

Sonderdruck aus:

StadtLandFluß.

Urbanität und Regionalität in der Moderne

StadtLandFluß.

Urbanität und Regionalität in der Moderne.
Festschrift für Gertrude Cepl-Kaufmann
zum sechzigsten Geburtstag.

*Herausgegeben von Antje Johanning und Dietmar Lieser
unter Mitarbeit von Jens Knipp*

AHASVERA
VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e. V.,
des Landschaftsverbands Rheinland
und der Nyland-Stiftung

StadtLandFluß. Urbanität und Regionalität in der Moderne.
Festschrift für Gertrude Cepl-Kaufmann
zum sechzigsten Geburtstag.
Herausgegeben von Antje Johanning und Dietmar Lieser
unter Mitarbeit von Jens Knipp.
© 2002 Ahasvera Verlag, Neuss.
Alle Rechte vorbehalten.
ISBN: 3-92 77 20-10-0

Redaktion: Kai Kilian, Cornelia Kleine-Birkenheuer,
Jens Knipp, Kurt Ludwigs, Kerstin Reimann, Franz Steinfort,
Philipp von Wussow

Layout und Satz: Jasper Cepl, Berlin
Umschlagabbildung: Andreas Schiko, Düsseldorf
Druck: Aschendorff, Münster

»... damit das Tor der Phantasie geöffnet bleibt...«
Teo Otto als Lehrer an der
Kunstakademie Düsseldorf 1959–1968

von Michael Matzigkeit

Als Teo Otto zum 1. April 1959 einen Ruf an die renommierte Düsseldorfer Kunstakademie erhält, hat er als Bühnenbildner längst den Zenit seiner künstlerischen Laufbahn erreicht. Seine Ausstattungen für die Uraufführung der *Mutter Courage* (19. 4. 1941) am Zürcher Schauspielhaus oder den Gründgens'schen *Faust I* (21. 4. 1957) am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg sind weltberühmt, auch wenn die Person des Künstlers im Bewußtsein der Öffentlichkeit nicht ebenso gegenwärtig ist. Doch für die Fachwelt ist unstrittig: Neben Caspar Neher (1897–1962) steht er als bedeutendster deutscher Bühnenarchitekt der damaligen Zeit.

Verständlich, daß sich der Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, der Architekt Professor Dr.-Ing. Hans Schwippert, sehr um Teo Otto bemüht, als die Frage der Nachfolge von Walter von Wecus (1893–1977) im Raum steht, der nach über 33jähriger Leitung der ersten *Klasse für Bühnenkunst* an einer deutschen Hochschule in den wohlverdienten Ruhestand entlassen wird.¹

Sicherlich spielt bei der Ernennung von Teo Otto auch persönliche Sympathie mit: Angeblich verbindet den Bühnenbildner und Schwippert seit Jahren eine Freundschaft, gelegentlich ist von einer Verbindung aus alten Schultagen die Rede.²

In einem dreiseitigen Papier »Betr.: Berufung für die Bühnenklasse. Bemerkungen zu pädagogischen, künstlerischen und organisatorischen Fragen«³ legt Schwippert die Rahmenbedingungen für eine sinnvolle Zusammenarbeit an der Akademie fest. Mit Sinn für die Möglichkeiten, aber auch Grenzen einer solchen Tätigkeit schreibt er sehr sachkundig und hat dabei offenbar nur seinen Wunsch-

kandidaten Otto im Blick. De facto bedeutet Schwipperts Position die Ausgrenzung des alten Lehrstuhlinhabers von Wecus: »Meister dieses Faches stehen in der konkreten Arbeit. Sie sind in der für uns in Frage kommenden Rangstufe ausnahmslos nicht nur einer Bühne (haupt-)verpflichtet, sondern ›gastieren‹ in beträchtlichem Umfang an anderen Bühnen. Für die besten Kräfte gilt dies für den internationalen Bereich.«⁴

Zielsicher arbeitet Schwippert den grundlegenden Unterschied der Bühnenbildner zu den anderen Künsten heraus, wobei seine Auffassung von der Kunst und ihren Möglichkeiten durchaus noch statisch-traditionell geprägt ist: »In der Malerei, Bildhauerei, Baukunst liegt das Schwergewicht der Arbeit im meisterlichen Atelier. In der Bühnenbildner dagegen sind Skizze, Entwurf, Ausführungsplan nur ein vergleichsweise kleiner Arbeits-Teilabschnitt. Höchste Bedeutung kommt hier der Einpassung in die dramatische, dichterische, musikalische Konzeption, der laufenden persönlichen Auseinandersetzung mit dem interpretierenden Regisseur, dem Heranwachsen einer Inszenierung im Zuge der Proben, der laufenden Auseinandersetzung mit den Werkstätten für Bühne und Gewand zu.«⁵

Mit erstaunlich großem Verständnis für die Eigengesetzlichkeiten der Bühnenarbeit konzidiert er organisatorische und kreative Schaffensräume, die der vielbeschäftigte Otto während der Zeit seiner Lehrtätigkeit an der Kunstakademie später weidlich nutzte und nur mit tatkräftiger Unterstützung seiner begabtesten Schüler, die als Assistenten in seine Verpflichtungen miteinbezogen wurden, bewältigen konnte.

Schwippert schreibt in seinem engagierten Plädoyer zum Primat der außerakademischen Praxis des Lehrenden, die für ihn zur Quelle und wesentlichen Voraussetzung für dessen eigenschöpferische Tätigkeit wird: »Das bedeutet für die Bühnenbildner von hohem Rang Reisen, ständige Bewegung, Terminbindungen und schwierige Zeitpläne. Die Gesetze des lebendigen Werk-Schaffens dieser Disziplin machen es untunlich, einen Meister dieses Faches auf eine pädagogische Regelarbeit zu verpflichten, welche in anderen Disziplinen ohne diese Schwierigkeit geleistet wird, es sei denn, der meisterliche Lehrer hier vernachlässige sein persönliches Werk. Dieses aber würde, nach Lage dieser Dinge heute, fortschreitenden Rückgang des eigenen Werkes, am Ende Entfremdung der Praxis, Absinken der Kraft der lebendigen Lehre, und damit Minderung des erzieherischen Einflusses bis zur Bedeutungslosigkeit bewirken.

[...] dem Berufenen [muß] weitgehende Freiheit in der Nutzung seiner Zeit für die Wahrung seines Rufes und seiner künstlerischen Kraft durch ständigen lebendigen Einsatz an seinen Aufgaben gewährt bleiben. Er wird demnach in der freieren Weise seines erzieherischen Einsatzes, ist er eine künstlerische und pädagogische Persönlichkeit von hohem Rang, mehr vermögen als kleinere Geister gleichen Metiers.«⁶

Daneben werden die spezifischen pädagogischen Notwendigkeiten für Lehrer und Schüler im Bereich Bühnenbild und die daraus resultierenden organisatorischen Erfordernisse in der Akademie klar umrissen. Interdisziplinarität des Lehrangebots⁷ unter Einbeziehung der Malerei, freien Grafik, angewandten Grafik, Bildhauerei, Baukunst, ebenso wie der Kunstgeschichte, Philosophie, Literaturgeschichte und Dramaturgie, ist essentieller Bestandteil dieses Ausbildungsansatzes. Das bedeutet aber auch eine verpflichtende Herausforderung an den übrigen Lehrkörper der Akademie. Schließlich soll der berufene Professor Unterstützung durch einen »künstlerisch-werkmeisterlichen, vollbeschäftigten Assistenten«⁸ erhalten, um einen effizienten Klassenbetrieb zu gewährleisten. Daß dieser ehrgeizige Ansatz in Ermangelung aller dazu notwendigen optimierenden Faktoren nicht immer und in vollem Umfang realisiert werden konnte, läßt sich denken.

Zweifellos ist dieser Text Schwiperts in inhaltlicher Abstimmung, vielleicht sogar in direkter Zusammenarbeit mit Teo Otto entstanden. Die intimen Kenntnisse von den Arbeitsbedingungen eines Bühnenbildners deuten darauf hin. Als Lehrbeauftragter an der Werkakademie in Kassel⁹ konnte Otto wesentliche Perspektiven und zwingend Notwendiges für eine Arbeitsplatzbeschreibung aus eigener Erfahrung beisteuern. Auch der Zeitpunkt – Juni 1958 –, zu dem das Schreiben abgefaßt wurde, spricht für eine frühzeitige, direkte Kontaktaufnahme zum Kandidaten.

Nichts hatte Schwippert bis dahin unversucht gelassen, um sich für seinen Personalvorschlag die günstigsten Voraussetzungen zu schaffen. Anfang Mai 1958 werden zahlreiche Persönlichkeiten des Bühnenlebens, Intendanten und Kritiker, angeschrieben und im Vertrauen um ihre Meinung befragt. Leider sind diese Ausgangsbriefe nicht in der Akte Bühnenbildklasse erhalten. Die Zustimmung zu einer Berufung Ottos an die Kunstakademie ist uneingeschränkt. Dr. Günther Rennert, ehemaliger Intendant der Staatsoper Hamburg und einer der führenden Regisseure des Musiktheaters in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, schreibt: »[...] ich halte Teo Otto für eine unserer lebendigsten und vielseitigsten Persönlichkeiten des heutigen Theaters [...] Aus manchen Gesprächen weiß ich, daß Otto die Ausbildung der jungen, heranwachsenden Bildnergeneration besonders am Herzen liegt. Das Wie einer Verständigung und die bewusste Planung des Weiterreichens bilden einen Teil seiner täglichen Sorge. Einen besseren Mann können Sie wohl nicht finden.«¹⁰

Gustaf Gründgens, mit dem Teo Otto zu diesem Zeitpunkt gerade in einer fruchtbaren Zusammenarbeit am heute legendären *Faust II* (Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, 9. 5. 1958) steht, verfaßt ein Telegramm, das bei aller Kürze ebenso enthusiastisch klingt:

»SIE KOENNTEN KEINE GLUECKLICHERE WAHL TREFFEN.
IHR GUSTAF GRUENDGENS«¹¹

Anders der Generalintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M., Harry Buckwitz. Er beläßt es nicht bei Gefühlsäußerungen, sondern verbindet mit seiner Zustimmung eine Begründung, die durch die jahrelange gemeinsame Arbeit besonderes Gewicht erhält: »Was Teo Otto meiner Meinung nach über seine prominenten Berufskollegen hinaushebt, ist die Homogenität seiner bildnerischen und seiner geistigen Fähigkeiten. Sein künstlerisches Schaffen beschränkt sich nicht auf den optischen Reiz eines Bühnenbildes, sondern er forscht nach den bewegenden, charakteristischen Elementen des jeweiligen Kunstwerkes. Weil er immer auf die Kernsubstanz einer Aufgabe zurückgeht, weil er keinen anderen Ehrgeiz hat, als mitzuhelfen, den Sinn, den Inhalt eines Bühnenwerkes freizulegen, gerät er nie in die Versuchung, zu illustrieren und Dekorationen als selbstgefälligen Zusatz zu einer Inszenierung zu liefern. Ich kenne keinen Bühnenbildner, der für die geistigen Hintergründe eines dramatischen Werkes ein sensibleres Gefühl hat, als Teo Otto. Er abstrahiert, um auf einen Punkt mehr Kraft, mehr Phantasie, mehr Wichtigkeit versammeln zu können. Er wiederholt sich nicht, weil seine unverkennbare Handschrift immer Medium einer neuen, einmaligen Aufgabe bleibt.

Dazu kommt, daß Teo Otto sein Handwerk souverän beherrscht und eine beinahe animalische Beziehung zum Material und dessen vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten besitzt. Aus dieser besonderen Begabung heraus resultiert auch das hohe Ansehen, das er bei allen Malern, Schreibern und Cacheuren des Theaterbetriebes genießt. Auch die Assistenten, die er heranbildet und denen er schon bald verantwortliche Aufgaben überträgt, stehen ihm wie eine eingeschworene Mannschaft zur Seite, denn sie spüren, daß sie einem Meister anvertraut sind, dessen künstlerische Autorität durch eine klare, menschliche Haltung und ein freundliches Wesen fundiert wird.

Ich glaube nicht, sehr verehrter Herr Professor Schwippert, daß Sie sich für die Akademie einen idealeren Mitarbeiter auswählen können als Teo Otto. Ich habe in den nahezu zwanzig Inszenierungen, die ich gemeinsam mit ihm machte, nicht nur seinen Kunstverstand, sondern auch seine Zuverlässigkeit und seine Unerbittlichkeit im Durchsetzen künstlerischer Kardinalfragen schätzen gelernt. Seine Anwesenheit verbreitet immer eine produktive Unruhe, ohne daß der Betrieb überfordert oder das Arbeitsklima rauher würde.

Ich wünsche nicht nur Ihnen, sehr verehrter Herr Professor Schwippert, sondern ebenso uns Theaterleuten, daß es Ihnen gelingt, eine vorbildliche Meisterklasse für Bühnenbilderei Ihrer Akademie anzugliedern, denn auf keinem Gebiet der Bühnenkunst ist der Nachwuchsmangel so fühlbar, wie auf diesem«. ¹²

Aufschlußreich für das Meinungsbild im Professorenkollegium der Kunstakademie ist das (Entwurfs-)Schreiben Schwipperts an den Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen vom 2. 8. 1958. Innerhalb von knapp zwei Monaten ist der Entscheidungsprozeß so weit vorangetrieben worden, daß er schreiben

kann: »Die Konferenz der Professoren hat zusammen mit mir auf der Basis dieser Erwägungen (d. i. der Text von Schwippert *Berufung für die Bühnenklasse. Bemerkungen zu pädagogischen, künstlerischen und organisatorischen Fragen*, Juni 1958) einstimmig beschlossen, zur Berufung in einstweilig alleiniger Nennung vorzuschlagen: den Bühnenbildner Teo Otto, Zürich [...]

Das Kollegium der Professorenschaft hat zusammen mit mir zugleich brauchgemäß mit Sorgfalt die Möglichkeit weiterer anderer Nennungen erwogen. Hierbei wurden insbesondere erörtert die Namen Professor [Helmuth] Jürgens, München, und Gert Richter, Stuttgart. Das Kollegium ist jedoch mit mir einig in dem einstweilig alleinigen Antrag, der Berufung Teo Ottos zuzustimmen.«¹³

In mehreren Vorgesprächen hatte Schwippert mit Teo Otto die Bedingungen ausgehandelt, zu denen dieser bereit war, seine vielfältigen Bühnenbildnerischen Verpflichtungen – auch zu seinen Ungunsten – einzuschränken. Schwippert trägt diese Forderungen dem Kultusministerium im gleichen Schreiben vom 2. 8. 1958 vor:

- »1. Der Leiter der Bühnenbildklasse wird vorab mit der Verwaltung der verfügbaren H 3 Stelle beauftragt. Otto möchte die Aufgabe zunächst als einen Versuch ansehen, die bisherige Lehrtätigkeit gleicher Art, die er als Dozent an der Kunstakademie Kassel seit einigen Jahren mit großem Erfolg ausübt, in angemessener Weise auszubauen.
Er möchte ein Entgelt in der Höhe der Endstufe der verfügbaren Stelle nicht als Honorierung, sondern als eine Entschädigung ansehen, welche die mit der Übernahme der Arbeit für ihn gegebenen Einbußen und Unkosten ausgleichen hilft.
2. Der Auftrag lautet auf die Führung der Klasse für Bühnenbild, die Neuordnung des Studienganges unter verstärkter Heranziehung laufender gleichzeitiger Studien der Schüler in den freien künstlerischen Disziplinen des Hauses, die künstlerische Führung der Studien in Korrektur und Seminar unter gleichzeitigem laufendem Einsatz eines vollbeschäftigten künstlerischen Assistenten zur Sicherung der Kontinuität und Ordnung der Studien, insbesondere auch zur Leitung der praktischen Übungen des Modellbaues und der technischen Ausbildung.
Otto wäre bereit, monatlich regelmäßig 3-4 volle Tage der Arbeit zu widmen, vergleichsweise also wöchentlich 8 Stunden Vortrag, Seminar und Übungen zu halten. Er fügt hinzu, daß er darüber hinaus es für ausschlaggebend wesentlich halte, bereits den Studierenden praktischen Einsatz zu vermitteln und diesen tunlichst über den Rahmen des Hauses hinaus draußen persönlich zu betreuen.
3. Mit dem Auftrag sei das Recht zur Führung des Titels Professor verbunden.«¹⁴

Obwohl Schwippert um eine schnelle Erledigung der Angelegenheit zum 1. II. 1958 gebeten hat, verzögert sich die Angelegenheit. Das Kultusministerium stimmt der Berufung Ottos schließlich zu, Mißtrauen gegenüber der ungewöhnlichen Situation scheint jedoch durch: So soll Teo Otto die Stelle des Leiters der Bühnenbildklasse zunächst auf ein Jahr befristet erhalten. Als Begründung enthält das Schreiben an den Regierungspräsidenten als dem Kurator der Staatlichen Kunstakademie den folgenden Wortlaut: »Da Herr Otto durch einen Lehrauftrag an der Werkakademie Kassel und durch seine freie Tätigkeit als Bühnenbildner sehr in Anspruch genommen ist, soll der zu erteilende Lehrauftrag zunächst den Charakter eines Versuchs haben, um zu erproben, ob bei der starken anderweitigen Inanspruchnahme von Herrn Otto noch eine geregelte und erfolgreiche Lehr-tätigkeit in Düsseldorf möglich ist.«¹⁵

Großzügig konzidiert man Ottos »besondere Qualifikation [...] als Bühnenbildne[r, die] diesen Versuch durchaus gerechtfertigt erscheinen lässt.«¹⁶ Anlässlich einer Begehung der Ateliers in der Kunstakademie Düsseldorf wird Otto durch das zuständige Ministerium und den Regierungspräsidenten nahegelegt, seine bisherige Tätigkeit an der Werkakademie Kassel aufzugeben. Als er sich darauf einläßt, ist ein weiteres Hindernis auf dem Weg zu seiner Berufung genommen. Doch von seiten der verantwortlichen Stellen, die an einem raschen Fortgang offensichtlich kein Interesse haben, werden ihm immer neue Stolpersteine in den Weg gelegt, insbesondere als es um die Überleitung in ein unbefristetes Beamtenverhältnis geht.¹⁷

Diese Schwierigkeiten scheinen Otto kaum zu berühren. Er sieht sich vielmehr in einem Spannungsverhältnis, das sich aus den Notwendigkeiten seines freien beruflichen Alltags und dem selbstgesetzten pädagogischen Ansatz einer umfassenden praxisorientierten, akademischen Ausbildung ergibt. So ist auch für ihn die Tätigkeit an der Kunstakademie zunächst nicht mehr als eine Probe-phase. Selbstbewußt stellt er seine Arbeit zur Disposition, möchte ausschließlich an seinen Leistungen gemessen werden: »Eine Erprobung befristeter Art soll zeigen, ob ich mitsamt meiner ausgedehnten Praxis in dieser Disziplin wesentliche Lehrerfolge erzielen kann. Können der Minister, die Akademie und ich dies feststellend bejahen, so soll an die Erprobung eine feste Berufung mit diesbezüglichen Rechten sich anschließen«¹⁸.

Als nach einjähriger Laufzeit Ottos Tätigkeit als »außerordentlicher Lehrer für Bühnenbildner«¹⁹ ausläuft, setzt sich Schwippert massiv für seine Weiterbeschäftigung ein:

»Der Erfolg der erzieherischen Arbeit Ottos hat die in seine Berufung gesetzten hohen Erwartungen übertroffen. In der kurzen Frist entstand eine Bühnenklasse, deren gestalterische Experimentierfreudigkeit, geistiger Ernst und zugleich praktischer Sinn auf das beste jenen neuen pädagogischen Ansatz verwirklicht, der für diese Disziplin an der Zeit ist«²⁰.

Um Teo Otto dauerhaft für die Kunstakademie in Düsseldorf zu gewinnen, setzt ihr Direktor sein ganzes strategisches Vermögen ein. Ungeniert zieht er die richtigen Fäden, schildert schnörkellos, aber voller Engagement Ottos Lebenszusammenhänge im Schweizer Exil und verweist auf dessen internationales Renommee. Nebenbei auch auf die niederen Beweggründe der Ministerialbürokratie für ihre Hinhaltetaktik anspielend, schreibt er: »Otto [...] wurde 1933 durch das Naziregime aus seinem Dienst als Ausstattungschef und Bühnenbildner der Staatstheater Berlin entfernt. Er fand Zuflucht in der Schweiz und gehört zu den Männern, die in Zürich unter bedrückenden Umständen die großartige weltbekannte Pflege des deutschen Theaters und Dramas in jenen schweren Jahren ursächlich bewirkt haben. Kraft seiner Verdienste, seiner menschlichen und künstlerischen Haltung und Bedeutung hat er nach langer Erprobung die schweizerische Nationalität erhalten. Es wäre unter anderem ein Akt der Undankbarkeit, wenn nicht der Brückierung des Landes, das ihm Schutz und neue Heimat geboten, wollte er nun um einer Berufung willen, die auf seiner Weltgeltung basiert, nach einer Rückeinbürgerung in Deutschland trachten. Das liegt ihm auch umso mehr fern, als er sich dem gesamten deutschen Sprachraum verpflichtet fühlt (siehe auch seine Aufgaben in Wien und Salzburg). In solchen Zusammenhängen hat seine Berufung nebenher auch noch rehabilitierenden und wiedergutmachenden Charakter«²¹.

Schließlich drängt er zur Entscheidung: »Otto erbittet und erwartet die baldige Entscheidung, weil er gehalten und entschlossen ist, seine Verpflichtungen an den führenden Bühnen der Welt daraufhin zu ordnen, weil diese Aufgaben auf Jahre voraus festzulegen sind und lang dauernde Verträge einzuhalten oder abzuschließen sind und weil die im Interesse seiner hiesigen Arbeit beabsichtigten Einschränkungen dieser Arbeit das Äquivalent seiner festen Berufung erforderlich macht«²².

Als fünf Monate später immer noch keine Entscheidung gefallen ist, scheut Schwippert auch vor einer versteckten Drohung nicht zurück: »Es ist meine Pflicht, mit großem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß aus dieser Verzögerung die ernsthafte Gefahr erwächst, Herrn Teo Otto für Düsseldorf in dem Augenblick zu verlieren, wo die Weltgeltung seiner Leistungen durch die höchsten künstlerischen Erfolge in Salzburg aufs neue großartig bestätigt worden ist. [...]

Der Verlust an künstlerischem und erzieherischem Potential wäre im Falle Otto unersetzlich, die Beeinträchtigung des Rufes der Akademie irreparabel«²³.

Als dann noch die Beunruhigung der Öffentlichkeit²⁴ als Argument ins Feld geführt wird, gerät langsam Bewegung in die verfahrenere Situation. Verschiedene Vertragsverlängerungen werden von dem engagierten Rektor erstritten. Doch erst am 27.7.1961 sind die Hindernisse soweit aus dem Weg geräumt, daß Teo Otto durch den Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen »in das Beamtenverhältnis auf Probe zum Professor bei einer Kunsthochschule ernannt«²⁵

wird. Am 31. I. 1962 wird ihm »die Eigenschaft eines Beamten auf Lebenszeit verliehen«²⁶.

Einige Zeit später hat Teo Otto die Gelegenheit, Schwipperts Engagement für seine Person durch demonstrative Loyalität zu erwidern. Am 5. 9. 1963 schickt ihm die Intendanz der Bayerischen Staatsoper München das folgende Telegramm: »ANFRAGE OB GRUNDSÄTZLICHES INTERESSE BESTEHT AN POSITION CHEFBÜHNENBILDNER STAATSOPER MÜNCHEN GLEICHZEITIG KOMBINIERT MIT LEHRSTUHL AKADEMIE DER BILDENDEN KUNSTE STOP MIT PRAESIDENT HENSELMANN VORBESPROCHEN STOP ERBITTE MOEGLICHST UMGEHENDE ÄUSSERUNG GRUESSE = RUDOLF HARTMANN+«²⁷

Umgehend antwortet er Professor Rudolf Hartmann: »Bitte mich zu verstehen wenn ich Ihr ehrenvolles Angebot ablehne, fühle mich der Düsseldorfer Akademie und ihrem Leiter Prof. Schwippert künstlerisch und menschlich verbunden und verpflichtet.«²⁸

Bis zu seinem unerwartet frühen Tod am 9. 6. 1968 sollte sich an dieser Haltung nichts ändern. In den neun Jahren seiner Tätigkeit konnte er mit Unterstützung seiner Assistenten Erwin W. Zimmer (1959–1964), Thomas Richter-Forgach (1964–1966), Heinz Balthes (1966/67) und Wolf-Jürgen Seesselberg (1967–1968) über 60 Schülerinnen und Schülern eine solide, vielfältige und praxisorientierte Ausbildung vermitteln. Durch sein außerordentliches künstlerisches Vermögen und seine menschliche Größe gelang es ihm, seine Klasse zu einem der kreativsten Zentren der Akademie zu entwickeln, die ihr Ausstrahlung und Anziehungskraft weit über Düsseldorf hinaus verlieh. Allein die Klasse von Joseph Beuys konnte zur damaligen Zeit etwas Ähnliches für sich in Anspruch nehmen.

Ein Bühnenpraktiker als Lehrer

Die Voraussetzungen, die Teo Otto nach Düsseldorf mitbrachte, waren vielfältig. Von einem der gefragtesten Bühnenbildner seiner Zeit war bereits die Rede. In der Dissertation von Michael Schoemann über den Bühnenbildner Teo Otto sind bis zu dessen Tod 1968 insgesamt über 800 Ausstattungen nachgewiesen.²⁹ Bemerkenswert wird diese wohl beispiellose Leistung aber besonders im Kontext der Anforderungen und der Qualität der von ihm ausgestatteten Stücke. Festlegungen auf ein Genre lassen sich nicht erkennen: Das Sprechtheater jedweder Ausrichtung ist ebenso vertreten wie das Musiktheater. Die Übernahme von bereits Bewährtem gestattet sich Otto selten. Er versucht statt dessen, immer szenische Lösungen zu finden, die die Herausforderungen der Zeit kreativ aufnehmen, um ihnen dann – in Abstimmung mit den meist kongenialen Regisseuren – seine unverwechselbare Handschrift zu verleihen.

Doch auch im Hochschulbereich ist er seit geraumer Zeit praktisch tätig und bringt von dort einen reichen Erfahrungsschatz mit: Von 1953 bis 1959 ist er als Lehrbeauftragter an die *Staatliche Werkakademie Kassel, Hochschule für Gestaltung* unter seinem langjährigen Freund Arnold Bode berufen. Wenn auch die Klasse in Kassel keine zahlenmäßig vergleichbare Größe mit der späteren in Düsseldorf aufweisen kann, wird Otto die erworbenen Kenntnisse im Umgang mit Schülerinnen und Schülern in Düsseldorf sinnvoll einsetzen.

Erstaunlich bei der beruflichen Anspannung, daß er sich weiterhin auch als freier Künstler betätigt und mit Ausstellungen international vertreten ist. Befreundet mit Größen der deutschen Literatur wie Brecht, Dürrenmatt und Frisch, beweist er eigenschöpferisches Vermögen mit Vorträgen und zahlreichen Veröffentlichungen, in denen er sich nicht nur zu Theaterthemen, speziell zu den Funktionen und Möglichkeiten des Bühnenbilds äußert. In seiner Prosa spiegelt sich seine berufliche Wirklichkeit wider, um gleichzeitig auch seine humanistische, durch und durch politisierte Sicht von der Welt und ihren Problemzonen zu offenbaren.³⁰

Mit seinem praxisorientierten Ansatz, die Ausbildung zum Bühnenbildner so »vielseitig und reich« wie möglich zu gestalten, fordert er die Öffnung hin zur Malerei, Grafik, Plastik und Architektur und ist damit gegenüber seinem Vorgänger geradezu revolutionär. Unbeeindruckt vom Unverständnis und den Eifersüchteleien seiner Kollegen nähert sich Otto diesem Ziel auf seine Weise: Im Laufe der Zeit gelingt es ihm, geeignete Studentinnen und Studenten der verschiedensten Disziplinen in seine Klasse zu integrieren und so zusätzliche künstlerische Stimulationen zu schaffen.

Bereits Ende 1959 reflektiert er die vergangene Arbeitsphase und kommt zu dem positiven Resümee: »Ich glaube meinerseits sagen zu können, daß der Ansatz in der Bühnenbildklasse geglückt ist, wobei zu berücksichtigen ist, daß diese Klasse im Frühjahr 1959 sozusagen auf dem Nullpunkt anfang. Der Versuch, die einzelnen Studierenden als Assistenten in die Praxis miteinzubeziehen, hat sich als sehr nützlich erwiesen und fördert zweifellos die Möglichkeiten jedes Studierenden.

Es würde mich freuen, die Arbeit weiterzuführen, um sie für die Zukunft fruchtbar machen zu können«³¹.

Wesentliche Unterstützung erhält er durch seine »künstlerisch-werkmeisterlichen, vollbeschäftigten Assistenten«, ohne die eine berufliche Zweigleisigkeit in der Intensität Ottos zweifellos unmöglich gewesen wäre. Die längste Unterstützung erhält er durch Erwin W. Zimmer (1931–1998), der ihm als 1. Assistent und Lehrbeauftragter von April 1959 bis April 1964 zur Seite steht. Zimmer, ein Schüler Ottos aus Kasseler Tagen³², war durch seinen Lehrer bereits im Sommer 1958 über eine mögliche Assistenz an der Düsseldorfer Kunstakademie im Bereich Bühnenbild informiert worden und hatte offenbar ernstes Interesse bekundet.

Glücklicherweise sind die Briefe Teo Ottos an Erwin W. Zimmer erhalten geblieben. Sie geben einen guten Einblick in den pädagogischen Alltag an der Düsseldorfer Kunstakademie. Präzise Arbeitsanweisungen wechseln mit Einschätzungen von Stärken und Schwächen einzelner Schüler. Das Prinzip der allseitigen Beteiligung und Einbeziehung in eigene Bühnenbildnerische Projekte wird deutlich. Zwei Monate nach seiner Berufung schreibt Otto aus Zürich in seinen typischen Versalien: »Lieber Herr Zimmer. Eine Bitte hätte ich. Vergessen Sie nicht, von Herrn Jäger die Detailzeichnungen zu *Lady Macbeth* machen zu lassen. Und es wär' gut, wenn die Deformationen möglichst mit gezeichnet würden; sie geben den Charakter. Herr Schweitzer und Herr Richter müssen Aktzeichnen. Ich möchte die Arbeiten besonders sehn und ihnen zur Sicherheit verhelfen. Herr Schweitzer soll sein Modell 2. Bild *Boheme* fertig machen und die verschiedensten Vorschläge mir zeigen zu *Don Pasquale*. Ebenso möchte ich noch Vorschläge zu *Diener zweier Herrn*. Nach den schweren Sachen ist es äußerst wichtig, leichte zu machen. Pit soll die Blätter zur *Irren* fertig machen, um sie einem Theater zu zeigen, dann *Gespensersonate*. Richter soll in Ruhe das Modell zu *Sturm* machen. Die Prospero-Höhle soll er nicht in Gips gießen. Es müsste ein transparentes, fast gläsernes Material sein. Dir. Schwippert hätte gerne sämtliche Modelle ebenso Plastiken. Siehe Jäger, Meyer u. s. w. fotografiert fürs Archiv. Die Klasse Breker hat einen Apparat. Es sollen die Filme und Kontaktabzüge dem Büro gegeben werden, das sie für anfällige Publikationen braucht. / Herr Kamel soll das Butterfly-Modell fertig machen, (Bäume und Hintergrund) Hintergrund ausmalen. / Der Keller war noch nicht gut. Weniger Nachtsyl, mehr Beton- und Röhrenverzweiflung. / Feste können gefeiert werden, aber nicht zu oft und zu lang. [...] Ich komme am 26ten (Juli 1959) für einige Tage.«³³

Aus dem Brief spricht Verantwortung für die praktische Entwicklung seiner Schüler. Alle Befragungen der »Ehemaligen« ergaben, daß Otto gerade diese Verantwortung sehr ernst genommen hat und von den meisten wegen seiner praxisorientierten Autorität, aber auch wegen seines Einfühlungsvermögens zumindest als »Respektsperson«, für manche gar als »Vaterersatz« betrachtet wurde. Axel Vater, der einer seiner letzten Schüler war, betont aber in einem Interview, daß wegen Ottos Hauptakzents auf der Praxis in einer freiheitlichen Atmosphäre allein die Begabtesten eine echte Chance zur eigenen Entwicklung gehabt hätten.³⁴ Diese Einschätzung scheint bereits für Ottos Frühzeit an der Kunstakademie zutreffen zu haben. Eine Kollegin, die Kunsthistorikerin Anna Klapheck, schreibt in einer Serie über die *Lehrer an der Kunstakademie* über die Struktur seines Unterrichts: »Der Unterricht beginnt mit Materialkunde, freiem Zeichnen, freiem Formenspiel, dann erst werden Textbücher, Unterlagen verteilt, Modelle gebaut, erst am Schluss kommt die malerische Gestaltung des Ganzen. Es geht nicht nur darum, sagt er mir [Anna Klapheck], »Bühnenbildner« heranzuziehen, Aufgabe eines jeden Lehrers sei es, verschüttete Quellen aufzuschließen, abzuwarten und

hinzuhören und schließlich in jedem jungen Menschen die Klaviatur aller seiner Möglichkeiten zu erkennen«³⁵.

Ottos Liebe zum Material, seine Freude am Experiment spricht aus den meisten seiner Arbeiten. Wie er diese kreative Sinnenfreude auch in der Klasse nutzbar zu machen versuchte, weiß Oleg Kasumovic' zu berichten: »Es war Pflicht für jeden Studierenden, aus reiner Empfindung und verschiedensten Materialien (Kunststoff, Glas, Holz, Metalle, Tüchern, Abfälle usw.) ab und zu einen sogenannten ›Materialversuch‹ zu gestalten. Es entstanden dabei Phantasiegebilde und Plastiken verschiedenster Art«.³⁶

Gegenstand und Aufnahmebedingungen beschreibt eine von der Kunstakademie herausgegebene Broschüre dagegen lapidar so: »Bühnenbild, Bühnenraum, Bühnenmalerei, Bühnenmodell, Kostüm und Maske.

Für die Aufnahme ist besondere künstlerische Begabung entscheidend. Die Ausbildung ist durch zeichnerische Studien zu ergänzen und soll sich gleichzeitig auf wenigstens eine andere Disziplin (Malerei, Grafik, Bildhauerei, Baukunst) erstrecken. Das Studium umfaßt zusätzlich dramaturgische Übungen sowie Vorlesungen und Übungen in Perspektive, Schrift, Kunstgeschichte und Philosophie.«³⁷

Arbeitswille, Einfühlungsvermögen in die eigene Wirklichkeit der Bühne und intensive Auseinandersetzung mit der Textvorlage, um aus den wesentlichen Aussagen eine angemessene, bühnenraumbezogene Antwort zu finden, wurden einfach vorausgesetzt. Die Besten hatten auch bald die Möglichkeit, sich auf dem Wege über Assistenzen bei Ausstattungsprojekten, mit denen Otto betraut war, praxisrelevante Kenntnisse anzueignen. Dabei hatten natürlich diejenigen Vorteile, die bereits über eine frühere praktische Ausbildung oder Bühnenpraktika eigene Vorkenntnisse mitbrachten.

Die Zulassungsbedingungen zur Otto-Klasse waren keineswegs normiert. So berichtet der Bühnenbildner Heinz Balthes, der sich nach einer Ausbildung zum Dekorateur in Hamburg an Otto wandte, daß er über einige Semester mehrere Anläufe unternehmen mußte, um schließlich aufgenommen zu werden. Allein sein beharrlicher Wunsch und die durch Otto so provozierte Entwicklung seines künstlerischen Vermögens ermöglichten ihm den Zugang.³⁸ Ganz anders die Aufnahme der späteren Meisterschülerin Ottos Tymian Pachtl (Schneider) oder von Katharina Sieverding. Beide erhielten ihre Zulassung, ohne überhaupt eine der sonst üblichen Mappen mit Arbeitsproben einreichen zu müssen.

Die Klasse war zu Beginn von Teo Ottos Lehrtätigkeit mit fünf Schülern noch überschaubar klein. Die größte Klassenstärke erreichte sie zwischen den Wintersemestern 1965/66 und 1966/67 mit 18 Schülerinnen und Schülern, wobei der männliche Anteil mit 12 bzw. 14 Studenten zahlenmäßig deutlich überwog. Kurz vor Ottos Tod, im Sommersemester 1968, ging die Klassenzahl auf 14 zurück. Für Rückschlüsse zu dieser Entwicklung fehlt noch jegliches Material.

Zum Umgang Teo Ottos mit seinen Studenten schreibt Wolf-Jürgen Seesselberg: »Ohne Zweifel: Er liebte die Arbeit mit den Studenten – hatte jedoch wenig Zeit – kam oft nur einmal im Monat zu uns. In diesen Jahren arbeitete er meist an 8 bis 10 Inszenierungen gleichzeitig und reiste wochenlang per Flugzeug, Schlafwagen oder Taxi zwischen Zürich – Hamburg – Salzburg – Syrakus – Haifa – New York usw. hin und her. Per Telefon kündigte er sein Kommen in der Akademie an. Abwesenheit, fehlende oder mangelhafte Arbeiten führten unweigerlich zu Exmatrikulation. Andererseits reiste er aus Zürich an, um persönliche Probleme einzelner Studenten schnell und unbürokratisch zu lösen. Sein intelligenter Rat, seine väterliche Fürsorglichkeit, sein großes Wissen und seine wunderbare Art zu erzählen, zogen jedermann in seinen Bann. Für seine Studenten wurde er schnell zu einer Art ›Über-Vater‹. Ein spezieller Unterrichtsstil war nicht zu erkennen, seine Anwesenheit äußerst intensiv, seine Korrekturen individuell abgestimmt – offensichtlich ausgerichtet auf Genies (selbst wenn's keine gab!)

Ich erlebte seine Bühnenbildklasse als kreative Spielwiese: ›Große Freiheit‹. Künstlerische Konzeptionen aus Farbe und Material, ›zutische-sitzen‹ bei allen Künsten war sein Anliegen«³⁹.

Charakteristisch für Ottos Arbeiten ist »die Leichtigkeit des Ausdrucks«, die er nicht nur im Entwurf, sondern auch auf der Bühne zu realisieren verstand. Zum Vorbild für eine ganze Generation von Bühnenbildnern wurde er durch »die Kunst des Weglassens«⁴⁰. Das Fragmentarische, das materielle Zitat verhalf zur Deutung des Stückes aus der Wahrnehmung der Gegenwart.

Verständlicherweise war die kreative Kraft Ottos und sein Umsetzungsvermögen für viele seiner Schüler eine erste Orientierung und wichtig für den Selbstfindungsprozeß. Sein letzter Assistent und kommissarischer Klassenleiter nach Ottos Tod, Wolf-Jürgen Seesselberg: »Es wurde in der Klasse viel geottot.«⁴¹ Offensichtliche Kopierversuche wurden von Otto allerdings gerügt.

Anders, wenn eine Schülerin oder ein Schüler für ein Ausstattungsprojekt Ottos als Assistenz ausgesucht wurde. Da galt es natürlich, den kreativen Ideen des Urhebers möglichst genau zu entsprechen. Günter Walbeck berichtet, daß aber auch eigene Realisationen in Detailfragen von Otto zugelassen wurden, wenn dieser die Sinnfälligkeit für das Ganze nachvollziehen konnte.⁴²

Bildete sich in einem solchen Arbeitsverhältnis durch Zuverlässigkeit und Sorgfalt in der Ausführung der Arbeit Vertrauen heraus, war Otto auch bereit, die Handlungsvollmacht, für das Projekt begrenzt, an seine Mitarbeiter zu übergeben. Diese partnerschaftliche Verhaltensweise⁴³, die bei aller Großzügigkeit im konkreten Fall unerbittlich die Einhaltung der Projekterfüllung verlangte, beweist seine menschliche Größe. Gegen Ende seines Lebens war Teo Otto zunehmend auf diese verlässliche Unterstützung angewiesen, waren doch oftmals bis zu zehn Premieren gleichzeitig zu betreuen. Überliefert und häufig kolportiert ist der Anspruch des Regisseurs Fritz Kortner, der einen Assistenten Ottos einmal so be-

grüßte: »Sie sind also der junge Mann, der Ottos Entwürfe auffängt, die er aus dem Flugzeug über dem Theater abwirft?«⁴⁴

Als junger Mensch ungeschützt in einen so komplexen Arbeitsprozeß geworfen zu werden, verlangt schon großes Durchstehvermögen, organisatorisches Geschick und eigene schöpferische Kraft, um mit den aktuellen Erfordernissen der Tagesarbeit und dem Tempo des Meisters mithalten zu können. Seesselberg: »Organisatorische, technische und handwerkliche Abwicklung spielten keine Rolle. Für diesen Bereich reisten wir bereits ab dem 2. Semester als seine Assistenten durch div[erse] Theater der Republik: In der Praxis ›abschauen‹: Kaltes Wasser = 19-jährig gegen alte ›Theaterhasen‹ in den Werkstätten durchsetzen – Besprechungen in Abwesenheit Ottos mit den Regie-Göttern jener Tage (Gründgens, Kortner, Karajan usw.) – technische Zeichnungen nächtelang ... Morgens 7 Uhr mit Otto auf der Bühne der Staatsoper Hamburg – 30 Meister und Handwerker mit Zeichnungen und Fragen. 8 Uhr durch den Hinterausgang zum Schauspielhaus: ›Wo ist denn hier die Kasse?‹ – 9 Uhr Besprechung bei Gründgens – 10 Uhr warten am Bühnenausgang auf ein Taxi zu den Werkstätten. Erkundigungen beim Pförtner nach dessen kranker Frau. Weg durch alle Gewerke – kleine Korrekturen – im Malersaal greift er selber zum Pinsel, zeigt den Farbvortrag – an anderer Stelle kurzes ›Anbellen‹ eines vermeintlichen Altnazis – und fast entschuldigend zu mir: ›Junge, diese Menschen verstehen nur diese Sprache‹.

Mittagessen gern bei Michelsen – reden über Gründgens – währenddessen kleine Zettel, Bierdeckel und Tischdecke mit tausend kleinen Kugelschreiber-Skizzen versehen. Frage: ›Was kostet die Tischdecke?‹ – alles zusammenraffen: ›Fahr damit nach Salzburg zu O[skar] F[ritz] Schuh und erkläre ihm das!‹ 15 Uhr zum Flughafen und nach Zürich. Ich mache vorsichtshalber aus allen Skizzen einen Entwurf im Stile Ottos [...] Gelegentlich zeichnet er in zwei Nächten 100 Entwürfe – z. B. für Carmen mit Karajan in Salzburg«⁴⁵.

Daß sich Otto auf diese arbeitsteilige, gleichwohl partnerschaftliche Situation einließ, beweist aber, daß sie auch mit den jungen Assistenten tragfähig war. Geschützt durch den Namen und die Autorität des Meisters erhielten sie so Zugang zum bühnentechnischen Apparat und praktische Erfahrungen, die ihnen im akademischen Umfeld allein vorenthalten geblieben wären. Als günstig, aber auch belastend erwies sich für diese jungen Bühnenbildassistenten, daß Otto mit Ausstattungsaufträgen an den größten und bedeutendsten Bühnen der Welt verpflichtet war. Natürlich waren die Arbeitsbedingungen an solchen Häusern unvergleichlich anders als an kleineren kommunalen Theatern. Es stand ein Etat zur Verfügung, der Ottos Ideen in Abstimmung mit dem verantwortlichen Regisseur zumeist optimal realisieren ließ; die bühnentechnische Ausstattung und das zur Verfügung stehende Personal waren ungleich besser, forderten aber auch die ganze Aufmerksamkeit. Seesselberg: »Geld spielte bei Otto-Bühnenbildern zu

jener Zeit keine Rolle mehr. Rechnen konnten wir alle nicht. Für viele wurde das später bei den ersten eigenen Bühnenbildern ein Problem.«⁴⁶

Ein wesentliches Erziehungsziel Teo Ottos war – neben der umfassenden künstlerischen Entwicklung – sicherlich, in seinen Schülerinnen und Schülern selbstbewusste, selbständig handelnde Persönlichkeiten heranzubilden. Sie sollten den Anforderungen des Bühnenalltags nicht nur gewachsen sein, sondern in der intensiven eigenen Auseinandersetzung mit dem Text und dem Regisseur in einem Prozeß des »gegenseitigen Nehmens und Gebens«⁴⁷ angemessene Bühnenbildnerische Lösungen vollbringen. Dazu war er auch bereit, eigene Bedürfnisse, die die Klasse oder seine Projekte betrafen, hintanzustellen. Als Heinz Balthes, nach nur einem Semester als Assistent und Lehrbeauftragter der Klasse, 1967 die Chance erhielt, zusammen mit dem ehemaligen Intendanten der Düsseldorfer Kammerspiele, Hansjörg Utzerath, als Ausstattungsleiter und Referent des Intendanten an die Freie Volksbühne Berlin zu wechseln, hielt er ihn nicht, sondern ermunterte ihn, die Möglichkeit wahrzunehmen.⁴⁸

Die Hilfsbereitschaft Ottos – auch über den Klassenverband hinaus – ist von seinen Schülerinnen und Schülern immer wieder beschrieben worden. Einigen konnte er durch seine Kontakte eine Stelle als Bühnenbildner vermitteln, so Pit Fischer am Düsseldorfer Schauspielhaus unter Karl Heinz Stroux.⁴⁹ Anderen, wie Erwin W. Zimmer, bewies er seinen Respekt, indem er ihren »Abnabelungsprozeß« förderte, aber über Jahre den Kontakt hielt. Zimmer, der sich in seinem Engagement in Freiburg nicht recht wohl fühlte, schrieb er: »Schreiben Sie konkret, was Sie wollen. Wie lange Sie in Freiburg bleiben wollen? Hier wird eine Assistentenstelle frei mit zwei Inszenierungen. Sie sind darüber hinaus! Kann ich etwas für Sie tun?«⁵⁰

Für die meisten Mitglieder der Klasse war Teo Otto ein Faszinosum, zumindest eine »Respektsperson«, selbst wenn er nicht alle über längere Zeit an sich binden wollte oder konnte. Zweifellos war der individuelle Erfolg und die Intensität der Ausbildung abhängig vom jeweiligen assistierenden Lehrbeauftragten. Karolus Lodenkämper konnte für die kurze Zeit seines Dabeiseins schon keine hilfreichen Unterrichtsstrukturen mehr feststellen: »Unterrichtsplan, Unterrichtsstil, handwerkliche Ausbildung usw., von sowas gab es nicht die Spur, so wenig wie vom professoralen Übungsleiter selber«⁵¹. Doch auch sein insgesamt bitterer Brief schließt: »Aber irgendwie nett war er, der Teo Otto«⁵². Ein anderer, Oleg Kasumovic', war von ihm innerlich so berührt, daß er seinen Vater dafür begeisterte, Ottos Buch *Meine Szene* ins Kroatische zu übertragen, das Anfang der 70er Jahre in Zagreb erschien.

Rolf Doerr, der als Regisseur zusammen mit dem Klassenkameraden und Bühnenbildkollegen Talay Toktamis vor wenigen Monaten in Izmir Brechts *Kleinbürgerhochzeit* inszenierte, hatte in den Arbeitspausen wenig andere Gesprächsthemen als die Zeit bei Teo Otto.⁵³ Noch Jahrzehnte später ist er für

viele Ehemalige ein geistiger Fixpunkt. Kaum jemanden hat er unberührt gelassen.

1 Daß von Wecus mit der Regelung seines Ruhestandes keineswegs so einverstanden war, beweist, daß er seine Schüler bat, mit Eingaben beim damals für die Aufsicht der Hochschule zuständigen Regierungspräsidenten Einfluß gegen die Berufung von Otto zu nehmen. Mündliche Äußerung von Thomas Richter-Forgach, 11. 4. 2000, und Helmut Grosse, 28. 4. 2000. Ob dabei auch Vorbehalte von Wecus' gegenüber dem zurückgekehrten, linksstehenden Emigranten eine Rolle gespielt haben mögen, kann nur vermutet werden.

2 Interview des Verfassers mit dem Bühnenbildner und Schüler Teo Ottos, Heinz Balthes, 24. 3. 2000; eine echte Freundschaft zu Teo Otto entstand wohl erst in den ersten Jahren seiner Tätigkeit an der Kunstakademie; diese Entwicklung läßt sich anhand der Korrespondenz zwischen den beiden nachvollziehen. Vgl. *Akte Bühnenbildklasse Teo Otto I*, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf (später zit. als *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, bzw. *II*).

3 Vgl. *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 20–22.

4 *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 20; Wecus, dessen Wirken weitgehend auf den rheinischen Raum beschränkt blieb, hatte in der Zeit nach 1939 nachweislich keinen direkten Kontakt mehr zur Bühne. Vgl. *Form im Raum. Walter von Wecus. Das szenische Werk*. Düsseldorf: Theatermuseum Düsseldorf 1993, S. 119–139.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 20f.

7 Ebd., S. 21.

8 Ebd.

9 Die Angaben zur Tätigkeit an der Kasseler Werkakademie, in den Quellen fälschlicherweise auch Kunstakademie Kassel, differieren in der *Akte Bühnenbildklasse Otto* der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.

10 Brief von Günther Rennert, Stuttgart, an Hans Schwippert, 15. 5. 1958. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto*, S. 5.

11 Telegramm von Gustaf Gründgens, Hamburg, an Hans Schwippert, 2. 6. 1958. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto*, S. 4 (dort fälschlicherweise auf den 12. 5. 1958 datiert).

12 Brief von Harry Buckwitz, Generalintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M., an Hans Schwippert, 13. 5. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 7–8; weitere zustimmende, schriftliche Äußerungen von Hans Schweikart, Intendant an den Münchener Kammerspielen, 3. 6. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 6; von dem Theaterkritiker Karl Heinz Ruppel, München, 1. 6. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 9–10; von der Texas Christian University, Fort Worth, 13. 5. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 11; von A. Rott, Direktor des Burgtheaters, Wien, 13. 5. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 12; von Carl Ebert, Intendant an der Städtischen Oper, Berlin, o. D., in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 14; von Professor Eric Bentley, Columbia University, New York, 12. 5. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 15;

- von Professor Dr. Walter R. Volbach, (?), 13. 5. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 16–17; (Seite 16 ist textidentisch mit Brief von Buckwitz, 1. Seite; läßt sich auch inhaltlich nicht Volbach zuordnen); Leopold Lindtberg, zu dieser Zeit Regisseur am Burgtheater, Wien, 12. 5. 1958, in: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 18–19.
- 13** *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 23.
- 14** *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 24.
- 15** Schreiben des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen an den Regierungspräsidenten Baurichter vom 18. 2. 1959. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 26.
- 16** Ebd.
- 17** Insbesondere die Schweizer Staatsangehörigkeit Teo Ottos, die dieser während seiner Tätigkeit am Zürcher Schauspielhaus in der Exilzeit nach 1933 angenommen hatte, war mehrfach Gegenstand beamtenrechtlicher Exegese und stellte einen ernstzunehmenden Hinderungsgrund dar.
- 18** Brief von Teo Otto an Hans Schwippert, Zürich, 17. 3. 1959. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto II*, ohne Paginierung.
- 19** *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 34.
- 20** Brief von Hans Schwippert an den Regierungspräsidenten Baurichter, Düsseldorf, 1. 3. 1960. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 40.
- 21** *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 41.
- 22** Ebd.
- 23** Hans Schwippert an den Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen vom 8. 8. 1960. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 54f.
- 24** Aktennotiz vom 6. 8. 1960. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 50.
- 25** *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 74.
- 26** *Akte Bühnenbildklasse Otto I*, S. 85.
- 27** *Akte Bühnenbildklasse Otto II*, S. 59.
- 28** *Akte Bühnenbildklasse Otto II*, S. 60.
- 29** Vgl. Michael Schoemann: *Der Bühnenbildner Teo Otto*. Diss. masch. Wien 1970, S. 196–235.
- 30** Vgl. Teo Otto: *An die Neugeborenen*. Stierstadt (Taunus) 1966. (= Passgänge. Literarisch-graphische Reihe XIV).
- 31** Brief von Teo Otto an Hans Schwippert, Zürich, 31. 12. 1959. In: *Akte Bühnenbildklasse Otto II*, S. 20.
- 32** Vgl. (Studien-)Bescheinigung für E. W. Zimmer durch die Staatliche Werkakademie Kassel, Hochschule für Gestaltung, vom 5. 3. 1959: »Herrn Erwin Zimmer, geb. 19. 7. 1931, wird hiermit bescheinigt, dass er seit dem Sommersemester 1954 ordentlicher Student der Staatlichen Werkakademie Kassel ist. Er studierte im einzelnen [...] vom Sommersemester 1955 bis Wintersemester 1958/59 im Bühnenbildstudio bei Bühnenbildner Teo Otto.« Nachlaß Erwin W. Zimmer, Akte: *Akademie*.
- 33** Brief von Teo Otto an Erwin W. Zimmer, Zürich, 5. 7. 1959; Nachlaß Erwin W. Zimmer, Akte: *Korrespondenz Teo Otto-Erwin W. Zimmer 1958–68*.
- 34** Interview des Verfassers mit Axel Vater, Theatermuseum Düsseldorf, 14. 3. 2000.

- 35 Anna Klapheck: *Lehrer an der Kunstakademie. Porträts der Professoren (XI)*. In: Rheinische Post vom 15. 8. 1959, Nr. 187.
- 36 Schreiben von Oleg Kasumovic' an den Verfasser, Wien, 22. 2. 2000.
- 37 Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. Hochschule für Bildende Künste. Düsseldorf, III-1959, o. P. (Bühnenkunst Prof. Teo Otto).
- 38 Interview des Verfassers mit Heinz Balthes, Theatermuseum Düsseldorf, 24. 3. 2000
- 39 Schreiben von Wolf-Jürgen Seesselberg an den Verfasser, Hamburg, 8. 3. 2000.
- 40 Michael Schoemann: *Das Porträt. Teo Otto*. In: *Maske und Kothurn*, Wien u. a., Jg. 14, 1968, H. 3/4, S. 355.
- 41 Mündliche Mitteilung durch Wolf-Jürgen Seesselberg, Hamburg, Ende Februar 2000.
- 42 Interview des Verfassers mit Günter Walbeck, Düsseldorf, 31. 3. 2000
- 43 Zum partnerschaftlichen Umgang mit der Jugend vgl. Teo Ottos schriftliche Antwort auf die Umfrage *Generationswechsel am deutschen Theater? – Jugend und Theater*. In: *Theater 1967*. Chronik und Bilanz des Bühnenjahres vorgelegt von der Zeitschrift *Theater heute*, S. 43 (freundlicher Hinweis von O. Kasumovic').
- 44 Interview des Verfassers mit Katharina Sieverding, Düsseldorf, 3. 4. 2000. Bei dem Assistenten handelte es sich um Herbert Stahl.
- 45 Schreiben von Wolf-Jürgen Seesselberg an den Verfasser, Hamburg, 8. 3. 2000.
- 46 Ebd.
- 47 Michael Schoemann: *Das Porträt. Teo Otto*. In: *Maske und Kothurn* 14 (1968) H. 3/4, S. 355.
- 48 Interview des Verfassers mit Heinz Balthes, Theatermuseum Düsseldorf, 24. 3. 2000.
- 49 Schreiben von Pit Fischer an den Verfasser, Hamburg, 18. 2. 2000.
- 50 Schreiben von Teo Otto an Erwin W. Zimmer, ohne Datierung (1965/66); Nachlaß Erwin W. Zimmer, Akte: *Korrespondenz Teo Otto – Erwin W. Zimmer 1958–68*.
- 51 Schreiben von Karolus Lodenkämper an den Verfasser, Wachtendonk, 10. 3. 2000.
- 52 Ebd.
- 53 Interview des Verfassers mit Rolf Doerr, Theatermuseum Düsseldorf, 29. 3. 2000.

Die Recherche zu diesem Beitrag hat eine so große Menge an Material zutage gefördert, daß sie innerhalb des beschränkten Raums des Beitrags nur zu einem Bruchteil Verwendung finden konnte. Aber auch die hier nicht ausdrücklich zitierten Wort- und Schriftbeiträge halfen mir, Einblick in einen besonderen Lebens- und Arbeitszusammenhang an der Düsseldorfer Kunstakademie zu gewinnen, der an das Wissen der Zeitzeugen gebunden ist und eine weitergehende sorgfältige Aufarbeitung verdient, soll er nicht für immer verlorengehen. Für einen Historiker, der sich mit kulturellen Fragen beschäftigt, ist es – bei allen bekannten, damit verbundenen Problemen – vitalisierend, sich mit lebenden Zeugen einer Zeit auseinanderzusetzen, den »Atem der Zeit« zu spüren, auch wenn der behandelte Abschnitt bereits 30 bis 40 Jahre zurückliegt.

Frau Ille Weissert möchte ich dafür danken, daß sie mir bei der Recherche in großem Maße behilflich war. Ich möchte Frau Gisela Schmöckel dafür danken, daß sie mich auf das

Thema im Zusammenhang mit der in Remscheid und Düsseldorf gezeigten Retrospektive zu Teo Otto nicht nur aufmerksam gemacht hat, sondern mich immer wieder mit nützlichem Material versorgt hat. Zu danken habe ich der Archivarin der Kunstakademie Düsseldorf Dr. Dawn Leach und den Damen im Studentensekretariat, die mir bei der Zusammenstellung der Schülerinnen und Schüler der Klasse Teo Otto behilflich waren.

Zu besonderem Dank bin ich aber den Mitgliedern der Klasse Otto selber verpflichtet, ohne die der Beitrag wohl ein dürres Gerippe von Fakten geblieben wäre. Namentlich nennen möchte ich: Heinz Balthes, Birkweiler; Rolf Doerr, Saarbrücken; Pit Fischer, Hamburg; Prof. Jörg Immendorff, Düsseldorf; Oleg Kasumovic', Wien; Brigitta Landsberg [=Schultze], Dortmund; Karolus Lodenkämper, Wachtendonk; Tymian Pachl [=Schneider], Gießen; Thomas-Maximilian Peters, Scharbeutz; Thomas Richter-Forgach, Roth b. Prüm; Prof. Wolf-Jürgen Seesselberg, Hamburg; Katharina Sieverding, Düsseldorf; Axel Vater, Krefeld; Brita Veith [=Walther], Rhede; Günter Walbeck, Düsseldorf; Heilwig H. Westerdorf, Bonn; Justus Zedelius, Nettetal; Ellen Stramplat [langjährige Gefährtin von Erwin W. Zimmer], Gelsenkirchen.

Kunstakademie Düsseldorf

Klasse Teo Otto 1959–1968

Dietlind Magdalena Elisa Allgaier	*1946; Otto-Klasse: April–September 1968
Heinz Balthes	*1937; Otto-Klasse: Oktober 1960–September 1963; 3. Assistent und Lehrbeauftragter von 1966–1967
Annegret Brandis [= Irina König]	*1947; Otto-Klasse: April 1967– März 1968
Anne Becker	*1936; Otto-Klasse: April 1961–März 1963
Barbara Ann Blake	*1939; Otto-Klasse: Oktober 1965–März 1967
Samuel Castro-Diaz	*1933; Otto-Klasse: Oktober 1961–März 1964
Frank Chamier	*1941; Otto-Klasse: April 1964–September 1966
Vilma Bruna Contreras Hax	1925–?; Otto-Klasse: April 1961–September 1963
Rolf Doerr	*1942; Otto-Klasse: Oktober 1964–März 1967
Istvan Fazekas	*1927; Otto-Klasse: April 1966–März 1967
Jürgen Fischer [= Pit Fischer]	*1937; Otto-Klasse: April 1959–September 1960
Konrad Fischer-Lueg	1939–1996; Otto-Klasse: April–September 1961
Wolfgang Genoux	*1945; Otto-Klasse: Oktober 1966–April 1968
Rolf Glittenberg	*1945; Otto-Klasse: April 1967–Oktober 1968; bei Seesselberg bis September 1969
Hans-Joachim Heidler	*1941; Otto-Klasse: Oktober 1965–September 1968
Rainer Hutt	*1943; Otto-Klasse: Oktober 1962–Oktober 1965
Jörg Immendorff	*1945; Otto-Klasse: April 1963–September 1964

Horst Dieter Jaeger	*1937; Otto-Klasse: April 1959–September 1960
Lars Henrik Juhl	*1943; Otto-Klasse: April 1965–September 1967
Salah El-Din Kamel	*1928; Otto-Klasse: April–September 1961
Ulrich Kasten	*1933; Otto-Klasse: Oktober 1960–September 1961
Oleg Kasumović	*1942; Otto-Klasse: Oktober 1963– September 1968
Georg Klusemann	1942–1981; Otto-Klasse: Oktober 1964–September 1968
Karin Knöbel [= Katharina Sieverding]	*1944; Otto-Klasse: April 1964–März 1967
Joannis Kourkoutakis	*1936; Otto-Klasse: Oktober 1964–September 1966
Günter Wilhelm Kuschmann	*1944; Otto-Klasse: Oktober 1967–März 1968
Brigitta Landsberg [= Brigitta Schultze]	*1943; Otto-Klasse: Oktober 1967–Oktober 1968; bei Seesselberg bis September 1969
Karolus Lodenkämper	*1943; Otto-Klasse: April 1964–März 1965
Hertha Meyer	*1937; Otto-Klasse: April 1959–März 1961
Elisabeth Ochs [= Elisabeth Köllmann]	*1941; Otto-Klasse: April 1965–März 1968
Thomas-Maximilian Peters	*1944; Otto-Klasse: April 1966–März 1967
Hans Redlbach	1943–?; Otto-Klasse: April 1962–März 1964
Ute Reuter	*1940; Otto-Klasse: Oktober 1960–März 1961; Oktober 1962–März 1964
Thomas Richter-Forgach	*1940; Otto-Klasse: April 1959–März 1963; 2. Assistent und Lehrbeauftragter von 1964–1966
Andreas Schalla	*1944; Otto-Klasse: Oktober 1964–März 1966
Klaus Schilling	*1943; Otto-Klasse: Oktober 1965–Oktober 1968; bei Seesselberg bis September 1969
Florian Schuller	*1941; Otto-Klasse: April 1964–September 1965
Jörg Schwan	*1942; Otto-Klasse: Oktober 1966–Oktober 1968; bei Seesselberg bis September 1969
Ernst Schweitzer	*1936; Otto-Klasse: Oktober 1959–März 1962
Herbert Stahl	*1940; Otto-Klasse: April 1960–März 1963
Franz Temme	*1943; Otto-Klasse: April 1966–Oktober 1968; bei Seesselberg bis April 1970
Rainer Terweg	*1941; Otto-Klasse: April 1961–September 1964
Talay Toktamis	*1939; Otto-Klasse: Oktober 1964–Oktober 1968; bei Seesselberg bis September 1970
Jürgen Trees	*1944; Otto-Klasse: Oktober 1965–März 1968
Sybille Ulsamer	*1939; Otto-Klasse: Oktober 1963–März 1966
Axel Vater	*1949; Otto-Klasse: April 1967–September 1968; bei Seesselberg bis September 1971
Brita Veith [= Brita Walther]	*1946; Otto-Klasse: Oktober 1965–Oktober 1968; bei Seesselberg bis 30.9.1969
Günter Walbeck	*1939; Otto-Klasse: Oktober 1960–September 1964
Detlev Weiss	*1943; Otto-Klasse: April 1965–Oktober 1968

MICHAEL MATZIGKEIT

Heilwig Hedda Westerdorf *1939; Otto-Klasse: April 1962–März 1966
Justus Zedelius *1945; Otto-Klasse: April 1968–Oktober 1968;
bei Seesselberg bis Oktober 1970
Gerda Zientek(-Illenberger) *1939; Otto-Klasse: Oktober 1961–September 1962

Meisterschüler:

Tymian (Hannelore) Pachl
[=Tymian Schneider] *1940; Otto-Klasse: April 1960–März 1965;
Meisterschülerin ab Sommersemester 1964
Wolf-Jürgen Seesselberg *1941; Otto-Klasse: April 1959–März 1965;
Meisterschüler ab Wintersemester 1963;
4. Assistent und Lehrbeauftragter von 1967–1968;
kommissarischer Klassenleiter ab 1968;
1970–1973 Leiter der Klasse für Theater und Film

Kunstakademie Düsseldorf: Klasse Teo Otto (1959–1968)

Erwin Wendelin Zimmer (1931-1998); 1. Assistent und Lehrbeauftragter: April 1959– April
1964

Sommersemester 1959

Jürgen Fischer [=Pit Fischer]; Horst Dieter Jaeger; Hertha Meyer; Thomas Richter-Forgach;
Wolf-Jürgen Seesselberg

Wintersemester 1959/60

Jürgen Fischer [=Pit Fischer]; Horst Dieter Jaeger; Hertha Meyer; Thomas Richter-Forgach;
Ernst Schweitzer; Wolf-Jürgen Seesselberg

Sommersemester 1960

Jürgen Fischer [=Pit Fischer]; Horst Dieter Jaeger; Hertha Meyer; Tymian (Hannelore) Pachl
[= Tymian Schneider]; Thomas Richter-Forgach; Ernst Schweitzer; Wolf-Jürgen Seesselberg;
Herbert Stahl

Wintersemester 1960/61

Heinz Balthes; Ulrich Kasten; Hertha Meyer; Tymian (Hannelore) Pachl [= Tymian Schnei-
der]; Ute Reuter; Thomas Richter-Forgach; Ernst Schweitzer; Wolf-Jürgen Seesselberg; Her-
bert Stahl; Günter Walbeck

Sommersemester 1961

Heinz Balthes; Anne Becker; Vilma Bruna Contreras Hax; Konrad Fischer-Lueg; Salah El-Din Kamel; Ulrich Kasten; Tymian (Hannelore) Pachl [= Tymian Schneider]; Thomas Richter-For-gach; Ernst Schweitzer; Wolf-Jürgen Seesselberg; Herbert Stahl; Rainer Terweg; Günter Wal-beck

Wintersemester 1961/62

Heinz Balthes; Anne Becker; Samuel Castro-Diaz; Vilma Bruna Contreras Hax; Tymian (Han-nelore) Pachl [= Tymian Schneider]; Thomas Richter-For-gach; Ernst Schweitzer; Wolf-Jürgen Seesselberg; Herbert Stahl; Rainer Terweg; Günter Walbeck; Gerda Zientek(-Illenberger)

Sommersemester 1962

Heinz Balthes; Anne Becker; Samuel Castro-Diaz; Vilma Bruna Contreras Hax; Tymian (Han-nelore) Pachl [= Tymian Schneider]; Hans Redlbach; Thomas Richter-For-gach; Wolf-Jürgen Seesselberg; Herbert Stahl; Rainer Terweg; Günter Walbeck; Heilwig Hedda Westerdorf; Gerda Zientek(-Illenberger)

Wintersemester 1962/1963

Heinz Balthes; Anne Becker; Samuel Castro-Diaz; Vilma Bruna Contreras Hax; Rainer Hutt; Tymian (Hannelore) Pachl [= Tymian Schneider]; Hans Redlbach; Ute Reuter; Thomas Richter-For-gach; Wolf-Jürgen Seesselberg; Herbert Stahl; Rainer Terweg; Günter Walbeck; Heilwig Hedda Westerdorf

Sommersemester 1963

Heinz Balthes; Samuel Castro-Diaz; Vilma Bruna Contreras Hax; Rainer Hutt; Jörg Immen-dorff; Tymian (Hannelore) Pachl [= Tymian Schneider]; Hans Redlbach; Ute Reuter; Wolf-Jür-gen Seesselberg; Rainer Terweg; Günter Walbeck; Heilwig Hedda Westerdorf

Wintersemester 1963/64

Samuel Castro-Diaz; Rainer Hutt; Jörg Immendorff; Oleg Kasumović; Tymian (Hannelore) Pachl [= Tymian Schneider]; Hans Redlbach; Ute Reuter; Wolf-Jürgen Seesselberg; Rainer Terweg; Sybille Ulsamer; Günter Walbeck

Thomas Richter-For-gach (*1940); 2. Assistent und Lehrbeauftragter: April 1964–Oktober 1966

Sommersemester 1964

Frank Chamier; Rainer Hutt; Jörg Immendorff; Oleg Kasumović; Karin Knöbel [=Katharina Sieverding]; Karolus Lodenkämper; Tymian (Hannelore) Pachl [= Tymian Schneider]; Florian

Schuller; Wolf-Jürgen Seesselberg; Rainer Terweg; Sybille Ulsamer; Günter Walbeck; Heilwig Hedda Westerdorf

Wintersemester 1964/65

Frank Chamier; Rolf Doerr; Rainer Hutt; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Karin Knöbel [=Katharina Sieverding]; Joannis Kourkoutakis; Karolus Lodenkämper; Tymian (Hannelore) Pachtl [=Tymian Schneider]; Andreas Schalla; Florian Schuller; Wolf-Jürgen Seesselberg; Talay Toktamis; Sybille Ulsamer; Heilwig Hedda Westerdorf

Sommersemester 1965

Frank Chamier; Rolf Doerr; Rainer Hutt; Lars Henrik Juhl; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Karin Knöbel [=Katharina Sieverding]; Joannis Kourkoutakis; Elisabeth Ochs [= Elisabeth Köllmann]; Andreas Schalla; Florian Schuller; Talay Toktamis; Sybille Ulsamer; Detlev Weiss; Heilwig Hedda Westerdorf

Wintersemester 1965/66

Barbara Ann Blake; Frank Chamier; Rolf Doerr; Hans-Joachim Heidler; Lars Henrik Juhl; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Karin Knöbel [=Katharina Sieverding]; Joannis Kourkoutakis; Elisabeth Ochs [= Elisabeth Köllmann]; Andreas Schalla; Klaus Schilling; Talay Toktamis; Jürgen Trees; Sybille Ulsamer; Brita Veith [= Brita Walther]; Detlev Weiss; Heilwig Hedda Westerdorf

Sommersemester 1966

Barbara Ann Blake; Frank Chamier; Rolf Doerr; Istvan Fazekas; Hans-Joachim Heidler; Lars Henrik Juhl; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Karin Knöbel [=Katharina Sieverding]; Joannis Kourkoutakis; Elisabeth Ochs [= Elisabeth Köllmann]; Thomas-Maximilian Peters; Klaus Schilling; Franz Temme; Talay Toktamis; Jürgen Trees; Brita Veith [= Brita Walther]; Detlev Weiss

Heinz Balthes (* 1937); 3. Assistent und Lehrbeauftragter: Oktober 1966–April 1967

Wintersemester 1966/67

Barbara Ann Blake; Rolf Doerr; Istvan Fazekas; Wolfgang Genoux; Hans-Joachim Heidler; Lars Henrik Juhl; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Karin Knöbel [=Katharina Sieverding]; Elisabeth Ochs [= Elisabeth Köllmann]; Thomas-Maximilian Peters; Klaus Schilling; Jörg Schwan; Franz Temme; Talay Toktamis; Jürgen Trees; Brita Veith [= Brita Walther]; Detlev Weiss

Wolf-Jürgen Seesselberg (* 1941); 4. Assistent und Lehrbeauftragter: April 1967–Oktober 1968; kommissarischer Klassenleiter 1968–1970

Sommersemester 1967

Annegret Brandis [= Irina König]; Wolfgang Genoux; Rolf Glittenberg; Hans-Joachim Heidler; Lars Henrik Juhl; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Elisabeth Ochs [= Elisabeth Köllmann]; Klaus Schilling; Jörg Schwan; Franz Temme; Talay Toktamis; Jürgen Trees; Axel Vater; Brita Veith [= Brita Walther]; Detlev Weiss

Wintersemester 1967/68

Annegret Brandis [= Irina König]; Wolfgang Genoux; Rolf Glittenberg; Hans-Joachim Heidler; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Günter Wilhelm Kuschmann; Brigitta Landsberg [= Brigitta Schultze]; Elisabeth Ochs [= Elisabeth Köllmann]; Klaus Schilling; Jörg Schwan; Franz Temme; Talay Toktamis; Jürgen Trees; Axel Vater; Brita Veith [= Brita Walther]; Detlev Weiss

Sommersemester 1968

Dietlind Magdalena Elisa Allgaier; Rolf Glittenberg; Hans-Joachim Heidler; Oleg Kasumović; Georg Klusemann; Brigitta Landsberg [= Brigitta Schultze]; Klaus Schilling; Jörg Schwan; Franz Temme; Talay Toktamis; Axel Vater; Brita Veith [= Brita Walther]; Detlev Weiss; Justus Zedelius