

Germaine Richier Retrospektive

Herausgegeben von

Matthias Frehner
Daniel Spanke
Ulrike Lorenz
Stefanie Patruno

WIENAND

Inhalt

- 6 *Vorwort und Dank*
Matthias Frehner und Ulrike Lorenz
- 9 *Germaine Richier – Aussöhnung*
Jean-Louis Prat
- 13 *Klassik ohne Klassizismus, Mythos ohne Mythologie.
Die Verwandlung der französischen Plastik von Auguste
Rodin über Antoine Bourdelle zu Germaine Richier*
Daniel Spanke
- 27 *»Commencement, tout commencement« –
Germaine Richier und die Schweizer Kunst*
Matthias Frehner
- 39 *Zwischen Menschlichkeit und Animalität –
Aspekte der Metamorphose im plastischen Werk
von Germaine Richier*
Corinne Linda Sotzek
- 47 *Die Skulptur ist ernst, die Farbe ist heiter.
Germaine Richiers polychrome Plastiken*
Stefanie Patruno
- 59 *»Seul l'humain compte.«
Germaine Richier, die existenzialistische Philosophie
und der Feminismus*
Jonas Jecker
- 66 *Tafelteil*
- 175 *Biografie*
- 177 *Liste der Werke*
- 181 *Bibliografie*

Vorwort und Dank

Mit Germaine Richier verhält es sich ähnlich wie mit Louise Bourgeois und Meret Oppenheim. Alle diese Künstlerinnen sind Pionierfiguren der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Alle drei haben Schlüsselwerke der Kunst ihrer Zeit geschaffen. Als Frauen sind sie jedoch lange nur wie Nebenfiguren wahrgenommen worden. Wie fast alle Künstlerinnen vor der Feminismusdebatte der 1960er-Jahre wurden sie – vor allem in der damaligen Kunstgeschichtsschreibung – hauptsächlich als Begleiterinnen und Mäzenen der grossen Avantgardehelden rezipiert. Louise Bourgeois und die zwei Jahre jüngere Meret Oppenheim wurden erst in den 1960er-Jahren (im genderpolitischen Aufbruchsjahrzehnt) allmählich als zentrale Figuren des Surrealismus wahrgenommen. Hauptsächlich war es aber das Interesse einer jungen Generation von Künstlerinnen und Künstlern an ihrer kämpferischen Haltung, mit der sie sich im männlich dominierten Kunstbetrieb behaupteten. Ende der 1970er-Jahre etablierten sich Oppenheim und Bourgeois schliesslich als Leitfiguren einer neuen Generation, für die die vollkommene Gleichstellung von Mann und Frau in der Kunst zur Maxime wurde.

Die 1959 früh verstorbene Germaine Richier spielte in der Feminismusdebatte hingegen kaum eine Rolle. Ihre Bronzestatuen wurden von der nachfolgenden Generation nicht als Anknüpfungspunkte, sondern eher als der Endpunkt des expressiven Realismus aufgefasst. Pop-Art und Nouveau Réalisme liessen sich nicht aus ihrem Werk ableiten. Dazu kam, dass sich in der realistischen Linie der Plastik die Auffassung von Alberto Giacometti als die allein gültige Neuformulierung nach dem Zweiten Weltkrieg durchsetzte. Giacometti hatte Richier zwar stets grossen Respekt und tiefe Verehrung entgegengebracht, seine minimalistische Neukonzeptionierung der menschlichen Figur jedoch liess Richiers kafkaeske Realitätsbefragung in der Kunstgeschichtsschreibung als eine radikale Spielart des Informel erscheinen. Neben Giacometti und den neuen Strömungen der 1960er-Jahre – dem Nouveau Réalisme, der Pop-Art und dem Minimalismus – wurde sie deshalb als Vollenderin der letztlich abgeschlossenen realistischen Tradition eingestuft. Entsprechend wird ihr Werk in der Kunstgeschichte und in den bedeutenden Museums- und Privatsammlungen bis heute meistens als Schlusspunkt der von Rodin begründeten realistisch-expressiven Entwicklungslinie gewürdigt. Mit Fug und Recht lässt sich daher konstatieren, dass Richiers

herausragende Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts bis weit ins neue Jahrtausend nur einem engen Kreis von Sammlern und Kunstexperten bewusst war. Wichtige Ausstellungen fanden zu Lebzeiten zwar früh statt, und das Interesse an Richiers Werk brach mit ihrem Tod nie ab. Doch die Breitenwirkung eines Constantin Brancusi, Pablo Picasso oder Alberto Giacometti blieb ihr bis heute versagt.

Aus heutiger Sicht drängt sich eine radikale Neubewertung dieser Künstlerin auf. Ihr die Traumata des Zweiten Weltkrieges verarbeitender, abstrakter Expressionismus war kein Ende, sondern Orientierung für spätere Künstlerinnen und Künstler. Sie antizipierte in ihrem Werk die Position eines Georg Baselitz und bildet selbst für zeitgenössische Plastikerinnen wie Rebecca Warren einen wichtigen Bezugspunkt. Ihr Werk ist von brennender Aktualität. Einer vertieften Darstellung bedarf ihre Biografie, wobei sich aufzeigen lässt, dass ihre Selbstbehaftung als Frau und Künstlerin in ihrer Zeit so radikal und mit Leiderfahrungen errungen ist, wie dies auch bei Oppenheim und Bourgeois der Fall war. Einer dringend notwendigen Neupositionierung harrt ebenso ihr Werk. Die bedeutendste Retrospektive fand 1996 in der Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence statt. Die Berliner Akademie der Künste und die Peggy Guggenheim Collection in Venedig widmeten ihr 1997 respektive 2006 wichtige Ausstellungen. Die kunsthistorische Aufarbeitung der epochalen Künstlerin ist jedoch im Unterschied zu Alberto Giacometti erst ansatzweise geleistet.

Unsere Ausstellung basiert je auf wichtigen Werken in der Sammlung des Kunstmuseums Bern und der Kunsthalle Mannheim. Bern besitzt von Richier die Bronzen *Fechterin mit Maske* (1943) und als Hauptwerk *Heuschrecke* aus den Jahren 1955/56, Mannheim die grosse Bronze *Die Gottesanbeterin* (1946). In beiden Häusern bestand seit Längerem der intensive Wunsch, dieser in der Sammlung eine zentrale Stellung einnehmenden Künstlerin eine Retrospektive auszurichten, um ihre Bedeutung noch besser verstehen zu können. Der Wunsch begann im Skulpturenpark der Fondation Pierre Gianadda in Martigny Realität zu werden. Bei einem Treffen des Stiftungsrates der Fondation Pierre Gianadda, dem Matthias Frehner angehört, kam es zu einer Erholungspause im grossen und einmalig schönen Skulpturenpark in Martigny. Einmal mehr überwältigt von Richiers grossartigen Plastiken, entfachte sich unter den Stiftungsrats-

mitgliedern eine Diskussion über die Künstlerin und darüber, wie wichtig eine Retrospektive ihrer Werke für die Schweiz und Deutschland wäre. Unsere Ausstellung ist das Kind dieser Diskussionsrunde. Der anwesende Richier-Experte Jean-Louis Prat, ehemals Direktor der Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence, erklärte sich spontan bereit, ein solches Projekt zu unterstützen, griff zum Mobiltelefon und rief Françoise Guiter, die Nichte der Künstlerin, an, um ihr die Idee zu unterbreiten. Nie ist eine Ausstellung schneller beschlossen worden als die Retrospektive Richiers bei einer Arbeitspause im Park der Fondation Pierre Gianadda.

Madame Guiter, die demnächst das Werkverzeichnis der Plastiken von Germaine Richier publizieren wird, unterstützte das Vorhaben einer Retrospektive von Anbeginn. Sie gewährte uns grosszügig Einblick in ihr Archiv, zeigte uns Richiers Atelier, das sich uns präsentierte, als hätte es die Künstlerin soeben in einer Arbeitspause verlassen. Daniel Spanke und Jean-Louis Prat bildeten zusammen mit Madame Guiter das Team, das die Ausstellungs-idee konkretisierte und schliesslich realisierte. Wir danken ihnen ganz herzlich für ihre herausragende Arbeit, bei der sie durch Jonas Jecker und das Team des Kunstmuseums Bern und der Kunsthalle Mannheim, allen voran Stefanie Patruno, engagiert unterstützt wurden. In den Katalogtexten von Matthias Frehner, Jonas Jecker, Stefanie Patruno, Jean-Louis Prat, Corinne Linda Sotzek und Daniel Spanke werden die Bezüge von Germaine Richier zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts aus verschiedenen Perspektiven diskutiert. Im Kunstmuseum Bern schliesst sich die Richier-Retrospektive an die Louise-Bourgeois-Ausstellung 1992 sowie an den bisher grössten und vollständigsten Überblick über das Schaffen von Meret Oppenheim im Jahr 2006 an. Mit diesen beiden Ausstellungen wurden die zwei Aussenseiterinnen plötzlich als zentrale Protagonistinnen der Avantgarde sichtbar. Das gleiche Ziel hoffen wir mit der Ausstellung über Germaine Richier zu erreichen, die nicht nur unpublizierte, sondern auch sehr lange nicht mehr gezeigte Werke präsentiert. Es war die Idee von Daniel Spanke, in die Ausstellung, die in sieben thematische Kapitel gegliedert ist, auch Arbeiten von wesentlichen Zeitgenossen Richiers aus den umfangreichen Sammlungen in Bern und Mannheim einzubeziehen. Der Horizont der Fragen an dieses grosse Œuvre der Bildhauerei wird dadurch erweitert.

Unser herzlicher Dank gilt den Leihgebern, allen voran Françoise Guiter, die seit so vielen Jahren den Nachlass ihrer Tante intensiv betreut, sodann François Ditesheim und Patrick Maffei, Pierre und Danièle Opman, Léonard Gianadda und Anne Walther von der Collection Chopard. Über ihre Bereitschaft, sich von kostbaren Werken vorübergehend zu trennen, sind wir sehr glücklich. Die Realisierung eines solchen Projektes ist auch ohne weitere Unterstützung nicht möglich. Deshalb danken wir unseren Sponsoren und Mäzenen sehr herzlich. Für Bern sind dies die Ursula Wirz-Stiftung mit Sitz in Bern, die Ernst Göhner Stiftung in Zug, unsere Mäzene, Herr Pierre Kottelat, Zürich, sowie Herr Jean-Claude Zehnder, Basel, und Frau Monika Rudolf-Schmidt, Zürich. Dem französischen Botschafter in der Schweiz, S. E. Herrn Michel Duclos, sind wir sehr dankbar für die Übernahme der Schirmherrschaft über die Ausstellung in Bern. In Mannheim danken wir dafür sehr herzlich S. E., Herr Maurice Gourdault-Montagne, Botschafter Frankreichs in Deutschland. Wir danken hier zudem der H. W. & J. Hector Stiftung für die Unterstützung der Ausstellung. Unser Dank für die gelungene Gestaltung des Katalogs gebührt Marie-Louise Suter vom Kunstmuseum Bern und für die hervorragende Katalogbetreuung Michael Wienand und Doris Hansmann vom Wienand Verlag in Köln sowie der von diesen beauftragten Lektorin, Julia Frohnhoff. Bei den wissenschaftlichen Recherchen wurden wir mit Rat und Hinweisen von Christian Bänninger, Zürich, Matthias Hubacher, Zürich, Deborah Favre, Franz Müller und Michael Schmid vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Marco Rosin von der Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Simone Voegtle, Bern, und Joachim Wasmer, Bern, dankenswerterweise unterstützt.

Wir wünschen der Ausstellung in der Schweiz und in Deutschland ein aufmerksames und begeisterungsfähiges Publikum, auf dass sich die Bedeutung Germaine Richiers als einer Schlüsselkünstlerin des 20. Jahrhunderts neu im Blick der Öffentlichkeit und der Forschung etabliert.

Matthias Frehner
Direktor
Kunstmuseum Bern

Ulrike Lorenz
Direktorin
Kunsthalle Mannheim



Klassik ohne Klassizismus, Mythos ohne Mythologie. Die Verwandlung der französischen Plastik von Auguste Rodin über Antoine Bourdelle zu Germaine Richier

Daniel Spanke

In ihrer Ausbildung als Bildhauerin ist Germaine Richier durch eine gleichsam doppelte kunsthistorische Abstammung von Auguste Rodin (1840–1917) geprägt worden. 1920 nimmt sie ein Studium bei dem ehemaligen Rodin-Mitarbeiter Louis-Jacques Guigues (1873–1943) an der École des Beaux-Arts in Montpellier auf und wird 1926 Privatschülerin von Antoine Bourdelle (1861–1929), in dessen Atelier sie bis zu Bourdelles Tod arbeitet. Antoine Bourdelle, der selbst bei Alexandre Falguière (1831–1900) und Jules Dalou (1838–1902) in Paris studiert hatte, wurde 1893 Assistent im Atelier Auguste Rodins, der das Frühwerk Bourdelles wie auch das (Euvre Guigues' nachhaltig beeinflusst hat.¹ Von Rodin war einerseits eine Überwindung erstarrter akademischer Traditionen zu lernen – Rodin erfindet höchst emotional aufgeladene, neue Bewegungsmotive, die sich von ikonografischen Bezügen zunehmend befreien, und bezieht die Qualitäten des rohen Materials, sei es Marmor oder in Bronze abgeformte plastische Massen, zur Steigerung des Sinngehaltes seiner Werke mit ein –, andererseits vollzieht Rodin seine Neuerungen sehr wohl innerhalb der in Frankreich besonders mächtigen Tradition formaler Antikenrezeption; auch seine figürlichen Standbilder sind ohne die Auseinandersetzung mit dem Vorbild der antiken Grossplastik oder ihrer Renaissance in der europäischen Kunstgeschichte nicht zu denken.² Paul Gsell, der 1910 Rodin darum bat, dessen Betrachtungen zur Kunst protokollierend festhalten zu dürfen, resümiert die kunsthistorische Position Rodins bei einem gemeinsamen Besuch im Louvre treffend: »Während Rodin mir erzählte, wie er Studien nach der Antike gemacht hat, mußte ich an die Ungerechtigkeit der eingefleischten Akademiker denken, die ihn beschuldigten, sich gegen die Traditionen aufgelehnt zu haben. Gerade dieser angebliche Empörer kennt heute die Tradition am besten und respektiert sie am meisten.«³

Französische Ästhetik des Klassischen

Der Kunstgeschichte der figürlichen Plastik wohnt seit der italienischen Renaissance insofern das Moment der Rückbeziehung auf das antike Vorbild inne, als sich im Unterschied zur Malerei klassische Bildwerke der Antike

in grösserer Anzahl erhalten haben und gesammelt, ausgestellt, in Reproduktionsgrafik und Gipsabgüssen verbreitet und den Künstlern vor Augen gestellt wurden: Alle Bildhauerei, die den menschlichen Körper darstellt, muss sich seitdem bis weit in das 20. Jahrhundert hinein stets an der ständig präsenten Antike messen und ihren Naturalismus im Einklang oder Unterschied zu ihr diskutieren lassen. Rodin selbst etwa hat diese Tradition der allgegenwärtigen Antike in seiner beachtlichen eigenen Sammlung antiker Originale, mit der er sich umgab, weiterleben lassen.⁴

Zwar war in Frankreich das ästhetische Vorbild der Antike keineswegs unangefochten. Die berühmte *Querelle des anciens et des modernes* Ende des 17. Jahrhunderts stellte die Frage, ob die heidnische Antike für die Verherrlichung eines christlichen Königs wie Ludwig XIV., der seiner Zeit ein neues Goldenes Zeitalter beschert habe, überhaupt tauglich sein könne. Dennoch blieb gerade in Frankreich das ästhetische Ideal der antiken Skulptur besonders vorherrschend; schon im fünften Regierungsjahr des Sonnenkönigs war 1648 die Académie royale de peinture et de sculpture gegründet worden, die, ab 1794 als Académie des Beaux-Arts weitergeführt, das massgebende institutionelle Instrument klassizistischer Normästhetik bildete und für alle Künstler, die staatliche Aufträge erhalten wollten, verbindlich machte.⁵ Ebenfalls unter Ludwig XIV. wurde die Einrichtung des Salon de Paris gegründet, jährlich stattfindende Kunstausstellungen, die normbestätigend wirkten und sehr einflussreich waren. Jede künstlerische Neuerung und Abweichung von der offiziellen Norm wurde deshalb zunehmend eine antiakademische Bewegung. Aus dem wachsenden Gegensatz zwischen staatlichem Akademismus und antiakademischer Gegenbewegung gewann die französische Kunstentwicklung gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine enorme Innovationskraft, welche die frühe moderne Kunst entscheidend prägte.

Für die französische Antikenrezeption war ihre rationalistische Prägung bestimmend. Das heisst, dass im Vorbild der antiken Skulptur eine Schönheit erkannt wurde, die auf vernünftigen Grundregeln aufbaute und im menschlichen Körper eine kosmische Ordnung aufscheinen liess. Diese rationalistische Idee, die Schönheit als



Die Skulptur ist ernst, die Farbe ist heiter. Germaine Richiers polychrome Plastiken

Stefanie Patruno

»Was ist Plastik? Was ist Malerei?
Immer klammert man sich an altmodische Ideen,
an überlebte Definitionen, als ob es nicht gerade
die Aufgabe des Künstlers wäre, neue zu finden [...]«¹
Pablo Picasso, 1943

Liaisons im Spannungsfeld von Plastizität und Farbe

Der Pygmalion-Mythos ist wahrscheinlich das Sinnbild der Bildhauerei schlechthin. In der antiken Erzählung von Ovid, in der eine von ihm geschaffene Skulptur aus Elfenbein durch die Göttin Venus zum Leben erweckt wird, offenbart sich die Sehnsucht der Kunst, lebendige Schöpfung zu sein. Eine der seltenen Darstellungen des Pygmalion- und Galatea-Mythos in der Bildhauerei hat der französische Künstler Jean-Léon Gérôme geschaffen, der das Thema gleich auf verschiedenen Wegen erprobte: in der Skulptur und in der Malerei. Seine 1892 entstandene Marmorgruppe zeigt den Bildhauer Pygmalion in leidenschaftlicher Umarmung mit seiner gerade erwachenden Kreation Galatea.² Abweichend von bisherigen plastischen Interpretationen des Künstlermythos greift Gérôme in seiner Gestaltung der weiblichen Statue auf das bereits in der Malerei etablierte Motiv der sich verändernden Farbgebung zurück, um den Prozess der Verlebendigung zu veranschaulichen. Denn kaum bekannt ist, dass der Oberkörper dieser weißen Marmorfigur – trotz apodiktischer Ablehnung der Polychromie im Klassizismus – farbig gefasst war und Gérômes Metamorphosen zum Gegenstand heftiger Debatten geworden waren.

Erst mit den Avantgardebewegungen am Beginn der Moderne setzte in der Kunst ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel ein, der sowohl die klassizistischen Kunstregeln als auch die traditionellen Gattungsgrenzen obsolet werden ließ. Auch die Möglichkeiten der Farbanwendung in der Plastik erweiterten sich im künstlerischen Spielfeld des 20. Jahrhunderts entscheidend. Diese Seitensprünge, nämlich Kolorit auf die Skulpturenhaut aufzutragen, kennzeichnet im Zusammenwirken mit der Herausbildung neuartiger Formgestaltungen und Stilmittel, Materialexperimente und Werkstoffkombinationen zahlreiche plastische Arbeiten um die Jahrhundertwende. 1928 hielt der Kunstkritiker Adolphe Basler diesbezüglich fest: »Die bizarren Neuigkeiten (auf dem

Gebiet der Skulptur) haben mehr die Maler als die Plastiker gebracht.«³ Besondere Impulse für das plötzliche Wiederaufleben der farbigen Skulptur gingen dabei verstärkt von Malern in Frankreich aus, die sich entweder kurzzeitig oder aber kontinuierlich mit Farbe auf dreidimensionalen Körpern beschäftigten.⁴ Diese Entwicklung begann mit Théodore Géricault, wurde von Honoré Daumier vorangetrieben und gewann mit Edgar Degas' Materialassemblagen und Paul Gauguins Beschäftigung mit der farbig gefassten Holzskulptur eine ungewöhnlich neue Dimension. Eine ganze Reihe weiterer Künstler – insbesondere unter den Kubisten und Surrealisten – experimentierte in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg mit den Möglichkeiten der Farbanwendung auf Plastiken und Objekten: »Was für Langweiler und Trottel die meisten deutschen Bildhauer sind. Schon daß so wenige mit der Farbe arbeiten«,⁵ mokierte sich Paul Klee über die französischen *peintres-sculpteurs*. Neben Pablo Picasso, dessen plastisches Schaffen ebenso wie das malerische beinahe alle Neuerungen der Kunst im 20. Jahrhundert antizipierte, beschäftigten sich vor allem Henri Matisse, Alexander Archipenko und Henri Laurens mit der Beziehung von plastischer Form und Farbe.

Diese Liaison ist von der Antike über das Mittelalter und die Renaissance bis zur Klassischen Moderne durch ein wechselseitiges und höchst vielgestaltiges Spannungsverhältnis gekennzeichnet. Denn über die Maler-Bildhauer hinaus gibt es auch eine große Anzahl von Gemälden, die von Plastikern geschaffen wurden. Zu diesen Grenzgängern zählen Adolf von Hildebrand, Jean-Baptiste Carpeaux, Auguste Rodin und Aristide Maillol, wobei Letzterer wiederum von der kolorierten Skulptur abriet, da die Farbigkeit allein aus den Mitteln der Bildhauerei erschaffen und dem Verhältnis der Plastik zum Licht untergeordnet sein solle.⁶ Das Phänomen, dass Bildhauer Farbe für ihre plastischen Werke gebrauchten, wurde dahingegen kaum zusammenhängend untersucht,⁷ auch wenn die Polychromie insbesondere nach 1945 eine Renaissance erlebte. Zahlreiche Bildhauer, von Marino Marini, Alberto Giacometti, Max Ernst, Joan Miró und Niki de Saint Phalle über Otto Herbert Hajek, Barbara Hepworth, David Smith und Anthony Caro bis in die Gegenwart hinein, testeten Kolorit in Kombination mit neuen Verfahrensweisen aus, um sich Problemen der Form, Oberflächenbeschaffenheit und

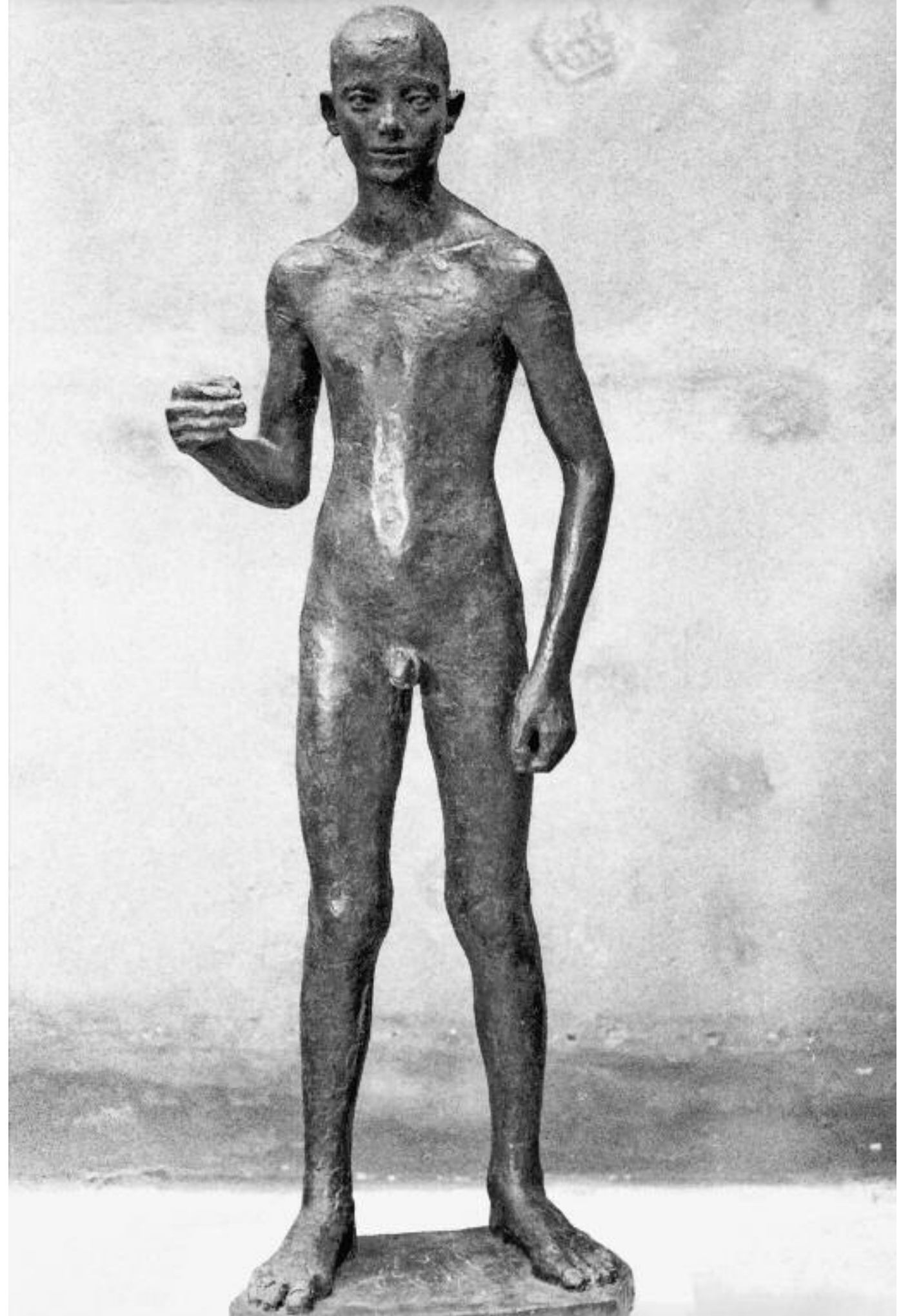


*Germaine Richier
und die Tradition der Figur*

Von 1920 bis 1926 studiert Germaine Richier in Montpellier bei Louis-Jacques Guigues, von 1926 bis 1929 dann bei Antoine Bourdelle in Paris. Beide Lehrer waren ihrerseits Schüler von Auguste Rodin, bei dem auch Henri Matisse studierte. Vor allem Bourdelle prägt Richiers Frühwerk stark. Seine klassische Technik, die Figur mittels eines Netzes aus Dreiecken zu konstruieren, hat Richier übernommen. Auf einigen Gipsen, von denen später Bronzegüsse angefertigt werden konnten, ist dieses Netz noch zu erkennen.

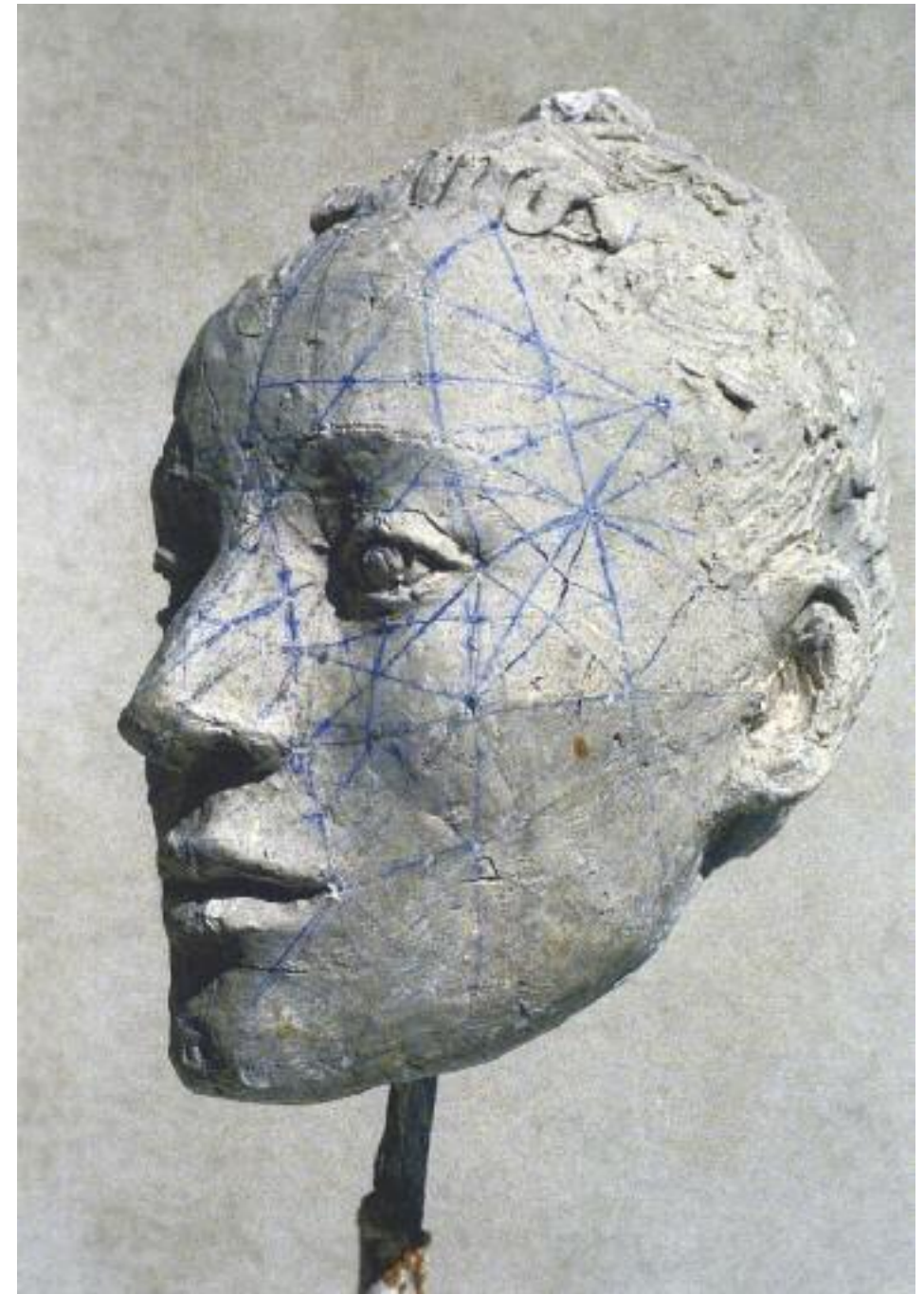
Seit der Antike steht im Mittelpunkt aller plastischen Künste die menschliche Figur. Und da sich im Unterschied zur Malerei zahlreiche antike Plastiken erhalten haben und den Kunstschaffenden als Vorbilder dienten, hatte der antike Kanon besonders grossen Einfluss auf die Bildhauerei. Der menschlichen Figur wird Germaine Richier in ihrem gesamten Werk treu bleiben.

Loretto, 1934





La Regodias, 1938



La Regodias, 1938/39



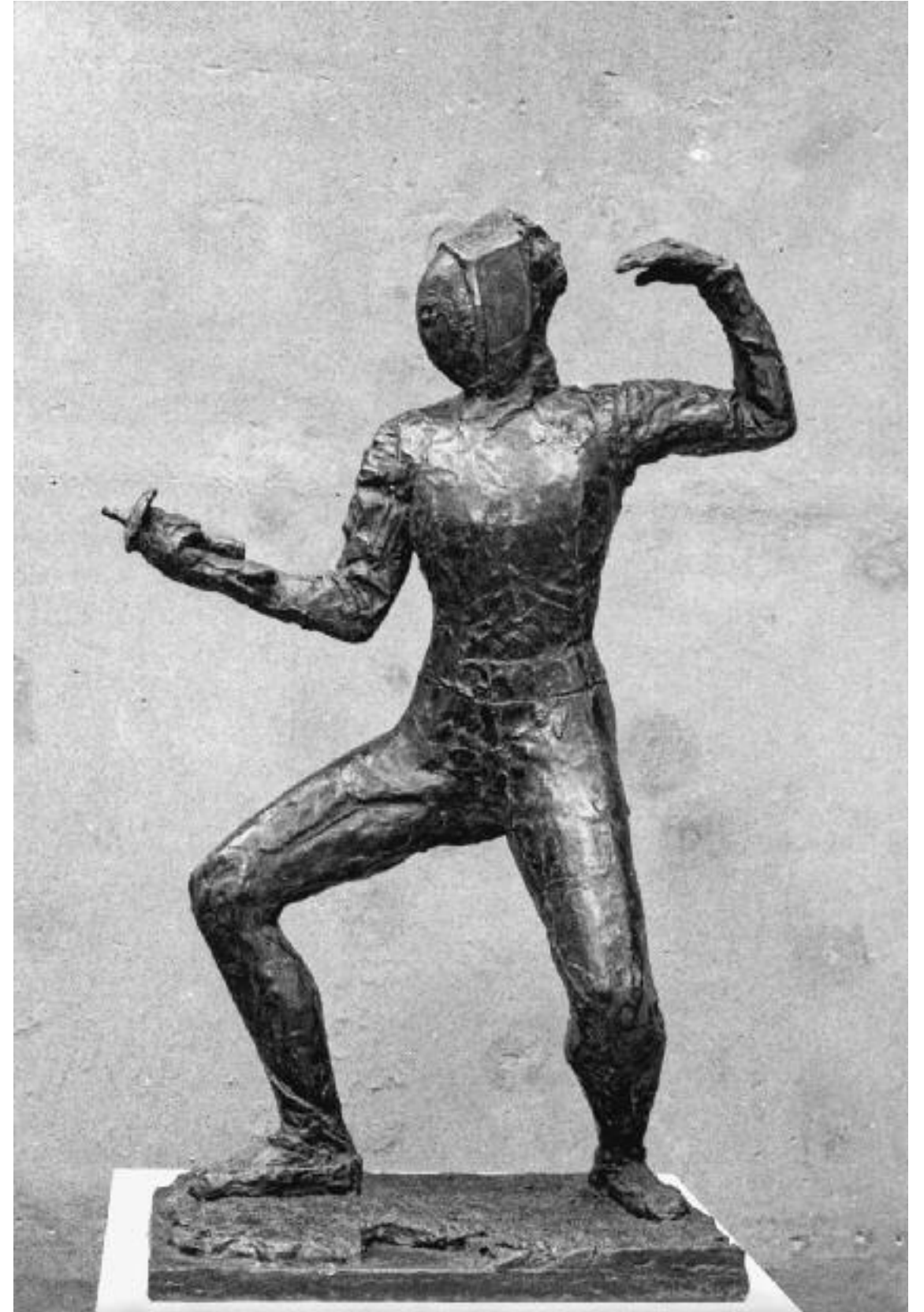
Cornelia I, 1944



Pablo Picasso
Sitzende Frau mit verschränkten Händen, 1922



Büste Nr. 12, 1933



Fechterin mit Maske, 1945/64

Germaine Richier und die Natur

Von Kindheit an fühlte sich Germaine Richier der Natur eng verbunden. Ihre Nichte Françoise Guiter erzählt: »In ihrem Atelier findet man unterschiedlichste Insekten, Hölzer und Steine sowie Kräuter, alle möglichen Dinge stapeln und häufen sich nach und nach in den Regalen. Vieles kommt aus ihrer Heimat, von den Stränden bei Saintes-Maries-de-la-Mer, wo sie sich liebend gern auf ›Steinjagd‹ begab – sowohl Inspirationsquelle als auch wichtiger Bestandteil ihrer Plastik.«

In Richiers Werken ist Natur nicht mehr einfach nur schön, wie es so lange als Regel für Kunstschaffende galt. Die Naturwahrheit Germaine Richiers umfängt alle Aspekte des Lebens, auch das Absonderliche, das Unheimliche, das Hässliche und das Unbegreifliche. Gerade für eine Künstlerin ist dieses Brechen mit den Konventionen ein besonderer Kraftakt, da an Frauen und ihre Kunst in hohem Mass ästhetische Erwartungen herangetragen wurden und werden.



Pferd mit sechs Köpfen, gross, 1954–56



Die Gottesanbeterin, gross, 1946



Gottesanbeterin und Käuzchen, 1948–51