GÜNTHER HERMANN

Alles Fließende mündet ins Meer

Den Kunstfreunden schenken die Bilder des 1956 in Gießen geborenen Künstlers Freude an den Landschaften, die er über die Jahrzehnte in seiner Heimat, in vielen europäischen Ländern und in Übersee bereist und in Kunstwerke umgesetzt hat. In druckgrafischen und malerischen Techniken, von Zeichnungen bis zur Ölmalerei, hat er die Urwälder, Gärten, Parks, Bäume und Büsche festgehalten, als Wildwuchs ungezähmt und in Rabatten oder Alleen geordnet. In seinen Malereifahrten suchte er Naturerlebnisse von besonderer Intensität und Ausstrahlung. Die Fotografie diente ihm als Stütze für die Erinnerung. Im Atelier fokussierte er seine Reiseerlebnisse auf den wesentlichen Bildausschnitt, den er im lichten Glanz der Farben als Wesensmerkmal der Landschaften eindringlich zum Sprechen brachte.

Frühe Jahre bis 1986

Viele Kunstbegeisterte seiner Generation ließen sich von dem populären Großmeister des Surrealismus Salvador Dali (1904 – 1989) anregen. Dalis Werke wurde 1971 in Baden Baden in einer spektakulären Schau ausgestellt. 160 000 Menschen besuchten die Ausstellung. Das war damals sensationell. Der Macher der Ausstellung, erfand damit die Blockbuster-show. Er zog alle Werbe- und Medienregister. Über die Hälfte der Besucher war unter dreißig Jahren alt. Resultat war eine Dali-Manie. Sie verband sich mit dem Strom der psychischen Welt-und Lebensdeuter des Phantastischen Realismus um die Giganten Rudolf Hausner, Ernst Fuchs und Arik Brauer aus Wien.   
Für die künstlerische Generation von Günther Hermann war zudem wegbestimmend die Gruppe der Künstler der USA-Pop-Art um Andy Warhol und Roy Lichtenstein, die die Mechanismen von Produkt, Markt, Werbung und Konsum, von Medienwirksamkeit und Wahrnehmungsmechanismen analysierte. Sie wurde durch den Schokoladenfabrikanten und Sammler Ludwig in Deutschland in den 70er Jahren bekannt gemacht.   
Dies wirkte zusammen mit der Friedensbewegung und dem berühmt gewordenen Festival in Woodstock 1969. Weltweit suchte die Jugend einen neuen gesellschaftlich moralischen Ansatz unter der Devise der Antivietnamkriegsbewegung 1967 „make love not war“. Die Nachwachsenden wollten eine bunte, friedliche, tolerante und sexuell liberale Welt gegen Krieg, Rassentrennung und politisches Establishment schaffen.

Die Trends und Bekenntnisse wirkten über die Mitte der 70er Jahre und länger nach. All dies tangierte den heranwachsenden Jüngling, machte ihn neugierig und hielt ihn offen für das andere selbstbestimmte Leben. Den Entschluss aber, aus der bürgerlichen Welt auszubrechen, festigte Dali. Ein Buch über den weltberühmten spanischen Maler regte ihn an, Malkurse an der Volkskochschule in Gießen zu belegen. Dort gab es einen Dozenten, der jugendfrischer arbeitete, alternativ dachte, politisch reflektierte und der Pop Art, dem Surrealismus und dem Phantastischen gegenüber offen war. GKA Sturm, Architekt, surrealer Zeichner und Radierer erkannte schnell, dass die Begabung seines Schülers größere Herausforderungen benötigte und riet ihm, zum Studium nach Frankfurt zu gehen.

Günther Hermann studierte 1978 – 1984 an der Städelschule, der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main unter anderem bei Professor Schreiter. Schon während seines Studiums in Frankfurt wurde er Sturms Nachfolger an der VHS-Gießen, als der Mentor, zunächst für ein halbes Jahr, nach Paris gegangen war. Die Interimslösung mit dem jungen Dozenten wurde zur Freude seiner Kursteilnehmer eine Dauerlösung. Sie machte ihn bekannt, schuf Freunde, Sammler, Verehrerinnen und Verehrer seiner Kunst, brachte nicht viel Geld aber viel Renommee. Mit Kolleginnen und Kollegen gründete er in Gießen die „Produzentengalerie 42“. Er fasste den mutigen durch Ausstellungserfolge berechtigten Entschluss, nach dem Studium als Freischaffender Künstler weiter zu arbeiten. In dieser Zeit reifte seine Phase phantastisch realistischer Kompositionen bis etwa 1985.

Zwei frühe Kataloge des Künstlers belegen die Auseinandersetzung im soziopsychologischen Bereich, die, als wesentlicher Schritt in sein Metier, politisches und an der Umwelt und dem Schutz der Natur orientiertes Engagement verraten. Der frühere der Kataloge von 1987 veranschaulicht zudem die hohe Begabung in seinen Zeichnungen, die als akribische Studien in großformatige Bilder einmünden. Eine Bleistiftzeichnung von 1979 mit dem Titel „Steinwurf“ hält den Moment fest, in dem ein Stein ins Wasser fällt. Es spritzt auf, bildet eine Krone, sinkt in sich zurück. Ein Tropfen des aufspritzenden Wassers ist zuvor in geringem Abstand unten links von der Einschlagstelle des Steins ins Wasser zurückgefallen und bildet bereits Wellenringe. Diese Wasserstelle, ein belangloses Motiv, eine Pfütze, bildet das Grundgerüst einer beachtlichen Komposition, 125 x 150 cm groß, von 1980. Sie hat den Titel „Grenzerscheinungen schwelenden Zornes“.   
In unterschiedlichen Raum- und Zeitebenen führt der Künstler nach surrealen-phantastischen Prinzipien mehrere Motive zueinander, die auf den ersten Blick weder in einem inhaltlichen noch in einem formalen Zusammenhalt zu stehen scheinen. Das Bild wirkt düster-dramatisch, was durch die grau-blaue Farbgrundstimmung mit den Auberginefarben im Balkenwerk und in einigen Motiven gesteigert wird.

Ein junges Paar lehnt nackt aneinander. Die Frau ruht, nach links ausgestreckt, an dem sitzenden Mann, der, gesichtslos, seinen Kopf der Schönen zuwendet. Von außerhalb des Bildes am oberen Rand breitet sich wie ein Schirmgerüst das kräftige Balkenwerk der Konstruktion eines spitzen Runddaches aus, wie im Zirkus Krone in München. Es zieht sich in Lasuren über einen von links heranstürmenden apokalyptischen Reiter, der seinen Unheil bringenden Pfeil abschießen will. Ein Würfel, Symbol für schicksalhafte Entscheidungen, rechts unten neben der Schönen, betont das Existenzielle des Bildes in dem der 23 jährige Künstler Lebens- und Sinnfragen stellt.   
Grundmotiv ist die Nichtigkeit jenes ins Wasser fallenden Tropfens und die aufschäumende Wasserkrone durch den Steinwurf aus der Zeichnung. Die Ringe, die sich über den Leib der Frau ziehen, erhalten durch die Position im Bild ihre besondere Bedeutung als Zeichen für die wandernde, stetig rinnende Lebenszeit, die von dem Paar mit Plänen gefüllt wird. Sie sind Symbol für Wachsen, Kampf, Verfall und gelebtes Leben von dem nach Jahren nichts mehr in der ruhig spiegelnden Fläche des Wassers zu sehen sein wird. Der Künstler hat erkannt, dass in der Zeichnung eines trivialen Vorgangs die Potenz zur großen Inhaltsdeutung steckt. Er hat sie als Abbild eines Geschehens zum Sinnbild seiner Lebensdeutung in seiner Komposition eingesetzt. Diese Verwandlungsqualität und die Fähigkeit zur Weltdeutung in all seinen Motiven werden ihn nie verlassen.

Rilkes Gedicht von den wachsenden Ringen fällt ein, das er am 20. September 1899 als 23 jähriger in Berlin Schmargendorf schrieb. Rilke lebte damals, von 1898 - 1900 mit der emanzipierten, gebildeten, ungewöhnlich schönen und unkonventionellen älteren Lou Andreas - Salome in der „Villa Waldfrieden“ zusammen. Sein ganzes Leben lang blieb er der Freundin liebevoll verbunden. Das erwähnte Gedicht soll zur ersten Hälfte hier angeführt werden als trotzig-mutiges, das Leben bestimmende „Ich will“.

„Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,   
die sich über die Dinge ziehen.  
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,  
aber versuchen will ich ihn.“

Eine andere lichterfüllte Zeichnung aus jenen Jahren trägt den Titel „Momente der Zerbrechlichkeit“. Links erkennt man wieder das Motiv des aufspritzenden Wassers und die wachsenden Ringe. Rechts steht ein weiblicher Rückenakt.   
In der Zeichnung mischen sich die Raumperspektiven, spiegeln sich und lösen sich im Licht auf. Auch in der Bleistiftzeichnung von 1982 mit dem Thema „Abriss“ dialogisiert er zwischen Glücksmomenten und Vernichtung.   
In technisch perfekter Malerei, deutet er Leben, Zeit und Welt, zeigt die Innenwelt der Außenwelt. Peter Handke titelte 1974 eines seiner Bücher „ Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“ und verdeutlicht, dass die Beschreibung der Außenwelt immer auch als Beschreibung der Innenwelt des Autors gedeutet werden kann und umgekehrt und immer so weiter. Das gilt natürlich auch für den Maler. In einem Aquarell „Waldfrieden“ von 1982 scheint der Wald mit seinem Wurzelwerk und den düsteren Tannen voller Dämonie. In Bildern „Syndrom“ oder „Strohfeuer“, beide von 1982/83, setzt sich das Bedrohliche fort. Im „Syndrom“, wieder mit der Darstellung eines nackten Paares.   
Hinter einer Leinwand links, leuchten die Leiber wie in einem Autodafe auf. Eine großformatige Zeichnung aus diesen Jahren nennt er „Scheiterhaufen“.

Nichts vordergründig erkennbar Aggressives geschieht in dem Gemälde „Verzeihung, ich wollte doch nur ins Grüne fahren . . .“ von 1984. Die martialischen Springerstiefel in dem Gemälde auf der vom Brand oder dem Feuer der Sonne verkrusteten Erde zeigen gespenstisch durchsichtige Soldatenhosen in Lasuren gemalt und signalisieren Gefahr für Mensch und Natur. 1985 sang die „Erste Allgemeine Verunsicherung“ das Lied vom „Banküberfall“ mit dem Refrain „Das Böse ist immer und überall“. Ein „Phantomjäger“, so der Titel einer großformatigen Arbeit 120 x 165 cm in Acryl/ Ölmalerei auf Kaseingrund auf Nessel von 1985, kracht in eine Feierabendidylle mit rosa Sekt.

Die Bedrohungen lassen sich benennen. Es sind neben der zerstörerischen Kraft der Natur, Bausünden, Umweltsünden, Kriege, seelische und physische Vergiftung und Verschmutzung der Menschen und der Erde durch Rücksichtslosigkeit, Egomanie, pandemischen Tourismus, Sportwahn, Konsum, Hass und vieles mehr. Dagegen zeichnet er die Vereinigung in der Liebe, dem uns allen und in jeder Ausprägung möglichen und für die Welt so notwendigen Gegenentwurf zu den Katastrophen des Alltags. Es ist ein schönes helles Blatt von 1984 mit dem Titel „Wofür die Sprache keinen Namen hat“. Ein Nachhall von „make love not war“? Der Gesamteindruck seines Schaffens bis dahin bleibt der, dass seine skeptisch kritische Aufmerksamkeit, wie in dem Gemälde „Offene Wunde“ von 1985, auf die Verwundungen in Existenz und Lebensraum hinweist. Alle Zeichnungen sind durchlichtet, die Ölbilder wirken massiv und dunkel.

Die Auflösung der Welt durch das Licht in Farben

Mit veränderter Haltung entsteht im gleichen Jahr ein Waldstück mit dem Titel „Impressionen“ von 88 x 95 cm aus Acryl und Kaseingrund auf Nessel. Kein Baum wurde vom Sturm, durch Dürre, Luftverschmutzung oder von Menschenhand umgestürzt. Alles wirkt frisch, unbetreten und gesund. Der schweigende Wald steht kraftvoll im Gegenlicht der Sonne, die auf den Blättern des Laubwaldes Lichtflecken malt, vereinzelt im Bildvordergrund, immer mehr aber in der Tiefe, wie hingezogen zur unsichtbaren Lichtquelle oben links. In dieser Zone des Bildes lösen sich Gegenstand und Malerei im Strahlen auf. Die verschatteten Rückseiten der starken Stämme stehen vor dem Hell wie tragende Säulen.

Das erwachte Interesse an Licht und Schatten, der farblichen Gegenstandsauflösung und der dunklen Verfestigung lässt ihn nicht mehr los. Das Staunen an den Reflexen der unfesten Spiegelbrücken des Lichtes im Wasser, setzt bei ihm das Staunen über die Energien des Lebens aus Wasser und Licht in Gang. Der Künstler thematisiert diese Gedanken 1986 in den Aquarellserien „Flussfahrt“ und „Ruwenzori“.   
Die Wiesenwälder des afrikanischen Ruwenzori-Gebirges, besitzen mit Abstand die größte Pflanzendichte der Erde. Sein Name bedeutet in der Bakonjo Sprache „Regenmacher“. Monatelanger Regen sorgt für Sturzbäche, wegloses Gelände, Sümpfe und schlüpfrige Felsen. Die Selbstheilungskraft der Natur gegenüber den Eingriffen der Zivilisation hat den Künstler in den beiden Aquarellserien begeistert und zu seiner hellen Farborgie „Die Flussfahrt VI“, 1986, angeregt. Das 139 x149 cm große Blatt besteht aus Farbpigmenten, Caparol und Acryl auf Chanson-Papier. Mit den weißen Seerosen, den zartgrünen Blättern und den altrosa Orchideenblüten ist es ein Versprechen der malerischen Haltung für alle Arbeiten die folgen werden.

In dem Werkkatalog von 1989, den das Oberhessische Museum der Universitätsstadt Gießen zur Einzelausstellung des Künstlers veröffentlicht hat, wird dieser Bestand der Malerei seit 1979 noch um die Jahre 1987 bis 1989 ergänzt. Er verdeutlicht die wachsende Dominanz des Lichts in Wildwuchsaquarellen. Alte „Olivenbäume“ thronen in goldstrahlenden dörrenden Wiesen. „Waldseen“, in denen die Sonne gleist, warten im Schweigen der Bäume, dass Libellen schlüpfen. Die stillen Wälder um die alte Universitätsstadt Gießen sind schön und boten dem Maler Anregung zu vielen Motiven und tiefen Gedanken, aber es zog ihn hinaus. Ihn lockten die Olivenbäume und das südlichere Licht. Anfangs fand er seine exotischen Motive noch in den botanischen Gärten von Gießen und Frankfurt am Main. Das blieb aber Natur im Glashaus, Konserve. Es fehlten der Wind, das andere Klima, das azurblaue Himmelslicht. Jetzt schlossen seine Reisen an. Sie kamen mit dem Erfolg und dem für die Reisen nötigen Geld.

Seit 1985 beobachtete und malte er die beschienene Natur. Der Dialog aus Licht und Welt gab ihm Antworten auf eigene Lebensfragen. Die immerwährende Metamorphose aus Blühen und Verfall lehrte ihn Stetigkeit und Konsequenz des eigenen Tuns. Das führte zu bemerkenswerten Serien. Die Fülle an unterschiedlichen Baumbildern, bedeutenden europäischen Parks, Reihen alter Alleen, griechische oder südfranzösische Landschaften mit Lavendelfeldern sind Beispiele solcher Bildergruppen in denen der Künstler durch ständige Verfeinerungen der Techniken in der Gestaltung zu Einsichten und Erkenntnissen gelangte. Alles Sichtbare ist über Licht und Farbe erfahrbar.

Wie sich Sehen und Erkennen in malerischen Schichten auflöst oder aufbaut wird für den Künstler, über das Handwerkliche hinaus, zum Erkenntnisraum auf der Bildfläche, zur Philosophie des Schaffenden. In seinen Radierungen, Aquarellen und Ölbildern weckt das Licht die Farbe im ständigen Wandel der Jahreszeiten. Darin erkennt er eine immerwährende Qualität der Wandlung, die den Gegenstand in eine andere, über die Existenz hinausweisende Bedeutung hebt. Es ging ihm nie um das was ist, um das Abbild. Ihm ging es immer und in all seiner Arbeit um den Sinn dessen was ist. Diese Wesenheit fand er in der vom Licht überstrahlten Natur.

Er ordnet seine Farbpallette in die zum Mischen geeigneten drei Grundfarben Blau, Gelb, Rot. Darin folgt er der Theorie der Impressionisten, wonach das Licht der Sonne in der Lage ist, den Gegenstand in seinen Farbenbau zu zergliedern. Die Sonne ist der größte denkbare Verwandler alles Sichtbaren. Sie befreit die Farbe vom Zwang, den Gegenstand zu beschreiben. Auf diese Wahrnehmung baut die Erkenntnis der Zergliederung der sichtbaren Welt in die drei Grundfarben, aus denen er in der Malerei, aber auch in seinen Radierungen, die Gegenstände zurückgewinnt. Das bedeutet, dass der Künstler, speziell bei den Radierungen, eine klare Vorstellung haben muss, wie sich und zu welchem Ergebnis sich die Farben im Druckvorgang übereinander mischen. In der Malerei lässt sich da leichter nachbessern. Sind die drei Kupferplatten für die drei Grundfarben geätzt, ist das Ergebnis kaum mehr zu korrigieren. Ein Seitenblick auf die Radierungen trägt auch zum Verständnis des Malvorgangs bei.

Bei seinen Druckvorführungen als Lehrer an der VHS-Gießen und als Lehrbeauftragter an der dortigen Universität, in Kunstvereinen, Galerien, Museen und bei Messen staunten die Kunstfreunde über die einzigartige Begabung, die im Vorfeld aus der Idee und Farbvorstellung für ein Bildmotiv den Ätzvorgang steuert, der zur Gewinnung auf den drei Kupferplatten nötig ist. Das Bild für seine bemerkenswerten Radierungen wird nach dem Ätzen und Einfärben durch die Kupferplatten im dreiteiligen Druckvorgang gewonnen, mit dem nacheinander der gleiche Büttenbogen bedruckt wird. Erst wird der blaue Grund mit dem Bildmotiv gedruckt. Es folgt das Gelb, das das Grün mit dem Blau mischt, wo immer der Künstler es haben will. Das Zusammenführen der drei Platten mit den eingeriebenen Grundfarben im passgenauen Druckvorgang ist Voraussetzung zur Gewinnung der Grafiken. Es wirkte wie Magie, wenn er im dritten Druckvorgang das Rot in die Kupferplatte rieb, das in der Farbmischung fast ein Schwarz erreichen kann. Daraus gewann er Volumen und Tiefen. Den Büttenbogen nahm er anschließend von der Rolle über dem Druckschlitten der Presse und zeigte dem staunenden Publikum seine Schöpfung. Dann konnte man den unverstellten Zauber seiner leuchtenden Radierungen bewundern. Seine künstlerische Sicht erklärt sich ohne Worte, strahlt Ruhe und Kraft aus und war für ihn auch ein meditativer Vorgang. Ziel des Druckvorgangs war es, über die Farben und ihre unterschiedlichen Stärken Licht zu erzeugen, das allen Dingen in der Natur erst ihr Gesicht gibt, ihnen Gestalt verleiht und das Farbsehen ermöglicht. Der helle Bogen des Büttens sprach selbstverständlich mit. Die Verfeinerung der Technik führte der Künstler so voran, dass seine Dreifarbenradierungen wie Aquarelle aussahen, voller Spontaneität und Sinnlichkeit. Seine Farbradierungen gelangen ihm wie Bleistiftzeichnungen oder Tuschzeichnungen in unterschiedlichsten feinsten Valeurs. Die nuancierten Tonwerte verlebendigen selbst im Schwarz-Weiß seine Druckgrafiken und bei den Farbradierungen hatte man das Gefühl, unter der Sonne im milden Sommerwind zu wandern. In der Malerei ging Hermann ähnlich vor. Erst sah man die Grundstrukturen der Bilder in Blau, dann folgten die anderen Farben und Mischungen.

Lichtblicke

Die immerwährende Wandlung der Natur im Farblicht aller Tages- und Jahreszeiten wird sein sinnstiftendes künstlerisches Gesetz. Im Licht seiner Farben schildert er, zwischen Aufblühen und Verfall, die notwendige Utopie des Gartens Eden, bannt Ferne, Sehnsucht und Ideal. Seine Oasen geschützter Natur oder die grandiosen Orte von ursprünglicher Kraft sind Aufrufe zum verantwortungsvollen Umgang mit der Natur und der menschlichen Existenz als Teil des Gesamt. Darin scheint er ein Nachfolger von Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Friedrich ist der erste Landschaftsmaler, der den Dialog zwischen Landschaft und Person lehrte. In seinen weiten romantischen Landschaften, die er in vielen Reisen zusammengetragen hat, bannt er das Licht über der Welt, aber auch den Nebel, die kalte Winterlandschaft und weckt das Verlorenheitsgefühl. Es wächst bei der Betrachtung seiner Bilder von Kirchenruinen, einsamen Eichen, Gräbern, Wäldern und fernen Siedlungen die Sehnsucht, der physikalischen Wirklichkeit der Erde freiwillig abhanden zu kommen, um im schöpferischen und kosmischen Gesamt aufzugehen. Darum auch sieht man seine Menschen immer vom Rücken her, zieht mit ihnen in die Ferne. Günther Hermanns Idee von der warmen durchsonnten Landschaft ist dagegen ein Ideal der Heimat für den Menschen. Auf die Darstellung des Menschen verzichtet er nach der Frühphase seiner Malerei bis 1985. Der hat der Natur genug angetan.

Das 19. Jahrhundert bemächtigte sich des Lichtes, angeregt durch die Fotographie, in besonderer Weise und führte die Malerei über Cezanne, Monet und viele ihrer Fachgenossen in eine Verselbstständigung der Farben, die über den Pointillismus unter Seurat und Signac in die Abstraktion führte. Robert Delaunay (1885 – 1941) schrieb in seinem Aufsatz über das Licht 1912, er wolle „Farbe und Licht zur darstellerischen Selbstständigkeit erheben.“ Dies führt zu Bildern in deren Farben das Licht in abstrakten Kompositionen leuchtet. Günther Hermann hält an der Kraft des Gegenstandes fest, weil das Naturvorbild nicht etwa fesselt sondern der „Paradiesgarten“ ist, in dem er die vollendete Konstruktion der Natur erkennt, ihre Beschaffenheit, deren Schönheit ihn in einer zweckfreien Empfindung mit der Schöpfung verbindet, mit der Sonne vor allem. Diese Erkenntnis ist sein Abstraktum, die gedanklich philosophische Potenz seiner Kunst. Um dem „Lehrmeister“ immer nahe zu sein und eine noch tieferes Wissen von den Pflanzen zu gewinnen, legte er, kenntnisreich, mit Hingabe und Liebe einen Garten an, der dem von Claude Monet (1840 – 1926) in der kleinen französischen Gemeinde Giverny, bis auf die Größe, durchaus gleicht. Auch in seinem Teich blühen Seerosen, gedeihen Dahlien und Rosen. Es wachsen Obstbäume und Fingerhut und bildeten in der Summe einen Garten, der sein Mikrokosmos in der großen Welt wurde, wenn er nicht unterwegs war.

Starke Bäume

1998 erschien im Verlag der Galerie & Edition noir in einer Auflage von 2000 nummerierten und signierten Exemplaren Günther Hermanns Buch „Starke Bäume“, gegliedert nach mediterranen Bäumen, Bäumen in Südostasien und heimischen Bäumen. Der inzwischen renommierte Künstler erhielt Textbeiträge von Galeristen, Botanikern, Kunsthistorikern und wegbegleitenden Künstlerkollegen, die ein Kollektiv mit dem Freund bildeten, um dieses Buch zu vervollständigen. Es ist ein Dokument seiner inzwischen zahlreichen Reisen, die ihn zu den Bäumen führten unter anderem zu der Würgefeige, die er in den berühmten Tempelanlagen von Angkor in Kambodscha bewundern lernte. Der Baum erobert sich die vom Menschen verlassenen Anlagen zurück. Dr. Frank Hagemann erklärt die Besonderheiten der Pflanze, die den Künstler so sehr beeindruckt hat.

„Die unfreundlichen Namen Würgefeige oder auch Baumwürger haben sie erhalten, weil sie im Laufe ihres eigenartigen Lebens den Baum, auf dem sie aufkeimen und angewachsen sind, schließlich vollständig überwuchern und dadurch umbringen, also ersticken oder erwürgen. Feigen heißen sie, weil die meisten – wenn auch nicht alle – zur Gattung Ficus gehören. … Zunächst ohne Verbindung zum Boden, … senden sie mindestens eine lange Wurzel zur Erde hinunter. Diese verzweigt sich im Erdboden und liefert nun wie jede gewöhnliche Wurzel Wasser und Nährsalze. Jetzt kann die die Jungpflanze mächtig erstarken und zum Würger werden und den Baum, der sie trägt, überwachsen. … Überall … spielen sie in Märchen und Sagen, im Aberglauben und in religiösen Kulten der Bevölkerung eine hervorragende Rolle. In Indonesien zum Beispiel hat jedes Dorf seinen „Waringin“,... der seinen festen Platz im dörflichen Gemeinschaftsleben einnimmt und dem Achtung und Verehrung entgegengebracht werden. Meistens ist es hier ein Ficus benjamina, der als Zimmerpflanze seit Jahren auch in unsere Wohnstube eingezogen ist.“

Hoffentlich erwürgen diese Topfpflanzen nicht Amtsrätinnen und Amtsvorsteher oder die Vorzimmerdamen, die ihre Büros mit solchen Gewächsen heimeliger machen wollten. Die Natur erobert sich ihr Terrain zurück. Der Baum wird dem Künstler zum Zeichen der Kraft, des Überdauerns. Diese Kraft der Erneuerung, der Neubelebung macht den Baum in einer Zeit der Phrasengläubigkeit, des Konsums, von Medienmüll und Zivilisationslügen zu einem meditativen, mehr noch, zu einem soziopsychologischen Kardinalthema gesellschaftlicher Hygiene. Topfpflanzen helfen da nicht weiter. Mit Intensität und Innigkeit behandelt der Künstler das Thema, das nur zunächst der heutigen technischen Fortschrittsgläubigkeit zuwider zu laufen scheint. Der Begriff der Nachhaltigkeit hat sich selbst in weitesten Kreisen durchgesetzt und schließt ein Bündnis zwischen Natur, Technik und Fabrikation.

Bäume sind für die meisten Menschen einfach nur da, sie scheinen unwichtig. Manchem stehen sie im Weg. Der ADAC kämpfte vor Zeiten gegen Alleenbäume, weil sich Autofahrer an ihnen zu Tode gefahren hatten. Man empfahl, sie zu fällen, anstatt die Fahrerinnen und Fahrer zur Vorsicht zu ermahnen. Bäume wurden und werden nach ihrem Nutzen bemessen. Sie scheinen verfügbar für Obsthandel über Plantagen, als Rohstoff für Printmedium, als Möbel, zum Schiffsbau.   
Wenn wir ihnen einzeln oder in größeren Gruppen im Hain oder Wald begegnen, flüstert in ihren Kronen aber die Melancholie vergangener Schönheit des Identischen und Echten. Sie fassen tief im Erdreich Fuß, im Fels, selbst in Mauern und wachsen, über Jahrhunderte riesig empor in den Wind, wo nur das Wiegende geschieht, sonst nichts. Aber in diesem Flüstern und Wiegen liegt Gewissheit. Sie wurzeln, wachsen, blühen, tragen Frucht, sind Boten der Dauer im Zauberdickicht, im Dunkelgehölz, im dämmernden Wald, im windatmenden Schweigen der Urwälder der Welt.

Wir sind diesem Flüstern und uns selbst aber so entfremdet, dass wir auch den Eingriff in die menschliche Natur als etwas völlig Normales ansehen und verpflanzen nicht nur Bäume in 20., 40., 60. Stockwerke von Bank- oder Verwaltungsgebäuden. Millionenfach gehen Frauen und Männer in den Metropolen der Welt mit Tablet und Handy, Aktentaschen, modisch ausgerichtet und normiert, ihren Angestelltenberufen nach, wo sie als Sachbearbeiterin oder als Sachbearbeiter für ein Gehalt, das sie mit Ach und Krach vor der Verschuldung rettet, in einem Büro, das zweckdienlich mit einer Grundfläche von 250 cm. x 350 cm. errechnet wurde, vierzig Jahre ihres Lebens verbringe. Es ist ein Leben voller Vorschriften, Arbeitsmoral und Firmenphilosophie, um dann im Alter bei geringer Rente zu sterben oder noch 10, 20 oder mehr Jahre vor dem Fernseher zu enden, bevor sie ins Altersheim gehen, Topfpflanzen, die man begießt, düngt, solange sie von Nutzen sind, dann eingehen lässt und wegwirft, ab in den Biomüll.

Identisch stehen dagegen die starken, alten Bäume des Künstlers wie ein Ereignis, wie ein Fanal und wurden als wesentlicher Anteil unserer besseren Lebensmöglichkeiten wiederentdeckt. Odysseus baute seinen Palast um einen lebenden Baum, dessen einer Ast dem Bettpfosten des Ehebettes seinen unverrückbaren Anker gab, ein Geheimnis, das nur er und seine Frau Penelope wussten. Unsagbar viele kultisch-religiöse- weltweite Belege für die Bedeutung des Baumes als Lebensbaum sind nachweisbar. Bäume können Landschaftszeichen sein. Sie sind das Feste, Ortsgebundene. Sie sind Nist- und Schlafplätze für die Vögel. Pilze, Parasiten, Käfer leben vom und am Baum. Es gab die Tanzlinden und mancher Baum trägt in seiner Rinde eingeschnitzt ein Herz und die Initialen des Paares, das sich in heiterer Gelöstheit hier zusammenfand und vielleicht einen Nachkommen zeugte. Wir sprechen in diesem Zusammenhang vom Stammbaum. Noch nie in den Zivilisationen der Erde war der Baum so ausgenutzt und ohne Inhalt wie heute. Nur in der jungen Tradition des Weihnachtsbaumes zittert das Heilige noch nach.

Die starken Sichtweisen des Künstlers verwandeln jedes einzelne Motiv in Lebensbäume, Bäume der Erkenntnis. Die Würgefeige aus Kambodscha, der Olivenbaum aus Andalusien, der Zitronenbaum aus Apulien, die Weide am Waldteich vor Kloster Arnsburg bei Lich und all die anderen Bäume die er auf Streuobstwiesen und in Parks angereist und festgehalten hat als Wald, Allee und Einzelwesen, sind Botschafter ihrer Klimazonen, Länder und ihres eigenen Kosmos. Sie alle strecken die Blätter zum Licht, dem entscheidenden Elixier. Seine Reisen waren keine Vergnügungsreisen, Familienausflüge, touristische Freizeitgestaltung sondern mit klaren Zielen definierte und mit sichtbaren Ergebnissen vollgepackte Dienstreisen. Der Malerfreund Bodo W. Klös berichtet voll Sympathie in dem Buch ein bezeichnendes Erlebnis.

„Gemeinsam fuhren wir Anfang der Neunziger in die Provence, er der Maler suchte dicke Bäume und Lavendelfelder, ich der Zeichner mit Vorliebe für Aktdarstellungen, wollte mich an Landschaften probieren und von dem Maler lernen. Die Spannung, Aufregung und … Erotik, mit der Günther zu einer gerade gesichteten, in vielen Grautönen leuchtenden Weide quer übers Feld rannte (das Auto mitten auf der Straßenkreuzung stehen lassend), hat mich sehr beeindruckt und an meine Arbeitsweise beim Aktzeichnen erinnert. …Ich lernte von ihm, dass die „Sache“ mit der Landschaft nicht meine Arbeit ist. Ich begleitete ihn in zig Kilometer entfernte Täler, in denen er besonders krumm gewachsene Ölbäume vermutete, auf Hügel mit einem Hauch Blauviolett auf den geschlossenen Knospen der Lavendelsträucher. Lästig wurde mir sein Enthusiasmus... nur am Abend, wenn ich dem Klischee von Boheme beim Rotwein frönen wollte und er mir von einem weiteren kleinen Tal erzählte und dass man da doch auch noch mal … wären höchstens so und so viel Kilometer … und so weiter.“

Unter den Dattelbäumen, den Kokospalmen, unter den Olivenbäumen und Eichen treffen sich die Menschen, tanzen und lieben sich. Ein nur quantifiziertes Denken hat die Natur aus den Lebensgemeinschaften der Städte verdrängt. Ein Park wird bei den Planungen nicht mehr mitgedacht, der Boden ist zu teuer. In fast allen Städten sind die begrünten Anlagen, Parkanlagen und Alleen aus alter Zeit. Gerade darum ist der Baum und bleibt der Baum ein Zeichen der Lebensmitte, ein Zeichen für qualifiziertes Denken.

Parks und Gärten

Die Parkanlagen und Gärten die Günther Hermann angereist und studiert hat stammen alle aus dem 17. – 19 Jahrhundert, wenige aus dem frühen 20.Jahrhundert.  
2007 erschien im Wiesbadener Englisch Verlag GmbH eine bemerkenswerte Publikation mit dem Titel „Faszination Garten“. In seinem Vorwort schreibt der Künstler:  
„1987 habe ich erstmalig auf einer Reise durch Frankreich den Garten von Claude Monet in Giverny aufgesucht. … jedes Arrangement ist darauf angelegt, als Sujet für ein neues Gemälde zu dienen. … Privat hegte ich den Wunsch, meinen eigenen Garten so zu gestalten, wie es meinen Vorstellungen aus dem Blickwinkel der Malerei entsprach. … zehn Jahre später wandelte sich diese Vorstellung in einen wildwüchsigen Waldgarten. Bis Ende der 90er Jahre galten meine Arbeitsreisen überwiegend dem mediterranen Süden. Den Höhepunkt fand ich auf meiner Reise nach Kambodscha. Die dort wachsenden Urwaldriesen, die durch ihre gewaltige Kraft Gebäude zerstören oder sie umklammern, … Macht und Vergänglichkeit demonstrieren, haben mich tief beeindruckt. Besonders bemerkenswert war der einmalige Zusammenklang von Natur und Menschenraum, der an einem solchen Ort besonders dazu einlädt, über den Sinn des Lebens zu meditieren. …  
In den Folgejahren wandelten sich meine „Landschaftsreisen“ in „Gartenreisen“. In zahllosen Gärten fand ich das Zusammenwirken von Gartenkunst und Natur sowie Urwüchsigkeit und individueller Formgestaltung. … Natürlich gehört die künstlerische Freiheit, kompositorisch auf das Bild – den Gartenausschnitt – einzuwirken, dazu. … Jeder Garten birgt ein subtiles Lebenssystem und dieses ist darauf ausgelegt, mit allen Sinnen entdeckt und erfahren zu werden. Gärten sind nicht nur schön, sondern sind Beispiel für perfekte Harmonie zwischen Mensch und Natur.“

Der Garten in Fronhausen, sein Garten, wurde und blieb bis zum Schluss die Basis seiner Ausflüge und Reisen. Auch in jüngsten Arbeiten beschäftigt er sich mit dem Blühen, dem Verfall und dem Wuchs der Pflanzen. „Iris im Garten“ ist der Titel eines Aquarells im Hochformat von 2019. Das zarte Blatt entfaltet sich in feinen Lasuren grüner Farbe vom unteren Bildrand nach oben. Auf den lanzenförmigen, langgestreckten Blättern der Iris liegen die Lichtflecken der Sonne verstreut und geben ihnen Durchsichtigkeit. Der Schatten an ihren Rändern rechts ist blau. Das Spiel des Lichtes auf den Blättern ist dem Weiß des Blattgrundes zu danken, auf das der Künstler die Farbe aufträgt außer an diesen Stellen. Vier orangerote Punkte und mehrere gelbe Flecken eines anderen Blühens tauchen in der Bildmitte seiner Komposition als belebendes Element auf. Das Blühen in der Bildmitte riegelt die Besonderheit der Irisblüten vor dem Sommerhimmel ab, trägt sie, verstärkt durch die Untersicht, nach oben, wo sie ihr zartes würziges Parfum in den Äther entlassen. Deutlich erkennt man links eine Knospe und besonders prachtvoll entfaltet eine Blüte, vor dem Himmel als Hintergrund. Die Untersicht bestätigt die Nähe des Künstlers zur Natur. Er wird Teil seines Gartens.

Das trifft auch auf eine Farbradierung von 2017 mit dem Titel „Dahlien“ zu. Der Künstler liegt vor den zwei herrlichen Blüten auf dem Bauch. Er komponiert sie leicht aus der Mitte nach links, was der Ansicht eine größere Spontaneität gibt, den Überraschungseffekt, in dem Gestrüpp aus Blättern und Stängeln auf diese zwei Sonnen zu stoßen. Im eingangs beschriebenen Verfahren ätzt er die drei Kupferplatten für seine Bildvorstellung und erreicht im Zusammenspiel mit dem Hell des Büttenbogens die erfüllte Stimmung aus der Intensität der drei Grundfarben. Unfasslich ist die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit seiner Radierungen. Sie wirken wie Momentaufnahmen frisch aus dem Aquarellkasten auf das Blatt gebracht. Zum Vergleich betrachte man die beiden Aquarelle „Eisenhut I und Eisenhut II“ von 2020. Der Unterschied in der Technik ist kaum sichtbar. Seine Farbradierungen „Klatschmohn IV“, „Rittersporn“ und „Iris III“ alle von 2016 sind Meisterwerke, die den Aquarellen „Roter Sonnenhut“ und „Klatschmohn“, „Gelbe Dahlien“, beide von 2019 und dem Aquarell „Schwertlilien“ von 2020 in nichts nachstehen.

Erfüllt vom Wunder seines Gartens, suchte er die großen Parkanlagen auf. In dem Buch hat der Künstler auf die Dramaturgie der Gärten und Parkanlagen hingewiesen auf das Zusammenwirken von Kunstelementen wie Tempeln, Skulpturen, Kunstseen, Kaskaden, Springbrunnen, Rondellen, Alleen mit der Naturlandschaft als Gesamtkunstwerk. Er schildert die Geschichte der Anlagen von Stourhead Garden bei Wiltshire, das der Londoner Bankier Henry Hoare ab 1741 anlegte. Es folgen Tatton Park und das Wörlitzer Gartenreich. Überall berücksichtigt er auch das Wasser, in dem sich die Welt spiegelt. Im Middle Lake im Sheffild Park blühen die Seerosen. Im Schlosspark Wörlitz bei Dessau spiegelt sich die Kirche St Petri im See. Das Wasser schafft Stimmung, ist aber auch die Quelle des Lebens für all das Blühen, Reifen und Grünen oder das Spiel der Fontänen. Die Wasserspiele im Park der Villa d´Este sind der reine Übermut. Die Villa Lante schenkten ihm eine Fülle an Motiven und lehrten ihn, wie die Natur in Kombination mit den Schlössern und Herrenhäusern Teil der Machtdemonstration und der Unterwerfung wurde. Fast wie im wirklichen Leben. Ob in Mount Stewart in Nordirland oder im Palácio dos Marqueses de Fronteira, dessen Garten im Stil der italienischen Renaissance angelegt ist, der Wildwuchs wird gebändigt. Auch die Pflanzen werden dem Willen des Herrschers unterstellt.

Immer wieder reiste er nach England, besuchte aber auch die Kapellenruine in Monserrate in Portugal, die Villa Comunale in Taormina und den Schlosspark mit dem Merkurtempel in Schwetzingen. Die Ruinen gehören zur historischen Garteninszenierung dazu. Sie suggerieren, dass es sich bei der Anlage um alten Besitz handelt. Sie sind Ahnengalerie des natürlich Gewachsenen. Er führt zu den Subtropischen Gärten Südenglands, die, begünstigt durch den Golfstrom, im milden Klima, Fächerpalmen und Bananenstauden wachsen lassen. Er malt bekannten und seltene Anlagen wie die junge Gartenanlage, die die Baronin Beátrice Ephrussi de Rothschild auf 7 ha Land auf der Halbinsel Saint-Jean-Cap-Ferrat im Jahre 1905 anlegte. Sie erbaute eine Villa im italienischen Stil, an die ein streng ornamentaler, an Achsen orientierter französischer Garten anschließt. Dem folgen Gartenanlagen im italienischen, japanischen, spanischen und englischen Stil und ein Rosengarten. Die Dame war Sammlerin, sammelte Kunst und Gartenanlagen. Sie belegt die Ausnahmestellung dieser jüdischen Familie, ihren polyglotten kultivierten Geist, ihren Kunstverstand und ihr Schicksal. Der Park der Beátrice Ephrussi de Rothschild ist ein Juwel. Der Künstler hat danach gesucht, ihn entdeckt und gemalt.   
Hermanns Buch beschreibt seine malerischen und grafischen Vorgehensweisen, gibt Wegbeschreibungen und Öffnungszeiten. Man erfährt viel zur Geschichte der Parkanlagen und zu den städtischen Parks in London und New York und stellt sich wieder die Frage, warum heute Parkanlagen nicht mehr bei den Planungen von Städten oder Neubauvierteln mitgedacht werden?

Meeresbilder

Wasser spielt im Werk des Künstlers anfangs eine nur begleitende Rolle. Er bleibt auf dem festem Boden der Landschaftsmalerei, beim Grün der Pflanzen. Aber er fühlt auch, dass es schön ist, am Fluss zu sitzen und seine Gedanken der Fließrichtung in die Ferne folgen zu lassen. Das Wasser als Spiegel des Lichts und der Pflanzenwelt war ihm früh ein Anliegen in seinen Waldteichen. Dass die Welt in den Spiegelbrücken der bewegten Wasseroberfläche vergeht und sich in ihrer Struktur verliert, wurde ihm eine Brücke zum rein Farblichen. Das Schwebende zwischen den Zuständen, dem Realen und dem Schwindenden ist ein malerisch philosophisches Thema seiner Seerosenbilder, die er in seinem Garten gefunden und gemalt hat. „Spiegelung und Reflexe I und II“ nennt er zwei Ölbilder von 2015.   
Das Bilderpaar von je 110 x 60 cm Größe verdeutlicht, dass aus dem Unfesten, dem Wasser, die Pflanzen nach oben wachsen, blühen und als schwimmende Farbinseln, als Blüten und Blätter in einem raumlosen Blau existieren. Er malt den Schwebezustand und benennt ihn auch so in den zwei ähnlich großen Querformaten von 2019. Man weiß im Bild nicht genau einzuschätzen, ist das die Spiegelung der Pflanze, ihre Blüte oder die Auflösung im Licht? Ist jenes ein zitternder Schatten oder sind dies Algen unter der Haut des Wassers? In diesen Arbeiten malt er akribisch und großzügig im Duktus gleichzeitig. Dagegen ist seine großartige Farbradierung von 2008 von 60 x 39 cm nach Raumtiefen und Wachstumsschichten gegliedert.

Seine Reisen führten ihn von der Pflanze zum Licht der Sonne, die die Pflanze weckt und wachsen lässt, von dort zum Wasser, das die andere Voraussetzung für das Wachstum bietet. Licht und Wasser sind die Grundpole, die als Energie unser Leben bestimmt. Diese zwei Energien will er unverstellt im Zusammenwirken sehen. In den letzten Jahren malt er darum verstärkt Küstenlandschaften, Strand- und Wellenbilder. Er wendet sich in letzten Bildern sogar von dem Küstenstreifen ab und schaut nur noch auf den atmenden Tanz der Wellen mit dem Sonnenlicht. In vielen seiner Wellen und Meeresbildern glänzt die Sonne, die größte und geheimnisvollste Wandlungsenergie für alles Leben.

Rügen-Bilder entstehen. Eine durchlichtete Farbradierung von 2009 öffnet sich nach links zum Meer und zeigt unter blauweißem Wolkenhimmel den steinigen Strand, die Abbruchkannte mit den Kreidefelsen, die nach oben bewachsen sind. Das Meer liegt still. An ähnlicher Stelle entsteht ein Aquarell 2013. Die Küstenblicke in Aquarell und Radierung zeigen mehrheitlich den Blick zurück zum Festland, wie einen Fluchtweg. Da steht einer am Meer und schaut nicht in die Unendlichkeit. Die Wellen plätschern und die Wolken tragen Regen. Eine Farbradierung von 2013 hält seine sonnige Allee fest, über die der Künstler den Strand erreicht hat oder über die er zu seiner Herberge zurückfindet. Bedrohlicher wirkt das Meer in einer Aquatinta-Radierung im Hochformat von 2017. Da köchelt das Meer, die Wellen tragen Schaumkronen und die dunklen Wolken werden vom Sturm getrieben.

In der Farbradierung „Ahrenshoop“ von 2009 wendet er den Blick hinaus aufs offene Meer zum fernen Horizont und jetzt schlagen die Wellen kräftig an Felsen und Geröll, man hört es förmlich rauschen. Es glitzert in der Ferne und schäumt und gischtet am Strand unter graublauem Himmel.  
In dem Ölgemälde „Strömung“, wieder bei Rügen, 2019, pulsiert das Licht der Sonne. Sie schickt es durch gelb-rötliche Wolkenschleier des Abendleuchtens dem Meer zu. In Wasserflächen zwischen dem weißblauen Schaum der zum Strand hin ausläuft wird es wie goldener Zellenschmelz reflektiert. Es ist ein Austausch zwischen Wasser und Sonnenglut. Licht und Wasser vereinigen sich. Unter dem Titel „Übergangslicht“ malt er 2019 ein vergleichbares Bild. Man hat das Gefühl, die Sonne atmet den Dunst der schäumenden Wellen ein und verschleiert ihn am Himmel. Im Ölbild „Sonnenaufgang I“ von 2016 ist alles farblich zart aber das Meer ist aufgewühlter. Die Wellen schnauben und dunsten. Davon malt er eine zweite Fassung, „Sonnenaufgang II“. Alle erwähnten Arbeiten sind großformatig.

In den Jahren 2016 – 2019 entstehen Bilderserien an der Nordsee auf der Insel Sylt und Hvide Sande, eine Hafenstadt an der dänischen Westküste. Natürlich hält er das Morsumer Kliff in Radierung, Aquarell und Ölmalerei fest. Spannender aber wird ihm der Austausch der Elemente von Wasser und Luft durch die Sonne, das Verdunsten und Aufsteigen des Wassers. Das Thema macht sich von jeder topographischen Bestimmung frei. In einer Aquatinta-Radierung hält er den Meeresschaum fest. Ebenso in einem großformatigen Ölgemälde von 110 x 60 cm, in dem der feuchte Sandstrand mit den Flocken des Meerschaums den Himmel spiegelt. Die beiden Streifen mit Sandstrand und Sonne durchstrahltem Wolkenhimmel sind mit etwa 50 cm Höhe fast gleichgroß. Dazwischen wogt das Meer. Den Dialog des „Sonnendurchbruchs“ und der spiegelnden Wasserfläche in unterschiedlichen Temperamenten beschäftigt ihn in einer starken Serie, die er bei Hörnum am südlichen Nehrungshaken von Sylt festgehalten hat oder am Westrand der Insel. Die „Brandungswelle“ von 2017 zeigt die Verwandlung der Kraft und Energie im Auslaufen und Verdunsten des Schaums. Die Anziehung des Dunstes durch die Sonne veranschaulicht er 2019 im Ölbild „Nebelmeer“, und „Brandung“ die beide auf die Reise 2019 zurückgehen.

„Lichtbrechung“ ist der Titel eines großen Ölgemäldes das in Hvide Sande entstanden ist. Hier liegt das Sonnenlicht in den aufschäumenden Kronen der Wellen und erinnert an die Zeichnung des Städelstudenten von 1979 mit dem Titel „Steinwurf“, die ein Beleg für die Kontinuität und Ernsthaftigkeit über vier Jahrzehnte in der Auseinandersetzung mit den Inhalten und Motiven des lebendigen Vorgangs Kunst und Malerei als Reflektion des Lebens bedeuten. „Das stürmische Wasser“, die „Wogen im Gegenlicht“, beide 2019 Sylt, sind ebenso wie seine Landschaften, die Gärten und Bäume, Sonnengesänge.

Selbst die farbkühleren Stimmungen seiner Küstenlandschaften aus Schottland feiern in Radierungen von 2013, in „Brandung III in Durness“ und Ölbildern von 2010 mit den Titeln „Kyle of Durness“ oder „Durness, Küstenstück I“ vor allem das Licht mit rasanten Wolkenbildungen, die den Betrachter zwischen zermürbten Felsen aus dem Festen hinwegtragen. Auf der Isle of Eigg hat er 2016 die felsige Küstenlandschaft in Ölbildern festgehalten, anders als den milden Strand auf Rügen oder das Aufschäumen des Meeres auf Sylt, ganz anders als „Lanzarote im Abendlicht“, das er 2020 bereist und gemalt hat. Von dieser letzten Reise hat er natürlich auch blühende Landschaften mitgebracht. Die Strände von Fuerteventura und Teneriffa locken ihn aber inzwischen mehr.

Die Brandung am Atlantik ist anders, das Bewusstsein auf einer solchen Insel ebenso. Wenn man über die Brandung auf Teneriffa nach Westen schaut, so in seinem Gemälde von2018, kommt tausende von Kilometern oder Seemeilen nichts mehr. Man ist auf sich zurück verwiesen. Die gedankliche Potenz seiner Meeresbilder, das Ausgeliefert sein vor dem Elementaren und das ineinander Gehen mit den Elementen Wasser, Luft und Fels zeigt er in einem seiner letzten Bilder eindrucksvoll. Es entstand bei Famara Beach auf Lanzarote im Abendlicht. Das 110 x 70 cm große Ölbild hat den Titel „Einswerdung“, 2020. Es zeigt die identische Spiegelung des Wolkenhimmels in der ruhigen See, ist ein Verschmelzen unterschiedlicher Wirklichkeiten und Räume im Bild.

Günther Hermanns Wellenbilder scheinen auf alte aber aktuelle Inhalte und Vorlagen zu deuten, wie sie von Caspar David Friedrich im Bild „Der Mönch am Meer“, ein zwischen 1808 und 1810 entstandenes Gemälde von 110 x 172 cm zu finden sind. Es befindet sich in der Alten Nationalgalerie in Berlin. Das bei Friedrich bereits beschriebene Ziel kann nur außerhalb der Welt gefunden werden. So stellt auch Hermann deutlich spürbar die Frage nach Sinn und Ziel.

Der Franzose Gustave Courbet (1819 – 1877) malte seine Wellenbilder als Weltdeutung. Ebenso der japanische Holzschneider Katsushika Hokusai (1760 – 1849). Von diesen werden zum Thema Meer und Welle Bilder geschaffen, die über das Reale, über die Existenz des Menschen hinaus verweisen.

„Die große Welle vor Kanagava“ ist der Originaltitel des nur 25 x37 cm großen Farbholzschnittes, den Hokusai zwischen 1829-1832 geschnitten hat. Der Scheitel der Welle scheint auf zwei große Fischerboote mit vielen Ruderern niederzubrechen, schäumt voller Kraft. Im Zentrum der Komposition sieht man den heiligen Berg Fuji. Es ist das Zentrum des demütig gläubigen Künstlers, wie aller Schintoisten und Buddhisten, die seit dem 7. Jahrhundert den annähernd 3800 Meter hohen Berg besteigen, um das überindividuelle Einheitsgefühl als Teil der Schöpfung auf dem Gipfel zu erfahren. Noch heute beginnen etwa 300 000 Menschen die Wanderung in den Sommermonaten. Nur 40 000 erreichen ihr Ziel. Hokusais Darstellung ist meditativ und religiös bestimmt.

Gustave Courbets „Die Woge“ von 1869 im Städel Museum in Frankfurt am Main ist politisch bestimmt. Er gilt als der Begründer des Realismus, malt Bauern bei der Arbeit, Steinklopfer, Armut und Entrechtung. Er wird zum Anreger eines politischen Bewusstseins in der Kunst. Er hat über 60 Wellen und Brandungsbilder gemalt. Sie wurden als politische Auflehnung gegen Napoleon III gedeutet, weil die Welle in ihrer scheinbar unendlich wiederkehrenden Kraft den Sieg über das Starre und Verhärtete versinnbildlicht.

Hermanns Wellen sind im Sinne der oben angesprochenen möglichen religiösen und politischen Deutungen eindrucksvolle Wandlungen, die mit naturwissenschaftlich-philosophischen Erkenntnissen einhergehen, mit Selbsterkenntnis und Selbstüberwindung. Mit einer zurückhaltenden Auswahl an Farbtönen zwischen Grau, Weiß und Blau malt er die Wassermasse und deren Auflösung im Licht. Schaum im Sand, auslaufende kleine Wellen, verlieren sich mit den Wassern zum Leuchten sich lösend, vereint mit dem Glanz des Sonnenlichts, das aufklingt wie das Klavierstück von Claude Debussy „La Cathédrale engloutie“. In diesem Préludes ohne feste Tonart hört man die goldenen Orgeltöne der Kathedrale aus einer im Meer versunkenen Stadt. Vergleichbar glänzt das Licht in seinen Bildern, dunstet mit dem Wasser in ewiger Metamorphose zurück in andere Räume. Ein Schimmer vom warmen Sonnengold webt in diesen schwankenden Brücken ins Jenseits. Völlig undramatisch im Unterschied zu Hokusai, wächst das Einheitsgefühl mit der Schöpfung.

Der Sinn liegt außerhalb der Welt im Licht

Vor dem Meer hilft nur die Weisheit der Bücher, die Schönheit der Musik, die Anmut eines Lächelns oder eines Tanzes, denn hier zählt nur der Sinn. Man steht mit leeren Händen nachdenklich vor der Naturgewalt. Jede seiner Reisen zum Meer ist eine Reise ans Ende der Welt. Man kann zu Fuß kein weiteres Ziel erreichen. Zwischen Felsen steht man im Sturm, womöglich vor der tobenden See und erkennt die hilflose Kleinheit seiner Existenz. Ahnung steigt auf von der Sterblichkeit. Sturm greift in die Haare. Wellen branden gegen die Felsen. Noch brechen sie vor dem Standpunkt unserer hilflosen Rast. Hinter uns liegen Irrwege, Schwüre, Ängste des trivialen Alltags. Alles endet hier, selbst das Tosen des Meeres. Die Wolken brechen auf, der Sturm legt sich.

Der Künstler hat diesen Moment besonders geliebt, wenn die Wellen beruhigt auslaufen, ihre Schaumkronen wie einen Teppich vor sich herschieben. Die tiefstehende Sonne legt einen goldenen Steg verlockend. Irgendwann kommt man wieder während der Pilgerschaft durch das Leben, weil man erkannt hat, dass alles Fließende ins Meer mündet. Er begriff die besondere Transformation des Lichts in Form von Reflektion, Absorption und Transmission, das universelle Prinzip der Umwandlung von Licht in Masse und Energie und von Masse in Licht und die besondere Wirkkraft des Lichts auf Geist und Seele. In seinen Wellenbildern ist das Licht der Schlüssel zum Leben. Ohne Licht kein Leben, ohne Licht kein Sehen, keine Erkenntnis, keinen Sinn. Das Licht erreicht den Menschen ohne Verlust an Energie bis in sein Innerstes voll Wärme und Bergungskraft. Wir können den Ursprung nur hilflos benennen. Die Aussendung aus dem Ursprung äußert sich in Gedanken und Taten. Alles was ist, wird von dieser Aussendung definiert und erhält seine Position, seinen Grund. Es ist als Element, als in sich geschlossene Substanz, als Wesen, Begriff und Idee in diese Verwirklichung gestellt, die bei Günther Hermann seine Bilder sind. Seine Bilder sind seine Hypostase. Nirgend ist das gegenständlich werden einer Idee deutlicher zu spüren als in der Kunst.

Seit Jahrtausenden stellt die Kunst die Materie als die Basis des Lebens und die Unterlage des Seins dar. Das Abbild dessen was ist, verfeinerte sich über die Zeiten, zeigt Mensch und Tier in Räumen und Landschaften. Zwischen Gebirgen und Meeren werden Pflanzen, wie Mensch und Tier, in den Fesseln der Vergänglichkeit gesehen. Das Festhalten und Betrachten fördert das Erkennen von Richtig und Falsch, wenn auch auf sehr bedingte emotionale und sozial abhängige Weise, die von Kultur zu Kultur unterschiedlich definiert wird, dem Einzelwesen Zuordnung im Sein schafft. Die Einsicht weckt das Verständnis dafür, dass der Grund des Seins, die Basis des Lebens nicht aus der Welt schöpft. Sie weckt vielmehr die Erkenntnis, dass der Sinn über der Summe all dessen steht, was ist, über der Verdinglichung alle Begriffe, aller Weltvernunft und allem Weltwissen. Dies ist das Eine, wie der Philosoph Plotin (205 – 270) es nennt, außerhalb der Welt, in dem alles geborgen ist. Alles Existierende, Seiende, geht durch Aussendung aus diesem Einen hervor. Er vergleicht es mit der Sonne. Mit dem Licht wird Energie zur Erde zu den Menschen geschickt. Die Emanation die von dem Einen ausgeht, ist, mehr als die Strahlung der Sonne, unerschöpflich.

In der Malerei von Günther Hermann erscheint das Sinnliche der Welt als Begriff des Lichts. Leben und Werk des Künstlers vollzogen sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in stetiger Entwicklung, verfeinerten sich, hatten und haben Ausstrahlung wie die Ringe, von denen Rilke in seinem Gedicht schreibt. Seine Arbeiten besitzen nicht nur ein leuchtendes Angebot für das Auge, sie sind eine Feier der Schöpfung und räumen dem Menschen die Position nicht nur des dankbaren Betrachters ein. Sie geben ihm eine Position der Würde und Verantwortung. Vom Wiegenlied der Baumwipfel, bis zum Dröhnen des Meeres hat er den Gesang der Schöpfung in seinen Bildern festgehalten. Das eingangs zitierte Gedicht von Rilke endet mit vier weiteren Zeilen, die nicht vorenthalten werden sollen.

„Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
und ich kreise jahrtausendelang;  
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm  
oder ein großer Gesang.“

Mit Berechtigung darf man sagen, dass das Werk von Günther Hermann ein großer Dankgesang ist.

Friedhelm Häring