

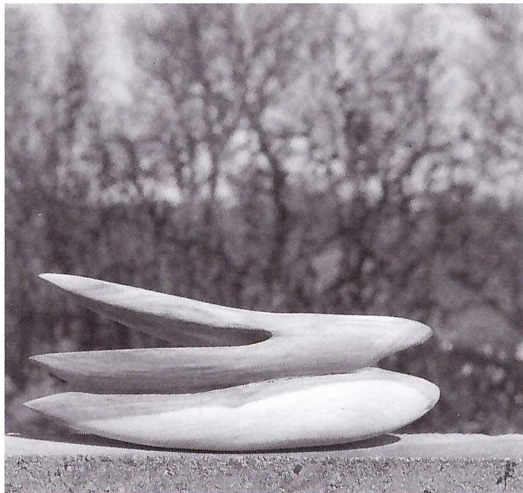
Uwe Lempelius

## Ruth Maria Linde-Heiliger und die Kunst ihrer Zeit

### *Rahmenbedingungen der Ausbildung und Einordnung des Werkes*

Ruth Maria Linde-Heiliger gehört zur Folgegeneration der KünstlerInnen der klassischen Moderne. Nach dem zweiten Weltkrieg entwickelte sie die persönliche Form ihrer Kunst aus frühen Kontakten mit bekannten KünstlerInnen der zwanziger Jahre, die dem Nazismus fernstanden und in der Zeit des Nationalsozialismus als „entartet“ galten.

Die Tatsache, daß sie bei einem Anthroposophen das Schnitzen von Holz kennenlernte und ihr Besuch des privaten Kunstunterrichts bei Johannes Itten kennzeichnen künstlerische Bereiche, die sich der ideologischen Gleichschaltung entzogen und sehr bald massiv verfolgt wurden.



Die Anthroposophische Gesellschaft wurde in den dreißiger Jahren durch die Nationalsozialisten verboten, die Kunst des Bauhauses wurde verfolgt. Mehrere KünstlerInnen dieser für die Moderne so wichtigen Schule wurden in der berühmten Münchner Ausstellung an den Pranger gestellt.

So mußte Ruth Maria Linde-Heiliger nach 1945 nicht „umlernen“, wie manche KünstlerInnen, die in den dreißiger Jahren die ideologisch einseitigen Kunstakademien besucht hatten; sie konnte das Erlernte weiterentwickeln, ohne Gefahr zu laufen, wegen ihrer künstlerischen Orientierung verfolgt zu werden.

Sie wurde zwar nie eine Anthroposophin, doch die geistige Orientierung am Symbolischen ist bis zu ihren letzten Plastiken spürbar. Diese Vorstellungen kann man in der Lehre Rudolf Steiners zurückverfolgen bis zu den Schriften Goethes über eine „Urpflanze“. Steiner war als noch nicht Dreißigjähriger in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Mitarbeiter bei der Herausgabe von Goethes Werken in der Reihe der „Deutschen Nationalliteratur“ und bezeichnete



Porträt Elisabeth Abegg Goethe als den „Kopernikus und Kepler der organischen Welt“. Ruth Maria Linde-Heiligers Kunst lebt aus solcher Symbolik des Organischen, des Lebendigen.

Diese Bedeutung des Symbolischen für ihre Kunst mag zugleich ein Hinweis sein, daß sie allem leeren Formalismus

fernsteht, der sich oftmals allein rational begründet und oft eine nur geometrische Formenwelt entwickelt. So ist sicherlich ihr früher Kontakt mit einem anthroposophischen Holzschnitzer entscheidend für ihre künstlerische Entwicklung geblieben. Ruth Maria Linde-Heiliger hätte sich niemals dafür begeistern können, kubistische Formen um des Kubischen willen entstehen zu lassen.

Einen Einfluß ihres wichtigen Lehrmeisters Johannes Itten kann man in ihren Werken weniger nachempfinden. Aber dieser in der Kunstgeschichte der Moderne wichtige Pädagoge vieler junger Künstlerinnen und Künstler zeichnet sich dadurch aus, daß er seine SchülerInnen nicht zur Imitation seiner eigenen Kunst bringen wollte, wie es nicht selten an Akademien geschieht, sondern zu einer eigenen, persönlichen Formenwelt. „Das Sich-selbst-Finden des Einzelnen als schöpferische Persönlichkeit“ war sein Ziel, und dabei leiste er „Gärtner- und Hebammendienste“.

Die klassische moderne Kunst hat viele Quellen. Gern wird für die Kunst der KünstlerInnengemeinschaft „Blauer

Reiter“ auch die Herleitung aus der deutschen Romantik betont. In diesem Zusammenhang sei die Tiersymbolik Franz Marcs genannt. Natürlich ist Ruth Maria Linde-Heiliger nicht von Franz Marc beeinflusst. Aber beide entwickeln auf ihre Weise eine Symbolik des Naturhaften. Beide – und man könnte natürlich viele weitere nennen – stehen damit in einer geistigen Entwicklungslinie, die nicht zufällig bei ihnen sichtbar wird, sondern durch die weite Bereiche der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts bestimmt worden sind.

In der europäischen Kunst der klassischen Moderne gibt es nicht nur „Innovation“, um alles Vergangene so schnell wie möglich zu überwinden und zu vergessen, es gibt auch eine große Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern, die keinen Bruch mit der Vergangenheit vollziehen und dennoch voll auf der Höhe der Zeit sind. Besonders in unserer Zeit des künstlerischen Pluralismus ist ein einheitlicher Stil der Zeit eine Illusion, vor der es sich zu bewahren gilt. Manche politisch engagierte Kunst, anfangs als neuer Stil einer Zeit gepriesen, mußte



sehr bald als zu äußerlich, als zu wenig künstlerisch intensiv erkannt werden.

Unsere Zeit kennt viele Ausdrucksformen in der Kunst. Neben manchen modernistischen „Innovationen“ gibt es in der ganzen Kunst des 20. Jahrhunderts immer wieder Bereiche der unbedingten Zuverlässigkeit der künstlerischen Gestaltung, die oft als konventionell abgetan werden. Kunst kann nicht nur dialektisch in das Gegensatzpaar alte und neue, konventionelle und moderne Kunst eingeteilt werden. Es gibt und gab immer Kunstformen, die sicher die alltäglichen Trends umschiffen und etwas von der Überzeitlichkeit künstlerischer Aussage enthalten. Zu diesen Kunstformen gehört das plastische Werk Ruth Maria Linde-Heiligers, die niemals darüber nachdachte, ob sie auch einem „richtigen“ Trend gefolgt sei.

### *Das bildnerische Denken der Bildhauerin*

Der Begriff „bildnerisches Denken“ stammt von dem Kunsthistoriker Werner Haftmann und wurde in seinem Band über Paul Klee zum erstenmal verwendet, als er die gedanklichen Voraussetzungen des künstlerischen Prozesses bei diesem Künstler charakterisierte. Man kann von einem für eine Zeit typischen bildnerischen Denken sprechen, aber eben auch vom bildnerischen Denken einer einzelnen Künstlerin oder eines Künstlers.



Für Ruth Maria Linde-Heiliger ist das Ausschalten aller rational bestimmten gedanklichen Zusammenhänge in bezug auf ihre künstlerische Arbeit bedeutsam. Wenn sie sich persönlich oder in den wenigen vorliegenden schriftlichen Gedanken über ihre Kunst äußert, erscheinen alle Aussagen nur wenig differenziert. Ihr eigenes bildnerisches Denken dagegen ist bestimmt von einem „unartikulierten optischen Denken“, wie Arnold Gehlen es in seinem Buch „Zeit-Bilder“ Anfang der sechziger Jahre formulierte, in einer Zeit also, in der Ruth Maria Linde-Heiliger ihre persönliche künstlerische Form zu entfalten begann.

Sie hat also die Fähigkeit entwickelt, in Bildern zu denken, ohne dabei das begriffliche Denken zu strapazieren. Das konnte in Gesprächen mit ihr klar empfunden werden. Goethes Vorstellung von einer „Urpflanze“ ist das Ergebnis einer entsprechenden geistigen Tätigkeit. Auf ähnliche Weise kommt Ruth Maria Linde-Heiliger zur künstlerischen Form ihrer Pflanzen und Tieren nachempfundenen Plastiken, als erkenne sie ein Baugesetz, das allen gemeinsam ist.

Diese Form der künstlerischen Erfassung der Welt kann nicht einfach als Abstraktion bezeichnet werden. Maria Linde vereinfacht nicht nur, sondern entwickelt eine Wesensform, die als künstlerische Erkenntnis über Wirklichkeitszusammenhänge von Tier- und Pflanzenwelt beschrieben werden kann. Und das kommt den Vorstellungen einer „Urpflanze“ bei Goethe sehr nahe.

Manche das Künstlerische betreffende Gedankengänge ihres bildnerischen Denkens werden aus ihrem Unbewußten gesteuert sein, und das setzt ihre volle Identität mit ihrer Arbeit und mit dem zu bearbeitenden Holzmaterial voraus. In der Erinnerung an Gespräche mit ihr über ihre Arbeit bestehen kaum Zweifel daran. Sie liebte die Abgeschlossenheit, wenn sie eine Plastik entstehen ließ. Das konnte sie am besten erreichen, als sie Berlin verlassen hatte, um an die Westküste zu ziehen.

Ihr bildnerisches Denken ist also ein lebensbestimmender, konzentrierter geistiger Vorgang, der bei der künstlerischen Arbeit immer wieder neu an dem zu bearbeitenden Material ansetzt, der ihre Beurteilungen der Erscheinungen des täglichen Lebens mit Sicherheit aber auch bestimmte, indem sie ganz allgemein Visuelles miteinander in Beziehung brachte, ohne es zu verbalisieren.

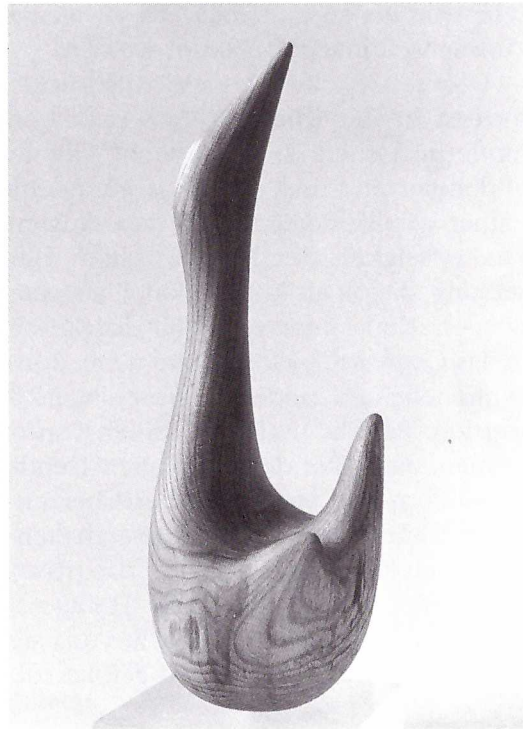
### *Der künstlerische Prozeß: das Werden der Form*

Ruth Maria Linde-Heiliger ist Bildhauerin, und das allein verwendete Material ist Holz. Sie ist also keine Plastikerin, die im künstlerischen Prozeß dem Werk Material hinzufügt, etwa Ton bei einer Terrakotta-Figur, sondern sie nimmt Material weg aus einem vorgegebenen Block aus Holz. Das Bearbeiten eines Blocks setzt voraus, daß die Formen, die erreicht werden sollen, nicht über die äußeren Grenzen des Ausgangsblocks hinaustreten können oder dürfen.

Typische Bildhauerei besteht meistens aus Arbeit am Stein, einem Material von amorpher Struktur, und fast jede plumpe Form für einen Ausgangsblock ist möglich. Selten kommen Schichtenstrukturen zum Tragen, um bei der endgültigen künstlerischen Form beachtet zu werden.

Ein Baumstamm als „Block“, als Ausgangspunkt für den künstlerischen Prozeß, ist im Vergleich zum Stein durch die Maserung des Holzes strukturiert, und genau diese Struktur ist es, an der das bildnerische Denken der Künstlerin ansetzt. Sie überträgt also nicht fertige Formvorstellungen in ihr Material, sondern entwickelt aus dem vorliegenden Holzmaterial nach den Regeln ihres bildnerischen Denkens die endgültige Form. Holz hat – im Gegensatz zum Stein – eine gerichtete Strukturierung.

Es steht fest, daß sie anfangs keine genaue Vorstellung von dem endgültigen Formergebnis hat. So beginnt ihre künstlerische Arbeit als offener Prozeß.



Kritiker dieser Arbeitsweise argumentieren oft, daß diese allein durch Zufall bestimmt sei und damit einer Beliebigkeit unterliege. Tatsache ist aber erst einmal, daß ein großer Teil der KünstlerInnen der Gegenwart ähnliche Arbeitsweisen des offenen Prozesses für ihre Kunst entwickelten. Bei der Beurteilung dieses offenen künstlerischen Prozesses darf nicht vergessen werden, daß er dennoch einer großen Folgerichtigkeit unterliegt, und die Gesetze, nach denen er abläuft, beschrieben Max Wertheimer und die ganze Schule der Gestaltpsychologen in vielen Veröffentlichungen. Sie machten den gestalthaften Zusammenhang solcher Prozesse erst allgemein verständlich.

Das Folgerichtige zeigt sich darin, daß die einzelnen Schritte solcher künstlerischen Arbeit nicht austauschbar sind, also von Anfang an in einem Zusammenhang stehen. Die Entwicklungsschritte eines offenen künstlerischen Prozesses sind aufeinander bezogen.

Die anfängliche große Offenheit der bildnerischen Entscheidungsmöglichkeiten wird bei fortgesetzter Arbeit immer enger, bis zur Fertigstellung der Plastik schließlich nur noch eine Möglichkeit



bleibt, die künstlerisch sinnvoll ist. Damit ist der offene künstlerische Prozeß dem Leben vergleichbar, das auch selten „geplant“ verläuft und oftmals Umorientierungen erfordert, deren Bedeutung erst im nachhinein erfaßt werden kann.

Denselben nicht allein von der rationalen Orientierung geleiteten Ordnungen unterliegt die Entwicklung des gesamten künstlerischen Werks. Bei einigen KünstlerInnen sind durchaus Sprünge im Gesamtwerk festzustellen; entscheidende Ereignisse im Leben können die Gründe sein, es können aber auch äußere Gründe vorliegen, etwa die Unterwerfung unter zeitliche Trends.

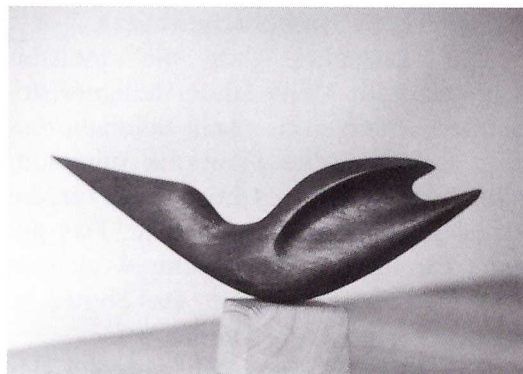
Ruth Maria Linde-Heiligers künstlerisches Werk zeigt keine solchen Sprünge. Im Gegenteil, sie befolgte mit großer Konsequenz ihre für sie typischen künstlerischen Vorstellungen, und – ihr Gesamtwerk vor Augen – es kann nur eine immer größer werdende Folgerichtigkeit in ihren Plastiken beobachtet werden.

Sind in frühen Plastiken Tierformen zu erkennen, die sich aus dem Material ergeben haben, so sind ihre letzten Plastiken von immer größerer Reduzierung der Form bestimmt. Wer das bildnerische Denken der Künstlerin kennt, spricht nicht mehr von Tierdarstellungen in ihrer früheren Kunst, sondern sieht dann, daß eine klare Entwicklungslinie stets allein das Organische der Form herausarbeitet.

„Formen gehören niemandem speziell“, sagte Ruth Maria Linde-Heiliger einmal, und „ein Knochen... ist ein Knochen, ganz gleich, aus welchem Körper er kommt“. Dieser Satz hätte auch von Henry Moore stammen können, mit dessen Werk die Bildhauerin sich auseinandergesetzt hat, wie gleichfalls mit den Arbeiten von Hans Arp, Constantin Brancusi und Alexander Archipenko.

Natürlich gibt es Verwandtes im Werk Henry Moores, doch das Persönliche in der Kunst Ruth Maria Linde-Heiligers hebt sich ab von diesem Wegbereiter der modernen Plastik, da sie näher an der Natur bleibt.

Diese Holzbildhauerin lehnte es ab, mit Maschinen ihr Holz zu bearbeiten. Sie brauchte die Nähe der gewachsenen Natur, das Organische, und sie bearbeitete es in einer Größe, die sie noch in die Hand nehmen konnte. Diese haptische Nähe war für sie wichtig. Wenn ihr Nachbar, der Dichter Uwe Herms, einmal formulierte, daß ihr Arbeitsprozeß eine Reise durch das Material sei, bei der der Form im Holz zur Geburt verholfen werde, so ist damit dieselbe fast mit dem Mutter-Kind-Verhältnis zu vergleichende





Beziehung zur organischen Form aus Holz gemeint. Solch eine „gegenstandslose“ Plastik zeigt damit gegenüber einer realistischen Darstellung ein viel engeres Verhältnis zur Wirklichkeit.

Die Bearbeitung der Oberfläche ist ein Grund für das haptische Bedürfnis, die Werke Ruth Maria Linde-Heiligers anzufassen. Spröde und glatte, unebene und gleichmäßig verlaufende Oberflächen entstehen, und dazu haben manche Formen Lochmotive, die man ertasten und nicht nur betrachten kann. Henry Moore spricht bei seinen Lochmotiven von „the mystery of hole“. Bei solchen Formen spielt Symbolisches mit.

Die Tatsache, daß die meisten Arbeiten Ruth Maria Linde-Heiligers stehende Formen sind, macht deutlich, daß hier archetypische Symbolik mitspielt, wie Herbert Read es besonders für die Kunst Henry Moores darstellte. Das gilt auch für das bildhauerische Werk von Ruth Maria Linde-Heiliger. Das Stehen ist typisch für den Menschen.

Auch das häufige Wechselspiel des

Konvexen mit dem Konkaven, des Außen mit dem Innen verwendete Ruth Maria Linde-Heiliger als altes Mittel plastischer Gestaltung. Sie bearbeitete eine Vielzahl von Holzsorten, häufig auch Fundstücke, wie alte Balken von Abbrüchen oder auch Mooreiche, wie z.B. die Arbeit „Schmale Form“ zeigt. Neben Mooreiche verwendete sie Birke und Apfel, Eiche und Pflaume und Holz aus Übersee wie etwa Teak und weitere Sorten. Sie folgte beim künstlerischen Prozeß überwiegend dem Material, aus dem sie den gegen Fäulnis resistenten Kern herausarbeitete: Symbol für die Hinfälligkeit des Organisch-Lebendigen. Auch solch eine körperhaft an- und abschwellende Form hat als Ergebnis etwas Statuarisches als Merkmal des Menschen wie ein Totem. Auch das „Schwellen von innen“, eine für die Kunst der Plastik typische Art, das Organische darzustellen, ist in der Kunst Ruth Maria Linde-Heiligers zu finden. Bei einigen Arbeiten sind Brandspuren als Einwirkungen von außen auf Formen des Lebens zu erkennen.

### *Raum und Zeit in der Kunst Ruth Maria Linde-Heiligers*

Raum und Zeit sind für jedes Kunstwerk elementare Anschauungsformen und bestimmen die meisten gestalterischen Bereiche. In der Philosophie sprach Kant von Raum und Zeit als Anschauungsformen a priori, doch für die Analyse eines Kunstwerks ist es nicht so wichtig, ob der Raum vielleicht auch eine Anschauungsform a posteriori sei.

Gerade die Bildhauerei ist eine Kunst des Raums und unterliegt zugleich den Gesetzen des realen Raums, da Plastiken dreidimensionale Gebilde sind. Zugleich spielt Symbolisches hinein, gerade in der Kunst Ruth Maria Linde-Heiligers. Sie schuf neue, persönliche Raumgebilde, die voller Bedeutung sind. Es wäre sicherlich ein Irrtum, ihre frühen Tierplastiken allein als Abbilder von Tieren zu betrachten, da sie weniger an der Erscheinung der Wirklichkeit orientiert sind, sondern eher an Kräften, die zu den Raumformen der uns umgebenden Wirklichkeit führen, insbesondere bei den organischen Körperformen des Lebens.

So zeigt das Schwellen der Formen ihrer Plastiken eine Kraft der Natur. Manchmal scheint es, als schiebe ein Knochen sich durch die Haut einer organischen Form, und die Muskelmassen hängen um diese Kante nach den Gesetzen der Schwerkraft. Dabei bilden sich Grate, die dem Raum Richtung und damit Ordnung geben.

Geometrische Raumformen sind in ihrer Kunst überhaupt nicht zu sehen, allein scheinbar gewachsene Formen bestimmen ihre Plastiken. Prägnant sind das Oben und das Unten ausgebildet. Der Raum in der Kunst Ruth Maria Linde-Heiligers ist eine neue Wirklichkeit, die nach den Gesetzen der Wirklichkeit, in der wir leben, entsteht, und das Spiel der plastischen Formen ihrer Kunst entwickelt sich nach eigenen künstlerischen Gesetzen, abgehoben von allen Alltagsbezügen.

Und damit ist die Zeit in ihrer Kunst

angesprochen. Ein Photo ist das Abbild der Wirklichkeit an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit, eine Plastik von Ruth Maria Linde-Heiliger dagegen ist vielmehr ein Bild gewordenes Zeichen für ein intensiv mit der Natur verbundenes Bewußtsein. Auch diese Verbindung ist nach Ort und Zeit nicht festzulegen, sondern vom ganzen Leben bestimmt.

Raum und Zeit in ihrer Kunst sind also nicht rational zu bestimmende Ordnungsfaktoren, sondern erhalten einen über alle rationalen Ordnungen hinausgehenden Sinnbezug von großer Allgemeingültigkeit.

Hinzu kommt noch, daß die Raumformen der Arbeiten von Ruth Maria Linde-Heiliger nicht nur auf ihre eigene Dreidimensionalität als künstlerisches Objekt bezogen sind, sondern daß ihre künstlerische Wirkung über die von ihr geschaffenen plastischen Formen hinaus den Umraum einschließt. Manche spitze Form ihrer Plastiken bestimmt durch ihre Richtungs Betonung nicht nur das eigene Volumen, sondern auch den Umraum. Dasselbe gilt für Lochformen, die auch den äußeren Raum einbeziehen.

Ihre Holzplastiken sind auch nicht für die abgehobene Aufstellung auf einem Sockel bestimmt, sondern sie können wie ein kleines befreundetes Wesen auf demselben Boden plaziert sein, auf dem auch die BetrachterInnen stehen. Das ist keine Einordnung in den Alltagsraum, sondern eher eine Aufforderung, diese relativ kleinen Plastiken in die Hand zu nehmen und sie zu ertasten. Mehrere Sinne werden dabei angesprochen, und bei solch inniger Nähe wird zugleich die räumliche Dualität der Gegenüberstellung zugunsten einer Identität aufgehoben.

### *Gedanken über das Betrachten der Kunst Ruth Maria Linde-Heiligers*

Friedrich Copei, ein Schüler des Gestaltpsychologen Max Wertheimer, sprach von der Parallelität des künstlerischen Prozesses mit der Rezeption der betrach-

tenden Person. Gerade im Zusammenhang mit der Bildhauerkunst Ruth Maria Linde-Heiligers ist es sinnvoll, diese Gesetzmäßigkeit zu nennen. Natürlich dürfen „autonome“ BetrachterInnen denken, was sie wollen, doch dabei entwickeln sie kein angemessenes Verständnis für die Kunst dieser Bildhauerin.

BetrachterInnen, die davon ausgehen, daß Ruth Maria Linde-Heiliger bei ihren Tierplastiken die dargestellten Tiere nur etwas „abstrakter“ in künstlerische Form umsetzt, mißverstehen das breite künstlerische Anliegen dieser Künstlerin. Mit einer Katze meint sie ebenso den Menschen. Sie stellt einfach Organismen dar, die im Grunde für alles Lebende stehen.

So sollten BetrachterInnen nicht nur das Abbild, sondern über den Weg der Assoziationen die Gedanken und die Vorstellungen suchen, die sich spontan beim Betrachten bilden. Leider verfolgen die meisten BetrachterInnen überwiegend das Wiedererkennen der Formen der Wirklichkeit. Der Weg der Assoziationen dagegen bietet ihnen ein viel breiteres Eindringen in die Kunst und das Denken der Künstlerin.

Die Assoziationen setzen also an der Form der Plastiken Ruth Maria Linde-Heiligers an, nicht an irgendwelchen angenommenen Inhalten. Und die Formen in ihrer Kunst gehen von der Struktur des Holzes aus, doch das endgültige künstlerische Ergebnis ist schließlich die von ihr erreichte Form, die für alles Naturhafte steht. Dieser Ansatz des Betrachtens führt auf Denk- und Vorstellungsmuster, die denen der Künstlerin ähneln, und hierin besteht die von Copei konstatierte Parallelität. Dieser Weg der Betrachtung eines Kunstwerks ist zugleich alles andere als beliebig, er ist sogar wesentlich tiefgründiger als nur das Suchen nach dem Abbild.

#### Zitierte Literatur:

- Friedrich Copei, *Der fruchtbare Moment im Bildungsprozeß*, Heidelberg 1950.  
Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt/Bonn 1960.  
Werner Haftmann, *Paul Klee*, München 1950.  
Herbert Read in: *Kindlers Malerei-Lexikon*, München 1976.  
Max Wertheimer, *Produktives Denken*, deutsche Ausgabe Frankfurt 1957.

