans Holt, Grete Zimmer, Wolfgang Weiser, Gisa Wurm, Inge Egger, Gerhard Riedmann, Peter Sturm, Rudolf Weitlaner.

Othello, Der Mohr von Venedig

Tragödie von William Shakespeare

Premiere am 06. Oktober 1949, Wien, Neues Theater in der Scala; Regie: Friedrich Neubauer/Günther Haenel; Bühnenbild und Kostüm: Herbert Ploberger; mit Josef Krastel, Hans Jungbauer, Ludwig Blaha, Friedrich Links, Wolfgang Heinz, Emil Stöhr, Karl Paryla, Anton Duschek, Erwin Faber, Hortense Raky, Hella Ferstl, Ursula Lingen, Franz Zellhausen, Toni Kramreither, Hans Weniger, Otto Tausig, Rudolf Rhomberg, Max Straßberg.

Wien und Salzburg 1954-1962

Das Glas Wasser (Le verre d'eau, ou Les effets et les causes)

Lustspiel von Augustin-Eugène Scribe, bearbeitet vom Rudolf Steinböck

Premiere am 24. Oktober 1954, Wien, Theater in der Josefstadt; Regie: Rudolf Steinböck; Bühnenbild und Kostüm: Herbert Ploberger; mit Aglaja Schmid, Susanne Almassy, Erik Frey, Helmuth Lohner, Nicole Heesters, Hermann Glaser, Robert Valberg.

Der Turm

Trauerspiel von Hugo von Hofmannsthal

Premiere am 13. August 1959, Salzburg, Salzburger Festspiele, Felsenreitschule; Regie: Ernst Lothar; Bühnenbild: Gustav Manker; Kostüm: Herbert Ploberger; Musik: Bernhard Paumgartner; mit Maximilian Schell, Ernst Ginsberg, Ullrich Haupt, Ludwig Linkmann, Rudolf Therkatz, Hanns Ernst Jäger, Peter Broglé, Mathias Wieman, Peter Morgenstern, Erich Auer, Eduard Cossovel, Helmut Janatsch, Horst Fitzthum, Karl Blühm, August Herbst, Kurt Sowinetz, Kurt Prade, Johannes Obonya, Wolfgang Hebenstreit, Mario Haindorff, Viktor Braun, Hans Christian, Ernst Meister, Richard Tomaselli, Ingo Koblitz, Adrienne Gessner, Martha Wallner.

König Heinrich IV.

Schauspiel von William Shakespeare, übersetzt von A. W. von Schlegel

Premiere am 18. Februar 1960, Wien, Burgtheater; Regie: Leopold Lindtberg; Bühnenbild: Teo Otto; Kostüm: Herbert Ploberger; Musik: Hans Totzauer; mit Albin Skoda, Oskar Werner, Peter Kreuziger, Peter Reimer, Stefan Skodler, Andreas Wolf, Michael Janisch, Heinz Moog, Fred Liewehr, Hanns Obonya, Erich Auer, Heinz Woester, Josef Wichart, Achim Benning, Hannes Schiel, Hermann Schomberg, Alexander Trojan, Josef Krastel, Hugo Gottschlich, Robert Lindner, Peter P. Jost, Günther Haenel, Franz Böheim, Michael Telling, Otto Kerry, Erich Dörner, Peter Neußer, Wolfgang Reinbacher, Andreas Adams, Wolfgang Gasser, Viktor Braun, Hannes Schiel, Erich Dörner, Herwig Seeböck, Max Willimsky, Gandolf Buschbeck, Friedrich Neubauer, Johannes Schauer, Judith Holzmeister, Erika Pluhar, Dagny Servaes, Inge Konradi, Sonja Sutter.

König Heinrich V.

Schauspiel von William Shakespeare, übersetzt von A. W. von Schlegel

Premiere am 07. Februar 1961, Wien, Burgtheater; Regie: Leopold Lindtberg; Bühnenbild: Teo Otto; Kostüm: Herbert Ploberger; Musik: Hans Totzauer; mit Albin Skoda, Oskar Werner, Veit Relin, Peter Kreuziger, Heinz Woester, Stefan Skodler, Heinz Moog, Manfred Inger, Hannes Schiel, Otto Kerry, Ernst Gegenbauer, Josef Krastel, Hanns Obonya, Josef Meinrad, Peter P. Jost, Kaspar Fischer, Reinhold Siegert, Wolfgang Gasser, Hermann Thimig, Hugo Gottschlich, Robert Lindner, Peter Broglé, Max Pfeiler, Wolf Albach-Retty, Alexander Trojan, Wolfgang Stendar, Fritz Lehmann, Helmuth Janatsch, Karl Blühm, Hintz Fabricius, Franz Zellhausen, Günther Haenel, Rudolf Bary, Herwig Seeböck, Elisabeth Höbarth, Annemarie Düringer, Eva Zilcher, Lily Stepanek.

König Richard III.

Schauspiel von William Shakespeare, übersetzt von A. W. von Schlegel

Premiere am 08. März 1962, Wien, Burgtheater; Regie: Leopold Lindtberg; Bühnenbild: Teo Otto; Kostüm: Herbert Ploberger; Musik: Hans Totzauer; mit Fred Liewehr, Heinz Ehrenfreund, Manfred Konecny, Kurt Müller-Graf, Heinrich Schweiger, Peter Broglé, Wolfgang Stendar, Josef Krastel, Helmut Janatsch, Hannes Schiel, Stefan Skodler, Karl Mittner, Peter Kreuziger, Erich Auer, Heinz Woester, Wolfgang Litschauer, Gandolf Buschbeck, Peter P. Jost, Michael Tellerling, Otto Kerry, Otto Schmöle, Rudolf Paczak, Franz Zellhausen, Hans Thimig, Günther Haenel, Manfred Inger, Erich Dörner, Ernst Gegenbauer, Ernst Princz, Gerald Waldegg, Josef Wichart, Eva Zilcher, Judith Holzmeister, Lieselotte Schreiner, Sonja Sutter, Achim Benning.