

Nemško gledališče na Slovenskem

Sandra Jenko

Nemško gledališče v Ljubljani in na celotnem slovenskem ozemlju je v času svojega poklicnega delovanja med večino Slovinci veljalo kot nezaželena, privilegirana manjšinska ustanova, ki je močno zavirala razvoj slovenskega gledališča. Ta negativna asociacija, podkrepjena z izkušnjo dveh svetovnih vojn, se je med Slovenci še dolgo ohranila, kar je med drugim vodilo do zavestne odklonitve raziskovanja zgodovinskih tem, ki so povezane z Nemci in njihovim kulturnim ustvarjanjem na naših tleh. Posledično je tudi tematika nemškega gledališča na Slovenskem znanstveno dokaj neobdelana. Med najbolj znani raziskavi na tem področju sodita *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach* (Peter pl. Radics, 1912) in *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790* (Dušan Ludvik, 1957). V zadnjem desetletju je opaziti porast znanstvenoraziskovalnih del, ki se posvečajo vprašanju delovanja nemških poklicnih odrov v Ljubljani, Celju, Mariboru in na Ptuj v 19. in na začetku 20. stoletja.

Nemško profesionalno gledališče tega obdobja na območju današnje štajerske in osredneslovenske regije zaznamujejo naslednje prelomnice: leto 1765, ko so v Ljubljani odprli Stanovsko gledališče, leto 1786, ko so zgradili mestno gledališče na Ptuj, leto 1822, ko je bilo ustanovljeno gledališko društvo v Celju, leto 1852, ko je tudi Maribor odprl svojo mestno gledališče, leto 1887, ko je ljubljansko Stanovsko gledališče iz neznanih razlogov pogorelo, leto 1892, ko so odprli novo Deželno gledališče na Kranjskem, leto 1911, ko se je nemški oder v Ljubljani preselil v Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa, in leto 1919, ko so padli zadnji zastori nemških gledališč na Slovenskem.

Gledališko življenje tega časa je zrcalilo tudi demografske in družbenopolitične razmere na slovenskih jezikovnih območjih habsburške monarhije. V Ljubljani je okoli leta 1910 živelo 46.630 prebivalcev, od tega 37.818 Slovencev (81,1 %) in 6.742 Nemcev (14,5 %) (nav. po *Specialni krajevni repertorij za Kranjsko*). Ravno obratne razmere so po podatkih ljudskega štetja takrat vladale na Štajerskem. Maribor je imel 27.994 prebivalcev, pri čemer se jih je več kot 80 % opredelilo za nemško govoreče (22.653) in manj kot 14 % za slovensko govoreče (3.823) (nav. po *Specialni krajevni repertorij za Štajersko*). V Celju je živelo 6.919 prebivalcev, med njimi 4.625 Nemcev (66,8 %) in 2.027 Slovencev (29,2 %). Ptuj pa je imel 4.631 prebivalcev, od tega 3.672 nemško govorečih (79,3 %) in 608 slovensko govorečih (13,1 %). Kjer sta bila delež nemškega prebivalstva in politični vpliv Nemcev večja, je bilo tudi nemško gledališče bolj trdno zasidrano, kar velja predvsem za Štajersko, kjer je bil sedež deželne vlade v avstrijskem Gradcu. Toda ko je na celotnem slovenskem ozemlju rasla slovenska narodna zavest, je vzporedno rasel tudi

vpliv Slovencev na gledališko življenje. Na Kranjskem se je ta proces sprožil že v drugi polovici 19. stoletja, medtem ko se je na Štajerskem začel z zamikom.

Pri analizah razvoja domačega in tujejezičnega gledališča na Slovenskem pa ne smemo pozabiti na pomemben dejavnik, ki vzpostavlja glavno razliko med obema odroma: »Nemško gledališče v Ljubljani je rezultat splošnega razvoja nemškega in avstrijskega igrilstva. Nemška dramatika v Ljubljani ni pognala iz domačih korenin, temveč je importirana iz tuje jezikovno-kulturne sfere.« (Ludvik, *Nemško gledališče* 20) Enako velja za nemške odre v Mariboru, Celju in na Ptuj. Nemško poklicno gledališče v teh krajih torej ni rezultat igralskih prizadevanj nemških domačinov ali priseljencev, temveč temelji na principu potujočih gledaliških družb, ki so v slovenske kraje prihajale že v 17. stoletju.

Od hiše do hiše

Nemško gledališče na Slovenskem se je razvilo iz migracij igralskih skupin, ki so se poklicno ukvarjale z gledališčem in so prihajale iz nemško govorečega območja. Potovale so po nemškem ozemlju in po vseh deželah Avstro-Ogrske, na svojih poteh pa obiskale tudi Ljubljano, Celje, Maribor in Ptuj. Za kratkotrajna gostovanja so svoje potujoče odre postavili kar na javnih trgih mesta. Toda z rastočim zanimanjem publike in ustrezno podporo določenih družbenih krogov, zlasti maloštevilnega, a toliko bolj vplivnega nemškega družbenega sloja, so si skupine našle druga, zasebna zatočišča in gostovanja so postajala pogostejša in daljša (Ludvik, *Nemško gledališče* 19–20). Razen nemških potujočih gledaliških družin so v naše kraje prihajale tudi skupine italijanske *commedie dell'arte* in italijanske operne družbe, ki so bile vse bolj priljubljene.

Za Ljubljano vemo, da so potujoče gledališke skupine že od sredine 17. stoletja nastopale v Auerspergovih palači in drugih zasebnih dvorcih, v deželni jahalnici, v Vicedomski palači, v Lontovžu in Rotovžu, kjer so jim v 18. stoletju postavili neke vrste stalna gledališča. Mestna hiša je v Comedi Haus am Rathaus gostila nemške gledališčnike, medtem ko je Deželna hiša v tako imenovani Italienische Nobelbühne sprejemala izključno italijanske operne družbe (Radics 33–43). V Mariboru so potujoče skupine od začetka nastopale na odru svobodne hiše, v tako imenovanem Freihaus, na današnji Vetrinjski ulici, ki so ga morali leta 1806 zaradi požarne nevarnosti zapreti. Odtlej so gledališke družbe gostovale v opuščeni cerkvi sv. Duha (Adler 58). Prvi znani prostor v Celju, kjer so v 19. stoletju zagotovo nastopale potujoče gledališke skupine, je bilo srednjeveško poslopje z mučilnim stolpom, ki so ga pozneje preimenovali kar v gledališki stolp. Na Ptuj pa naj bi nemške in italijanske gledališke družbe na začetku sprejemali kar na ptujskem gradu (Babšek 11). Toda vsem tem improviziranim odrom 18. in 19. stoletja je skupno, da nikakor niso zadoščali zahtevam gledaliških družb in publike ter

niso omogočali stalne gledališke dejavnosti. Prej ali slej je bilo v vseh večjih mestih potrebno zgraditi namenske gledališke stavbe.

Stanovsko gledališče

Prva gledališču namenjena zgradba je zrasla v Ljubljani, čeprav dejansko ni šlo za novo, namensko gradnjo, temveč samo za preureditev stare deželne jahalnice v kaptuškem predmestju. Na mestu današnje Slovenske filharmonije na Kongresnem trgu so leta 1765 odprli Stanovsko gledališče, ki je bilo zgrajeno na pobudo kranjskih fevdalcev in premožnejših meščanov iz vrst deželnih stanov, večinoma pripadnikov nemškega dela prebivalstva. Ti so finančno omogočili izgradnjo stavbe in si v zameno zagotovili pravico do nakupa lože in do soodločanja o upravi gledališča. Zasebni investitorji in lastniki lož so bili dolžni subvencionirati gledališko dejavnost v Stanovskem gledališču s tako imenovanim gledališkim fondom, hkrati pa so v tako imenovanem Theater-Comité med drugim odločali o oddaji gledališča (Ludvik, *Nemško gledališče* 37–39). Za slovensko Ljubljano je to pomenilo, da je politično in ekonomsko močna nemška manjšina konec koncev odločala o gledališkem repertoarju. Prva leta so po okusu občinstva prevladale italijanske operne družbe, toda sčasoma so Stanovsko gledališče vedno bolj zavzemale nemške gledališke skupine (Radics 44–57). Od leta 1790 je Ljubljana vsako sezono, ki je praviloma trajala od oktobra do aprila, gostila profesionalno gledališko skupino iz nemškega jezikovnega prostora, medtem ko je bila domača oziroma slovenska gledališka dejavnost v prvih desetletjih omejena na posamezne ljubiteljske nastope. Šele po ustanovitvi Dramatičnega društva v Ljubljani v letu 1867 in vztrajnem pogajanju so si Slovenci leta 1869 priborili pravico do ene predstave na mesec v sicer nemškem Stanovskem gledališču. Zaradi velikega zanimanja občinstva in močnih prizadevanj slovenskih ustvarjalcev je število slovenskih gledaliških večerov do leta 1871 naraslo že na štiri predstave mesečno. Toda v sezoni 1884/85 se je Dramatično društvo, »ki je bilo tiste čase nekaj opešalo, na željo deželnega odbora [odpovedalo] svoji dodeljeni pravici do štirikratne mesečne porabe deželnega gledišča. Ali ta odpoved bila je samo začasna, ter se je dala z dostavkom, da se sme društvo vsaki hip zopet poslužiti prejšnje podeljene mu pravice« (*Obravnave*, 26. knjiga, 324). Kljub vsem prizadevanjem Slovencev v gledališkem in deželnem odboru niso imeli posluha zanje, omejili so jih na dve predstavi mesečno ter zavirali razvoj slovenskega igrilstva in slovenske dramatike, medtem ko so Nemci iz sezone v sezono ohranjali svoj privilegiran položaj v Stanovskem gledališču in pod nemško upravo z nemškim ravnateljem nadaljevali uvoženo gledališko dejavnost.

Gledališke stavbe na Ptuju, v Celju in Mariboru

Gledališča na Štajerskem na prvi pogled niso bila toliko podvržena narodnostnim bojem kot na Kranjskem, ker je bil položaj Slovencev v tej deželi že sam po sebi šibkejši in je bila prevlada Nemcev na gledališkem področju še bolj neomajna. Na Ptuju naj bi okoli leta 1786 zgradili prvo gledališče z imenom Städtisches Comödienhaus, a prvi dokazi o dejanskih predstavah potujočih gledaliških skupin so šele iz leta 1798. Namenska stavba je omogočala redno gledališko dejavnost, četudi do razpada habsburške monarhije samo v nemškem ali italijanskem jeziku. Slovenska gledališka prizadevanja na Ptuju so se podobno kot v Ljubljani začela institucionalizirati z ustanovitvijo čitalnice (1863), z velikim zamikom tudi v obliki dramatičnega društva, ki je začelo delovati leta 1912 (Babšek 11). Z odra ptujskega mestnega gledališča naj bi se slovenska beseda prvič slišala šele leta 1919.

Celjsko mestno gledališče je delovalo, kot že omenjeno, v prostorih ob srednjeveškem mučilnem stolpu. Dejanska redna gledališka dejavnost naj bi se začela po ustanovitvi gledališkega društva v letu 1822. Oder je podobno kot na Ptuju služil predvsem potujočim skupinam iz nemškega ali italijanskega jezikovnega območja, a drugače kot na Ptuju so si Slovenci v Celju po letu 1848 priborili pravico do gledaliških predstav v slovenskem jeziku, in sicer pod vodstvom Janeza Krstnika Jeretina, pozneje pa Josipa Drobniča, ki je že leta 1851 ustanovil slovensko čitalnico. Toda vsa gledališka prizadevanja Slovencev so bila zaman, saj so leta 1866 prepovedali predstave v slovenskem jeziku in celjsko gledališče, ki je konec 19. stoletja doživelo temeljito predelavo, so do konca prve svetovne vojne spremenili v povsem nemški kulturni hram.

Veliko pozneje kot Celje in Ptuj je tudi Maribor, kot drugo največje mesto v deželi Štajerski, leta 1852 dobil svoje mestno gledališče. Vse do takrat je gledališka dejavnost potujočih nemških družb potekala v skromnih pogojih preurejene cerkve. Pobudnik za gradnjo gledališča je bil svet mariborskih meščanov, ki je bil ustanovljen leta 1847 (Adler 58). Z njihovimi finančnimi sredstvi so zgradili gledališko stavbo, pozneje pa še dogradili kazinsko poslopje. »H gradnji so denar prispevali tudi posamezni mariborski Slovenci, toda ko so se začele narodnostne napetosti v mestu, so si ju prilastili Nemci, tako da sta bili na razpolago samo za nemško kulturo« (Hartman 19).

Tako mestno gledališče kot kazina, pod oskrbo leta 1864 ustanovljenega Gledališkega in kazinskega društva (Hartman 353), sta torej vse do razpada Avstro-Ogrske tvorila nemško kulturno in družabno središče Maribora. Medtem so se slovenske gledališke predstave odvijale predvsem v raznih gostilniških prostorih in salonih, dokler niso leta 1899 zgradili Narodni dom, v katerem je lahko potekala stalna slovenska gledališka dejavnost, sprva v okviru Slovenske čitalnice, od leta 1909 pa pod vodstvom novoustanovljenega Dramatičnega društva, ki se je tako kot v Ljubljani zavzemalo za profesionalizacijo slovenskega igralstva (Hartman 19–20). Toda domača, izvirna, poklicna gledališka

dejavnost je morala tudi v Mariboru počakati na leto 1919 in na umik nemških predstav iz mestne gledališke stavbe.

Prve samostojne, namenske gledališke stavbe v Mariboru, Celju in na Ptujju so se ohranile do danes, medtem ko je Talijin hram v Ljubljani moral večkrat zamenjati svojo streho. Stanovsko gledališče, katerega finance v obliki gledališkega fonda so bile od leta 1842 sicer pod deželnim nadzorom (*Obravnave*, 26. knjiga, 333), a je še zmeraj delovalo pod upravo gledališkega odbora lastnikov lož, je svojo zadnjo gledališko predstavo doživelo 16. februarja 1887. Še isto noč je iz neznanih razlogov pogorelo do tal in nemško gledališče v Ljubljani je nenadoma ostalo brez prostorov. Slovensko gledališče je imelo prednost, da je lahko svojo sezono nadaljevalo na odru Dramatičnega društva, medtem ko so Nemci morali iskati ustrežno rešitev za tisto in prihodnje gledališke sezone. Lahko bi celo trdili, da se je privilegiranost in razmerje med obema odroma po gledališkem požaru vsaj za določen čas obrnilo v prid ljubljanskim Slovencem.

V opisanem obdobju je nemško poklicno gledališče v slovenskih mestih pravzaprav nenaravno prevladalo na kulturnem prizorišču in bilo deležno številnih privilegijev, čeprav svojih korenin ni imelo na slovenskem ozemlju. Bilo je rezultat ugodnega in živahnega gledališkega razvoja v Nemčiji in Avstriji ter »posebnih prilik politično zasuznjenelega malega, zamudniškega, ozemeljsko razdrobljenega naroda« (Ludvik, *Nemško gledališče* 163), ne nazadnje pa tudi podcenjevanja in razvrednotenja slovenskega izvirnega gledališkega dela. Toda z naraščanjem slovenske narodne zavesti se je v gledališčih proti koncu 19. in na začetku 20. stoletja pripravljala preobrat.

Deželno gledališče v Ljubljani

Prvi korak v to smer je bila gradnja in otvoritev novega Deželnega gledališča v Ljubljani, stavbe današnjega SNG Opera in balet Ljubljana; pod njegovo streho sta enakopravno delovala tako nemški kot slovenski oder. Odprli so ga 29. septembra 1892 s slovensko predstavo, praižvedbo tragedije *Veronika Deseniška* Josipa Jurčiča, medtem ko je nemška otvoritev sledila šele dva dni pozneje, in sicer z Goethejevo igro *Die Geschwister* in Schillerjevo dramo *Wallensteins Lager*. Simbolično je ta odločitev kranjskega deželnega odbora, ki je skrbel za gradnjo, financiranje in upravljanje gledališke stavbe, že nakazala smer, v katero se bosta razvila nemško in slovensko poklicno gledališče v Ljubljani, in sicer stran od privilegiranja enega izmed odrov. Da bi imela oba odra enake možnosti za razvoj, je deželni odbor porazdelil prostore v gledališču, tako slovenskemu Dramatičnemu društvu kot Nemškemu gledališkemu društvu (Deutscher Theaterverein, ustanovljen 1888) dodelil subvencijo v enaki višini, uvedel dva ločena abonmaja za nemške in slovenske predstave ter razdelil igralske dneve. Na začetku so imeli Slovenci po lastni želji gledališče na voljo le dva večera v tednu, Nemci pa pet (Moravec 14–16). V sezoni

1893/94 so Slovencem dodali, Nemcem pa odvzeli en dan. Od sezone 1894/95 pa sta si oba odra enakopravno razdelila večere, tako da je eno gledališče imelo štiri predstave na teden, drugo pa tri, v naslednjem tednu pa obratno.

Organizacijsko se za nemški oder v Deželnem gledališču pravzaprav ni veliko spremenilo. Namesto odbora lastnikov lož (kot v času Stanovskega gledališča) je zdaj Nemško gledališko društvo skrbelo za razpis in oddajo gledališča. Vsako sezono so morali najti primernegega ravnatelja, ki je prevzel vodstvo nemškega odra, in njegovo dejavnost ustrezno subvencionirati. Ravnatelj pa je v Deželno gledališče pripeljal svoj ansambel, svoje kostume in svojo gledališko knjižnico z uprizoritvenimi pravicami. Pod nadzorom gledališkega društva je bil ravnatelj odgovoren za pripravo repertoarja, uprizoritve in plačilo osebja. Nemški oder je v Deželnem gledališču deloval pod vodstvom naslednjih ravnateljev: Rudolf Frinke (1892–1894), Adolf Oppenheimer (1894–1897), Franz Schlesinger (1897–1899), Karl Dietrich (1899/00), Berthold Wolf (1900–1909) in Karl Richter (1909–1911) (Ohm-Januschowsky 10–19).

Za slovenski oder je bila v Deželnem gledališču morda največja sprememba v primerjavi z dotedanjim delovanjem, da se je od Dramatičnega društva pričakovalo redno izvajanje določenega števila predstav na določene dni v tednu – red, kot ga društvo do takrat ni poznalo in ki je zahteval večje število uprizoritev in več igralcev. V nasprotju z Nemci je Dramatično društvo skrbelo za vsa upravna vprašanja svojega odra: repertoar, knjižnico, uprizoritvene pravice iger, kostume, ansambel, finančna sredstva in podobno. Umetniški vodja slovenskih predstav je imel manj obveznosti, hkrati pa tudi manj pravic in svobode kot nemški ravnatelj. Slovenski oder so vodili Ignacij Borštnik (1892–1894), Rudolf Inemann (1894–1900), Adolf Dobrovolný (1900–1906), Friderik Juvančič (1906–1908) in Fran Govekar (1908–1912).

Glede na narodnostne gledališke borbe, ki jih poznamo še iz časov Stanovskega gledališča, morda preseneča, da sta oba odra »v miroljubni slogi delovala drug poleg drugega, se celo podpirala«¹ (Ohm-Januschowsky 18), kot je morda rahlo olepševalno zapisalo Nemško gledališko društvo. Razlog za to sožitje lahko najdemo v deželni politiki Kranjske. V teh časih so se namreč za prevlado v deželi borile tri stranke: slovenski klerikalci (Slovenska ljudska stranka), slovenski liberalci (Narodna napredna stranka) in nemška stranka (Matić, *Kulturni utrip* 10). V obdobju, ko se je gradilo in odprlo Deželno gledališče, sta slovenski stranki še sodelovali v koaliciji in posledično skrbeli za ugodne razmere za slovenski oder. Toda stranki sta se vse bolj razdvajali in na naslednjih volitvah leta 1895 nastopali ločeno, kar je pomenilo, da sta tekmovali, katera bo sklenila koalicijo z nemško stranko (Matić, *Nemci* 301). Nazadnje so se Nemci po volitvah odločili, da s slovenskimi liberalci sklenejo koalicijsko pogodbo, ki je med drugim zajemala tudi določila, povezana z gledališčem. Kajti obe stranki sta se močno zavzemali

1 V izvorniku: »in friedlichem Einvernehmen nebeneinander wirkten, ja sich gegenseitig unterstützten«.

za ohranitev svojega gledališča, medtem ko so bili klerikalci mnenja, da je gledališče nepotrebno, nemoralno in celo škodljivo, kot je izpostavil tudi Ivan Hribar, poslanec liberalne stranke in borec za slovensko gledališče: »Gledališče pa ima za razvoj jezika in za družabno življenje velik pomen. Zaradi tega pa se mora obžalovati, da se od take strani ljudem, ki nikdar ne hodijo v gledališče in ki mislijo, kako pohujšljivo da je in da spravlja obiskovalce v nasprotje z vestjo in z verskimi dolžnostmi, vedno in vedno govori proti gledališču, kakor se je tudi letos zgodilo na mnogih shodih« (*Obrazložitve*, 35. knjiga, 50).

Če zdaj pomislimo na razmere, ki so vladale v Deželnem gledališču po njegovem odprtju, izstopa dejstvo, da so od leta 1895 gledališki večeri razdeljeni enakomerno in pravično. V bistvu po letu 1895, torej po sklenitvi koalicijske pogodbe, ni prišlo do večjih sprememb v upravi gledališča, dokler ni zavel drugačen politični veter v deželi. Kajti po obsežnih volilnih reformah je na volitvah leta 1908 zmagala klerikalna stranka in vladala z absolutno večino. Za gledališče je to pomenilo krčenje subvencij obeh odrov, zaostritev cenzure in preureditev razmer. Leta 1909 je bilo konec enakopravnega in mirnega sožitja v Deželnem gledališču. Deželni odbor je Nemcem zmanjšal število predstav na le tri na teden, medtem ko so Slovenci odtlej imeli na voljo štiri večere. Ta ukrep je Nemško gledališko društvo še dodatno spodbudil k odločitvi, da je dokončno napočil čas za umik iz skupnega Deželnega gledališča.

Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani

Posledično so Nemci obrnili hrbet Deželnemu gledališču in Ljubljana je leta 1911 dobila že svojo tretjo namensko gledališko stavbo, ki jo je zgradilo, vzdrževalo, upravljalo in financiralo Nemško gledališko društvo s pomočjo Kranjske hranilnice. Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa je bilo zasebno, a profesionalno gledališče, ki je bilo namenjeno izključno predstavam v nemškem jeziku. Brez bistvenega oviranja s strani dežele ali mesta in brez aktivnega omejevanja slovenskega gledališča je lahko nemški oder nemoteno deloval v lastnih prostorih in igral, kolikor je želel in zmogel. Praviloma so imeli pet predstav na teden. Tudi Slovenci so imeli zdaj gledališče na voljo samo za svoje predstave in bi se lahko dokončno uveljavili kot glavni oder v deželi. Toda podpore s strani dežele, na primer v obliki subvencije, skorajda ni bilo, Dramatično društvo pa je iz lastnih sredstev težko samo vzdrževalo Deželno gledališče, ansambel in predstave. Po treh manj uspešnih sezonah so bili Slovenci prisiljeni zaključiti svojo dejavnost in se še pred izbruhom prve svetovne vojne umakniti iz Deželnega gledališča. Medtem je nemški oder tudi v času prve svetovne vojne nadaljeval svojo dejavnost, resda prilagojeno izrednim razmeram. Kot nemška trdnjava je imelo Jubilejno gledališče med vojno še poseben pomen. Vodila ga je patriotska misija, da s svojim narodnostno usmerjenim programom ohranja upanje in narodno zavest Nemcev na slovenskem ozemlju. Od 1914

do 1918 je bilo nemško gledališče spet v privilegiranem položaju, da je na Kranjskem delovalo kot edini poklicni oder, a tokrat brez načrtne diskriminacije Slovencev. Ti so se ob koncu vojne ponovno zbrali in oživili svojo gledališko dejavnost. Ko so januarja 1919 v Kraljevini SHS prepovedali nemške predstave v Ljubljani in drugih mestih, so bili slovenski gledališčniki že pripravljeni, da prevzamejo nemško gledališko stavbo, v kateri še danes deluje Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana.

Nemško gledališko društvo je kot »lastnik in koncesionar« (»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater« 2204) v Jubilejnim gledališču od 1911 do njegovega zaprtja ohranilo že od nekdaj uveljavljen in dobro utečen sistem sezonskega oddajanja gledališča nemškemu ravnatelju, ki so skrbeli za repertoar, osebje in garderobo. Prvi dve sezoni je vodenje gledališča prevzel Karl Richter, ki je že zadnji dve leti upravljal nemški oder v Deželnem gledališču. Leta 1913 ga je nasledil Hermann Roché in zadnjo sezono je Kurt Seder prevzel funkcijo ravnatelja Jubilejnega gledališča. Karl Richter in Hermann Roché sta poleg ljubljanskega gledališča vodila še mestno gledališče v Celovcu, torej je bilo Jubilejno gledališče za oba upravnika nekakšna podružnica večjega celovškega odra. Za Ljubljano je imelo to razmerje pravzaprav samo prednosti, saj so ob posameznih, včasih tudi obsežnejših gostovanjih koristili tudi celovski ansambel, ki je ljubljanski oder oskrboval z opernimi in operetnimi predstavami. Zlasti med prvo svetovno vojno je bilo sodelovanje ključno za preživetje obeh gledališč.

Sistem podružničnih gledališč in gostovanj

Sodelovanje in izmenjava igralcev in predstav med dvema gledališčema (tako rekoč čez mejo) pravzaprav ni bila novost na slovenskem ozemlju, ki bi jo uvedli šele z Jubilejnim gledališčem, ampak je bila že od nekdaj uveljavljena praksa, ne samo v Ljubljani. Tako za Celje kot za Ptuj velja, da nista imela v vsaki sezoni zagotovljene nemške gledališke družbe, ki bi od oktobra do aprila redno prirejala predstave. Zato je bilo velikega pomena, da so bile družbe, ki so delovale v gledališčih v Ljubljani in Mariboru, pripravljene gostovati.² V nekaterih letih je to pomenilo nekaj posameznih nastopov ljubljanske skupine v Celju ter mariborske na Ptuj, včasih pa tudi redne predstave skozi celotno sezono. Pri nekaterih nemških ravnateljih Deželnega gledališča najdemo na primer navedbe, da so poleg ljubljanskega gledališča upravljali tudi celjsko gledališče, kar bi pomenilo, da je bilo mestno gledališče v Celju neke vrste podružnično gledališče ljubljanskega, morda celo z lastnim ansambлом in repertoarjem (Kosch 1699; Deutsches Theater-Adressbuch 177). To teorijo, da je v nekaterih sezonah ravnatelj gledališča v Ljubljani hkrati

² Enako velja tudi za dramatični društvi v Ljubljani in Mariboru, ki sta celjsko in ptujsko publiko nagovarjali s predstavami v slovenskem jeziku.

vodil tudi gledališče v Celju, podkrepi še naslednja izjava: »Zaradi štiriletne izkušnje, ki je dokazala velike prednosti skupnega ravnateljskega vodenja gledališč v Celovcu, Ljubljani in Celju, [...] se je odbor Nemškega gledališkega društva v Ljubljani enoglasno odločil, da ravnateljstvo Nemškega gledališča v Ljubljani preda gospodu Hermannu Rochéju za obdobje enega leta«³ (»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater«, Laibacher Zeitung, 22. 2. 1913, 400).

Na osnovi teh podatkov lahko trdimo, da so bila gledališča v Celovcu, Ljubljani in Celju vsaj od 1909 do 1914 pod skupnim vodstvom ravnateljev Richterja oziroma Rochéja. Ta podružnični sistem sodelovanja več gledališč je imel veliko prednosti, tako za lastnika gledališča kot za ravnatelja in ne nazadnje tudi za občinstvo. Poleg rednih gostovanj so si lahko med seboj izmenjali osebje, librete, besedila, kostume in podobno. Hkrati je imel tudi upravnik gledališč dodatno finančno varnost. V primeru, da en oder ne bi tako uspešno deloval, bi lahko drug oder kljub temu normalno obratoval, kar bi ublažilo morebitni primanjkljaj. Poleg tega je upravnik od vsakega lastnika gledališča praviloma prejel subvencijo, kar bi v našem primeru pomenilo tri subvencije za upravljanje treh nemških gledališč.

Imamo pa tudi dokaze, da so se zgodili tudi obratni primeri, ko je družba, ki je bila ustaljena v Celju, gostovala v Ljubljani, ko ta ni imela lastne dejavnosti, kot na primer po požaru.⁴ Zagotovo ta primer ni bil edini v zgodovini nemškega gledališča na Slovenskem. Vsekakor pa velja, da ljubljansko nemško gledališče brez sodelovanja s Celovcem ne bi delovalo tako uspešno. In brez nemških (in slovenskih) gostovanj gledališko življenje v Celju in na Ptujju v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju zagotovo tudi ne bi bilo tako bogato in pestro.

Migracije ustvarjalcev

A gostovanja in izmenjave osebja med gledališči niso bile edine oblike gledaliških migracij tistega časa. Dejansko je nemško gledališče v takratnem prostoru in obdobju temeljilo na načelu migracije, ker je bilo »import iz tuje kulturne in jezikovne sfere, saj je jasno, da ni moglo organično zrasti na slovenskem ozemlju« (Ludvik, *Nemško gledališče* 163). Enako velja tudi za ostale nemške manjšinske odre v drugih tujejezičnih deželah Avstro-Ogrske, saj večina nemških poklicnih gledališč ni imela stalnega ansambla,

3 V izvorniku: »Auf Grund einer vierjährigen Erfahrung, welche die großen Vorteile einer gemeinsamen Direktionsführung der Theater in Klagenfurt, Laibach und Cilli bewies, [...] hat der Ausschuß des Deutschen Theatervereines in Laibach einstimmig den Beschluß gefaßt, die Direktion des Deutschen Theaters in Laibach Herrn Hermann Roché auf die Dauer eines Jahres zu übertragen.«

4 Ravnatelj Dorn je v sezoni 1888/89 vodil gledališče v Celju in je svojo dejavnost razširil še na Ljubljano (»Theater-Nachricht« 2217).

temveč se je osebje menjavalo iz sezone v sezono. Toda razlog za to nestalnost ni bilo samo dejstvo, da nemško gledališče ni izviral iz teh krajev, temveč sistemska organiziranost nemškega poklicnega igraltvo nasploh.

Ravnatelji iz nemško govorečega prostora so prišli za eno ali več sezon v nemška gledališča na Slovenskem in med njihove dolžnosti je sodila tudi skrb za osebje. Večina ravnateljev ni imela svojega stalnega ansambla, ki bi se z njimi selil od gledališča do gledališča. Praviloma so morali pred vsako sezono najprej poiskati igralce in sestaviti skupino, ki je obsegala vse potrebne igralske profile, od komične starke do ljubimca. Ravnatelji so gledališke igralce in igralko večinoma angažirali preko gledaliških agencij, ki so imele svoj sedež na primer na Dunaju. Te posredovalne agencije so seveda hvalile vse svoje igralce, saj so bile plačane za to, da umetnikom pomagajo dobiti angažma. Posledično se je velikokrat zgodilo, da so ravnatelji angažirali igralce, ki niso izpolnili njihovih pričakovanj, tako da so po poskusnem obdobju prekinili pogodbo z njimi in sredi sezone po potrebi zamenjali osebje (»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater«, *Laibacher Zeitung*, 7. 10. 1913, 2115). Gledališki ravnatelji, ki niso vodili katerega izmed velikih, uglednih odrov nemško govorečega prostora, so še posebej težko sestavili ansambel, kajti vsak igralec si je seveda želel, da bi igral v večjem in pomembnejšem gledališču, ne pa na manjšinskem, provincialnem odru kot na primer v Ljubljani, Mariboru, Celju ali na Ptujju. Zato so v naše kraje v manjša nemška gledališča večinoma prihajali mladi in neizkušeni igralci, ki se umetniško še niso uveljavili, ali pa tisti, ki v večjih gledališčih niso dobili angažmaja. »Dobri igralci niso radi potovali v oddaljeno, etnično tuje okolje z le maloštevilno nemško manjšino in samo pod pogojem dobrih prihodkov«⁵ (Ludvik, »Die Beziehungen« 220).

Toda za ravnatelja provincialnega gledališča je bila sestava pravega ansambla ključnega pomena, ker je lahko uprizoril najboljše in najbolj priljubljene igre in ni imel uspeha pri gledalcih, če so bili ti nezadovoljni z igralskimi dosežki. V primeru, da je imel srečno roko pri izboru igralcev, jih je poskušal obdržati v svojem ansamblu, čeprav je večina uspešnih hrepenela po boljših angažmajih. Tako je bilo tudi v Ljubljani, kjer so marsikateri igralci začeli svojo karierno pot in jo v primeru nadarjenosti in uspešnosti nadaljevali na primer v celovškem gledališču. Primerjave seznamov osebja jasno kažejo, da je le malo nemško-avstrijskih igralcev prihajalo iz Celovca v Ljubljano, v obratni smeri pa je bil pritok mladih talentov kar precejšen. Iz Celovca je ravnatelj v ljubljansko gledališče poslal predvsem izkušeno osebje, ki je v Ljubljani prevzelo vodilne funkcije, kot na primer umetniško vodstvo ali režije, saj je ravnatelj na ta način vedel, v čigave roke je položil vodenje gledališča. Ena izmed redkih izjem je bil igralec Georg Stöger, ki je bil več sezon redni član nemškega ansambla Deželnega in Jubilejnega gledališča.

5 V izvorniku: »Gute Schauspieler reisen in das entlegene, ethnisch fremdartige Milieu mit nur einer geringen deutschen Minderheit ungen und nur unter Vorraussetzung guter Einnahmen.«

Predvidoma je živel v Ljubljani, saj so v gledališču občasno nastopali tudi njegovi otroci in žena.

Provincialni odri so bili za mlade igralce večinoma le stopnička na njihovi karierni lestvi in so jim služili kot odskočna deska v gledališki svet. Posledično so imela nemška gledališča na Slovenskem precejšno fluktuacijo igralcev in skoraj vsako sezono je na odru stal nov ansambel. Komaj se je občinstvo navadilo na določeno umetniško osebje, že se je to zamenjalo. A hkrati so se gledalci tudi razvadili in prav pričakovali redne zamenjave nastopajočih, mogoče tudi v upanju, da med njimi odkrijejo kakšen še neodkriti dragulj. Tudi to se je dogajalo, da so na naših nemških odrih začeli svojo poklicno pot igralci, ki so pozneje z velikim uspehom nastopali na zelo uglednih odrih. »Med igralci je bilo nekaj danes znamenitih imen, npr. dramatik Ludwig Anzengruber, zvezdnik dunajskega grajskega gledališča (Burgtheatra), Josef Kainz in dr. Max Pohl, ki so ga slavili kot karakternega igralca v Berlinu [...]. V Mariboru so začeli svojo umetniško pot, v mestu pa so ostali samo za eno sezono« (Hartman 354). Le kdo bi si mislil, da bo prav vojna v naše kraje pripeljala ugledne in izkušene igralce? Veliko moških je moralo ob začetku prve svetovne vojne pustiti igralstvo zaradi vojaškega vpoklica. Prav tako je bilo veliko gledališč med vojno prisiljenih prekiniti svoje delovanje. Posledično je dosti igralcev ostalo brez angažmajev in so bili srečni, če so sploh imeli možnost delati. Ravnatelji so sicer imeli težave s sestavo ansambla, toda vsaj na začetku vojne so nekatera gledališča, ki so se praviloma morala zadovoljiti z začetniki, na svojih odrih gostila »umetniško privlačen igralski ansambel«⁶ (»Sturmidyll« 1890), kakršnega so dotlej le redkokdaj doživela.

Nemška provincialna gledališča na Slovenskem so torej delovala iz sezone v sezono, s pravzaprav nejasno prihodnostjo in brez prave vizije, ki je zaradi nekontinuiranega dela tudi niso mogli imeti. Posledično ti odri igralcem niso mogli prav veliko ponuditi. Velikost ansambla v nemškem gledališču, kot je bilo v Ljubljani, se je v povprečju gibala med 20 do 40 igralcev na sezono. Ker so imela ta gledališča zelo raznolik spored in hitro menjajoče se program, so bili člani ansambla zelo obremenjeni in pod velikim pritiskom, saj so sodelovali skoraj v vsaki uprizoritvi in so se morali v zelo kratkem času naučiti veliko vlog, kar se je negativno izražalo v kakovosti predstav. Prav zato je bil sistem igralskih strok še zelo priročen in upravičen, kajti ravnatelj, ki je sestavljal ansambel, je pri izbiranju osebja vedel, katere klasične, standardne vloge bi moral igralec določene stroke že obvladati in kako ga lahko uporabi (Österreichische Bühnenvereins-Zeitung, letnik 11, številka 16, 15. 6. 1914). Igralci, ki te zahteve niso izpolnili ali niso uspeli slediti hitremu tempu menjav predstav, so se morali kar sredi sezone posloviti od svojega angažmaja. Večinoma pa se je najpozneje po koncu sezone ansambel razšel, da so v naslednji sezoni spet sestavili novega. Za igralce je to pomenilo, da so skoraj vsako leto zamenjali oder in se morali vsakič znova pred novim vodstvom in novim občinstvom dokazati ter

6 V izvirniku: »ein künstlerisch ansprechendes Schauspiel-Ensemble«.

si priboriti svoj položaj in ugled. Poleg tega so bili igralci tudi delno odgovorni za svojo garderobo, kot je stanje opisal slovenski igralec Hinko Nučič:

»Vsem nam slovenskim igralcem je moralo biti dobro znano, da je bil vsak angažiran član po pogodbi obvezen imeti svoje lastne civilne obleke, obuvala, perilo itd., a prav tako je moral imeti tudi svoje lastne šminke (Leichner), kit za modeliranje nosov, puder, vazelin za odmaskiranje, brisačo in drugo. Uprava gledališča je bila dolžna dati članu le historične in narodne kostume, perike, krep za brade, brke in mastiks.« (*Igralčeva kronika II*, 129)

Zaradi slabih delovnih pogojev in pomanjkljive socialne varnosti je bil igralski poklic v teh časih precej zahteven in tvegan. Toda v nemško-avstrijskem prostoru so obstajala združenja, ki so se močno zavzemala za pravice ustvarjalcev.⁷ Želela so izboljšati materialni in pravni položaj zastopanih ustvarjalcev ter zaščititi skupne poklicne interese in združeno ukrepati proti nepravilnostim v gledališčih. To je zajemalo tudi prekinitev igralskih angažmajev sredi sezone (Wiener Neustadt: Novi arhivski fondi II, št. 199, št. 183). Poleg tega pa sta združenje igralcev in ravnateljev sklenila dogovor, da člani Združenja avstrijskih gledaliških ravnateljev lahko angažirajo le igralce, ki so člani Avstrijskega odrskega društva (*Österreichische Bühnenvereins-Zeitung*, letnik 9, številka 8, 10. 3. 1912). Torej vsi igralci, ki niso bili člani tega združenja, so bili prisiljeni, da se priključijo ustanovi, če želijo imeti sploh možnost za angažma. Za Jubilejno gledališče v Ljubljani vemo zagotovo, da sta bila ravnatelja Richter in Rochè del tega združenja in so da so bili posledično vanj včlanjeni tudi igralci.⁸

Igralci nemških gledališč so torej z vseh vetrov prišli na Slovensko, se za kratek čas poskusili uveljaviti na provincialnem odru in nato spet sledili splošni gledališki migraciji te dobe. Nemška poklicna gledališča na slovenskih tleh oziroma njihove lastnike pa ta nestalnost pravzaprav sploh ni motila, ker je za njih veljal zgolj princip »Uspešno delovati in obstajati!«, da jim ne bi Slovenci odvzeli gledališkega primata.

V sožitju s Slovenci

V Ljubljani, Mariboru, Celju in na Ptujju so sočasno delovali tako nemški kot slovenski poklicni odri. Občinstvo je lahko izbiralo, katero gledališče bo podprlo – odvisno od

7 Med drugim: Avstrijsko odrsko društvo (*Österreichischer Bühnenverein*), Avstrijsko združenje glasbenikov (*Österreichischer Musikerverband*), Združenje avstrijskih gledaliških ravnateljev (*Verband österreichischer Theaterdirektoren*).

8 Slovenski igralec Anton Cerar (Danilo) je v svojih spominih zapisal, da so jih nemški igralci spodbujali, naj se zaradi večje socialne varnosti tudi oni včlanijo v Avstrijsko odrsko društvo. »Ker pa je bil ta fond namenjen po pravilih izključno nemškemu igralcem, so nas morali odkloniti« (Cerar 112).

svoje jezikovne, politične in narodne naravnosti. Toda kot vemo, veliko Slovencev ni videlo interesnega konflikta, če so obiskali kar predstave obeh, četudi so jih nekateri časnikarji, misleci in politiki nenehno pozivali k lojalnosti do lastnega gledališča in zavračanju tujejezičnega. »V vseh krogih slovenskega prebivalstva v Ljubljani je zavladovalo [...] prepričanje, da ne more nobeden zaveden Slovenec in nobena zavedna Slovenka prestopiti več praga nemškega gledališča« (»Slovensko gledališče« 3).

Zanimivo pa je dejstvo, kako zelo so slovenske in nemške predstave v Ljubljani pritegnile občinstvo iz drugih krajev Slovenije. Tako za Slovence kot za Nemce je znano, da so organizirali posebne gledališke vlake iz Maribora ali Celja, da bi si šli ogledat predstave v svojem domačem jeziku in na ta način izrazili podporo gledališkim prizadevanjem svoje narodne skupnosti (»Posebni gledališki vlak iz Štajerske« 304; »Kunst, Schrifthum, Bühne« 6; »Gledališki vlak v Ljubljano« 261).

Vsako gledališče se je moralo enako boriti za obstoj in za dober obisk, ne glede na svojo narodnost. Nemci so imeli edino to prednost, da so imela njihova gledališča manj finančnih skrbi zaradi dobre situiranosti lastnikov in podpornikov. Poleg tega sta se profesionalni gledališki dejavnosti Nemcev in Slovencev razlikovali še v tem, da so slovenska združenja (čitalnice in dramatična društva) poskušala sestaviti stalni ansambel domačih igralcev. V ta namen so ustanovili dramske šole ter pošiljali mlade, obetavne igralce na študijska potovanja v tujino, da bi se tam dodatno izobrazili. Gradili so torej slovensko domače poklicno igrilstvo, v nasprotju z uvoženimi nemškimi igralci. Načeloma se osebje na slovenskih odrih ni tako pogosto menjavalo kot na nemških, toda popolnoma izvirno in domače tudi ni bilo. Zlasti v obdobju, ko so Slovenci dobili priložnost, da v ljubljanskem Deželnem gledališču enakopravno delujejo ob Nemcih, se je izkazalo, da je bilo slovenskega osebja za redno gledališko dejavnost enostavno premalo. Žal je tudi nadarjene slovenske igralce, ki so bili deležni boljše izobrazbe, imeli več odrskih izkušenj in se lahko merili s tujimi umetniki, vleklo v svet na večje, pomembnejše odrede ali, kot se je izrazil Hinko Nučič, »so odšli v svet – s trebuhom za kruhom« (*Igralčeva kronika II*, 94). Torej so tudi to usodo delili z Nemci. Posledično so Slovenci svoj ansambel morali okrepiti s češkimi in hrvaškimi igralci. V tem obdobju, ko sta v Ljubljani oba odra delovala pod eno streho in sta si morala deliti prostore, kulise, pohištvo, rekvizite ter čas za vaje in nastope, so se igralci vseh narodnosti po besedah slovenskih igralcev radi družili in si izmenjevali izkušnje, ne samo v gledališču, temveč tudi v prostem času (Nučič, *Igralčeva kronika I*, 60–61; Rasberger 77–78).

»Naše predstave so obiskovali nemški igralci, mi pa smo hodili k njihovim. To je bilo tudi nekakšno medsebojno šolanje. Mene so zanimale predvsem karakterne vloge in karakterni igralci. Všeč so mi bili komični ljudski tipi. Pri nemških predstavah v Deželnem gledališču sem rad gledal nekega drastičnega komika – pisal se je Schüller – ki mi je zelo ugajal. Žal mi je bilo, ko ga drugo sezono ni bilo več. Zamenjal ga je neki Lang, ki je bil obenem tudi režiser.

Vendar sem kaj kmalu opazil veliko razliko med Schüllerjem in Langom, slednjemu v prid. Medtem ko je prvi vplival name le zunanje, je bila Langova igra – četudi v komični vlogi – globoka, doživljena.« (Rasberger 86)

Za igralce je večnarodnost v gledališču očitno pomenila obogatitev in prispevek k lastnemu razvoju, sistem gostovanja in fluktuacije nemškega osebja pa je vsako sezono pripeljal nove odrske ustvarjalce, po katerih so se lahko Slovenci zgledovali.

»Prav nič se mi ne zdi nenavadnega, da smo slovenski igralci kopirali in ustvarjali po nemškem vzorcu. To, kar smatra 'Zvonov' kritik za napako, je bil tedanji stil govora vseh nemških gledališč. Posebno gostje – umetniki svetovnega slovesa, ki so prihajali v Ljubljano gostovat, so imeli to metodo govora. Dobro sem opazoval tako sunkoma pretrgano govorico in hitri izbruh iz portamenta prehajajoči valoviti govor v šepetanje. Seveda je bilo treba ta stil prilagoditi slovenskemu jeziku, medtem ko so nemški igralci imeli že iz šole nekako tradicijo, katere so se držali.« (Cerar 78–79)

V tem kontekstu je seveda zanimivo tudi vprašanje, ali se je slovenski oder zgledoval tudi po repertoarju nemškega odra. Seveda Slovenci niso imeli toliko prevodov dramskih del, kot bi jih želeli in potrebovali. Posledično so bili v primerjavi z Nemci do neke mere omejeni. Toda ob pogledu na spored Deželnega gledališča opazimo, da se program obeh odrov v nekaterih segmentih prekriva. Razlog za to je jasen: oba odra sta imela skorajda isto publiko, po kateri sta se morala ravnati, če sta želela napolniti gledališko dvorano in si zagotoviti nadaljnji obstoj. Občinstvo je seveda želelo videti novosti in uspešnice, tako da so jih včasih v Ljubljani imeli možnost gledati tako v nemški kot v slovenski različici, morda z nekajtedenskim zamikom. Med vodstvi obeh odrov načeloma ni bilo dogovorov glede sporeda, temveč ga je vsak ravnatelj oblikoval samostojno. Čeprav se je njun program delno prekrival, sta se gledališči tudi dopolnjevali, kajti nasploh je veljalo, da so Slovenci v Deželnem gledališču igrali predvsem evropski repertoar z dramami in operami, Nemci pa pretežno nemško-avstrijski repertoar z operetami in dramami. Tako so lahko Ljubljancani uživali v vseh tedanjih zvrsteh ter bili deležni truda in prizadevanja dveh odrov, ki sta kljub navideznem sožitju še vedno bila narodnostni boj.

Sklepna misel

Obstoj in ohranitev nemške besede v gledališčih na slovenskem ozemlju je bila vselej pomembna misija Nemcev. Ni dvoma, da so bili nemški prebivalci ljubitelji gledališke umetnosti, a še bolj so bili narodno zavedni. Vsako pomembno mesto Avstro-Ogrske je

potrebovalo gledališče kot statusni simbol, še bolj pa mesta v tujejezičnem okolju, kjer so bila nemška poklicna gledališča kulturna središča manjšine. Preko gledališke umetnosti so se ljudje počutili bolj povezani z Dunajem, z ostalimi avstrijskimi mesti in z drugimi evropskimi velemesti. Obstoj nemškega gledališča na Slovenskem je bil tudi dokaz, kako pomembna naj bi še vedno bila nemški jezik in nemška kultura na Kranjskem in Štajerskem. Četudi nemško gledališče ni imelo svojih korenin na Slovenskem, čeprav se ni naravno razvilo iz lastnih igralskih moči, je v obdobjih, ko Slovenci še niso razvili lastne igralske dejavnosti, skrbelo za pestro in bogato gledališko in kulturno življenje v slovenskih mestih. Bila so sicer obdobja v zgodovini gledališča, ko so bili Nemci privilegirani, Slovenci pa na lastnih tleh potlačeni, da so svoje poklicno gledališče le stežka razvili. Toda lahko bi tudi rekli, da je vztrajna nemška gledališka dejavnost, ki se je na naših tleh že od 17. stoletja predstavljala v obliki potujočih skupin, celo spodbudila, če ne celo izzvala Slovence k oblikovanju lastnega gledališča.

Literatura in viri

- Adler, Josef in Clemens M. Gruber. *Deutschsprachige Theater der Jahrhundertwende in alten Photographien*. Wien: Bundesverlag, 1987.
- Babšek, Andreja. *Mejniki v razvoju ptujskega gledališča: 1918–1958*. Ptuj: Gledališče, 2001.
- Cerar, Anton. *Spomini. Danilo*. Ljubljana: samozaložba, 1930.
- Deutsches Theater-Adreßbuch*, letnik 4. Berlin: Oesterheld & Co., 1914.
- »Gledališki vlak v Ljubljano.« *Domovina* 2.21 (5. 11. 1892): 261.
- Hartman, Bruno. *Kultura v Mariboru: gibanja, zvrsti, osebnosti*. Maribor: Obzorja, 2001.
- »Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater.« *Laibacher Zeitung* 130.233 (11. 10. 1911): 2204.
- »Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater.« *Laibacher Zeitung* 132.44 (22. 2. 1913): 400.
- »Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater.« *Laibacher Zeitung* 132.230 (7. 10. 1913): 2115.
- Kosch, Wilhelm. *Deutsches Theaterlexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*. 2. knjiga. Klagenfurt, Wien: Kleinmayr, 1960.
- »Kunst, Schriftthum, Bühne.« *Deutsche Wacht* 17.80 (6. 10. 1892): 6.
- Ludvik, Dušan. *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze Ljubljane, 1957.
- _____. »Die Beziehungen zwischen dem Laibacher und dem Wiener Vorstadttheater zwischen 1790 und 1848.« *Maske und Kothurn. Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft*. Graz, Wien, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG., 1966.
- Matič, Dragan. *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: Kulturne in družabne prireditve v sezonah 1913/14–1917/18*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 1995.
- _____. *Nemci v Ljubljani: 1861–1918*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika I*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1960. (Knjižnica MGL, 12.)
- _____. *Igralčeva kronika II*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1961. (Knjižnica MGL, 15.)
- Obravnave deželnega zbora Kranjskega v Ljubljani – Berichte über die Verhandlungen des krainischen Landtages zu Laibach*. Ljubljana: Deželni odbor kranjski, 1887–1911.
- Ohm-Januschowsky, Julius Ritter von. *Das Kaiser Franz Joseph-Jubiläums-Theater in Laibach: Denkschrift aus Anlaß seiner Eröffnung am 4. Oktober 1911*. Laibach: Deutschen Theaterverein zu Laibach, 1911.
- Österreichische Bühnensvereins-Zeitung: Offizielles Organ des unter dem hohen Protektorate Sr. k.u.k. Hobeit des durchl. Herrn Erzherzog Rainer stehenden Österreichischen Bühnensvereines*. Wien: o.V., 1912–1914.
- »Posebni gledališki vlak iz Štajerske.« *Domovina* 2.24 (17. 12. 1892): 304.
- Radics, Peter von. *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach: Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters; erster Teil*. Laibach: Selbstverlag, 1912.
- Rasberger, Pavel: *Moji Spomini*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1965 (Knjižnica MGL, 31).
- »Slovensko gledališče.« *Slovenski narod* 41.224 (25. 9. 1908): 3.
- Specialni krajevni repertorij za Kranjsko. Dunaj: C. kr. dvorna in državna tiskarna, 1919.
- Specialni krajevni repertorij za Štajersko. Dunaj: C. kr. dvorna in državna tiskarna, 1918.
- »Sturmtyll.« *Laibacher Zeitung* 134.262 (15. 11. 1915): 1890.
- »Theater-Nachricht.« *Laibacher Zeitung* 107.260 (12. 11. 1888): 2217.
- Wiener Neustadt: Novi arhivski fondi II, Združenje nemško-avstrijskih gledališč (Neuer Archivbestand II, Verband deutsch-österreichischer Theater).



Stanovsko gledališče v Ljubljani, 1836 (reprodukcija barvne litografije). Avtor: Georg Pajk po Franzu Kurzu zum Thurn und Goldenstein. Vir: zasebna zbirka Sandre Jenko.



Deželno gledališče v Ljubljani (razglednica). Vir: zasebna zbirka Sandre Jenko.



Jubilejno gledališče Cesarja Franca Jožefa (razglednica). Vir: zasebna zbirka Sandre Jenko.