

Kurze Ansprache zur

Einweihung der Gedenktafel für Fritz und Alfred Rotter

(Berlin, Theater im Admiralspalast, 4. Juli 2008)

Zu ihren Hauptsünden gehörte, dass sie – allerdings keineswegs als einzige, nur etwas auffälliger, Claqueure anstellten, die gegen mehrere Freikarten mit breiten Handflächen kräftig Stimmung machten und die Premieren etwas gar bejubelten. Einer der schärfsten Kritiker von Fritz und Alfred Rotter, Herbert Jhering („Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933“, Berlin 1974), warf ihnen vor „den Gemütsspeck auch nach Berlin Geschmuggelt zu haben (S. 93, 1921): „Sie bedeuten, wenn man es richtig versteht, die Fortsetzung des Burgtheaters“, gemeint ist natürlich Wien (S. 133, Frühj. 1922), sie machten „Hoftheater für Revolutionsgewinnler“ (S. 136). 1924 sah Jhering im „Anschwellen der Rotterbühnen“ ein „Symptom“, eine „Gefahr“ (S. 210), ja gar, wörtlich „Verhängnis“ (S. 211). 1925 meinte er apodiktisch – und hatte unrecht –, „Lustspiele“ hätten „für die Zukunft keine Bedeutung“ (S. 219). Dann aber, Anfang 1930-er Jahre, meinte derselbe Jhering, fast mit Lob, obwohl er es nicht als Lob verstand: nach 1918, „da wussten die Rotters am besten, was sie einem verschüchterten und aus sich herausgetriebenen, einem aufgeschreckten und sensationsgierigen Publikum zu bieten hatten. Sie (...) kitzelten den Sexus durch Zoten und Entkleidungskünste. Die zwinkernde geschlechtliche Anspielung ging in den innigen Augenaufschlag über, zuckrige Diskretion stand neben gepfeffelter Eindeutigkeit. (...) Immer“, so Jhering weiter, „hatten die Rotters einen Instinkt für das Durchschnittspublikum, einen Instinkt für das Geschmacksbedürfnis einer geistig uninteressierten, von nichts als der Zeit und der Mode geprägten und beeinflussten Schicht. Die Rotters sind Publikumsbarometer. (...) bei den Rotters kennt man genau die geheimen, noch nicht offenbaren, die kommenden Wünsche des internationalen Publikums.“ (S. 355f) Und Jhering konstatierte im Vergleich zum Rottertheater der Inflationszeit bei den Operetten ein gänzlich neue Haltung: „Kaum eine Anspielung noch, keine Zoten, keine seelischen Dekolletés. Auch der Witz geht angezogen, und die Seele ist verhüllt. Das goldene Herz hat exotische Sehnsüchte – also ‚Das Land des Lächelns‘ (...). (...) Alfred und Fritz Rotter kennen die Zeit. Sie sind Geschichte. Sie sind ‚unüberwindlich‘. (...) Die Rotters: die Zeit. Die Zeit: der Tonfilm. (...) Wer ahnen will, as langsam heranschleicht, gehe ins ‚Land des Lächelns‘ (...): das wahre ‚Zeittheater‘.“

Zwei Brüder, zwei stets umstrittene, aber zwei letztlich durch ihre Erfolge doch

herausragende Theaterdirektoren der Weimarer Zeit, die im Januar 1933, zwei Jahre nach dem Beginn der Weltwirtschaftskrise und noch kurz vor dem 30. Januar 1933, Konkurs gingen: Der Berliner Theaterdirektor Rudolf Bernauer, der früh genug, Jahre zuvor, aufgehört hatte, auf dem Höhepunkt seines Erfolgs, attestierte Fritz und Alfred Rotter in seinen „Erinnerungen“: sie hätten sich, „trotz allem, was gegen sie gesagt werden muss, um die Operette unstreitiges Verdienst erworben“, mit „Serienerfolgen“, „ich denke“, so Bernauer, „an ihre erfolgreichen Aufführungen von Lehárs ‚Friederike‘ und ‚Land des Lächelns‘ mit Richard Tauber und Millöcker-Mackebens ‚Madame Dubarry‘ mit Gitta Alpar“ (Rudolf Bernauer, Das Theater meines Lebens, Erinnerungen, Berlin 1955, S. 391).

Es waren, allein das schon rechtfertigt diese Erinnerungstafel, Welterfolge, sogar die „New York Times“ besprach am 8. Dezember 1929 die Rotter-Aufführungen „Friederike“, „Marietta“ und „Land des Lächelns“, alle im „Metropol-Theater“ an der Behrensstraße, unter dem Titel: „Germans and Operetta. Signs That Berlin Is Now Leading Vienna In This Little Matter“ (Dank an Al Lareau für die Kopien). „Little Matter“, wird betont. Denn Operette, so hatte der Wiener Karl Kraus 1909 spöttisch bemerkt, sei „ernstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne“ (zit. nach Moritz Csáky, Ideologie der Operette und Wiener Moderne, Wien 1996, S. 29; Hinweis bei Eugen Semrau. Der erfolgreiche Rivale von Ralph Benatzky: Robert Stolz, in: Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz (Musik-Konzepte 133/134, 2006), S. 91) und entsprach in der Weltwirtschaftskrise einem nur zu offensichtlichen Bedürfnis nach schönen Eindrücken über den Tag hinaus

„Die Dubarry“ fand hier, im Theater im Admiralspalast, am 17. August 1931 die Uraufführung, wurde über 150 mal gegeben; Star war Gitta Alpar, sie spielte das Waisenkind und Straßenmädchen, das schließlich Mätresse von König Ludwig des XV wird. Am 17. Februar 1932 kam als Ablösung das Singspiel von Eduard Künnecke „Liselott“ über die historische Liselott von der Pfalz), gespielt von Käthe Dorsch, mit Gustav Gründgens als Partner; die liberale „Vossische Zeitung“ schrieb „Die Operetten-Librettisten von heute historisieren gern.“ (20. Februar 1932). Am 22. August 1932 folgte dann „Katharina“ von Ernst Steffan, „eine russische Ballade in neun Bildern, mit Gitta Alpar als Katharina, Gesangstexte Fritz Löhner-Beda; die „Vossische Zeitung“ schrieb dazu: „Die Schar der Alpar-Gläubigen ist seit dem Dubarry-Erfolg im Steigen begriffen. Die Spannung, mit der jedes Auftreten von ihr, die fanatischen Freudenausbrüche, mit der jeder Abgang quittiert werden, hat für den nüchternen Beobachter einen leicht hysterischen Unterton.“ (23. August

1932) Operetten waren die Rockmusicals von damals. Es herrschte damals ein unglaubliches Operettenfieber in Berlin. Da die Direktion im Admiralspalast nicht in der Hand der Rotters lag, galten diese Aufführungen offiziell als „Rotter-Gastspiel“. Die Hauptbühne der Rotters zu der Zeit, wo die Lehar-Operetten mit Richard Tauber stattfanden, war das Metropol.

Unter dem Titel „Ariadne-Faden durchs Theaterlabyrinth“ hielt die „Vossische Zeitung“ (23. August 1932) im August 1932, auf dem Höhepunkt des Einflusses der Rotters, unter dem Stichwort „Rotter-Bühnen“ auf: „Alfred und Fritz Rotter beherrschen nicht weniger als sieben Theater: Theater des Westens („Dreimäderlhaus“), Theater im Admiralspalast (Gitta Alpar als Katharina), Metropol-Theater (Fritzi Massary in Oskar Straus' „Eine Frau, die weiß, was sie will“, Regie: Robert Klein), Lessing-Theater und Theater in der Stresemannstraße, beide verwaltet von Dr. Robert Klein. Im Lessing-Theater Shaws „Pygmalion mit Grete Mosheim und Oskar Homolka, später Shaws neues Werk „Zu schön, um wahr zu sein“. Theater in der Stresemannstraße: Mady Christians im Lustspiel „Kitty macht Politik“. Im Lustspielhaus wird Heinz Rühmann im Oktober Forster-Larrinagas „Sorgen haben die Leute“ spielen. Endlich die Plaza, zunächst „Der liebe Augustin“.“ Sie waren damals die größten Theaterunternehmer Berlins, ja Deutschlands, vielleicht Europas.

Beide wurden in Leipzig geboren, Fritz der jüngere wurde 1888, Alfred Rotter, der ältere 1886. Den Bühnennamen Rotter legten sie sich erst nach Ende des Ersten Weltkriegs zu. Der Familienname war Schaie.

Ihr Vater hieß Heymann ("genannt Hermann") Schaie, geb. am 13.3.1856 in Inowraclaw, dem heutigen polnischen Inowroclaw, damals preußische Provinz Posen – seit der durch nichts zu rechtfertigenden Aufteilung Polens. Ihr Vater war seit November 1879 in Leipzig, als Kaufmann. An der Reichsstraße 41 in Leipzig hatte er sein "Herren-Garderobe-Geschäft en gros" – er war also im Herrenmode-Großhandel tätig.

Ihre Mutter hieß Emilie Schaie, geborene Simonson. Sie wurde am 7.6.1866 in Elberfeld geboren, es ist nicht bekannt welches "Elberfeld" genau.

1889 zog die Familie (mit den zwei Söhnen und zwei Töchtern) von Leipzig nach Berlin. Von 1890 bis 1895 befand sich die Firma des Vaters an der Kaiser Wilhelmstr. 27 im 1. Stock; ab 1896 waren Geschäft und Wohnung getrennt. Das Geschäft kam an die Poststr. 29 (1. Stock).

Ihr vermögend gewordener Vater finanzierte noch während des Jurisprudenz-Studiums seiner Söhne deren Theaterleidenschaft. 1908 gründete Fritz, anfänglich der initiativere, mit dem Bruder die „Akademische Bühne“. Spielorte mieteten sie an: Lessing-Theater, Hebbel-Theater, Neues Königliches Opern-Theater (genannt Kroll-Oper) und das Deutsche Theater. Zur Aufführung brachten sie Strindberg, Wedekind, Sophokles, Shakespeare und deutsche Klassiker. 1910 wurde Fritz Schaie sogar "Mitinhaber des Neuen Königlichen Opern-Theaters" ("Kroll-Oper"). Ein Zeuge, Adolf Lantz, sagte 1918, "dass beide", Fritz und Alfred Schaie, "bei Kroll ein gemeinsames gutgehendes Unternehmen hatten." Von September 1912 bis 1913 arbeiteten sie in der neu als "Deutsches Schauspielhaus" benannten ehemaligen "Komischen Oper" – an der Friedrichstraße 104/104, direkt an der Weidammer-Brücke – Fritz Schaie als erster Regisseur, Alfred Schaie als Chef der Dramaturgie, ermöglicht dank erheblicher Darlehen des Vaters an den damaligen Direktor Adolf Lantz, der das Theater gepachtet hatte.

So fing alles an, hätte in jeder Hinsicht gut gehen können. Doch dann kam der Erste Weltkrieg und sie erreichten zwar – unter romanhaften Verwicklungen –, dass sie – obschon gemeldet – nicht einberufen wurden, doch wegen dem Ärger, den sie sich damit einhandelten – sogar ein Prozess drohte ihnen – hatten sie keinerlei Chancen mehr auf eine offizielle Theaterkonzession. Nur die spanische Grippe und eine schwere Lungenentzündung "retteten" Fritz Schaie im Sommer 1918 vor der Festnahme – und schließlich erhielt Fritz Schaie in der Novemberrevolution die ersehnte Konzession, vom "Vollzugsrat des Arbeiter- und Soldatenrates Berlin", und zwar aus der Hand eines Mannes, der später während langer Jahre einer ihrer Regisseure war, des linksradikalen Dichters Oskar Kanehl.

Theatergeschichte ist immer auch Gesellschaftsgeschichte. Über die Inflation sagte ein anderer ihrer Regisseure, Georg Altmann, der später in die USA emigrierte, 1931 in einer Rede als Delegierter des Deutschen Bühnenvereins an einer Tagung in Paris):

"Das Geld, das man heute in der Hand hatte, besaß morgen keinen Wert mehr. Und so beeilte man sich, es heute noch auszugeben, um möglichst viele Genüsse dafür einzutauschen. Man fand diese Genüsse in den Theatern." (Georg Altmann, Vor fremden und eigenen Kulissen, Emsdetten 1964, S. 290)

1919/20 bespielten Fritz und Alfred Rotter das Trianon-Theater, das Residenz-

Theater und das Kleine Theater. 1924 kam für ein Jahr lang das Lessing-Theater hinzu, und im Herbst 1924 das Central-Theater. 1928 pachteten sie das Metropol-Theater, brauchten aber keine Miete zu bezahlen, da der Besitzer, der Schwedische Zündholzmagnat Kreuger, ihr Mäzen war; das Theater des Westens wurde als Abspielstätte für die Metropol-Premieren genutzt; aber da das für den Publikumsandrang bei den Rotters noch nicht reichte, kam 1931/32 das Theater im Admiralspalast, und zuallerletzt das Große Schauspielhaus dazu, für den „Ball im Savoy“.

Wie standen Fritz und Alfred Rotter zueinander? Fritz war der Flaneur, mit dem Gespür für die Darsteller und Darstellerinnen, Alfred eher der Macher. Der Kritiker Herbert Jhering schrieb im Januar 1920: „Fritz Rotter erweckte als Regisseur dieselbe Sehnsucht nach Alfred, die man nach Fritz hat, wenn Alfred Regie führt.“ (29.1.1920) In späteren Jahren inszenierte nur noch Alfred Rotter, Fritz aber bestimmte bei der Auswahl der Schauspielerinnen und Schauspieler stark mit. Er hatte eine große Begabung.

Kitsch, Sentimentalität wurde beiden nachgesagt, ihre Komödien, die auch einen neuen Frauentyp zur Darstellung brachten, mit den, wie ein Kritiker sagte, „letzten Schreien der Frauenmode“ – über Käthe Dorsch in „Maskerade“ von Ludwig Fulda, Regie Alfred Rotter, 1919 – (Premiere 1. Oktober 1919), auch einmal eine lesbische Geschichte – Sudermanns „Die Freundin“, Premiere 2. September 1920. Diese Geschichten zogen beim Publikum, verärgerten aber die Kritik. Das war Anfang der Zwanziger Jahre, die noch keinen Begriff von sich hatten und gegen derlei noch auf Abwehr gestellt waren. Unzweideutige Komödien wurden ihnen zur Last gelegt, etwa die als „psychoanalytisches Lustspiel“ angekündigte „Femina“, 1920, – „wie man Promenadenkonzerte hat, so gibt es auch Promenadenlustspiele“, bemerkte ein anderer Kritiker, nicht ohne Hinweis auf die ausgesuchten schönen Bühnenkostüme, den „Toilettentaumel“.

Zwar brachten Fritz und Alfred Rotter wie in ihren Anfängen, als sie noch studierten und bereits inszenierten, auch immer wieder ernstzunehmende Autoren auf ihre Bühnen, entweder selbst oder durch ihre Regisseure, von Strindberg, Ibsen, Sudermann, Fulda bis Wedekind, aber als sie bei Sudermann einmal auf eine Überarbeitung des Schlusses drangen: eine Versöhnung zwischen Vater und Sohn statt eines Suizids des Vaters, hieß es in einer Kritik gleich: „Rotters lieben nicht die tragischen Ausklänge.“ (Akademie der Künste, Theatersammlung Richter, Mikروفilm,

Kritik zu „Die Raschoffs“ von Hermann Sudermann, Premiere 4. März 1920)

Sie tendierten zu Lustspielen, Konversations- und Salonstücken mit Titeln wie „Untreu“ (1920), „Roman einer Frau“ – eine „Ehebruchsfarce“: „Man spielt dergleichen bei den Rotters natürlich sehr gut“, schrieb ein Kritiker, Titel wie „Casanovas Sohn“ (1921) – provozierten den Börsen-Courier, das sei „Rotter-Unfug“, der „selbst Bar-Damen erröten lassen“ müsste (Premiere 20.1.1921); Alfred Kerr kritisiert subtiler: „(...) auf die Handlung kommt es nicht an: sondern auf die Behandlung der Handlung. (...) ‚Alles ist erlaubt‘, sprach rechtens (...) Voltaire, ‚bloß das Langweilige nicht.‘“ Aber auch er mochte das Stück nicht: „Selbst ein geschlagenes Volk braucht sich derlei nicht bieten zu lassen.“ Es folgte „Lissi“ (1922), dann „Das kleine Schokoladenmädchen“ (1922) – „legt den großen heroischen Schauspieler lahm“, hielt Jhering fest (24.3.1922), schließlich „Joujou“ (1923) – Alfred Kerr dichtete dazu immerhin: „So sieht der Mensch im Zeitenstrom/ Ein lieblisches Kultursymptom“ (18.10.1923); weitere Stück-Titel: „Eine galante Nacht“ (1923) und „Die nackte Tänzerin“ (1924).

Es könnte vielleicht sogar der Nachweis gelingen, dass die Rotters mit diesen Lustspielen thematisch ganz stark am Berliner jüdischen politischen Theater der Gebrüder Herrnfeld orientiert waren, da ihre Wurzeln hatten, das über Lubitsch die neue Tonfilmkomödie und dann Hollywood beeinflusste.

„Lustspielkult“ und „Starkult“ werden zwar in der Theaterliteratur auch Rotters Rivalen, Victor Barnowsky nachgesagt (Sándor Gulyás, Das Kleine Theater unter Victor Barnowsky, Budapest 1961, S. 47 und 37), und Ärger mit der Theaterkritik hatten längst nicht nur sie, obwohl Theaterdirektor Rudolf Bernauer den Rotters in Bezug auf diese eine „Elephantenhaut“ attestierte, die es angeblich „kaum“ spürte, wenn sie „zerstoehen oder zerkratzt wurde“ (Rudolf Bernauer, Das Theater meines Lebens, Erinnerungen, Berlin 1955, S. 365).

Unterhaltungstheater haben sie gemacht, Fritz und Alfred Rotter jahrelang sehr erfolgreich, bis sie, als sie es der Presse gar nicht Recht machen konnten, die Theater eine Weile nur noch verpachteten, und dann ab 1928 Operetten brachten, sehr erfolgreich, dann aber doch nicht erfolgreich genug, unter dem Strich. Bei der letzten Premierenfeier, Weihnachten 1932, als sie mit der Operette „Ball im Savoy“ nochmals einen Riesenerfolg verzeichneten, war ihre Grunewaldvilla, die den zweiten Weltkrieg nicht überstand, bis unters Dach verpfändet, und an jedem Stuhl, auf dem

die Gäste aus Politik, Gesellschaft und Theaterleben saßen, hing das Pfändungssiegel.

Bereits vor der Weltwirtschaftskrise war von einer Krise des Theaters die Rede, sie setzte eigentlich schon 1923 ein. Um noch einmal Georg Altmann zu zitieren: „Doch dann kam die Stabilisierung der Mark (...). Man wurde nüchterner und – erschrak, denn nur zu oft sah man sich vor dem Nichts. Der Verschwendung folgte notgedrungen die Sparsamkeit. (...) (...) An den Besuch von Theatern konnte, vielleicht gerade von denen, die früher die eifrigsten Besucher gewesen waren, überhaupt nicht mehr gedacht werden. Und so mussten die Theater veröden. Immer kleiner wurde die Zahl der Zuschauer, und wir haben es in diesem Winter (1930/31) in Berlin erlebt, dass große Theatererfolge, die früher eine ganze Spielzeit überdauerten, schon nach einem einzigen Monat ihren Höhepunkt überschritten hatten (...)“

Bereits im Oktober 1931 hatten Fritz und Alfred Rotter sich die Gemeinde Mauren in Liechtenstein eingekauft und das liechtensteinische Bürgerrecht erworben – die Bemühungen um diese Einbürgerung sind möglicherweise eine direkte persönliche Reaktion auf den Berliner Kuhdammkrawall der SA am Abend des jüdischen Neujahrsfestes am 12. September 1931, bei dem wahllos Jagd auf Passanten gemacht wurde. Die Brecht-Weill-Oper „Mahagonny“ war bei der Uraufführung in Leipzig im März 1930 gestört worden und im Dezember 1930 hatten Nazis die Vorführungen des Films „Im Westen nichts Neues“ zu verhindern versucht (Kiaulehn, S. 474, mit falschen Jahresdaten, die ich korrigierte).

Die Operette „Eine Frau, die weiß, was sie will“ (Musik: Oscar Straus; Textbuch: Alfred Grünwald), die am 1. September 1932 im „Metropol-Theater“ an der Behrenstraße große Uraufführung hatte und über Monate spielte, wurde mit der Zeit auch von den sattsam bekannten Nazi-Rufen gestört.

An der erwähnten letzten Premierenfeier, so erzählt Paul Erich Marcus, genannt PEM, in seinem Buch „Und der Himmel hängt voller Geigen“ (Berlin 1955, S. 149 und 157), habe Fritz Rotter von einem Vorfall mit Herrmann Göring gesprochen. Göring verehrte, noch in der Republik, die Schauspielerin Käthe Dorsch, schickte ihr ab und zu Blumen (sie nutzte das übrigens später, um Leute zu retten) und kam gelegentlich in ihre Garderobe; sie trat auch auf den Rotterbühnen auf und Fritz Rotter schilderte: „(...) und da kam also dieser dicke Göring aus der Garderobe der Dorsch und sagte, als er mich sah: Sobald wir an die Macht kommen, greifen wir uns die Rotters...“

Wenn wahr gewesen wäre, was in der Kampagne nach dem 30. Januar 1933 gegen sie gesagt wurde, dass sie hohe Geldsummen ins Ausland geschafft hätten über die Jahre, dann wäre es ihnen ein Leichtes gewesen, diesen Liquiditätsengpass zu beheben, der ihren Gegenspielern erlaubte, sie über den Tisch zu ziehen und zur Abtretung aller Einnahmen an der Erfolgsoperette „Ball im Savoy“ zu zwingen. Aber nein, sie hatten eben fast nichts mehr, und es war die neue Propaganda, die ihre Millionenschulden zu Millionenguthaben in Liechtenstein umdichtete.

Denn nach Liechtenstein waren sie in ihrer Panik gereist, zuerst Alfred, der gesundheitlich nicht mehr konnte, dann der jüngere, Fritz, der, als die Verhandlungen für eine Umschuldung scheiterten, sich der Insolvenzverschleppung schuldig machte und kopflos seinem Bruder folgte. Da erst wurde ihnen klar, dass sie bei einem Konkurs nicht alles verlieren würden, und ihr Anwalt handelte mit dem zuständigen Berliner Gericht die Rückkehr aus, bei freiem Geleit, sie würden in Berlin die Pässe abgeben. Ihre bevorstehende Rückkehr stand schon in allen Zeitungen der Stadt, als es zum 30. Januar 1933 kam.

Im April 1933 dann waren Fritz und Alfred Rotter auf Gaflei oberhalb von Vaduz von deutschen und liechtensteinischen Nazi-Anhängern in einen Hinterhalt gelockt und überfallen worden. Dabei kamen Alfred Rotter und seine Frau Gertrud zu Tode. Es war ihnen zwar gelungen, sich von den Angreifern loszureißen, doch auf ihrer Flucht stürzten sie, einige hundert Meter tiefer, über eine Felswand in den Tod. Eine Erinnerungstafel erinnert seit einigen Jahren dort an sie. Fritz Rotter, der bei einem der Liechtensteiner Anstifter der Entführung vertrauensselig nochmals in den Wagen stieg, musste, als er seinen Fehler bemerkte, sich durch einen Sprung aus dem fahrenden Wagen retten, verletzte sich dabei die Schulter. Ihm gelang zwar die Weiterreise nach Frankreich, dort aber quälten ihn Geldprobleme, die im Sommer 1939 zu seiner Festnahme führten; infolge eines ungedeckten Schecks an seinen eigenen Anwalt war er zuvor in Abwesenheit verurteilt worden. Woran er vermutlich noch vor dem Sommer 1940 starb, ließ sich trotz intensiven Recherchen in Frankreich noch nicht ermitteln.

Peter Kamber