

Dorothea Chabert: Gefäßkeramik. Arbeiten nach 1970*

Dorothea Chabert wurde als Dorothea Tabert 1931 in Berlin geboren. Dort erhielt sie an der damaligen Meisterschule für das Kunsthandwerk von 1947 bis 1952 und von 1955 bis 1956 eine Ausbildung als Keramikerin, die sie mit Gesellenprüfung und Staatlicher Abschlussprüfung beendete. Danach arbeitete sie zunächst in eigener Werkstatt in Berlin und ab 1959 in der gemeinsam mit ihrem Mann Volker Ellwanger geführten Werkstatt in Ansbach, später in Lenzkirch. Volker Ellwanger (Jahrgang 1933) hatte 1957 an der Meisterschule bei Jan Bontjes van Beek sein Studium als Keramiker abgeschlossen. Die Ehe von Dorothea und Volker Ellwanger wurde 1966 geschieden; Frau Ellwanger übersiedelte mit ihren vier Kindern nach Hannover. 1968 ging sie nach Heidwinkel bei Helmstedt im ehemaligen „Zonenrandgebiet“, wo sie bis 1972 als freie Mitarbeiterin in der Töpferei von Hubertus Menzel tätig war. Diese Jahre kennzeichnet eine ungewöhnliche persönliche und künstlerische Emanzipation. Frau Ellwanger lebte fortan unter dem Künstlernamen Chabert und entwickelte die Grundlagen eines genuinen, das Oeuvre der nachfolgenden Jahrzehnte bestimmenden Formenkanons und der Glasurgestaltung. Die Zeit der künstlerischen Neuorientierung mündete 1972 in die Gründung ihrer Werkstatt im Schloss Wolfsburg, der „Keramikwerkstatt im Schloß“. Die Beschränkung auf Arbeiten Chaberts nach 1970 findet in dieser Neuorientierung ihre Begründung.

I.

Die Entwicklung Dorothea Chaberts vollzog sich in betonter Abgrenzung zu der parallelen und gleichermaßen gewichtigen des Bontjes-Schülers Volker Ellwanger (1). Eine in mehrfacher Hinsicht richtungweisende Grundlage ihres Denkens wurde das in London 1940 publizierte Lehrbuch „A Potter's Book“ von Bernard Leach (2), das sie schon in der Studienzeit kennen gelernt hatte. Das Buch basiert auf den langjährigen Arbeitserfahrungen eines „Kunst-“ oder „Studio-Töpfers“. Es ist ein Bekenntnis zu traditionsgebundener Handwerkskunst mit einer programmatischen Orientierung an handwerklichen und ästhetischen Maßstäben ostasiatischer Keramik, der Leach europäische, vorwiegend des englischen Mittelalters, qualitativ zuordnet. Er bezieht sich – mit Einschränkungen – auf die Lehren von William Morris und kann – wiederum mit Einschränkungen – als später Anhänger

des „Arts and Crafts Movement“ bezeichnet werden. Kulturkritisch macht er am Beispiel des Töpferhandwerks Kapitalismus und Industrialisierung für den Niedergang des Kunsthandwerks im 19. und 20. Jahrhundert verantwortlich. Von erheblicher Bedeutung ist Leachs Mittlerposition zwischen Europa und Ostasien, England und Japan. Leach wurde 1887 in Hongkong geboren, erhielt eine künstlerische Ausbildung in London und erlernte in Japan das Töpferhandwerk. Er lebte und arbeitete in „ständiger Wechselbeziehung zwischen dem europäischen und dem fernöstlichen Inselreich“, hatte enge Beziehungen zu japanischen Keramikern und blieb zugleich immer Engländer (3). Seit 1920 betrieb Leach eine Werkstatt in St. Ives, Cornwall, wo ihm ein befreundeter japanischer Meister einen „nabori-gama“, einen traditionellen japanischen Freifeuerofen, baute. Die Existenz eines Freifeuerofens hielt Leach für eine wesentliche Voraussetzung zur Herstellung qualitativvoller Töpferware. Ein solcher Ofen, der das Brenngut „lebendigem“ Feuer und Rauch aussetzt, ermöglicht einen „Reduktionsbrand“, die kontrollierte „künstliche“ Hitze eines Gas- oder Elektroofens dagegen einen „Oxydationsbrand“. Entsprechend sind die Ergebnisse der Brennverfahren: Reduktion und Oxydation beeinflussen unterschiedlich die chemischen Prozesse beim Glasurbrand und bedingen Oberfläche und Farbwirkungen (4).

Leachs Vorstellungen wurden konstitutiv für das künstlerische Denken und Handeln von Dorothea Chabert, einschließlich eines Affektes gegen Industrialisierung und Mechanisierung, gegen Massenproduktion und Geschmacksverfall. Auch sie sieht die Arbeit des Kunsthandwerkers – anders als in industrialisierter Produktion – ganzheitlich im Zusammenwirken des Geistigen und Manuellen verankert; diese Arbeit solle, so Leach, gleich der frühen ostasiatischen Keramik organisch aus dem Menschlichen wachsen (5): „Objects born, not made“ ist ein Ausspruch Leachs, den Chabert als Maxime ihres eigenen Tuns gern zitiert. Einiges von dem, was Dorothea Chabert von Leach als „Fundament“ übernehmen konnte, konkretisierte sich durch die Begegnung mit dem Töpfer Hartwig Vogel, der als Angestellter bei Menzel in Heidwinkel arbeitete (6). Nach dem Krieg hierher verschlagen, fertigte Vogel vorwiegend Gebrauchskeramik in Bunzlauer Tradition mit brauntonigen Lehmglasuren und gedecktem Pfauenaugen-Dekor. Gebrannt wurde in Heidwinkel in einem schlesischen Freifeuerofen mit überschlagender Flamme. Nach Jahren vielfach serieller Produktionen für Ausstellungen und Messen in der gemeinsamen Werkstatt mit ihrem früheren Mann erlebte Chabert nun eine noch authentische, traditionelle Herstellung qualitativ hochwertiger Gebrauchsware.

„Völlig organisch aus dem Menschlichen“ wachsend, entwickelte Dorothea Chabert zunächst in Heidwinkel, ab 1972 in der eigenen Werkstatt im Schloss Wolfsburg eine charakteristische Formensprache, die bis etwa 1980 bestimmend blieb, ohne sich in den späteren Jahren völlig zu verlieren. Sie nennt diese Zeit ihre „barocke Phase“. Es entstand Keramik, die in Formen und Glasuren den Arbeiten in der Werkstatt „Dorothea und Volker Ellwanger“ deutlich entgegengesetzt ist. Chabert verstand ihre neue, genuin eigene Formensprache als Ausdruck eines sich regenerierenden, positiven Lebensgefühles: „Aus üppigen Töpfen, glockenbecherartig gedreht, ergeben sich alle anderen Gefäßtypen ... Die oft überschwenglichen Formen mit den sanften und heiteren Glasuren zeigen die ganze Sinnlichkeit der Keramik. So wollte ich es. Ein Fest für die Augen und die Hände – vollreif und mündend“ (7).

In der „Keramikwerkstatt im Schloß“ verfügte Dorothea Chabert über einen elektrischen Brennofen, in dem sie Irdenware, Steinzeug und Porzellan brennen konnte. Mit Vorliebe verwendete sie für die Arbeit an der Töpferscheibe weißbrennenden Steinzeugton aus Westerwälder Gruben, den sie in eigenen Mischungen, aufgehellert mit Kaolin, vorbereitete. Die Masse ergibt nach dem Schrühbrand einen stumpf-kalkigen, weißen Scherben ohne Materialreize, der eine „Bekleidung“ mit farbiger Glasur erzwingt. Oder: Ein starkes Interesse Chaberts an Glasuren, die den Gefäßkörper meist vollständig überziehen, führte zum Gebrauch eines Tones, der nach dem Rohbrand beste Voraussetzungen für farbige Gestaltung bietet, vergleichbar einer hell grundierten Leinwand für den Maler. Latent ist diesem Wechselbezug eine gewisse Spannung zwischen dem Interesse an der Form des Gefäßkörpers und dem an seiner „Bekleidung“ eigen, eine Ambivalenz, die in der Präsenz des gelungenen Objektes harmonisiert ist. Bei Sammlern Chabertscher Keramik wird die Spannung bisweilen auffällig; zugespitzt formuliert: Die einen kaufen wegen der Form, die anderen wegen der Glasur.

Bestätigt durch den Gebrauch von Lehmglasuren bei Vogel in Heidwinkel begann Dorothea Chabert, für eigene Glasuren mit Lehmen, Lössen, Mergeltonen, Vulkangestein, Aschen verschiedener Provenienzen zu experimentieren. In breit angelegten Versuchsreihen und kontrollierten Brennprozessen erprobte und dokumentierte sie empirisch die gestalterischen Möglichkeiten der Materialien – ein analoges Interesse, in der näheren und weiteren Umgebung ihrer Werkstatt Tone zu suchen, zu mischen und spezifische Scherben zu entwickeln, bestand andererseits nicht. Dank ihrer systematischen, quasi

naturwissenschaftlichen Methodik in der Entwicklung von Glasuren erlangte Dorothea Chabert profunde Kenntnisse über chemische und mineralogische Gegebenheiten; zugleich löste sie sich von den für die Industrie entwickelten, die Ordnungen für Massen und Glasuren bestimmenden Regeln und Verfahren, so wie sie auch den Gebrauch der von der chemischen Industrie angebotenen Glasuren ablehnte. Die Rohstoffe für die Glasuren suchte und fand sie beim Umherstreifen in der Natur: „Mache ich mich auf den Weg in die Natur, um auf Feldern und Äckern, im Wald, an Ufern und Flussbetten meine Rohstoffe zu finden, so bin ich an schier unerschöpflichen Quellen. Ich sollte immer ein kleines Säckchen in der Tasche haben, um von unterwegs eine Bodenprobe nach Hause tragen zu können. Aufbereitet im Labor durch Trocknen, Schlämmen, Sieben und Schmelzen, zeigt das Gefundene erste Eigenschaften. Direkt daraus entwickelt sich die Thematik, indem ich der richtigen Rezeptur nachgehe und die Glasur Gestalt annimmt. Sie formt auf ihre typische Art und Weise die Gefäße im Feuer“ (8). Allerdings ist „Feuer“ eher metaphorisch zu verstehen: Auf Dauer entsprach der elektrische Brennofen, nur in Ausnahmesituationen der Freifeuerofen, den gezielten, kontrollierten Interessen von Dorothea Chabert. Rückblickend konnte sie später feststellen, dass sie in der beschriebenen Weise innerhalb von 20 Jahren etwa 3000 Rezepte erprobte. Mittels ihrer Glasuren ist das Ergebnis der künstlerischen Arbeit naturhaft-ganzheitlich: Körper und Haut, das heißt Gefäß und Glasur, sind aus gleichen Naturstoffen genommen und gebildet. Solche Gefäße sind „gestaltete Natur“ – Natur, die durch den Geist gegangen in ihrer Schönheit objektiviert ist. Durch die quasi-wissenschaftliche Vertrautheit mit Natur ist die dann künstlerisch gestaltete ihr nicht entfremdet, die Gefäßkörper bergen als „gebrannte Erde und geschmolzenes Glas“ (Chabert) etwas vom Leben der Natur.

Werkbeispiele:

In den frühen siebziger Jahren entwickelte Dorothea Chabert Gefäßformen, die – gleichsam organisch gebildet – oftmals florale Anmutungen vermitteln und die in ihrer Sinnlichkeit zu dem hinleiten, was sie „barock“ nennt. Die organische Auffassung der Formgebung blieb für ihre Arbeit bis heute bestimmend. Einen Typus solcher Gefäße bezeichnet Dorothea Chabert als „Glockenbecher“; sie assoziieren sowohl Blütenkelche in naturhaft schlichter Vollkommenheit als auch frühgeschichtliche Objekte so genannter Glockenbecherkeramik. Bei Chaberts Glockenbechern vermeint man (ähnlich bei jenen des Neolithikum) zu erleben, wie sie aus modulierendem Druck der Hände emporgewachsen sind, und man verspürt den Wunsch, sie mit eigenen Handschalen zu umschließen.

Die Glockenbecher lassen sich in vielfältigen Varianten im Oeuvre Chaberts beobachten. Sie bilden eine Form-Familie, die einzeln jedoch unverkennbare Eigenwerte aufweisen: So gibt es „Querglockenbecher“ oder solche, die als Kelchschalen auf unterschiedlich hohem Fuß aufgesockelt sind; es gibt hoch gezogene

Kelche oder flache Schalen mit differenzierter Wandung – immer zugleich Träger exklusiver Glasuren. Ein Beispiel aus dem Jahr 1974 ist die > Glockenschale (Abb. 1 – Steinzeug, H. 15 cm, oberer Ø 23 cm): Die Wandung ist eingezogen, ohne Fußring erscheint sie der ausgestellten Bodenzone organisch entwachsen. Eine zunächst deutliche Kehlung verschmilzt mit der schräg in einer sanften Kurve aufsteigenden Umrisslinie und bildet schließlich weit ausladend die Gefäßöffnung. Es ist die aus dem Gefäßinnern der Außenkontur antwortende Randzone, die das elegant geführte Wechselspiel von äußerer und innerer Form beschließt. Dem entspricht die bewegte Glasur: Aus einer olivfarbenen dunklen Basiszone perlen außen über blaugrünem Grund ockergrüne Ausblühungen wie sprudelnd nach oben und verfangen sich unter der Öffnung; im Innern ist diese Erscheinung variiert: Viel dichter belegen die Ausblühungen die untere Wandung, steigen empor, dynamisiert durch die spiralige Drehrille vom Bodenzentrum nach außen, verlieren an Kraft in der Auswölbung der Gefäßwand oben und finden dann – aufsichtlich – in der Randzone erneute Verdichtung, umspannt von einer ringförmig hellen Begrenzung.

Den sich öffnenden Formen der Glockenbecher, Schalen oder Kelchen verwandt ist der > Trompetenzylinder (Abb. 2 – 1987. Porzellan, H. 20 cm), ein Vasenkörper von naturhafter Schönheit. Die Primärform eines Zylinders ist in der Kontur durch eine Auswölbung in halber Höhe verwandelt, die dann zurückgenommen zu einem gespannt gestreckten, aktiv und elegant gebildeten Gefäßkörper führt; Bodenfläche und Halsring haben gleiche Durchmesser, über dem Halsring öffnet sich ein ausladender „Blütenmund“. Der Gefäßkörper ist tektonisch gebaut, schon der Hinweis in der Benennung auf einen Zylinder signalisiert jedoch ebenso wie der über die Schwellung gleichmäßig aufsteigende Umriss einen Gestaltungsakt, der rational die Möglichkeiten der Grundform austariert – im wörtlichen Sinne „unter den Händen“ geht er in einen quasi organischen Prozess über und transzendiert die Rationalität des Grundverhältnisses. Das Prinzip, tektonisch konzipierte Gefäßkörper in organisch-florale Bedeutung zu verwandeln, ohne das tektonische Prinzip zu negieren, vielmehr als qualitativ verändert sichtbar zu erhalten, ist bei einer Vielzahl von Kelchen, Fußschalen und ähnlichem zu beobachten, die als Weiterführungen früherer „Querglockenbecher“ vor Augen stehen.

Den Schritt zur „Barocklust“ Chabertscher Keramik der siebziger Jahre in gleichwohl naturnaher Bindung macht eine > Schulterflasche gegenständlich (Abb. 3 – 1978. Steinzeug, H. 20 cm, Löss-Petalit-Magnesiumglasur). Über einem nur leicht eingezogenen, zylindrischen Sockel buchtet ein voluminöser Körper kugelig aus, ein Knickschatten trennt beide gleichwohl ineinander fließenden Körperzonen. Die enge Halskehlung fasst die emporgewölbte Dynamik zusammen, eine aus dem Innern des Gefäßes sich nach außen umstülpende, zur Schulter abfallende üppige Lippe krägt mit scharfer unterer Begrenzung über die Halskehlung und ist zugleich Gegenbewegung zu den von unten aufsteigenden Kraftzügen. Jürgen Weber hat diese Gestaltungsweisen von Dorothea Chabert, in denen er Grundvorgänge des Lebens wie Wachsen, Reifen, Bewahren erkennt, in einem Vortrag charakterisiert: „Die gespannte Gefäßwand ist Ausdruck des lebendigen Gegensatzes zwischen einem sich ausdehnenden Volumen und der dagegen gerichteten Kraft des Zusammenhaltens. Dies dialektische Spiel von Bewegung und Gegenbewegung macht die Gefäße zu einem Stück Natur“ (9).

Die „barocke“ Formensprache vermitteln auch Tee- oder Kaffeekannen dieser Jahre. Die Kanne > Bauernkaffee (Abb. 4 – seit 1979. Porzellan, H. 15 cm,

Lössfeldspatglasur unter Blautonglasur) ist ein behäbig kugeliger Gefäßkörper in ausladender Opulenz über einer annähernd zylindrischen Sockelzone, die das üppige Oberteil gleichsam emporstemmt. In den abschließenden Halsring ist der Deckel mit Griffknopf eingesenkt. Leicht unterhalb des Halsringes setzen in korrespondierender Höhe Henkel und Tülle an. Letztere ist klein mit zierlicher Schnute und in eleganter Kurvatur aus der Rundung des Körpers abgeleitet. Vergleichbar sinnlich ist die warme Farbigkeit der Glasur, die den Gefäßkörper von einem Gelbocker in der Sockelzone bis zu rotbraunen und tiefgrünen Feldern mit „aufsprudelnden“ hellen Flecken umkleidet.

Vergleicht man mit dieser Kanne die Teekanne > „Form 4“ (Abb. 5 – 1960. Steinzeug, H. 15 cm), so wird die Differenz der Entwicklungsphasen, mithin der programmatische Stellenwert des Neubeginns um 1970 deutlich. „Form 4“ ist – der Benennung entsprechend – auffallend nüchtern, sachlich, reduziert. Dies betrifft den konisch konzipierten Körper insgesamt und Details wie die scheinbar umstandslos aus dem Körper gezogene kleine Tülle oder die flache Deckelscheibe. „Form 4“ ist im Hinblick auf serielle Produktion und Gebrauch sichtbar bestimmt von kühler Rationalität und früher „Modernität“, dagegen steht die freigesetzte, spielerisch auftrumpfende Sinnlichkeit der Kanne von 1979.

II.

Zu der durch Leach vermittelten oder verstärkten Basisorientierung gehörte Dorothea Chaberts frühzeitiges Interesse für japanische Kultur und Keramik. Zwei ihrer Söhne, Daniel und Simon, gingen nach Japan (1977 bzw. 1983), um in Mashiko das Töpferhandwerk zu erlernen. Mashiko hatte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Keramikort in Ostjapan entwickelt, wo ansässige Handwerker traditionelles Töpfergewerbe betrieben. Hier lebte und arbeitete auch der Töpfer Hamada Shōji (1894 – 1978), der mit Leach befreundet war und ihm in St. Ives den nobori-gama baute. Mit beiden arbeitete zeitweise der angesehene Töpfer Kawai Kanjirō (1890 – 1966) zusammen, mehrfach stellten sie gemeinsam aus. Sie trugen entscheidend zur Förderung des traditionellen japanischen Kunsthandwerks bei; den Namen für die „mingei-Bewegung“ prägte 1925 Kawai Kanjirō (mingei = Volkskunst) (10).

Auf Einladung des World Craft Council besuchte der Lehrmeister Daniel Ellwangers, der Japaner Kawajiri Hiroshi, mit seinem Schüler 1980 Wolfsburg. Initiiert von Dorothea Chabert baute Kawajiri Hiroshi auf dem Gelände der Töpferei Menzel in Königslutter für einen Kollegenkreis der Region (11) einen nobori-gama mit drei ansteigenden Brennkammern und etwa vier Kubikmetern Nutzraum. Der erste Brand fand am 1. August 1980 statt.

Der nobori-gama ist in Japan bis heute ein verbreiteter Ofentyp alter Tradition, der frühere Ofentypen chinesischer und japanischer Herkunft – so den Einkammerofen ana-gama (12) – ablöste beziehungsweise weiterentwickelte. Der Name nobori-gama meint „am Hügel Töpfe erhitzen“. In Hanglagen ist der Ofen in mehreren ansteigenden, gewölbten Kammern (daher auch „Stufenofen“) gebaut. Ausgehend von einer unteren Feuerungskammer, verbinden Zugkanäle die Brennräume (in Seto bis zu 20), die zusätzlich durch seitliche Feuerungsluken mit Brennmaterial (Holz) gespeist werden. Der Ofen ist für überschlagende Flammen konstruiert, die sich in jeder Kammer neu entfachen. In den Brennkammern können verschiedene Keramikarten, unglasierte für Salz- und Ascheanflug und glasierte Waren, gebrannt werden (13).

Dorothea Chabert dokumentierte ausführlich Bau und Brand des nobori-gama in Königslutter. Allerdings entsprach ihre persönliche, emphatisierte Sichtweise nicht der anderer am Projekt Beteiligter (14). Schon anlässlich des ersten Brandes kam es in der Projektgruppe zu Spannungen, nach dem zweiten Brand zog sich Chabert zurück. Eine Keramikerin kommentierte rückblickend: „Die Beteiligten um Menzel mussten von den Produkten leben, ohne Überbau.“ Dorothea Chabert ihrerseits empfand die nobori-gama-Brände, umkleidet mit einem mystifizierenden Flair fernöstlicher Tradition, als überwältigendes Erlebnis: „Es war ein tiefer Einschnitt in meinem Leben. Ich begriff ganz neu, was Keramik ist: Gebrannte Erde – geschmolzenes Glas! Bisher nur im Elektroofen erprobte Glasuren und Tone gab ich erstmals in den Reduktionsbrand. Große Geheimnisse hoben ihren Schleier, standen plötzlich greifbar vor mir, in unbeschreiblicher Vielfalt und Schönheit“ (15). Das Museum für moderne Keramik Deidesheim zeigte 1981 ihre Stücke aus den nobori-gama-Bränden.

1983 folgte Dorothea Chabert einer Einladung von Kawajiri Hiroshi und der Kogei Gallery Tsukamoto in Tokio zu einer dreimonatigen Studienreise nach Japan; der Fotograf Georges D. Joseph begleitete sie. Die Reise förderte der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD). In Japan arbeiteten Chabert und Kawajiri Hiroshi gemeinsam für eine Ausstellung, die im selben Jahr zuerst in der Kogei Gallery Tsukamoto, anschließend in der Galerie Mashiko, Berlin, gezeigt wurde; in der Berliner Galerie hatte Chabert zuvor eine größere Ausstellung von Arbeiten Leachs gesehen. Der Aufenthalt in Japan bestärkte ihre japanische Emphase; sie prägte auch die Ausstellungen der nachfolgenden Jahre. Ein Höhepunkt war die unter ihrer Mitarbeit 1989 in der Formsammlung des Städtischen Museums Braunschweig inszenierte Ausstellung „Yakimono-ten – traditionelle Keramik Japans“; die Objekte

begleiteten Fotografien der Reise 1983 von Georges D. Joseph. Dorothea Chabert konnte 1991 eine zweite Studienreise nach Japan unternehmen, der eine Präsentation ihrer Arbeiten in Tokio vorausgegangen war.

Die Betrachtung von Werkstücken Chaberts aus den achtziger Jahren macht deutlich, dass die Annäherung an fernöstliche Keramik sehr viel verhaltener ist, als ihre geäußerte Begeisterung für japanische Kultur und Handwerkskunst erwarten ließe. Ein produktiver Wechselbezug besteht wohl darin, dass sie in der Begegnung mit dem Fremden die eigene Position in Technologie, Formgebung und Glasurgestaltung profilierte: Das Eigene wurde eindeutiger, das Fremde – gerade aus der Bewunderung – fremder. Die Verbundenheit dürfte sich aus einer besonderen Empathie ergeben und in der selbstverständlich scheinenden, konzisen und konzentrierten geistigen Strenge des Sinnlichen vermittelt sein. In Chaberts Oeuvre dieser Jahre entstand kein fader Japonismus – die verschiedenartigen Auffassungen begegnen gleichgestimmt in jeweils hohem ästhetischen Anspruch. Für Dorothea Chabert gilt, was schon die Eigenart Leachs charakterisierte: Trotz ihrer intensiven Beziehungen zu japanischen Keramikern blieb sie immer und bewusst Europäerin.

Dies manifestiert sich in mehrfacher Hinsicht in ihrer Arbeit, am auffälligsten zunächst in der Beziehung zum nobori-gama. Die Brände in Königslutter führten trotz sehr guter Ergebnisse nicht zum Bau eines weiteren Freifeuerofens, auch nicht während der beiden letzten Jahre eines Lehrauftrages an der Hochschule für Bildende Künste (HBK) in Braunschweig, den sie von 1974 bis 1982 innehatte (16). Chabert kehrte zurück zum Elektroofen und seinen kontrollierten Brennprozessen – vermutlich aufgrund ihres dominanten Interesses an individuell-schöpferischen Glasurgestaltungen. Der nobori-gama-Brand wurde ein ihre Arbeit fortan begleitender persönlicher Mythos, der sie vielleicht deshalb so prägte, weil er eine exotische Ausnahmesituation blieb.

Das westliche Profil bestimmt nachhaltig Dorothea Chaberts Praxis der Form- und Glasurgestaltung. Sie arbeitet aus empirisch erworbenem, experimentell erprobtem Wissen um die Natur als entscheidender Grundlage ihres künstlerischen Denkens. Ihre Bemühungen zielen auf das bewusst geschaffene, vollkommene Werkstück. Kenner traditionellen fernöstlichen Kunsthandwerks betonen die andersartige Auffassung japanischer Töpfer: Für sie liegen Arbeit und buddhistisch-shintoistische Religion eng beieinander, sie sehen sich mit Material, Arbeit und Feuer – aufgefasst als inneres Werden – „eingebunden in das Sein und

Wirken der Natur und der Götter“ (17). Gisela Jahn verweist auf den Japaner Tsuji Seimei, für den in einer passiven Haltung, bei der man sich den Händen anvertraut und diese sich wiederum dem Ton, die entscheidende Differenz zu westlichen Keramikern liegt; nicht durch bewusstes Arbeiten komme es zum Gelingen, sondern aus Absichtslosigkeit. Nach endlosen Wiederholungen führe ein letztlich unbewusstes Schaffen dazu, so Hamada Shōji, dass die Drehscheibe formt, der Pinsel malt, der Ofen brennt – dann seien Stücke nicht produziert, sondern geboren (18).

Den auf Reisen erworbenen Erfahrungen Chaberts zufolge haben japanische Töpfer kein ausgeprägtes Interesse an der Chemie ihrer Glasuren – sie sind da und werden gebraucht. Gisela Jahn berichtet, dass japanische Meister übereinstimmend zur Ästhetik ihrer Arbeiten die Wirkung der Materialität des Tons in jeweiliger Beziehung zu Glasuren anführen, das Verhältnis von glasierten zu glasurfreien Zonen eines Werkstückes. Japaner arbeiten mit den Gegensätzen der Materialien, typisch sei nach den Worten des Töpfers Tamura Kōichi, dass die Gegensätze ausgewogen sich wechselseitig in ihrer Wirkung steigern, nicht unterdrücken. Dagegen überziehen die Glasuren Chaberts ihre Gefäße zur Gänze – selten nur gibt es den Kontrast zu geringen kalkig-stumpfen Freizonen. Zusammenfassend möchte man sagen, dass die von Dorothea Chabert zitierte, fernöstlich geprägte Maxime Leachs: „Objects born, not made“ eher als paradoxe Stilisierung zu verstehen ist (19). Dorothea Chabert weiß genau, was sie will, und sie will genau das, was sie weiß: Objects made, not born!

Werkbeispiele:

Eine im Vergleich zu früheren Teekannen auffällig andere Gestaltgebung zeigt die seit 1982 hergestellte > Bügelkanne (Abb. 6 – Steinzeug, H. 24 cm, Temmoku-Glasur aus Vulkangestein). Der Körper ohne Fußring ist kugelförmig geschlossen, die Schulterzone zu einem abschließenden Halsring hin über angedeuteter Kehlung meist zweifach gestuft (eine Differenzierung, auf die bei späteren Kannen dieses Typs auch verzichtet sein kann); der Deckel wölbt sich leicht auf und sinkt dann in einer Griffmulde ein. Der Ausguss ist ohne die bisweilen plastische Vorbereitung von Kannen der siebziger Jahre knapp aus dem Kugelkörper „gezogen“. Auffälligstes Merkmal aber ist die in der Formensprache Chaberts neuartige Henkellösung: ein Bügel, der zwischen Ausguss und Halsring ansetzt, annähernd vertikal aufsteigt und mit deutlicher Spannung unterhalb der Schulterzone wieder in den Körper einmündet. Die Teekannen überzieht eine tiefdunkle Vulkangesteinglasur mit der japanischen Bezeichnung „Temmoku“ – daher der Name „Bügelkanne Temmoku“. Eine solche Benennung könnte verführen, die Kanne auch in ihrer Form als Resonanz auf fernöstliche Gefäße zu verstehen, doch „Temmoku“ ist eine gebräuchliche Bezeichnung für schwarze Vulkangesteinglasuren, die Form entstand vor der Studienreise nach Japan.

Was sich solcherart genuin aus früheren Arbeiten entwickelt, kennzeichnet eine Vielzahl von Gefäßen analogen Typs: Dosen, Beutel- oder Kugeltöpfe. Die Dosen zeigen in ihren klaren, geschlossenen Formen und eingeschliffen versenkten Deckeln autonome, in sich verharrende und zugleich den Umraum „selbstbewusst“ bestimmende Körper. Trotz formaler Reduktion entstehen subtile Reizwerte, so bei der > Teedose „Honig-Auge“ (Abb. 7 – Entwurf 1985, Steinzeug, H. 15 cm mit brauner Blautonglasur auf halbtransparenter Lössglasur, die jene namengebende Wirkung verursacht). Die Dose ist in der Schulterzone leicht gedrückt und hat eine nur angedeutete flache Kehlung – ein kalkuliert spannungsvolles Widerspiel zur Formgebung des Körpers und zur tiefen Mulde des eingepassten Deckels.

Innerhalb dieses Formenrepertoires der achtziger Jahre fallen nur wenige Gefäße als „fremdartig“ auf: der so genannte > Vierpass, Vasen oder Flaschen, wie jene aus dem Jahre 1987 (Abb. 8 – Steinzeug, H. 26 cm). Der aus einem Zylinder entwickelte Gefäßkörper wurde vor dem Brennen in gefestigtem Zustand durch Schlagen mit einem flachen Gerät in die Vierpass- oder Vierkantform gebracht, also einem Quader mit sphärischen Flächen angenähert. Der Witz des schwierigen Arbeitsvorganges besteht darin, im Ergebnis ein auf der Scheibe gedrehtes Gefäß zu haben, das man auf der Scheibe nicht drehen kann. Im Gestaltungsprozess ergeben sich interessante Formwerte: die gleichmäßige Spannung gewölbter Flächen, die Kantenlinien, die Schulterzone, wo der Vierpass in die Rundung des Gefäßmundes übergeht. Nach Aussagen Chaberts folgen die Sonderformen der Vierpass-Gefäße japanischen Anregungen. Ein Detail der Glasur ist kennzeichnend für ihre Aneignung des Fremden: Bei der Flasche liegt die grüne Lösskupferglasur über einer glatten Odenwälder Roterde derart, dass sie mit deutlichem Fließbrand einen unregelmäßigen Teil des unteren Gefäßkörpers mit der braunen Unterglasur freilässt. Dies zitiert die japanische Praxis, einen Teil des Gefäßkörpers von Glasur freizuhalten, um im Wider- und Zusammenspiel mit der Glasur die Materialschönheit des Tones selbst zur Geltung zu bringen. Die beschriebene Glasur des Vierpasses könnte man so verstehen, den von der Überglasur freien Bereich wie den „nackten“ Gefäßkörper erscheinen zu lassen – „auf japanische Art“; zugleich integriert Chabert mit ihrem doppelten Glasurverfahren das „Fremde“ der eigenen künstlerischen Praxis.

Eine spätere Variante der Deckelgefäße ist die 1999 entstandene >Stufendose (Abb. 9 – Porzellan, Ø 15 cm). Die Dose macht einmal mehr die präzisen Gestaltungsvorstellungen Chaberts deutlich: Der zunächst ausladend aufsteigende Corpus wird in einem Schulterknick zur Gefäßmündung umgekehrt, nun aber nicht in kontinuierlichem Formzug, sondern in drei gestuften Phasen in leicht schrägen Schulterrungen. Diesen fügt sich als vierter, analog gebildeter Ring der des Muldendeckels ein; die Integration in die Gesamtform ist perfekt, nur eine hellere Kante zeigt an, dass die letzte Stufenphase eine weitere Bedeutung hat. In der flacher als andere Dosen konzipierten Form bildet sich der Körper sattgrün aus tiefdunkler, blaugrüner Farbigkeit in der Bodenzone, zu der die Stoßkante des Deckels kontrastiert.

III.

Bestärkt durch ihre Lehrtätigkeit an der Kunsthochschule in Braunschweig und durch die Erfahrungen langer Berufsjahre entwickelte Dorothea Chabert eine Keramik-Lehre, ihre „Didaktik“, die das Bedürfnis belegt, die Grundlagen des Handwerks nachvollziehbar

vermitteln zu wollen. In der Tradition Leachs ist diese „Didaktik“ eine rational und zielorientiert aufgebaute Lehre. Verbleibt bei Leach (oder anderen Lehrbuchautoren) die Lehre umständehalber in der relativen Abstraktheit theoretischer Abhandlungen, so besteht der originäre Beitrag Chaberts in der sinnlich-konkreten, anschaulichen Darstellung in Schaukästen, Vitrinen oder Fotoserien. 1990 konnte sie für das „Internationale Keramikmuseum Weiden“ eine didaktische Dauerausstellung einrichten, die den Besucher differenziert in beispielhafter Systematik mit allem bekannt macht, was die handwerkliche Tätigkeit eines Töpfers betrifft. In kleinerem Umfang hat Dorothea Chabert Ausstellungen ihrer Arbeiten „didaktische Kabinette“ beigegeben. Vielleicht wichtiger noch als die Vermittlung von Informationen über das Handwerk ist ihr mit der „Didaktik“ artikulierter Anspruch, dass die Tätigkeit des Töpfers erlernbares und unabdingbar zu erlernendes Handwerk ist, will man die Tätigkeit qualifiziert und jenseits beliebiger „Amüsierkeramik“ (Chabert) verantwortlich ausüben. Mit ihrer „Didaktik“ begegnet sie selbstbewusst als Handwerkerin.

Seit ihrer ersten Einzelausstellung in der ABC-Galerie in Braunschweig 1974 erhielt Dorothea Chabert Anerkennung sowohl in Keramikgalerien als auch in Kunstmuseen und Kunstvereinen; ihre Arbeiten wurden begehrte Sammlerobjekte. Pointiert kann man sagen, dass solche Anerkennung weniger der Handwerkerin als vielmehr einer Künstlerin galt. Man beachtete nicht Werkstücke ob der gelungenen Gebrauchsform, mustergültigen Verarbeitung oder ihres funktionalen Designs, sondern Kunstobjekte ob ihrer bildnerisch vollendeten Gestaltung und innovativen Schönheit. Dorothea Chabert präsentierte ihre Objekte als Unikate. Die von ihr seit 1972 entwickelten vielfältigen, überraschenden und faszinierenden Naturglasuren sicherten den Arbeiten eine besondere Originalität. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Kunstobjekte trugen die herausragenden Fotografien von Georges D. Joseph in Ausstellungskatalogen bei. Solche Anerkennung – einschließlich der Erteilung des Lehrauftrages an der Kunsthochschule in Braunschweig – konstituierte ein der Handwerkerin divergierendes, wenngleich unausgesprochenes Selbstverständnis Chaberts als Künstlerin. Was dieses aber im Wesentlichen ausmacht, verschließt sich der Systematik ihrer „Didaktik“ als Handwerkslehre und erklärt den Dissens zur pragmatisch orientierten Produktionsgemeinschaft im nobori-gama-Projekt in Königslutter.

Das sich hier andeutende grundsätzliche Spannungsverhältnis zwischen Handwerk und Kunst, begrifflich und institutionell relativiert im „Kunsth Handwerk“, kennzeichnet als Widerspruch

auch Position und Schaffen Dorothea Chaberts. Unter bestimmten historischen Voraussetzungen waren zentrale Kategorien solchen Kunsthandwerks Solidität, Nützlichkeit, Funktionalität, woraus sich die Schönheit entsprechender Produkte ohne Schnörkel und „Schnickschnack“ (Chabert) ergeben sollte. Hinzu kam das Bemühen um die Erneuerung altehrwürdiger Handwerkstraditionen für ein zukunftsorientiertes Sozialgefüge. Grundsätzlich betont Chabert, dass alle ihre Objekte in ihrer Schönheit gebraucht werden können, alle von einer zugeordneten Nützlichkeit her konzipiert sind – so als gelte es, dem etwaigen Vorwurf zweckfreier, sich selbst genügender Schönheit vorzubeugen. Tatsächlich dürfte dies eine müßige Diskussion früherer Jahrzehnte um Kunst und Handwerk sein, die in Zeiten eines entgrenzten Kunstbegriffs ihre Bedeutung verloren hat. Das bemühte Festhalten des „Kunsthandwerkers“ am Ethos des Handwerks und seine Abgrenzung zur Kunst mögen als romantisierende Reminiszenzen gelten (20). Zweifellos kann man alle von Dorothea Chabert geschaffenen Objekte benutzen, aber ihr möglicher Gebrauch begründet nicht ihren Wert. Chabert ist eine ihres Könnens und schöpferischen Vermögens bewusste Künstlerin, deren Praxis bildnerische Gestaltungsprozesse als die entscheidenden umschließt. Die ästhetische Vollkommenheit ihrer Objekte lässt deren Gebrauchstüchtigkeit als immanente Kategorie erscheinen, als einen Werkaspekt, der die Spannung ursächlicher Nutzbarkeit und selbstgenügender Schönheit in der Erscheinung als Besonderung des Werkes gegenständlich hält.

In ihrem Oeuvre der späten achtziger und der neunziger Jahre findet die Glasurgestaltung ein dominantes Interesse. Die Künstlerin nutzt ihre bislang entwickelten Gefäßtypen als gesichertes Formenrepertoire für immer neue Glasurfindungen und Variationen. Teller, Schalen, Schüsseln – schon in früheren Jahren ein beliebtes Thema ihres Schaffens – erhalten einen besonderen Stellenwert als offene Bildträger. Meist sind es einfache Formen mit ausladendem oder eingezogenem Rand, in der Körperbildung melodisch aufschwingend oder in Stufungen akzentuiert. Die Gefäße sind Träger üppiger, ausnahmslos nichtfigurativer Farbenspiele; oder sie verbleiben in chromatisch gering modulierten, bisweilen zur Grenze der Monochromie absinkenden, bisweilen zart aufblühenden Glasuren. Ausschlaggebend für die bildnerische Gestaltung und deren Wirkung ist immer das sich öffnende Binnenfeld der Teller und Schalen. Ein feiner Wulstring am Rand übernimmt die Funktion einer in die Farbkomposition eingebundenen Rahmung. Diese Gefäße mit dem Schauspiel ihrer Glasuren stehen in einer langen kunstgeschichtlichen Tradition von Schmuck- und Bildtellern und haben ihren Eigenwert als Schau- und Repräsentationsobjekte. Sie kommen wirkungsvoll zur

Geltung dann, wenn die Teller wie Bilder aufgehängt oder in Ständern aufgestellt werden. Üblicherweise sind solche Gefäße dem alltäglichen Gebrauch entzogen, sie beanspruchen als „Bildobjekte“ umstandslos den Status des „Kunstobjektes“. Dies gilt auch für die entsprechenden Arbeiten von Chabert. Es kennzeichnet wiederum ihr Selbstverständnis, dass sie für ihre so bewusst gestalteten Teller qualitätvolle, wenngleich schlichte, aus guten Hölzern gefertigte Ständer bereithält, welche die Kunstobjekte in voller Schönheit zu präsentieren vermögen.

Werkbeispiele:

Eine form- und farbkompositorisch klar konzipierte Gestaltung zeigt die > Kleine Stufenschale „Oribe“ (Abb. 10 – 1992. Steinzeug, Ø 16 cm). Fünf vom Rand in das helle Binnenfeld zielende, gründerdominante Farbzungen gliedern das Schalenrund in gleichbreite Zonen, die Zwischenräume bestimmen in Abstufungen heller werdende braune, unregelmäßige Farbfelder. Während die Farbkomposition die zentrierte Rundform der Schale aufnimmt, entspricht die dreifache Stufung der Schalenwand nicht der Farbgestaltung. Für die meisten Schalen oder Teller entsteht so ein charakteristisches Spannungsverhältnis von Form und Glasur, das sie von anderen Gefäßtypen absondert. Die beschriebene Lösung zeigt deutlicher noch der > Tiefe Teller (Abb. 11 – 1992. Steinzeug, Ø 32 cm), bei dem sich die ungewöhnlich komplexe Glasurmischung (21) weitgehend abgelöst von möglichen Vorgaben der Gefäßform entwickelt. Erst bei näherem Einsehen wird deutlich, dass der orangerote Bogen im Tellergrund mit zwei gleichfarbenen Randzonen korrespondiert und dass der Bogen eine zentrale Spiralform, die sich als Ausgang des Drehens sichtbar erhalten hat, mit einer hellen Farbzunge umgreift. Die informelle Farbgestaltung hat eine zusätzliche Wirkung, die man als amüsante Attitüde wahrnehmen könnte: Der Teller scheint wie von Speisen gefüllt und suggeriert eine Bedeutung, die er nie erfüllen dürfte.

Einige Teller weichen in ihrer Gestaltung von solcher Glasurpraxis ab: Auf einheitlicher, zum Beispiel zartgrüner Glasur sitzen frei aufgetragene Pinselzüge, welche in japanisierender Anmutung die Binnenflächen akzentuieren. Dieser malerische Gestaltungsmodus vermittelt dem Betrachter den Eindruck intensiver oder spontaner Konzentration, bleibt aber eher erprobende Ausnahme im Oeuvre Chaberts.

IV.

Zwei kleine Teeschalen beschließen die Betrachtung und führen zu deren Beginn zurück. Entstanden 2004, wurden sie in Porzellan gedreht, fast exakt gleich in Form, Größe, Glasur, trotz zierlicher Gestalt von einigem Gewicht (Abb. 12 – H. 5 cm, Bodenfläche Ø 4,5 cm, obere Weite Ø 10,5 cm). Die glockenbecherförmigen Gefäße wirken in zurückgenommener, selbstverständlicher Vollkommenheit. Die Wandung beider Schalen steigt in leichter Kurvierung zu einer sanft ausladenden Lippe auf, die weite Öffnung lenkt den Blick auf die

melodische Binnenform. Blaugrüntönig sind die Gefäßkörper mit einer Lösskupfer-/Lösskobalt-Glasur überzogen, die Außenwandungen derart, dass durch Antauchen drei parabelförmig begrenzte, sich überlagernde Glasurfelder entstanden sind. Sie gleichen Kelchblättern, die sich über weißer Materialität des Porzellans am Fuß der Schalen zum oberen Gefäßrand hin öffnen und als eigentliche Wandung der Gefäße erscheinen.

Beide Schalen ähneln Blütenkelchen, ohne derlei darstellen zu wollen. In der organischen Schlichtheit ihrer Form entsprechen sie dem, was Louis Henri Sullivan 1894 als gestalterische Maxime forderte: „Form follows function“. Sullivans Doktrin zielte auf einen organisch-naturhaften Funktionsbegriff, nicht auf den in wissenschaftlicher Sachlichkeit begründeten einer zweckgebundenen Rationalität. Seine Vorstellungen folgten einer metaphysischen Idee der Funktion als „vitalistische“, immaterielle schöpferische Kraft (22); er verband „Funktion“ mit dem „unendlich schöpferischen Geist“ und „Form“ mit der „materiellen Hülle des Immateriellen“ (23).

Der organische Funktionsbegriff Sullivans bildet einen für das Verständnis der Gefäßkeramik von Dorothea Chabert überzeugenden Traditionshorizont, den sie gerade in japanischer Töpferware bestätigt sah. Funktionalität in ihrer gestalterischen Arbeit lässt sich als Entfaltung einer schöpferischen Phantasie verstehen, die an naturhaft-organische Voraussetzungen gebunden ist. Deren Objektivität stellt sich in der Abfolge und Variabilität ihrer Gefäße als eine Morphologie oder „Naturkunde“ der keramischen Form dar. Sie wird vitalistisch und ganzheitlich aus Lebenszusammenhängen in der Materialität des Tons und der Glasuren gegenständlich, eine der Natur entnommene geistbestimmte zweite Natur: In den Gefäßen Dorothea Chaberts findet Phantasie als Geistiges eine verbindliche und organisch zweckmäßige „Hülle“. Derart führt der organische Funktionsbegriff nun doch zurück zur Maxime „Objects born, not made“: Im künstlerischen Selbstverständnis verwandelt sich die Tatsache bewussten und reflektierten Machens in die Vorstellung des „Wachsenlassens“ – letztlich in die mythische Dimension eines Gebärens aus dem Schoße der Natur. Die Analogiebildung von Gefäß und Natur ist die Besonderheit von Chaberts Schaffen. Bewahren und Weitertragen von Tradition werden so zum Bewahren von Natur und Schöpfung, von Vollkommenheit und Schönheit.

Anmerkungen

* Dieser Aufsatz sollte ursprünglich in Heft 4/2006 der Zeitschrift KERAMOS (Gesellschaft der Keramikfreunde e. V.) erscheinen; die Druckfahnen waren korrigiert. Von der Redaktion sorgfältig betreut, rief der Beitrag – ich wählte ihn erkennbar in konstruktiver Absicht verfasst – größte Missbilligung der Künstlerin hervor. Ihr Diktat ebenso unverständlicher wie rüder Eingriffe in einen Text fremder Autorschaft einerseits, die Rücksicht auf ihre Mitgliedschaft zu o. g. Gesellschaft seitens der Redaktion andererseits ließen die Veröffentlichung scheitern. Nachfolgend wurde der Text in einigen Anmerkungen ergänzt.

1. Vgl. Katalog: Volker Ellwanger. Gefäßkeramik, Badisches Landesmuseum Karlsruhe im Zweigmuseum Keramikmuseum Staufen, 2003.
2. Bernard Leach: A Potter's Book, London 1940. Deutsch: Bonn-Röttgen 1971; Höhr-Grenzhausen 1999. Chabert bezeichnete dieses Buch in Gesprächen mehrfach als ihre „Bibel“ oder als „Töpfer-Bibel“.
3. Heinz Spielmann: Einführung in Bernard Leach o. c. (1999), S. 9.
4. Beim Reduktionsbrand entsteht rauchiges Feuer mit gehemmter Sauerstoffzufuhr, mithin eine Vielzahl bedingt steuerbarer Wirkeffekte (zum Beispiel Ascheanflug); der Oxidationsbrand hat klar brennendes „Feuer“ („instant fire“ mit gleichmäßig ansteigender, dann abfallender Hitze) mit starker Sauerstoffzufuhr. Schwach eisenhaltige Glasuren beispielsweise brennen oxidierend honigfarben, reduzierend graugrün (Seladon); kupferhaltige Glasuren brennen oxidierend grün, reduzierend rot („Ochsenblut“). Beispiel aus der „Didaktik“ von Dorothea Chabert (Manuskript unveröffentlicht).
5. B. Leach o. c. (1999), S. 15 (vgl. S. 12).
6. Vgl. die autobiographischen Anmerkungen von Dorothea Chabert in: Gebrannte Erde – Geschmolzenes Glas, Schloss Wolfsburg 1994.
7. Dorothea Chaberts Notizen „Zu meiner Arbeit“ anlässlich einer Ausstellung in Wittingen 1973 (unveröffentlicht).
Die in Formen und Glasuren fulminanten Arbeiten Ellwangers entstehen aus einer anderen künstlerischen Auffassung als die Chaberts. Im Vergleich erscheint der Charakter jener eher behauptend, vorantreibend, dieser eher beharrend, bewahrend.
8. D. Chabert in: Gebrannte Erde o. c., S. 15.
9. Jürgen Weber anlässlich der Ausstellungseröffnung „Den Ofen öffnen“ im Handwerksforum Hannover, 10. Mai 1996. Typoskript (unveröffentlicht), S. 3.
10. Vgl. hierzu die Beiträge in: Gisela Jahn und Anette Petersen-Brandhorst: Erde und Feuer. Traditionelle japanische Keramik der Gegenwart (= Katalog Deutsches Museum, München 1984, hg. von Stephan Fitz); Simon Fukuda-Chabert (Hg.) in Katalog: Shōdai Mizuhogama – Gefäßkunst, Braunschweig 1998 (= Formsammlung des Städtischen Museums Braunschweig), S. 7.
11. Diesen Hinweis bedachte Frau Chabert mit einem Begriff aus der klinischen Psychiatrie. Nachdem Menzel 1982 seine Werkstatt aufgegeben hatte, nahmen verschiedene Nutzer den in einem Wohngebiet gelegenen Ofen bis Ende der achtziger Jahre in der Regel zweimal pro Jahr in Betrieb. Nach Beschwerden der Anwohner wurde er dann auf Anordnung der Behörden abgebrochen (freundliche Mitteilung von Barbara Düring).
12. Die Keramikerin Carola Süß in Fischerhude brennt seit Jahren in einem ana-gama.
13. Zu den Ofentypen vgl. ausführlich mit vorzüglichem Bildmaterial den Beitrag von G. Jahn in: Erde und Feuer o. c., S. 117 – 183, hier besonders S. 170 ff.; vgl. auch B. Leach o. c. (1999), S. 240 ff.

14. Dorothea Chabert: Der Noborigama von Königslutter, in: KeramikMagazin (Berlin) 5/1980, S. 243 f.; dies.: Noborigama – Am Hügel Töpfe erhitzen. Bau und Brand eines traditionellen ostasiatischen Stufenofens, in: Keramische Zeitschrift (Freiburg/Breisgau), 35. Jg., 3/1983, S. 149 f.; Georges D. Joseph: Diaserie, Wolfsburg o. J.
Die Unterstützung Menzels und die Beteiligung anderer, die den Bau des Ofens als gemeinschaftliches, kollegiales „Projekt“ verstanden, werden in den Darstellungen Chaberts nur am Rande erwähnt.
15. D. Chabert in: Gebrannte Erde o. c., S. 13.
16. Erst eine nachfolgende Lehrbeauftragte baute auf dem Gelände der HBK mit Studierenden einen Freifeuerofen.
17. G. Jahn o. c., S. 121.
18. Ebd. S. 134.
19. Vgl. J. Weber o. c., S. 12 f.: „Die Ergebnisse ihrer Arbeit sind der japanischen Keramik in mancher Beziehung ähnlich, aber sie sind auch anders ...“
20. Vgl. hierzu die kontroverse Position im Katalog V. Ellwanger o. c., S. 13.
21. Manfred Meinz: Dorothea Chabert, in: Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. Düsseldorf, Heft 166, Oktober 1999, S. 67 – 76, hier S. 71: „Badischer Löss und CoO-blau; Honigton: mit eisenhaltigem Blauton gefärbt; dunkelbraun: niedersächsischer Blauton und Braunstein“.
22. Paul Sprague: Louis Sullivan and his Chief Draftsmen. Phil. Diss., Princeton University 1969, zitiert nach Lauren S. Weingarden: Louis H. Sullivans Ornament und die Poetik der Architektur, in Katalog: Chicago-Architektur 1872 – 1922. Die Entstehung der kosmopolitischen Architektur des 20. Jahrhunderts (hg. von John Zukowsky), Frankfurt am Main 1988, S. 231 – 251, hier S. 250, Anm. 7.
23. L. S. Weingarden o. c., S. 250, Anm. 16.

Bildnachweis

- Katalog: Dorothea Chabert. Lehmglasiertes Steinzeug und Porzellan. Oxydation und Reduktion, Museum für moderne Keramik Deidesheim 1981. (Abb. 3, 4, 5)
- Dorothea Chabert: Gebrannte Erde – Geschmolzenes Glas, Schloß Wolfsburg 1994. (Abb. 2, 6, 8, 10, 11)
- Manfred Meinz: Dorothea Chabert, in: Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. Düsseldorf, Heft 166, Oktober 1999, S. 67 – 76. (Abb. 7, 9)
- Fotos des Verfassers. (Abb. 1, 12)