

Aus:

Alexia Pooth

Kunst, Raum, Autorschaft

Der Nachlass des US-amerikanischen Malers C.H. Phillips
(1889-1975) aus autorgeografischer Perspektive

April 2014, 422 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2465-6

Obwohl Raum und Autorschaft viel diskutiert werden, ist eine Verbindung beider Konzepte bisher kaum erfolgt. Unter dem theorieaffinen Ansatz der Autorgeografie verbindet Alexia Pooth erstmals das *Zum-Künstler-Machen* und *-Gemacht-Werden* mit der Produktion von Räumlichkeit (Stadt, Landschaft, Innenraum, Nation). Ausgangspunkt für dieses kritische Nachdenken ist der US-amerikanische »self-taught artist« Clifford Holmead Phillips (1889-1975). Anhand seines in den USA und Europa situierten Nachlasses fokussiert die Studie Stilisierungs- und Platzierungsprozesse von Kunst und Künstlerschaft und spürt den Mythen und Sprechperspektiven nach, die »vor Ort« zur Ausbildung von Autorschaft beitragen.

Alexia Pooth (Dr. phil.) forscht in den Bereichen US-amerikanische und spanische Kunst- und Kulturgeschichte.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2465-6

Inhaltsverzeichnis

Vorwort | 7

I. Einleitung | 9

Amerikanische Kunst in Europa und der Nachlass des US-amerikanischen Künstlers Clifford Holmead Phillips in Bremen | 9

Raum und Autorschaft = untrennbar | 25

Drei Themen, zwei Zeitfenster, keine Neutralität: die praktische Annäherung an C. Holmead Phillips | 51

II. Landscape – Self-taught.

Der Autodidakt Clifford Holmead Phillips und das dynamische ›Gefüge Landschaft‹ in den USA der Zwischenkriegszeit | 61

Prospekt | 61

A self-taught artist with a strong personality | 70

New England: Landschaftsmalerei und Selbstpositionierung | 107

»A strong personality« in »New England« | 145

III. Autorfeld.

Die Figur Clifford Holmead Phillips im Kreuzungspunkt von Erzählungen, Räumlichkeiten und (Selbst-)Stilisierungen | 147

Prospekt | 147

Vier Narrative und Repräsentationen | 162

Eine Vielzahl von Aspekten. Das Autorfeld des Künstlers | 219

IV. Eingeräumtes oder die Materialisierung von Raumbildern am Ort – Phillips' Interieur in der Münchner Seestraße Nr. 5, 1931-1933 | 223

Prospekt | 223

München, Seestraße Nr. 5 | 232

Die Münchner Wohnung im Vergleich | 253

Phillips' Wohnung im Verhältnis zum Außenraum | 294
Ausgewogenheit oder die Vergangenheit im Jetzt:
Eingeräumtes in München | 322

**V. Abschluss: »Was den Maler macht,
das ist und bleibt das Gefühl für Raum« | 325**

**Lebensdaten und Reisestationen – Rekonstruktion
eines Lebenslaufes | 341**

Ausstellungen | 363

Textdokumente: Zeitungen, Briefe, Besprechungen | 369

Das Œuvre – Aufbewahrungsorte | 385

Literatur | 387

Abbildungen | 417

I. Einleitung

AMERIKANISCHE KUNST IN EUROPA UND DER NACHLASS DES US-AMERIKANISCHEN KÜNSTLERS CLIFFORD HOLMEAD PHILLIPS IN BREMEN

Die Möglichkeit, nordamerikanische Kunstwerke aus der Zeit vor 1945 in Deutschland bzw. in Europa zu sehen, ist beschränkt. Zwar gibt und gab es immer wieder Ausstellungen, die sich vorwiegend anhand von Leihgaben aus Nordamerika der US-amerikanischen Bildproduktion vor bzw. parallel zum Abstrakten Expressionismus widmeten,¹ doch die intensive Beschäftigung mit der Kunst von der Kolonialperiode bis zum 2. Weltkrieg liegt bis heute zumeist in der Hand amerikanischer Fachkollegen. Umso interessanter ist deshalb der hier zur Diskussion stehende Nachlass des wenig bekannten amerikanischen Malers, Sammlers und Kunstliebhabers Clifford Holmead Phillips,² der eher zufällig seit 1975 in der Hansestadt Bremen lagert.³ In

-
- 1 Zu nennen sind etwa folgende, im Literaturverzeichnis vermerkte Ausstellungen: Ausst.-Kat. Berlin 1910; Ausst.-Kat. Paris 1938; Ausst.-Kat. München 1953; Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976; Ausst.-Kat. Bonn 1976; Ausst.-Kat. Düsseldorf 1979; Ausst.-Kat. Berlin 1980; Ausst.-Kat. München 1981; Ausst.-Kat. Berlin 1988; Ausst.-Kat. Berlin 1993; Ausst.-Kat. Berlin 1996; Ausst.-Kat. Wien 1999; Ausst.-Kat. Hamburg 2007-2009; Ausst.-Kat. Brescia 2007. Vgl. auch Ruby 1999.
 - 2 Ein Lebenslauf des Künstlers, der sich ab den 1940er Jahren selbst nur noch als *Holmead* bezeichnete, findet sich im Anhang. Dieser zeigt einen Kurzabriss Phillips' Leben, verzeichnet die wichtigsten Aktivitäten während des Künstlers 86-jähriger Lebenszeit und gibt Einblick in die zeitliche Gliederung der Künstlervita. Da C. H. Phillips im Laufe seines Lebens seinen Namen häufiger wechselte, wird er in der Untersuchung mit seinem vollen Namen oder Nachnamen bezeichnet. So soll der Sprechstandort der Verfasserin kenntlich gemacht werden.
 - 3 Grund für die Lagerung der Hinterlassenschaften in Norddeutschland, d.h. konkret in Bremen und in Delmenhorst, ist die Ehe Phillips' mit der Bremerin Elisabeth Phillips, geb. Fritze (1900-1998). Diese brachte nach Phillips' Tod 1975 in Brüssel den Nachlass in ihre Heimatstadt. Kurz vor ihrem Tod, 1998, schenkte sie der Bremer Böttcherstraße einen Teil der Bilder. Weitere Werke befinden sich in der Kulturstiftung der Universität Bremen, in den Händen verschiedener Privatsammler wie auch in dem Nachlass des

diesem Konvolut aus Gemälden, Fotografien, Rezensionen, Briefen, Rechnungen und persönlichen Gegenständen des 1889 in Shippensburg (Pennsylvania) geborenen und 1975 in Brüssel verstorbenen Malers vereinen sich Zeitdokumente mit den umfangreichen Hinterlassenschaften eines autodidaktischen *Self-made-Künstlers*.⁴



Abbildung 1: C. H. Phillips, *Grey Landscape, Sweden, 1938*, Öl auf Leinwand, 40,5 x 50,5 cm (Kulturstiftung der Universität Bremen).

Seit dem Beginn seiner Laufbahn 1912 lebte C. H. Phillips unter dem Motto *I taught myself* – ein signifikantes, den Künstler prägendes Credo, das – so gilt es vorwegzu-

Künstlers bzw. seiner Ehefrau. Dieser wird bzw. wurde zwischen 1998 und 2013 von dem Bremer Testamentsvollstrecker, Dr. Eberhard Groscurth, verwaltet.

- 4 In bisherigen Besprechungen des Amerikaners wird C. H. Phillips zumeist als *vielgereiste Figur* bezeichnet: Nach einer kurzen Ausbildung in der Möbelfabrik seines Vaters – die Eltern waren John Clifford Phillips (1847-1925) und Anna Margaret Phillips, geb. Kelso (1860-1933) –, reiste Phillips 1912 nach Europa. Dort entschloss er sich zur autodidaktischen Künstlerschaft. Dieses Vorhaben begann er nach seiner Rückkehr in die USA ab 1913 umzusetzen. Bis 1924 verblieb der Künstler ausnahmslos in den Vereinigten Staaten, um ab 1924 ein gleichermaßen nach Europa wie in die USA orientiertes Pendlerdasein zu beginnen. Ab den 1920er Jahren verlebte er jährlich einige Monate in den USA wie auch einige Monate an unterschiedlichen Orten in Europa, wobei er in der Regel verschiedene »Anlauf-Wohnungen«, etwa in Brügge, in München oder in New York, unterhielt. Von diesen aus organisierte er seine Reisen. Daneben mietete er temporäre (Wohn-) Ateliers in New York oder Paris an. In den 1940er Jahren kam es, bedingt durch den 2. Weltkrieg, zur Einschränkung seiner Reiseaktivität. In diesen Jahren verblieb er vornehmlich an der amerikanischen Ostküste, um sich ab 1956 seinen Alterswohnsitz in Brüssel einzurichten. Heute ist Phillips zusammen mit seiner Ehefrau auf dem Riensberger Friedhof in Bremen begraben.

nehmen – der Kultur bzw. kulturellen Prozessen eine wichtige Stellung im künstlerischen Selbstverständnis Phillips' zuspricht. Wie aus der nachfolgenden Analyse hervorgeht, brachte sich Clifford Holmead Phillips in seiner simultanen Funktion als Lehrer/Schüler vorwiegend das bei, was er aus seinem unmittelbaren Umfeld kannte. So ist es nicht verwunderlich, dass der *self-taught*⁵ oder auch »self-choosen artist«⁶ Phillips im Laufe seiner Karriere viele Themen aufgriff, die zum Teil seit Jahrzehnten fest im kulturellen Repertoire der USA verankert waren. Besonders das für seine Vita wesentliche und noch zu diskutierende Pendeln zwischen den Vereinigten Staaten und Europa muss als Merkmal zeitgenössischer Debatten in den USA betrachtet werden, das bis zum 2. Weltkrieg von großer Relevanz war.

Auf dieser Basis kann Clifford Holmead Phillips als ein Künstler bezeichnet werden, in dessen Lebenslauf sich eine tiefe amerikanische Grundhaltung mit einem profunden Interesse an Europa verbindet. Sozialisiert als Sohn eines pennsylvanischen Möbelfabrikanten, galt für Phillips – wie für viele seiner Landsleute – die europäische Kunst und Kultur immer wieder als Ort der Inspiration: Auf der einen Seite griff der Maler Momente des *do it yourself* oder des *self-taught* auf – Aspekte, die bis heute zu den vermeintlich egalitären Werten der amerikanischen Kultur gehören.⁷ Auf der anderen Seite begann der stets antiintellektuell und antiavantgardistisch eingestellte Künstler ab 1924 zwischen den Kontinenten zu oszillieren und so die im 19. Jahrhundert gängige Reisetradition amerikanischer Maler bis in die 1940er Jahre zu tradieren.⁸

Vor diesem mehrschichtigen Hintergrund, den es in der Arbeit zu beleuchten gilt, zeichnet sich ab, dass sich in Phillips' Nachlass Persönlich-Biografisches mit Aspekten der amerikanisch-europäischen Kulturgeschichte fügt. Der Künstler und seine Hinterlassenschaften geben nicht nur Einblick in eine individuelle Lebensgeschichte, sondern auch in die US-amerikanische Kunst- und Mentalitätshistorie. Zugleich legen sie den zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder in den Vereinigten Staaten zu findenden Prozess offen, Akte der Selbststilisierung in einer Art »anlehrender Abgrenzung« zur sog. Alten Welt zu vollziehen. Aus diesem Grund muss der in Norddeutschland lagernde Dokumentenbestand in zweifacher Weise eingeschätzt werden: erstens als Auskunftsplattform über den Maler, Sammler und Kunstliebhaber, der sich neben seinen Reisen auch für die in der Zwischenkriegszeit besonders virulente Etablierung einer »amerikanischen« Kunst einsetzte,⁹ und zweitens als Zugangsmöglichkeit zur amerikanischen Kulturproduktion.

Da die Bilder bzw. Hinterlassenschaften Phillips' heute sehr isoliert in Bremen lagern – Vergleichsmöglichkeiten mit anderen amerikanischen Künstlern aus der Zeit

5 Vgl. zu diesem Begriff Kapitel II. Vgl. auch Fine 2004; Russell 2001.

6 Mateya 2003, S. 9.

7 Vgl. Fluck 1998.

8 Das Aufgreifen der Reisetradition und die Weiterführung dieser bis in die 1950er Jahre war u.a. ein Grund, warum Phillips in der Literatur als *rückständig* bezeichnet wurde. Diese Einschätzung wurde auch für seine Bilder und seine künstlerische Haltung vorgebracht. Vgl. Schreiber 2006, S. 4.

9 Vgl. hierzu allgemein Baigell 2001.

vor dem Abstrakten Expressionismus bestehen in Europa nur wenige¹⁰ –, hält der Nachlass zudem Auskünfte über die tradierte Handhabung und Einschätzung der amerikanischen Malereiproduktion seitens europäischer Kunsthistoriker bereit. Aufgrund der Tatsache, dass die amerikanische Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hierzulande lange Zeit marginalisiert wurde,¹¹ stellt das hinterbliebene Materiallegat wohl eines der wenigen in Europa aufbewahrten Nachlasskontingente eines US-Künstlers dar. Diese besondere Aufbewahrungssituation basiert auf dem Umstand, dass Phillips mit einer Bremerin verheiratet war, die nach des Künstlers Tod die Hinterlassenschaften in ihre alte Heimat brachte. Dort setzte sie sich bis zu ihrem eigenen Tod 1998 für die Bekanntmachung ihres Mannes ein. Die häufig als ›Vorort von New York‹ charakterisierte Hansestadt, von der in den letzten Jahren eine rege Phillips-Vermarktung ausging, verfügt damit über einen Dokumentenbestand, der folglich nicht nur biografisch-kulturgeschichtlich, sondern weiterführend auch im Kontext einer zunehmend als transgressiv und interdisziplinär begriffenen Kunstwissenschaft von großem Interesse ist. Es gilt, dass das ungeordnete, ebenso persönliche wie kunst- und kulturgeschichtliche Konvolut eine Vielzahl an Themen integriert: So finden sich in dem Bestand Antworten auf die Frage nach der Geschichte der ›westlichen‹ Kunstgeschichte und ihren Konstruktionen und Gültigkeiten,¹² Zentrum- und

10 Vergleichsmöglichkeiten aus der Zeit vor 1945 gibt es z.B. im Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, im Musée d'Art Américain, Giverny, im Nordseemuseum Husum (Nissenhaus) oder in der Singer Memorial Foundation in Laren, Holland. Die Sammlung des Museo Thyssen-Bornemisza (vgl. Novak 1986; Llorens 2000) gilt dabei als die größte Sammlung amerikanischer Kunst vor 1945 in Europa. In ihr sind vorwiegend die Maler der *Hudson River School* vertreten wie auch einige *Ashcan*-Künstler und sog. *Modernists* aus dem frühen 20. Jahrhundert. Das Musée d'Art Américain in Giverny zeichnet sich vor allem durch Wechselausstellungen zur amerikanischen Kunstproduktion aus, wobei besonders historische Austausch- und Reiseprozesse zwischen den USA und Europa fokussiert werden. Demgegenüber spiegelt das Nordseemuseum in Husum einen ganz eigenen Aspekt deutsch-amerikanischer Austauschbeziehungen: Gegründet durch den Husumer Auswanderer Ludwig Nissen (1855-1924), ist es ein Beispiel für die amerikanische Spendermentalität auf deutschem Boden. Die Singer Memorial Foundation in Laren wiederum ist eine privat gegründete Stiftung, die sich vorwiegend für die Bekanntmachung des amerikanischen Malers William Henry Singer, Jr. in Holland einsetzt. Die Aktivitäten um Singer, Jr. (1868-1943), seine Hinterlassenschaften, seine Reisen zwischen den USA und Europa und sein Selbstverständnis als Sammler, die auf kulturgeschichtlicher Ebene grundlegende Ähnlichkeiten zu Phillips haben, müssten an anderer Stelle genauer in Bezug auf den Shippensburger untersucht werden. Vgl. www.singerlaren.nl [5. Mai 2011]. Siehe zu der Thematik *amerikanische Kunst in Europa* auch die *La Fayette Database of American Art*, <http://musee.louvre.fr/bases/lafayette/> [8. Mai 2011], oder die erst jüngst erworbene Sammlung von *Modern Native American artists*, die heute in den Staatlichen Museen zu Berlin (Ethnologisches Museum) aufbewahrt wird, vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2012.

11 Vgl. Frohne 2000; Gaechtens/Ickstadt 1992; Ruby 1999; Davis 2003; Corn 1988.

12 Vgl. Zimmermann 2003; Zijlmans/van Damme 2008; Elkins 2007.

Peripherieproblematiken,¹³ Auskünfte über historische Migrations- und Kanonbildungsprozesse¹⁴ ebenso wie Einblicke in traditionelle Selbst- und Fremdkonstruktionen zwischen den Kontinenten.¹⁵ Dieses weitgefächerte Themengeflecht paart sich – stets auf der Basis Phillips’ – wiederum mit der komplexen Geschichte der ›frühen‹ amerikanischen Kunstproduktion.¹⁶ Deren Erforschung wird höchst aktuell auch europäischen Wissenschaftszirkeln ›angetragen‹.¹⁷ Gerade die jüngst seitens der *American art history*¹⁸ immer wieder debattierte Frage nach künstlerischen Austauschprozessen zwischen den USA und Europa, respektive die narrative Konstruktion amerikanisch-europäischer Kunstgeschichten, sind exemplarische Themenaspekte, die theoretisch auch Phillips’ Nachlass betreffen.¹⁹

Mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte der amerikanischen Kunst zwischen dem 18. und 21. Jahrhundert befinden sich die Hinterlassenschaften C. H. Phillips’ folglich an der Schnittstelle zwischen tradierten Geschichtskonstruktionen und aufbre-

-
- 13 Vgl. allgemein bzw. weiterführend zur Thematik *Zentrum und Peripherie* Hadjinicolaou 1983; Turowski 2006; Nelson 1997; Murawska-Muthesius 2000.
 - 14 Vgl. Fuhrmeister/Kohle/Thielemans 2009; Held/Schneider 2007.
 - 15 Vgl. beispielhaft Klautke 2003; Krakau 1985; Pells 1997; Markovits 2004.
 - 16 Siehe hierzu etwa Novak 2007 [1969] und 1980; Miller 1993; Burns 1996 oder die Ausstellungskataloge Berlin 1980; Wien 1999; Hamburg 2007-2009.
 - 17 Vgl. Zurier 2009; American Art 2008. Die Bestrebung der amerikanischen Kunstgeschichte (vgl. Corn 1988 und 1998), sich Richtung Europa zu öffnen und dabei europäische Wissenschaftler für die Erforschung des Gegenstandsbereichs *amerikanische Kunst* zu gewinnen, zeigt sich aktuell an vielen Initiativen. Ausstellungen, Tagungen und Publikationen, die diesbezüglich zu nennen sind, sind u.a. *Narratives about American Art* (Mai 2007), Berlin; *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes* (Oktober 2007), München; *Anglo-American. Artistic Exchanges between Britain and the USA* (Juli 2009), University of York; *Transatlantic Dialogues in the History of Art* (Mai 2010), Paris. Siehe hierzu auch die Tagung *English Accents. Interaction with British Art, c. 1776-1855* (London 1998). Weiterführend sind zudem folgende Ausstellungsprojekte erwähnenswert: *American Artists and the Louvre* (Paris 2006), *Americans in Paris. 1860-1900* (London 2006), *Vice Versa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland* (Berlin 1996), *America! – storie di pittura dal nuovo mondo* (Brescia 2007), *Sargent/Sorolla* (Madrid 2007) oder die jüngste Expositionstrilogie in Hamburg, die sich zwischen 2007 und 2009 unter dem Motto *a small sensation* mit 150 Jahren amerikanischer Kunstproduktion vor dem 2. Weltkrieg beschäftigte (vgl. Westheider 2008).
 - 18 Unter dem national orientierten, in sich brüchigen Begriff *American art history* wird der Teilbereich der kunsthistorischen Disziplin verstanden, der sich mit der US-amerikanischen Kunstproduktion beschäftigt. Lange stand die *American art history* vor allem für die Beschäftigung mit der amerikanischen Kunst vor dem 2. Weltkrieg. Mittlerweile hat sich ihr Gegenstandsbereich enorm verbreitert, wie sich beispielsweise in den Ausführungen von John Davis (2003), den Aktivitäten der Terra Foundation of American Art (vgl. www.terraamericanart.org) [8. Mai 2011] oder der Luce Foundation (vgl. www.hluce.org) zeigt.
 - 19 Vgl. Groseclose/Wierich 2009; American Art 2008; Groseclose 2000; Leja 1997; Davis 2003.

chenden Gepflogenheiten – wobei innerhalb des Konvoluts wiederum Lebensaspekte eines Künstlers zu Tage treten, der sich nicht allein aufgrund seines Autodidaktentums für ein europäisches (Forscher-)Publikum rasch als ›schwierige Figur‹ entpuppt: Holmead Phillips' künstlerisches Selbstbild und Œuvre, das an der Schnittstelle zur Laienkunst²⁰ angesiedelt werden muss, entspricht weder europäischen Geniediskursen noch unseren Stil- und Epocheneinteilungen. Die Kunstproduktion Phillips' setzt sich vielmehr aus sehr unterschiedlichen inhaltlichen wie auch umsetzungstechnischen Aspekten zusammen, die Phillips u.a. aus Museen und aus Büchern kannte.

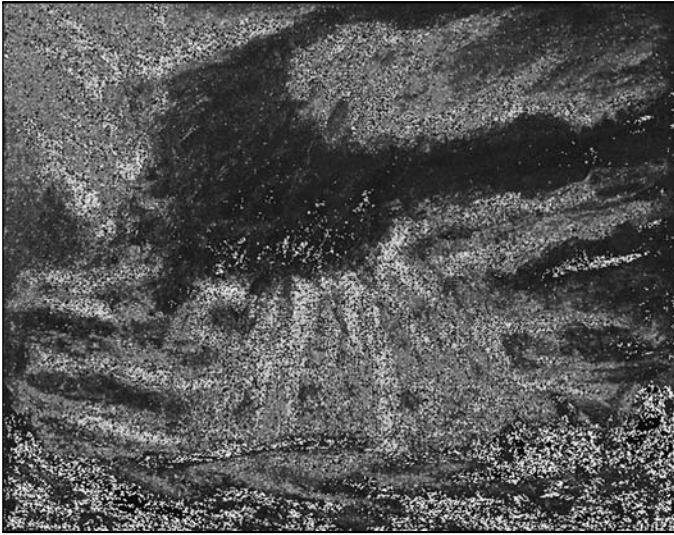


Abbildung 2: C. H. Phillips, *Sunburst*, 1959, Öl auf Leinwand, kaschiert auf Karton, 82 x 102 cm (Privatbesitz).

-
- 20 Der schwierig zu konturierende Begriff *Laienkunst* figuriert als Gegenbegriff zur *Hochkunst*. Als *Hochkunst* wird in der Regel das bezeichnet, was unter die tradierten Standards der eurozentristisch ausgerichteten Fachdisziplin fällt. ›Gütezeichen‹, die ein Werk zur *Hochkunst* machen, sind z.B. Ästhetik, Innovation, Erfindungsgabe, hohes malerisches bzw. technisches Vermögen etc. Die *Laienkunst* demgegenüber ist eine Kunst, die sich nicht in vorgefertigte Standards einfügen lässt, da sie nicht mit *Mainstream*-Vorstellungen konform geht (vgl. Russell 2001). Sie kann sowohl amateurhaft und autodidaktisch sein, als sich auch einer naiven Ausdrucksform bedienen. Laienkunst muss grundsätzlich als weites Feld begriffen werden, das nicht zu pauschalisieren ist. Im Fall Phillips artikuliert sich sein Schnittstellenstatus vor allem in der Malweise und in der Ausbildungsform. Weder kann er dabei als Freizeitmaler bezeichnet werden, noch als Künstler, der fern von *traditions of Western art history* stand. Phillips ist ein Autodidakt, der sich über die Jahre mehr und mehr als amerikanischer ›Hochkünstler‹ verstand. Vgl. allgemein zum Thema *Laienkunst* Russell 2001a; Fine 2004; Ausst.-Kat. New York 1981.



Abbildung 3: C. H. Phillips, *The Corner Plot (Le Lotissement)*, 1927, Öl auf Leinwand, ca. 56 x 71 cm (Privatbesitz Delmenhorst).



Abbildung 4: C. H. Phillips, *Würzburg*, 1931, Öl auf Leinwand, 56 x 71 cm (Kulturstiftung der Universität Bremen).

Auffällig an dem Œuvre ist vor allem Phillips' unbefangener Rückgriff auf verschiedene Stile, die aufgrund ihrer Kombinationsvarianten den Großteil der Arbeiten kaum bestimmbar werden lassen. Zwar wird Phillips in Besprechungen zumeist als Expressionist bezeichnet,²¹ doch finden sich genauso auch impressionistische Elemente in seinem Werk,²² Momente des *Munich Style*,²³ Kubistisch-Abstraktes, Aspekte der *Hudson River School* [vgl. Abb. 12], Anklänge an die *American Scene* [vgl. Abb. 3], Neusachliches, Karikaturen [vgl. Abb. 7] ebenso wie Bilder, die locker an Rembrandt und Tizian erinnern. Auf diese Weise bleibt zu unterstreichen, dass sich individuelle Aspekte in den Arbeiten des *self-taught artist* häufig mit dem Willen verbinden, an etablierten Kunstdiskussionen teilzunehmen. Dieser Ansatz bringt den Maler in die Nähe vieler anderer amerikanischer Künstler, die sich um die Jahrhundertwende offenbar bewusst stärker für die Weiterführung von Überliefertem einsetzen als für die Erfindung neuer künstlerischer Ausdrucksformen.²⁴ Thematisch bewegen sich die in sich häufig statisch wirkenden Bilder zwischen Landschaften [vgl. Abb. 1 und 2], Stadtlandschaften [vgl. Abb. 4], Porträts [vgl. Abb. 6], biblischen und mythologischen Szenen [vgl. Abb. 5] bzw. Stilleben – wobei es vorwegzunehmen gilt, dass Phillips eine einmal entwickelte Malweise bzw. Kompositionsart sehr häufig wiederholte. Neben der Heterogenität der Gemälde und Phillips' Traditionsorientiertheit spielt die Thematik *Repetition* in dem Œuvre eine große Rolle. Dies zeigt sich, wie es noch näher zu diskutieren gilt, exemplarisch an Phillips' Neuenglandgemälden, die im Kapitel *Landscape – Self-taught* u.a. den Gegenstand der Erörterung bilden.

Da Clifford Holmead Phillips – der u.a. Zeitgenosse von Charles Sheeler (1883-1965), Edward Hopper (1882-1967), Raphael Soyer (1899-1987) oder Winold Reiss (1886-1953) war – somit wohl eine komplexe Stellung zwischen stilistischer Unbefangenheit und künstlerischer Vergangenheitsorientierung bescheinigt werden kann, muss dem in Bremen situierten Nachlass noch einmal mehr ein wesentlicher Stellenwert zugesprochen werden. Trotz seiner räumlichen Isolation, die aus dem Nichtvorhandensein weiterer Nachlassbestände anderer amerikanischer Künstler in Bremen resultiert, gibt das Legat auf der Basis Phillips' Auskunft über ein Kunstgebiet, welches bisher vielfach missverstanden und peripheralisiert wurde.

21 Vgl. Ausst.-Kat. Bremen 1998; Zimmermann 1987; Schreiber 2006.

22 Vgl. hierzu die Abbildungen im Kapitel II.

23 Vgl. zum *Munich Style* etwa Dayer Gallati 1996. Der *Munich Style*, der vor allem von Künstlern wie Franck Duveneck in der Auseinandersetzung mit dem sog. Kreis um Wilhelm Leibl in München entwickelt und dann in die USA gebracht wurde, erfreute sich in den 1870er und 1880er Jahren in den Vereinigten Staaten großer Beliebtheit.

24 Vgl. Frohne 2000.



Abbildung 5: C. H. Phillips, *The Last Judgment*, 1939, Öl auf Leinwand, 91 x 116,5 cm (Privatbesitz).

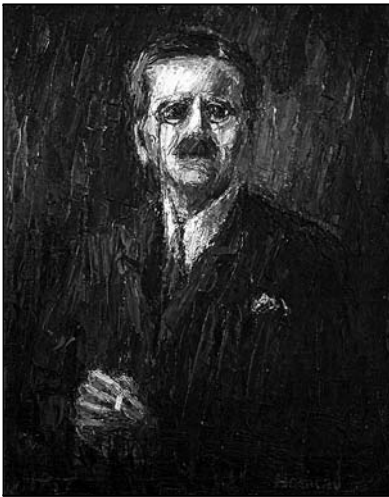


Abbildung 6: C. H. Phillips, *François Monod*, 1957, Öl auf Leinwand, 71 x 56 cm (Nachlass Bremen).

Abbildung 7: C. H. Phillips, *The Dust Complex*, 1939, Öl auf Leinwand, 91 x 76 cm (Nachlass Bremen).

Clifford Holmead Phillips in der Kulturstiftung der Universität Bremen

Vor diesem Hintergrund, der sich sowohl auf individueller Künstlerebene als auch rezeptionsgeschichtlich verorten lässt, ist die Promotionsausschreibung anzusiedeln, die die Kulturstiftung der Universität Bremen 2006 zur Anfertigung einer ›Biografie im Kontext‹ über Clifford Holmead Phillips auslobte.²⁵ Deren Ergebnis ist die vorliegende Arbeit. Diese resultiert aus der Beschäftigung mit den persönlichen, in Bremen wie in den USA gelagerten Materialien, der Lebensgeschichte Phillips', der amerikanisch-europäischen Kunstgeschichte und vor allem aus Autorschafts- und Raumtheorien, die als innovative Basis zur Bearbeitung des wenig bekannten Malers dienen. Ziel dieses mehrschichtigen ›Zugreifens‹ auf den eher regional geschätzten *Self-mademan* war es nicht, den Maler zu rehabilitieren, sondern Auskunft über Phillips und seine Epoche zu erhalten. Zudem sollte die selbstreflexive Forschungsarbeit anschlussfähig an aktuelle Debatten und internationale Problemfelder sein.

Basierend auf einer großzügigen Bilderschenkung, die die Universität Bremen von einem Delmenhorster Sammlerehepaar²⁶ ebenso wie von dem Bremer Testamentsvollstrecker der Künstlerwitwe²⁷ zur wissenschaftlichen Untersuchung bekam,

-
- 25 Promotionsausschreibung der Universität Bremen, Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik (Prof. Dr. Irene Nierhaus) vom 20. Juni 2006, vgl. H-ArtHist vom 21. Juni 2006 (www.arthist.net) [11. Mai 2011]. In der Ausschreibung heißt es: »Die Doktorarbeit im Bereich der Kunstwissenschaft hat ihren Ausgangspunkt in einer monografischen Arbeit zu dem amerikanisch-deutschen Maler Clifford Holmead Phillips (1889[-] 1975), die jedoch in explizit kunst- und kulturwissenschaftlicher Kontextualisierung und mit besonderer Berücksichtigung zeitgeschichtlicher Aspekte anzulegen ist, fokussiert auf Malerei und Grafik von Landschaft, Stadtlandschaft und Reise in der Periode zwischen 20er und 50er Jahren sowohl in den USA wie Europa. Das Vorhaben beinhaltet die historische Erarbeitung einer Biografie ›im Kontext‹, Werkverzeichnis und -analyse, Auseinandersetzung mit Problemfeldern und Theorien zu Regionalität, Regionalismus und regionaler Kunstproduktion und zu ›Landschaft als Konstrukt‹. Voraussetzungen [...] Kenntnis und Interesse an Theorien zu Kultur/en, Autorschaft [...].«
- 26 Hier gemeint sind Alfred und Helga Moeke, die sich seit den 1980er Jahren aktiv für die Verbreitung von C. H. Phillips' Œuvre einsetzen. Besonders ist in diesem Zusammenhang die Anfertigung einer Biografie zu nennen, die in Kooperation mit dem Ehepaar und Elisabeth Phillips von dem Marburger Kunsthistoriker Rainer Zimmermann 1987 angefertigt wurde (vgl. Zimmermann 1987), und die Durchführung einer Phillips-Ausstellung in dessen Heimatstadt Shippensburg 2003 (vgl. Ausst.-Kat. Shippensburg 2003). Die Bilderschenkung an die Kulturstiftung der Universität Bremen stellt damit nur einen Aspekt innerhalb ihrer Aktivitäten dar. Das Ehepaar verfügt sowohl über einen umfangreichen Bildbestand als auch über viele persönliche Unterlagen Phillips', zu denen z.B. Briefe, Fotografien und ein von Phillips angelegtes Buch gehören, in dem der Künstler Rezensionen zu seinen Ausstellungen sammelte (Clipping-Record, Privatbesitz Delmenhorst).
- 27 Kurz vor ihrem Tod 1998 beauftragte die Ehefrau des Künstlers, Elisabeth Phillips, den Bremer Rechtsanwalt und Notar Dr. Eberhard Groscurth, die Hinterlassenschaften Phillips' zu verwalten. Gemäß diesem Auftrag sind seit 1999 diverse Ausstellungen initiiert und kontinuierlich Bilder an Interessenten verkauft worden. Allerdings haben Groscurths

bestand die von der Universität formulierte Aufforderung darin, Phillips' Hinterlassenschaften in einer Promotion kunstwissenschaftlich zu verorten. Unter der Vorgabe, besonders die 1920er bis 1950er Jahre zu fokussieren, wurden als mögliche Zugangswege zum Œuvre die Verhandlungen sehr unterschiedlicher Problemaspekte vorgeschlagen. Zu diesen gehörte das Nachdenken über Prozesse und Theorien regionaler Kunstproduktion, Regionalismus, Autorschaft und »Landschaft als Konstrukt«,²⁸ wie auch die Möglichkeit, ein Werkverzeichnis anzulegen. Aufgrund der Tatsache, dass Phillips' Hinterlassenschaften heute an sehr unterschiedlichen Orten lagern – so z.B. in der Universität Bremen, bei verschiedenen Privatpersonen,²⁹ in der Bremer Böttcherstraße,³⁰ im Bostoner Museum of Fine Arts³¹ oder in Familienbesitz³² –, wurde allerdings von vornherein auf die Anfertigung eines Werkverzeichnisses verzichtet.

Problemfelder

Angesichts des

- ungeordneten ›Bremer‹ Nachlasses, in dem sich unterschiedliche Utensilien, Dokumente und Gegenstände erhalten haben,³³

Initiativen nur bedingt die gehoffte Resonanz gefunden – was auf die nach wie vor latente Marginalisierung amerikanischer Kunst vor 1945 zurückgeführt werden kann, wie auch auf Phillips' zum Teil diskussionswürdiges Œuvre. Da der Auftrag nur bis ins Jahr 2013 reicht, ist derzeit unklar, was mit dem Nachlass in Zukunft passieren wird. In den Händen Groscurths befindet sich die Mehrzahl der von Phillips' hinterlassenen Bilder und Gegenstände. Das Konvolut der Kulturstiftung der Universität Bremen ist dagegen recht klein.

- 28 Promotionsausschreibung. Siehe hierzu weiterführend Nierhaus/Hoenes/Urban 2010.
- 29 Zu diesen Privatpersonen gehören – neben dem Delmenhorster Sammler Alfred Moeke – Verwandte von Elisabeth Phillips in Bremen. Weiterhin ist der 2009 verstorbene Marburger Phillips-Biograf Rainer Zimmermann zu nennen, der einen Teil seiner Sammlung in den 1990er Jahren dem Marburger Universitätsmuseum lieh (vgl. Ausst.-Kat. Marburg 1990). Ferner bleibt der süddeutsche Privatsammler Horst Bittmann zu erwähnen, der seit etwa zwei Jahren versucht, seinen Bestand an Werken auf dem Kunstmarkt zu veräußern. Ob es darüber hinaus noch Sammler in Belgien gibt, wo der Künstler von 1956 bis 1975 lebte, ist unklar. Im US-amerikanischen Raum sind vor allem zwei Bilder zu nennen, die sich seit den 1940er in der Sammlung Katherine S. Dreiers befinden (vgl. Herbert/Apter/Kenney 1984, S. 522).
- 30 Vgl. Ausst.-Kat. Bremen 1998.
- 31 Im Bostoner Museum of Fine Arts befindet sich ein Bild mit dem Titel *Man with Black Hair* von 1971, das dem Museum 1992 von Elisabeth Phillips geschenkt wurde. Weitere Arbeiten befinden sich in der Historical Society in Phillips' Heimatstadt Shippensburg und in der Cumberland County Historical Society, Carlisle (Pennsylvania).
- 32 Mit Familienbesitz ist hier in erster Linie gemeint, im Besitz der beiden Töchter von Clifford Holmead Phillips – Margaret Crenson (1934–2011) und Chris McDonald (1940). In ihrem in den USA und in England lagernden Eigentum befinden sich verschiedene Ölgemälde Phillips', Fotografien und andere persönliche Gegenstände.
- 33 Siehe hierzu ausführlicher das Kapitel III.

- Phillips' Werk, das die qualitative Grenze zwischen *High* und *Low* beständig übertritt,
- den vielen rezeptionsgeschichtlichen Problemen, denen sich die amerikanische Kunstproduktion in Europa nach wie vor gegenüberstellt,
- und der Aufforderung, eine monografische Arbeit über den autodidaktischen Künstler zu verfassen,

entpuppte sich die Frage, wie die von der Kulturstiftung ausgeschriebene Aufgabe umzusetzen sei, allerdings als komplex. Zum einen war zunächst unklar, ob eine, und wenn ja, welche, der vorgeschlagenen Herangehensweisen für die Bearbeitung des Künstlers gewählt werden sollte. Zum anderen stellte sich die Problematik, wie eine *monografische Arbeit*³⁴ über den im Gilded Age³⁵ geborenen Maler aussehen müsste bzw. könnte.

Diese letztgenannte Unsicherheit resultierte besonders aus dem Tatbestand, dass Monografien zumeist biografieorientierte Forschungen sind, die vor allem eine Schwierigkeit bergen: Als legitimierender Bestandteil der Kunstgeschichte wird mit ihnen traditionell die Verbindung von Künstlergeschichte, Kanonbildungsprozessen und Fiktion gewährleistet³⁶ – eine auf Narrationsstandards der Disziplin basierende Gegebenheit, die sowohl grundsätzlich als auch hinsichtlich des spezifischen Künstlers Holmead Phillips als problematisch empfunden wurde. Trotz des vielfach belegten Wissens, dass Biografien Orte sind, an denen die Verschmelzung von historischem Autor/Künstler und Biograf neutralisiert wird, werden Künstler in Monografien nach wie vor als kohärente Gestalten mit ›Autorität‹ konstruiert. Kunsthistorische Lebensschilderungen spiegeln damit in der Regel weniger das Bewusstsein einer dislozierten Persönlichkeitsbildung wider, wie es etwa in den *gender* und *postcolonial studies* zum Standard gehört.³⁷ Vielmehr tradieren Biografien die disziplinären Meistererzählungen von Originalität und Authentizität.³⁸ Da der in Pennsylvania sozialisierte Künstler mit seiner vor 1945 begonnenen Kunstproduktion jedoch sozusagen aus einem ›westlichen Kunstrandgebiet‹ stammt und zugleich Forscher wie Stuart Hall aufgezeigt haben, dass Identitäts- und Subjektkonstitutionen in modernen Gesellschaften nicht kohärent sein können,³⁹ stellte sich rasch die Frage, ob die An-

34 Als Monografie bezeichnet man in der Regel eine in sich vollständige Forschungsabhandlung, die sich um einen einzelnen Gegenstand dreht. Monografien sind zumeist Biografien, in denen das Werk, die Bedeutung und das Leben einer ›biografiewürdigen‹ Person verhandelt wird. Besonders in der Kunstgeschichte ist die Trennung zwischen den Begriffen *Monografie* und *Biografie* nicht eindeutig. Zumeist werden beide Termini synonym gebraucht. Vgl. Hellwig 2003 und 2005.

35 Vgl. zum Gilded Age z.B. Shrock 2004.

36 Vgl. Soussloff 1997.

37 Vgl. Rogoff 2003; Hall 2000a.

38 Vgl. Wenk 1997; Soussloff 1997; Wetzel 2000.

39 In seinem Text *Die Frage der kulturellen Identität* geht der Soziologe Stuart Hall u.a. davon aus, dass heute kulturelle Identität so vielschichtig ist, dass sich Subjekte nicht mehr als Einheit entwickeln. Vielmehr spielen in den Identitätsbildungsprozess unterschiedliche ›Größen‹ wie etwa Klasse, Alter, Geschlecht oder Ethnie hinein, ebenso wie Sprache oder der Blick auf den ›Anderen‹. Diese Beobachtung versteht Hall als »Teil eines um-

fertigung einer ›klassischen‹ Monografie sinnvoll sei: Sollte mit der Arbeit eine vermeintlich objektive Erzählung aus dem Nachlasskonvolut über den Amerikaner konstruiert werden, dessen Vita nicht zuletzt aufgrund des Schnittstellenstatus zur Laienkunst viele Brüche, Fragen und Unklarheiten aufweist?⁴⁰

Infolge von mehreren Schwierigkeiten, die kurz umrissen werden sollen, erhartete sich das Bewusstsein, dass das Verfassen einer ›klassischen‹ Biografie hinsichtlich Phillips' Arbeiten, in denen Lern- und Produktionsprozesse zusammenfallen,⁴¹ viele Potentiale vergibt – nicht zuletzt, da es höchstens indirekt möglich ist, über die Wahrnehmung der amerikanischen Kunst, das kartierende Anordnen von Künstlerschaft⁴² oder die Frage nachzudenken, woher eigentlich die ästhetischen Strategien eines Künstlers stammen: »How is artistic production shaped by the artist and the culture?«⁴³ Stattdessen kristallisierte sich die Idee heraus, genau den Schnittstellenstatus des im Feld *USA/Europa* agierenden Malers zum Prinzip zu erheben. Es ergab sich die Überlegung, ein bewusst aspektorientiertes Untersuchungskonzept zu entwickeln, das Raum bietet, mit der Figur Phillips in den Nachlass und über diesen wiederum in die amerikanische Kulturgeschichte zu schauen.

Zu den Schwierigkeiten, die letztlich gegen die Anfertigung einer herkömmlichen Biografie sprachen, gehörten folgende: Erstens zeigte sich beim Zusammentragen der über Clifford Holmead Phillips auffindbaren Literatur, dass der Künstler zwar immer wieder als *unbekannt* oder gar *vergessen* betitelt wird, indes doch eine ganze Reihe an Texten, Zeitungsartikeln und Ausstellungskatalogen über den Amerikaner existieren.⁴⁴ Diese sind aufgrund der Tatsache, dass Phillips von 1956 bis zu seinem Tod 1975 in Brüssel lebte, häufig in Europa entstanden. Die Mehrzahl der ausstellungstechnischen Vermarktungsversuche des Künstlers fand somit auf diesem Kontinent statt. Diese Beobachtung scheint entscheidend, denn nähert man sich über die zwischen den 1960er Jahren und heute entstandenen Texte dem Künstler an, so lässt sich festhalten: Nicht die amerikanische Kulturproduktion bildet den Ausgangspunkt, um sich mit dem spezifischen Œuvre zu beschäftigen, sondern tradierte europäische

fassenden Wandlungsprozesses, der die zentralen Strukturen moderner Gesellschaft verschiebt und die Netzwerke unterminiert, die den Individuen in der sozialen Welt eine stabile Verankerung gaben« (Hall 2000a, S. 180). Der Verlust einer stabilen Selbstwahrnehmung wird, so Hall, als Zerstreuung und De-Zentrierung des Subjekts bezeichnet – eine Blickweise, die Momente der Fragmentierung und Dislokation in den Vordergrund stellt. Vgl. Hall 2000a, S. 180-222.

40 Vgl. hierzu weiterführend etwa Lühe/Runge 2001.

41 Roger Cardinal wies darauf hin, dass ein autodidaktischer Künstler sich das Kunst-Machen in der Regel durch aktives Tun beibringt: Der Lernprozess eines Autodidakten »is inseparable from doing: the student learns about making art by making art, as it were interrogating the activity itself to determine in what exact direction it is heading, and only stepping back or give a title to the lesson once it is over« (Cardinal 2001, S. 71 und 72).

42 Siehe zur Thematik der *Kunstkartierung* Nelson 1997.

43 Russell 2001, Klappentext des Buches.

44 Vgl. Literaturliste im Anhang.

Künstlermythen. Diese fokussieren den Blick auf den Amerikaner einschlägig⁴⁵ – und zwar dergestalt, dass Phillips’ Arbeiten nicht als die eines außereuropäischen Künstlers mit divergenter Sozialisation und Mentalität verstanden werden, sondern als Ausdruck eines US-Bürgers, der durchweg einem Europäer gleichgesetzt wird. Deutlich wird dies etwa an der Art der Verhandlung, die sich ausnahmslos aus standardisierten Beschreibungsformeln speist. Gütesiegel der europäischen Kunst- und Künstlergeschichte, wie sie in Biografien häufig eingesetzt werden, betten Phillips wie selbstverständlich in Meisterdiskurse ein und verhindern so eine umsichtig-epistemologische Kontextualisierung.⁴⁶ Dieses Vorgehen, das sich besonders hinsichtlich der Wahrnehmung Phillips’ als fundamental erweist, scheint wiederum Resultat der jahrzehntelangen Marginalisierung der amerikanischen Kunstproduktion zu sein und damit letztlich tradierte Konventionen der Disziplin widerzuspiegeln.⁴⁷

Ergänzend zu dieser Beobachtung brachte die Auseinandersetzung mit den Bremer Hinterlassenschaften folgende Erkenntnis: Zwar ist der Nachlass, so wie er heute in der Hansestadt vorliegt, sehr umfangreich – es bedurfte mehrerer Wochen, die Briefe, Zeitungsrezensionen, Ausstellungsflyer, Zeichnungen und Bilder zu sichten, partiell zu organisieren und dann genauer zu lesen –, doch in ihrer Gesamtheit entpuppten sich die Materialien rasch als lückenhaft. Besonders über die Kindheit und Jugend des Künstlers, in der die Entscheidung zur Künstlerschaft fiel,⁴⁸ ebenso wie über die Phase zwischen 1940 und 1955 halten die Hinterlassenschaften nur wenige Informationen bereit. Dieser Umstand wurde in der bisherigen Forschung, die ihren Ausdruck vor allem in einer 1987 entstandenen Phillips-Biografie erhält,⁴⁹ zumeist durch das kolportierende Zitieren von Anekdoten kompensiert.⁵⁰ Nicht die weitere Suche nach eventuell in den USA noch vorhandenen Materialien wurde bisher in den Vordergrund gestellt, sondern das Interpretieren und narrative Verknüpfen bereits bekannter Aspekte. Aus dieser Gegebenheit resultierte gerade zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Bremer Hinterlassenschaftslegat folgende Problematik:

45 Vgl. allgemein zum Problem von Künstlermythen Hellwig 2005; Soussloff 1997; Guercio 2006. Stereotype, die konkret bei Phillips gefunden werden können, sind die Beschreibung des Amerikaners als Exzentriker wie auch als kompromisslosen Außenseiter.

46 Vgl. zu dieser Problematik grundsätzlich Wenk 1997; Soussloff 1997. Vgl. weiterführend Schade 2003.

47 Vgl. Frohne 2000.

48 Vgl. hierzu Lebenslauf im Anhang.

49 Vgl. Zimmermann 1987.

50 Der Einsatz von Anekdoten zur Schilderung des Lebenslaufes findet sich vor allem in Rainer Zimmermanns Phillips-Biografie *Holmead. Leben und Werk des Malers* (vgl. Zimmermann 1987). Da diese 1987 verfasste Biografie bis heute als Referenz zur Beschreibung Phillips’ genommen wird, durchziehen anekdotische Erzählungen fast jede Besprechung des Amerikaners. Wesentliche Erkenntnisse über Phillips und seine Familie in Shippensburg zwischen 1889 und 1920 wurden unterdessen nicht von Zimmermann, sondern von dem Shippensburger Historiker Charles Loucks anlässlich der Phillips-Ausstellung *Holmead Returns* (2003) in Shippensburg gemacht. Loucks beschäftigte sich eingehend mit den Familienbanden des Künstlers in der Stadt, wobei seine nicht schriftlich festgehaltenen Ergebnisse besonders in die Phillips-Besprechungen von Patricia Mateya eingingen. Vgl. Mateya 2003 und 2004.

Allein mit Blick auf die bisher entstandenen Besprechungen Phillips'⁵¹ konnte zunächst nicht unterschieden werden, ob des Künstlers dezidiierter Werdegang als autodidaktischer, zwischen Europa und den USA pendelnder Maler als individuell-einmalig zu werten ist oder als Ausdruck von in den USA weit verbreiteten Praktiken.

Somit erschien es also sinnvoller, keine weitere Biografie anzufertigen. Vielmehr wurde es als fruchtbringend erachtet, sich den genannten Grundproblematiken um den Künstler zu stellen und diese als Sprungbrett zu nutzen, sich verschiedenen Problemstrukturen gleichsam monografisch via Clifford Holmead Phillips zu nähern. Fragestellungen, die auf diese Weise in den Fokus rückten, waren folgende:

- Wie und mit welchem Schwerpunkt lässt sich ein Forschungsprojekt über einen Künstler entwickeln, der aus einer Art Kunstrandgebiet kommt und zugleich wenig mit den in Europa etablierten Handwerker- und Geniediskursen konform geht?⁵²
- Wie kann mit dem Umstand umgegangen werden, dass in den letzten Jahren – wenn überhaupt – vorwiegend Texte über den Künstler verfasst wurden, die Phillips als ›europaausgerichteten Individualisten‹ beschreiben, ohne dabei auf die Besonderheiten der amerikanischen Kultur bzw. Phillips' Identitätsvorstellungen einzugehen?⁵³
- Wie lässt sich die Spezifik von Phillips' stilistisch heterogenen Arbeiten ebenso wie die seiner Selbstvorstellung als autodidaktischer Künstler ermitteln?
- Wie verstehen wir, vor dem Hintergrund der bisherigen Rezeptionsgeschichte der US-amerikanischen Kunst, eigentlich Amerikanisches,⁵⁴ und welche Forschungsfrage könnte folglich entwickelt werden, die das Herangehen an den Künstler und sein Werk erleichtert?

Um diesem hier nur kurz umrissenen Problemgeflecht gerecht zu werden und sich dabei dem bisher hauptsächlich von dem Marburger Kunsthistoriker Rainer Zimmermann⁵⁵ gesichteten Œuvre anzunähern, wurden zu Beginn der Arbeit unterschied-

51 Ausst.-Kat. Bremen 1998; Ausst.-Kat. Kronberg 2006; Ausst.-Kat. Bremen 1982; Ausst.-Kat. Marburg 1990; Sommer 2001; Sackmann 2004; Komm 1998; Wefel 1990; Groth 1997; Montag 2003; Bremer Nachrichten 1978; Wolff 1978; Albrecht 1982; Moll 1990; Steen 1998; Riedel 1991; Delmenhorster Kurier 1992.

52 Ein Kurzüberblick über historische und nach wie vor gängige Diskurse zu Künstler- und Handwerkertum in der Kunstgeschichte findet sich etwa bei Kampmann 2006, S. 24-39.

53 Eine Ausnahme stellt diesbezüglich die Forschung von Patricia Mateya dar (2003 und 2004).

54 Vgl. zu dieser Problematik allgemein Rusterholz/Moser 2005.

55 Der Marburger Kunsthistoriker Rainer Zimmermann, der besonders aufgrund seiner Methodik unter Fachkollegen in den 1970er und 1980er Jahren umstritten war (vgl. Pese 1998; Scheel/Bering 1998), steht in der deutschsprachigen Kunstgeschichte vor allem für die Beschäftigung mit dem sog. Expressiven Realismus (vgl. Zimmermann 1994; Zimmermann 1998). Unter diesem Begriff subsumierte Zimmermann bereits in den 1970er Jahren eine Gruppe von Künstlern, die in ihrer nach dem 1. Weltkrieg entstandenen Malerei ungenügend-expressionistische Momente mit realistischen Tendenzen verban-

liche Zugangsformen gewählt: Neben der umfangreichen Lektüre von Sekundärliteratur, die es noch zu nennen gilt, stand zunächst die Ortung und Sichtung des vorhandenen Materials im Fokus und dabei im Sinne Sigrid Weigels zu überlegen, auf welche Weise aus den losen Hinterlassenschaften eine Forschungsarbeit entstehen könnte.⁵⁶ Zweitens galt es zu untersuchen, wie, warum und mit welchen Veränderungen sich die Rezeption der amerikanischen Kunstgeschichte in Europa in den letzten Jahrzehnten vollzog und in welchem Kontext wann welches Sprechen über Clifford Holmead Phillips zu verorten ist. Drittens ging es darum, zu ermitteln, welche Künstlerelbstbilder in den USA und besonders im speziellen Kontext Phillips' anzutreffen sind, und in welchem Verhältnis diese zur Genese der amerikanischen Kunstgeschichte bzw. Phillips' Autodidaktentum stehen.⁵⁷ Viertens schloss sich die Frage an, wo eine regionale, nationale bzw. internationale Kunstgeschichte beginnt und ob eine solche Einteilung im Kontext von Globalisierungs- und Transgressivitätsdiskursen überhaupt noch angemessen ist. Und fünftens blieb zu eruieren, in welches theoretische Setting man eine monografische Arbeit über den Laienkünstler stellen könne – ja ob Alternativen zu einer ›biografisch-kohärenten‹ Niederschrift vorhanden seien: Zum einen führte die Frage, wer Clifford Holmead Phillips ist, wie er sich selbst sieht bzw. von der Kunstgeschichte konstruiert wird, zur umfassenden Lektüre von Autorschaftstheorien.⁵⁸ Zum anderen brachte die Beschäftigung mit den Phänomenen *Kunstrandgebiet*, *künstlerische Peripherie* bzw. dem hier eröffneten Diskussionsfeld USA/Europa die Entscheidung mit sich, auch raumtheoretische Überlegungen mit in die Beschäftigung zu integrieren⁵⁹ – zwei Aspekte, die sich aus der intensiven Arbeit mit dem Künstler entwickelten, letztlich aber durch die Oberbegriffe *Autorschaft* und *Geografie* den Bogen zur Ausschreibung der Kulturstiftung der Universität Bremen schlugen.

den. Aufgrund dieser Herangehensweise, die weder mit dem Expressionismus noch mit der Malerei der Neuen Sachlichkeit konform geht, wurden die Maler (zu denen Zimmermann Franz Frank, Otto Pankok, Rudolf Jacobi, Oskar Kokoschka oder auch Curt Querner etc. zählt) lange von der fortschrittsorientierten Nachkriegskunstgeschichte marginalisiert. Diese Tatsache versuchte Zimmermann mit dem Begriff der *verschollenen Generation* zu fassen. Über Jahrzehnte setzte sich Zimmermann zum Teil sehr emotional für diese Künstler ein, was sich bis heute etwa an der ›Stiftung Zimmermann‹ im Marburger Universitätsmuseum zeigt. Siehe zu Zimmermann und den Malern des Expressiven Realismus weiterführend von der Dollen 2001; Wittstock 2000; Meisiek 2007.

56 Vgl. Weigel 2006.

57 Vgl. Harris 1982; Frohne 1988 und 1999; Bruns 1996.

58 Texte und Theorien, die zum Thema *Autorschaft* gelesen wurden, waren u.a. Wetzel 2000; Wetzel 2003; Kampmann 2006; Barthes 2007 [1968]; Foucault 2007 [1969]; Rogoff 2003; Detering 2002; Hellmold/Kampmann/Lindner/Sykora 2003; Kleinschmidt 1998; Spoerhase 2007; Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 2007; Caduff/Wälchli 2008.

59 Texte und Theorien, die zum Thema *Raum* gelesen wurden, waren u.a. Foucault 1993 [1967]; Ott 2009; Ott 2003; Günzel 2009; Dünne/Günzel 2006; Ausst.-Kat. Berlin 2007a; Bachmann-Medick 2009; Rogoff 2000; Schlögel 2007; Löw 2001; Schroer 2006.

RAUM UND AUTORSCHAFT = UNTRENNBAR

Das Resultat aus diesen mehrschichtigen Annäherungsversuchen ist die Bildung der These, dass Raumproduktion und Autorschaftskonstitution nicht zu trennen sind. Diese Annahme gibt das Motto der folgenden Beschäftigung ab und soll in Bezug auf Clifford Holmead Phillips ausgelotet, geprüft und verhandelt werden. Da *Raum* in der Regel als Möglichkeit verstanden wird, über unterschiedliche geografische (An-) Ordnungen⁶⁰ nachzudenken, die sich als reale wie imaginierte Örtlichkeiten gleichermaßen zeigen, bzw. unter dem Stichwort *Autorschaft* die Produktionsprozesse von Identität⁶¹ und Künstlersein erörtert werden, scheint diese zunächst abstrakt wirkende Vermutung Mehrfaches zu leisten: Einerseits können die umrissenen Problem- aspekte von *Besprechung*, *Herkunft* und *Nachlasslagerung* des Künstlers vereint werden. Andererseits wird es möglich, die bisher wenig rezipierten Hinterlassenschaften Phillips' in zwei höchst aktuelle Diskussionen einzuspeisen: erstens in die Debatte um den *Raum*, in der es auf der Basis einer postmodernen/postkolonialen Geografie um machtvoll Konstitutions- und Transformationsprozesse von kulturell produzierten Mikro- und Makroräumlichkeiten geht.⁶² Momente des Nebeneinanders und der Überlagerung, wie sie sich immer wieder etwa mit Blick auf Phillips' *Œuvre* finden lassen, rücken hier ebenso in den Blick wie die akteursbezogene Handlungsabhängigkeit von Raum. Zweitens wird der Künstler in den Kontext *Autorschaft* gestellt, in dem es vor allem um die Diskussion geht, wie es sich mit der dynamischen Produktion des Autors verhält. Dieser wird an der Schnittstelle von *Zum-Künstler-Gemacht-Werden* und *Sich-selbst-zum-Künstler-Machen* begriffen.⁶³ Die Autor-

60 Vgl. Löw 2001.

61 Vgl. Hall 2000a.

62 In dieser kontrovers geführten Debatte wird Raum als Chance begriffen, über unterschiedliche geografische (An-)Ordnungen (vgl. Löw 2001) nachzudenken, die sich als reale wie imaginierte Örtlichkeiten gleichermaßen zeigen. Da Raum heute weniger als »materieller Hinter- oder erdverbundener Untergrund sozialer Prozesse« (Löw/Steets/Stoetzer 2007, S. 51) verstanden wird, sondern als konstruiert, handlungsabhängig und dynamisch, steht in dieser allgemeinen Auseinandersetzung die Ansicht im Mittelpunkt, Räumlichkeit sei kulturell produziert. Zunehmend wird Raum als eine kritische Analyse- kategorie verstanden, denn – basierend etwa auf Michel Foucault (vgl. Foucault 1993 [1967]; Foucault 2006 [1967]) – nimmt das Konzept Organisationsformen des Nebeneinanders anstelle des Nacheinanders in den Blick. Vorstellungen der Hybridität, der Grenzüberschreitung, Überlappung und Relation treten in den Vordergrund, so dass Raum als epistemologisch begriffen wird. Kartierungen, Ordnungssysteme ebenso wie Mikro- und Makroräumlichkeiten avancieren für viele Fragestellungen zum Operationalisierungsrahmen. Vgl. Rogoff 2000; Bachmann-Medick 2009.

63 In der Diskussion um Autorschaft, die sich mittlerweile in jeder geisteswissenschaftlichen Disziplin findet (vgl. Spoerhase 2007), kommt das Bedürfnis zum Ausdruck, die Umfeldbedingungen künstlerischer Produktion, d.h. Rezeptions- und Beobachtungspositionen, verstärkt mit in den Künstler-/Autorbegriff zu integrieren. Zugleich gilt es zu reflektieren, dass Autorschaft prozessuales Ergebnis von unterschiedlichen dispositiven wie palimpsestischen Subjektpositionen und Kommunikationsstrategien ist (vgl. Hellmold/Kampmann/Lindner/Sykora 2003, Einleitung).

schaftsdiskussion korreliert somit mit der Dekonstruktion des Subjekt- und Identitätsgedankens. Sie spiegelt das Bewusstsein wider, dass keine geschlossenen Aussagen über einen als fragmentiert verstandenen »Autor-Künstler«⁶⁴ getroffen werden können. Vielmehr ist anerkannt, dass Autorschaft eine komplexe Form der Wissensproduktion ist. Da die Relationen zwischen Theoretikern, Künstlern und Rezipienten als Konstitutionsmerkmale von Autorschaft verstanden werden, stehen in dieser Debatte die sonst für biografische Arbeiten so wichtigen Meistererzählungen mit ihrer Authentizitäts-, Originalitäts- und Autoritätsdeklaration wesentlich zur Disposition.

Seit dem *spatial turn* bzw. *topographical* und *topological turn*⁶⁵ ebenso wie dem *Tod des Autors*⁶⁶ haben *Raum* und *Autorschaft* in den Geistes- und Sozialwissenschaften Konjunktur. Dies zeigt sich vor allem daran, dass die Begriffe immer wieder neu ausgelotet und ausdifferenziert werden. Dementsprechend ermöglicht der Rückgriff auf die beiden dispositiven Kategorien, das zu untersuchende Materiallegat in ein produktives Besprechungssetting zu betten. In diesem nimmt die subjektive Wahrnehmung und Kenntnis einen grundlegenden Stellenwert ein; es werden Kohärenzvorstellungen, bisherige Konstitutions- und Platzierungsrichtlinien und besonders geografische und künstlerische Hierarchisierungen von Kunst, Künstlerschaft und Kunstgebieten umfassend infrage gestellt. Die These, dass Raumproduktion und Autorschaftskonstitution nicht zu trennen sind, wurde dabei bisher weder im Kontext *Raum* noch im Zusammenhang mit *Autorschaft* diskutiert, so dass die Beschäftigung mit dem Amerikaner sowohl Einblick in bislang Marginalisiertes und zugleich Subjektives verspricht, als auch die Beschreitung eines wenig beachteten theoretischen Feldes bedeutet.

Doch bevor es weiter um Clifford Holmead Phillips und die Verhandlung einer *Raum-Autorschaft-Verbindung* gehen soll, scheint es sinnvoll, zu fragen, wie es genau zur Thesenbildung kommt. Was verbirgt sich hinter den beiden Kategorien? In welchem theoretischen Setting lässt sich die These verorten? Welche Potentiale

64 Wetzel 2003, S. 229.

65 Der *spatial turn* ist ein »Kind der Postmoderne« (Bachmann-Medick 2009, S. 284), dessen Begriffsgeschichte auf den Geografen Edward Soja zurückgeht. Er entspringt dem Selbstverständnis, die Orientierung auf und an Zeitabläufen zugunsten des Raumes und damit der »Gleichzeitigkeit« (vgl. Foucault 1993 [1967]) aufzugeben. Signifikant am *spatial turn* ist die erneute Hinwendung zur Räumlichkeit, die als Perspektive im Kontext der Aufklärung hinter dem Entwicklungs- und Fortschrittsparadigma zurückgetreten war. Obwohl die »Rückkehr« des Raumes vor allem in der deutschsprachigen Forschung zunächst auf Skepsis traf – wurde doch der geopolitische Ansatz in der nationalsozialistischen Ideologie für Kriegspolitik instrumentalisiert –, spricht man seit den 1980er Jahren auch hier von einer *Renaissance* des Raumbegriffs. Diese wird begünstigt durch die Aufhebung von räumlichen Polaritäten, Globalisierungstendenzen und der These vom *Verschwinden des Raumes*. Im Set der Diskussionen um den *spatial turn* markieren der *topological* und *topographical turn* zwei Paralleldiskussionen: Während der *spatial turn* dazu beiträgt, raumkonstituierende Praktiken in den Vordergrund zu stellen, steht der kulturwissenschaftliche *topographical turn* für räumliche Repräsentationstechniken und -formen. Vgl. Weigel 2002; Günzel 2008, S. 224–226; Döring/Thielmann 2008.

66 Vgl. Barthes 2007 [1968].

könnten dem Zusammendenken von Raum und Autorschaft allgemein und insbesondere in Bezug auf Clifford Holmead Phillips inhärent sein? Und wie lässt sich weiterführend aus der abstrakten Überlegung ein schlüssiges Untersuchungskonzept erarbeiten, das eine aufschlussreiche Beschäftigung mit dem Shippensburger gewährleistet?

Um sich diesem Fragegeflecht und zugleich dem Denkprozess anzunähern, auf dem die Untersuchung basiert, soll kurz geklärt werden, was sich hinter den Begriffen *Raum* und *Autorschaft* versteckt. Daran anschließend soll nach den konkreten Hintergründen gefragt werden, die zur Thesenbildung im Kontext Phillips' führten.

Raum und Autorschaft: Ein Blick auf zwei getrennte Diskussionen

Blickt man zunächst unabhängig von Clifford Holmead Phillips auf die beiden Felder *Raum* und *Autorschaft*, so fällt gleich zu Beginn auf, dass beide Kategorien getrennt voneinander verhandelt werden. Das Zusammendenken der beiden Konzepte mit dem ihnen inhärenten Potential – Kriterien, Mythen und Fiktionen als das zu nehmen, was sie sind, und dabei zu reflektieren, dass vermeintlich Essentielles in anderen räumlichen Kontexten ganz anders sein könnte⁶⁷ – ist in den vielschichtigen Debatten kaum anzutreffen. Vielmehr haben sich in den letzten Jahren zwei parallel existierende Diskussionsbereiche entwickelt, die sich allenfalls zufällig überschneiden. Doch wie sehen die beiden Auseinandersetzungen aus? Ein kurzer Überblick, der keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, soll dies zeigen.

Autorschaft

Ausgehend von dem Begriff des *Autors*, der seine Grundbedeutung, *Verfasser*, von dem Terminus *auctoritas* herleitet,⁶⁸ geht es in der interdisziplinären und damit für die Kunstgeschichte höchst relevanten Autorschaftsdiskussion um Mehrfaches: Allgemein betrachtet, findet zum einen eine Infragestellung von als substantiell begriffenen Persönlichkeitsmerkmalen und Identitätskonstruktionen statt. Diese verknüpfen den Autor, der sowohl als Urheber als auch als Besprechungsgegenstand zu Tage treten kann, zumeist mit essentiellen Vorstellungen von Autorität, Originalität und Authentizität. Zum anderen geht es darum, den Prozesscharakter von Wissenschaft und Denken ernst zu nehmen und in diesem Zug die bisher häufig ideologisch geprägte Verhandlung von Autorschaft zu neutralisieren.⁶⁹ Vorstellungen von Kohärenz und Einmaligkeit werden unter dem Motto relativiert, dass sich ein Autor-Subjekt an der Schnittstelle von zeitlich durchaus divergenten Kommunikationsprozessen bzw. Fremd- und Selbstbildern materialisieren und dabei zugleich ganz unterschiedliche Konzepte verkörpern kann – ein Sachverhalt, der sich beispielsweise an der für die Diskussion wichtigen und von Matthias Michalka angestoßenen Frage *The Artist as* ... zeigt.⁷⁰

67 Vgl. Rogoff 2003; Rogoff 1996.

68 Vgl. Wetzel 2000.

69 Vgl. Kleinschmidt 1998.

70 Vgl. Michalka 2006. Mit und durch die unterschiedlichen Antworten, die auf die u.a. von Matthias Michalka gestellte Frage *The Artist as...* gefunden werden können (so z.B. der

Im kunsthistorischen Kontext nehmen diese beiden Aspekte – d.h. die Infragestellung von zugeschriebenen Persönlichkeitsmerkmalen und die Prozesshaftigkeit des Denkens – einen hohen Stellenwert ein: Wird auf der einen Seite die Geschichte des Künstlers und dessen Diskursfunktion verhandelt,⁷¹ geht es auf der anderen Seite um die (Selbst-)Stilisierung von Künstlersein, die sich am Interface von Besprechungspraxen und Subjektmodellen befindet. Besonders wird die gegenwärtige Debatte durch die Relativierung des nobilitätsorientierten Personenkultes gekennzeichnet, der unter den Schlagworten *Künstlermythos* und *Biografie* tief im Selbstverständnis der Disziplin verankert ist.⁷² Vor dem Hintergrund, dass heute neben dem Künstler/Autor und seinem Werk auch der Leser- und Betrachterschaft zugesprochen wird, ein dynamischer Faktor im Konstruktionsprozess von Autorschaft zu sein, hat sich die Vorstellung entwickelt, Autorschaft sei wie ein Feld aus Stilisierungs- und Beschreibungsmomenten. Dieses *Autorfeld* ist zeitlich wie räumlich nicht begrenzt und dadurch für die dynamischen Konstruktionsprozesse von Autorschaft wesentlich. Nicht nur werden die Werke von Künstlern stets von verschiedenen Betrachtern, Theoretikern, Kunsthistorikern, Kennern und Käufern zu unterschiedlichen Zeiten angeschaut bzw. erworben, sondern aus diesen Rezeptionsmomenten resultieren wiederum Beschreibungen, die die Künstler wie auch deren Arbeiten immer wieder neu produzieren.

Evident wird dieser vielschichtige Prozess beispielsweise an Abbildung 31 – einer im Kontext der Arbeit entwickelten Skizze, die den komplexen Entstehungsprozess von Autorschaft veranschaulichen soll. Bei diesem Szenario, das im Kapitel *Autorfeld* näher verhandelt wird, handelt es sich um einen fiktiven Konstruktionsverlauf, der zwar nahe an die autorschaftliche Formierung Clifford Holmead Phillips' herankommt, allerdings nicht mit dieser kompatibel ist: Wie sich auf der Skizze zeigt, wäre es im Entwicklungsprozess von Autorschaft beispielsweise denkbar, dass ein Kunsthistoriker, ausgehend von dem gesamten Œuvre eines in der Skizze mit X bezeichneten Künstlers, eine Künstlermonografie verfasst. Nach deren Publikation beeinflusst diese einen Kenner, der besonders die Werke A und B des Künstlers kennt. Von vornherein hat der Kenner damit eine andere Vorstellung von dem und Sicht auf den Künstler als etwa der Kunsthistoriker. Ferner wäre auf einer dritten Ebene die Existenz eines Sammlers denkbar, der Werk A des Künstlers in einer Auktion oder von einem Händler ersteigert hat. Seine Sicht auf den Künstler, der sich – so lässt sich in diesem Szenario annehmen – zu Lebzeiten immer wieder selbst erfand, wird folglich vorwiegend durch die Rezeption und den Besitz dieses einen Werkes A bestimmt. Auch seine Sicht auf den Maler unterscheidet sich von der des Kunsthistorikers bzw. des Kenners und formiert im Autorfeld des Künstlers eine eigene Erzählung und Perspektive.

Künstler als Maler, Dekorateur, Sammler, Reisender oder Kenner etc.), wird ersichtlich, dass ein Autor-Künstler zeitgleich verschiedene Rollen einnehmen kann. Diese changieren zwischen Selbststilisierung und Zuschreibung und machen so das komplexe Wechselspiel zwischen Konstruktion, Perzeption und Rezeption deutlich, das die Autorschaftsdiskussion markiert. Siehe weiterführend etwa Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 2007.

71 Vgl. Foucault 2007 [1969]; Krieger 2007; Wetzel 2000.

72 Vgl. Mansfield 2002, Introduction; Hoffmann-Curtius/Wenk 1997; Salomon 1993.

Abstrahiert man diese Kurzzusammenfassung der noch näher zu diskutierenden Skizze, so zeigt sich, dass sich um den Künstler X langsam ein immer komplexer werdendes Informationsgeflecht entwickelt: Jedes Schauen, Blicken, Präsentieren und Beschreiben ist an der Konstitution des Künstlers und seiner Arbeiten beteiligt, so dass der Autor/Künstler Resultat von verschiedenen Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Besprechungsmomenten ist. Ähnlich wie Pierre Bourdieu in seinem *Feld der kulturellen Produktion* zeigte,⁷³ sind daher auch im Kontext einer dynamischen Autorschaftskonstitution viele unterschiedliche Kritiker, Galeristen, Kunsthistoriker, Laien, Händler, Sammler, Interessenten und Mäzene gleichermaßen beteiligt, die sich teils aufeinander bezogen, größtenteils unabhängig voneinander mit dem Künstler und seiner Kunstproduktion beschäftigen. Autorschaft ist folglich Resultat dynamischer und vor allem prozessualer Perzeptions- und Rezeptionsaktivitäten, die sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten in verschiedenen Situationen und folglich in mannigfachen Räumen abspielen.⁷⁴

Wesentlich für die Kunstgeschichte ist dabei, dass Künstlerschaft und Autorschaft zusammengedacht werden. Im Vergleich zum stärker personen- und werkorientierten Terminus des *Künstlers* gilt der Begriff *Autor* als breitflächiger und neutraler. Er vermag nämlich vor dem Hintergrund *Autor/Werk/Rezipient* mehrere Konzept- und Rollenfelder gleichzeitig zu greifen.⁷⁵ Hier sind nicht nur sozial-rechtliche Vorstellungen wie die von Urheberschaft und Marktbedingungen oder aber autopoietisch-individuelle Diskurse⁷⁶ zu nennen, sondern auch die Aufspaltung von Autorschaft in Aspekte der Selbstinszenierung oder in die Meinungen der »Theoretiker«.⁷⁷ Diese treten, wie schon in dem Szenario auf der Skizze anklang, mehr und mehr als »mehrschichtige Existenzen« im autorschaftskonstituierenden Produktionsprozess hervor:

»Konnte sich der Kunsthistoriker früher noch durch die eindeutige Zuschreibung eines Werkes an einen berühmten Künstler selbst als Autorität hervorbringen und ein Kurator sich durch die Feier eines monografischen Œuvres in der Apotheose seines künstlerischen Objektes spiegeln,

73 Vgl. Bourdieu 1999.

74 Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass sich in den letzten Jahren eine Vielzahl von Autortheorien entwickelt hat. Zu diesen gehören hermeneutische, diskursanalytische, (post-)strukturalistische, sozioanalytische, *gender*- und postkoloniale Ansätze, die nebeneinander existieren und nicht immer klar voneinander zu unterscheiden sind. So sind in die Autordiskussion verschiedene historische Entwürfe von Künstlerschaft/ Autorschaft integriert wie auch verschiedene theoretische Positionen. Diese korrelieren mit subjektiven Interessen und Weltanschauungen, die wiederum von der Zeit und dem Raum abhängig sind, in dem sie entstanden sind.

75 Vgl. Kampmann 2006, S. 8.

76 Vgl. Wetzel 2000, S. 500. Unter autopoietisch-individuellen Diskursen versteht Wetzel Diskurse, die durch Autoren/Künstler selbst entstanden sind. Diese spielen sich etwa in Form von Briefen, Tagebüchern und Selbstbildnissen ab. Neben der »äußeren Biografie« (Bildungsweg, Kontakte etc.) ist auch die »innere Biografie« wichtig. Diese gibt Aufschluss über die Konstitution des Autorbewusstseins und zeugt von der »Vernetzung der Elemente des Produktionsprozesses« (Wetzel 2000, S. 500).

77 Rogoff 2003.

so bleibt uns heute nur das Bekenntnis zu [...] mehrdeutigen Antworten auf [die] Frage ›Was ist ein Künstler?‹, denn sie implizieren zugleich immer weitere Fragen, z.B. ›Was ist ein Theoretiker?‹.⁷⁸

Folglich spielt die Frage nach der Institution, den Kunsthistorikern, Kritikern, Sammlern, den Medien und dem Markt stets in den dialektischen Formierungsprozess von Autorschaft hinein. Das Involviertsein der Sprecher/Schreiber mit dem Objekt, ebenso wie die Haltung, die etwaige Rezipienten ihm gegenüber einnehmen, wird als wesentlicher Teil einer komplexen, disziplinären wie kulturellen Wissensproduktion begriffen. In dieser sind die früheren Trennungen zwischen »Kreativität und Kritik«⁷⁹ aufgehoben.

Zusammenfassend bleibt demnach zu betonen, dass der Künstler/Autor kein »logisch aufgefächerter Gegenstand«⁸⁰ ist. Vielmehr konstituiert Künstlersein ein inkohärentes und intermediales Feld aus unterschiedlichen Stimmen, Texten, Bildern, Fotografien, *oral histories*, disziplinären Strategien und Erinnerungen, die durch die Aktivitäten der Künstler zu Lebzeiten bzw. ihre Kunstproduktion noch potenziert werden: dergestalt, dass wir uns heute »im künstlerischen Feld mit einem komplexen und konfliktträchtigen Zusammenspiel konfrontiert« sehen, »in dem Interpretation, Präsentation, Produktion und Konzeption ineinandergreifen, [...] und in dem KünstlerInnen ganz unterschiedliche Rollen und Funktionen übernehmen beziehungsweise zugeschrieben bekommen«.⁸¹

Raum

Diesem dynamischen und sich prozessual mit jedem neuen Sprechen, Tun und Schreiben verändernden »Machen«⁸² und »Gemacht werden«⁸³ von Künstlern, in dem Fakt, Fiktion und tradiertem Mythos ein brüchiges Verhältnis eingehen, steht die Raumdiskussion separat gegenüber: Ähnlich wie auch im Kontext *Autor/Künstlerschaft* spielt hier einerseits die lange Geschichte des Raumes eine wichtige Rolle. Andererseits treffen eine Vielzahl an aktuellen wie historischen Möglichkeiten, Raum zu denken und zu interpretieren, aufeinander. Es gilt, dass jede geistes- und sozialwissenschaftliche Disziplin ihre Vorstellung vom Raum wie auch ihre interne Diskussion um den Gegenstand hat. Dies zeigt sich etwa an der Koexistenz von phänomenologischen, technischen, medialen, politischen, ästhetischen, nationalen, sozialen, körperlichen oder physikalischen Raumkonzepten. Dementsprechend zeichnen sich die vielen Raumdebatten durch den Wechsel zwischen innerfachlichen Diskussionen und den Rekurs auf ein transdisziplinäres Raumparadigma aus.⁸⁴

78 Hellmold/Kampmann/Lindner/Sykora 2003, S. 11.

79 Rogoff 2003, S. 273.

80 Kleinschmidt 1998, S. 7.

81 Michalka 2006, S. 8.

82 Kampmann 2006, S. 8.

83 Kampmann 2006, S. 8.

84 Vgl. Günzel 2009; Dünne/Günzel 2006; Döring/Thielmann 2008, S. 10; Schroer 2006.

Deutlich wird dies beispielsweise in der Kunstwissenschaft, in der der »Spatial Turn der Kunstgeschichte«⁸⁵ auf vielen Ebenen zu einer Durchlässigkeit von (Denk-) Räumen geführt hat. Diese geht in der Regel mit einer Hinterfragung von Wissensproduktionen gleichermaßen einher wie mit dem Beleuchten von geografischen Anordnungen: Raum wird als relationale Platzierung von Menschen und Gütern aufgefasst,⁸⁶ was sich z.B. im Bereich der Wissenskonfiguration, -bestätigung und -transformation zeigt. Besonders in den Bereichen Bibliothek, Archiv und Museum wurde in jüngster Zeit die machtvolle Verbindung von Wissen und Räumlichkeit beleuchtet, eine Verbindung, die sich besonders deutlich in Akten der Organisation manifestiert.⁸⁷

Ob auf der Basis der Ökologiebewegung, im Kontext von transnationalen Verflechtungsvorstellungen oder modernen Hybridisierungen, die Kunstgeschichte beschäftigt sich aktuell nicht nur mit Raum- und Landschaftsbildern, Architektur, Kunstgeografie, Stadtplanung oder Gärtnerei. Vielmehr werden unterschiedlichste Mikro- und Makroräume und ihre lebensweltlichen Bezüge verhandelt, wie sich beispielsweise an Themen wie *Wohnen, Ausstellen, Kunst im öffentlichen Raum, Parkplätze, Grünanlagen* und *Kunstwerkpräsentationen in Kirchen oder Museen* etc. zeigt. Semantische Raumaufloadungen stehen dabei ebenso zur Disposition wie künstlerisch-technische Territorial- und Weltbilder.⁸⁸ Raum wird nicht nur als erkenntnistheoretische Kategorie betrachtet, sondern auch als subjektkonstituierend, was besonders in den Untersuchungen zu Raum, Geschlecht, Ethnie, Identität und Klasse evident wird.⁸⁹ Raum ist dementsprechend weit über die Kunstgeschichte hinaus Hauptthema, so dass die Verhandlung durch eine Vielzahl an Denkpositionen geprägt ist. Diese haben laut Kritik zu einer unübersichtlichen Wucherung von Raumkonzepten geführt. Was für die Raumbefürworter als Chance gilt, an die aktuellen Erörterungen anzuknüpfen und dabei durch verschiedene Raumbegriffe unterschiedliche Operationalisierungsmöglichkeiten zur Hand zu haben,⁹⁰ stellt für die Raumgegner lediglich eine Modeerscheinung dar.

In diesem nur angedeuteten Grundsatzkonflikt spiegelt sich die schwierige Greifbarkeit des Gegenstandes: Da Raum uns etwa im Alltag auf ganz unterschiedlichen Ebenen begegnet – sei es im Wohnraum, im Internet, als Weltraumvorstellung, Ereignisort oder als eine »der Schulgeometrie geschuldete dreidimensionale ›Gefäßfiktion«⁹¹ –, ist er auch in der Wissenschaft schwer zu konturieren. Deutlich wird dies schon an Begriffen wie *Stadt, Region, Nation, Territorium, Feld, Landschaft, Ort, Ortlosigkeit, Globalisierung, Nicht-Ort, Karte, Gebäude, Welt, Denkraum, Vorstellung, Bildraum, Raumbild, mental map, Parzellierung, Grenze, Körper* oder *Cyber Space* etc. Als realer wie imaginärer Ort, der sich aus individuellen wie kollektiven

85 Held/Schneider 2007, S. 145.

86 Vgl. Löw 2001; Piltz 2008; Franzen 2005.

87 Vgl. Nelson 1997; DaCosta Kaufmann 2004; Ebeling/Günzel 2009; Didi-Huberman 2007.

88 Vgl. Casey 2006; Mitchell 2002.

89 Vgl. etwa Nierhaus 1999; Below/Bismarck 2005; Rogoff 2000Hölz/Schmidt-Linsenhoff/Uerlings 2000.

90 Vgl. Löw 2001, S. 15; Führ 2009, S. 46.

91 Ott 2003, S. 113.

Kenntnissen, Wahrnehmungen, Erinnerungen, aber auch einzelnen Akteursaktivitäten ergibt, müssen diverse Ebenen von Räumlichkeit zusammen gedacht wie auch unterschieden werden. Gleichgültig, ob es sich um nahe oder ferne Örtlichkeiten bzw. Konzepte von *hier und dort*, *damals und jetzt* handelt, Räume entstehen, verschwinden, transformieren und reproduzieren sich, während Lokalitäten zum Teil gleichzeitig existieren bzw. verschiedenen, teils konformen, teils konträren Nutzungen unterliegen. Diese Gegebenheit hat zur Veränderung des Blickwinkels geführt, so dass heute nicht mehr gefragt wird, was Raum sei, sondern wie er von wem, wo und zu welchem Zeitpunkt verstanden wird.⁹² Fast durchweg geht es in den Diskussionen nicht um den Raum an sich, sondern um Raumkonzepte. In diesen wird stets »der konstruierte Raum der Gesellschaft«⁹³ verhandelt und nicht der gesellschaftsexterne Naturraum.

Während sich folglich ein Grundsatzstreit um die Raumrelevanz und -funktion abzeichnet, wird Räumlichkeit zugleich als Hoffnung begriffen: Die Stärkung der individuellen Position, das Zusammenspiel von Macht und Wissen⁹⁴ oder die postmodern-postkolonialen »Verdrehungen« von Zentren und Peripherien⁹⁵ sind Aspekte, die die Vorstellungen vom Nutzen der Räumlichkeit für die Wissenschaft prägen. Es gilt das Selbstverständnis, dass die »Raumwissenschaften«⁹⁶ die Abkehr von privilegierten Zeitparadigmen zugunsten der Untersuchung von Nachbarschaftsbeziehungen fördern.⁹⁷

Unter dieser Perspektive kann zusammengefasst werden, dass *Raum* und *Autorschaft* zwar zwei durchweg unterschiedliche Konzepte sind, dass beide allerdings mit dem Willen zur Aufspaltung einhergehen: Besonders Hierarchisierungen und absolute Autoritäten werden infrage gestellt, und zwar indem der Linearität und Kohärenz eine Absage erteilt wird. Dynamik, Vielschichtigkeit, Relation und Prozess sind die Begriffe, die sowohl das Nachdenken über Raum als auch das über Autorschaft bedingen.

Doch wie resultiert nun aus diesem vielschichtig-theoretischen Hintergrund die Überlegung, dass Raum und Autorschaft nicht zu trennen sind? Wie kommt es im Kontext Phillips' zu der Annahme, dass diese These den Rahmen abgeben könnte, den amerikanischen Künstler und seinen Nachlass zu diskutieren?

92 Vgl. Miggelbrink 2005, S. 79; Schroer 2006, Einleitung.

93 Redepenning 2008, S. 317.

94 Vgl. Foucault 1980.

95 Böhme 2009, S. 192.

96 Vgl. Günzel 2009.

97 Ähnlich zur Autorschaftsdebatte, als deren Grundtheoretiker zumeist Roland Barthes und Michel Foucault genannt werden (vgl. Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 2007), bleiben auch für die Raumdiskussion einige Autoren aufzuführen, die den Wandel vom newtonschen, euklidischen oder Container-Raum hin zur heute gängigen Raumauffassung wesentlich geprägt haben: Raum als dynamisches Produkt zu verstehen, ist u.a. auf Henri Lefebvre, David Harvey, Edward Soja, Michel Foucault und Benno Werlen zurückzuführen. Vgl. hierzu etwa Löw 2001; Dünne/Günzel 2006; Schroer 2006; Bachmann-Medick 2009, S. 284-328.

Raum und Autorschaft: Hintergründe

Fragt man nach dem Ursprung der Überlegung, dass *Autorgeografie*⁹⁸ – d.h. die untrennbare Verbindung von Raum und Autorschaft – im Zusammenhang mit C. H. Phillips von Relevanz und daran anknüpfend eine geeignete Diskussionsperspektive auf den Nachlass ist, so bleibt noch einmal Folgendes zu betonen: Die Bildung der These war kein eindimensionaler Prozess, sondern ergab sich aus gleichzeitig gedachten respektive konsultierten Aspekten. Den Ausgangspunkt stellten zwar stets die Bremer Hinterlassenschaften bzw. die Ausschreibung der Universität dar, letztlich erfolgte die Konzeptentwicklung aber parallel auf unterschiedlichen Ebenen.

Deshalb kann, bevor auf den Prozess der Thesenbildung im Kontext des Nachlasses eingegangen wird, als erste Ebene in diesem nicht hierarchischen Prozess der Blick in die Sekundärliteratur genannt werden. Dieser nahm von Beginn an einen großen Stellenwert in der Auseinandersetzung ein.

Neben vielen Texten zur amerikanischen Kunstgeschichte, zu Künstlerselbstbildern oder zur Problematik von *Regionalität*, *Nationalität*, *Globalität*, waren es vor allem die Denkansätze Irit Rogoffs, die zur Überlegung einer *autorgeografischen Untrennbarkeit* führten. Ihre im Feld der visuellen Kultur angesiedelten Überlegungen sollen deshalb hier kurz skizziert werden: In ihren Forschungen geht Rogoff davon aus, dass jedes Sprechen bzw. Schreiben nicht nur aus einem Standpunkt oder Standort resultiert, sondern zugleich stets über ein Subjekt bzw. Objekt erfolgt, das selbst wiederum einen Standpunkt/Standort einnimmt.⁹⁹ Auf dieser Basis verbindet sie die intensive und vor allem selbstreflexive Diskussion von Beziehungsstrukturen zwischen Personen und Orten mit der gleichzeitigen Erkenntnis, dass eine ›richtige‹ Stellungnahme bezüglich eines Objektes bzw. einer Künstlerfigur unmöglich ist. Diese Überlegung hat sie in der praktischen Arbeit dazu geführt, weniger ›über‹ jemanden bzw. etwas zu schreiben, als ›mit‹.¹⁰⁰ Folglich gehört es zum Grundkonzept ihres Denkens, zu reflektieren, dass Besprechungen, Erzählungen, kulturelle Vorgänge und subjektive Erfahrungen in komplex-heterogene Prozesse und Bezüge eingelassen sind, die aus Orten resultieren und zumeist Verortung nach sich ziehen. Auf dieser Basis ermöglicht es ihr Ansatz, offenzulegen, dass die Produktion von Raum und Au-

98 Der Begriff *Autorgeografie* wurde im Kontext der Arbeit entwickelt, um so die enge Verbindung von *Raum* und *Autorschaft* sprachlich markieren bzw. pointieren zu können. Es handelt sich hierbei um einen Hilfsbegriff, der in zukünftigen Diskussionen weiterführend verhandelt werden muss, im hier vorliegenden Zusammenhang allerdings als enorm fruchtbar und aussagekräftig betrachtet wird. Durch die begriffliche Verbindung der beiden Konzepte Raum/Geografie und Autorschaft wird nicht nur die These illustriert, sondern zugleich kann auch die Besprechungsperspektive offengelegt werden, unter bzw. mit der C. H. Phillips in dieser Arbeit verhandelt wird. Da Autorschaft nicht neutral ist, sondern jedes Nachdenken darüber zur dynamischen Konstruktion und Platzierung des Künstlers im Raum beiträgt, vermag der Begriff der Autorgeografie einen neuen Forschungsansatz mit dem Bewusstsein zu verbinden, dass keine Objektivität und Allgemeingültigkeit möglich ist.

99 Vgl. Rogoff 1996, S. 126.

100 Vgl. Rogoff 2003, S. 278.

torschaft sowohl an Strukturen und Diskurse als auch an konkrete Personen gebunden ist.¹⁰¹ Das kritische Potential von Geografie und Autorschaft wird von Rogoff genutzt, um ein räumliches Nachdenken über Ortungen zu realisieren, in denen es vor allem um Un-/Zugehörigkeit und De-/Lokation geht.¹⁰²

Daran anschließend war es – ebenfalls im Bereich der Sekundärliteratur – die Beschäftigung mit Kanonbildungsprozessen, mit der Problematik des »internen Anderen«¹⁰³ ebenso wie mit der In- bzw. Exklusion von Künstlern aus feldspezifischen Anerkennungslogiken, die zur Thesenbildung führte.¹⁰⁴ Künstler als wichtig oder unwichtig anzusehen, sie in den »Reigen des Wissenswerten« aufzunehmen, sie mit ihrer Herkunft zu verschalten oder bestimmte Kunstzentren wie New York, Paris oder Berlin als örtliche Gütesiegel für die Vermarktung von Kunstwerken anzusehen, sind kunsthistorisch gängige Aspekte, in denen Geografie und Autorschaftsproduktion beständig zusammenfallen. Flankiert wurden diese Überlegungen besonders von der Aussage Niels Werbers und Rudolf Mareschs. Die beiden Medien- und Kulturtheoretiker stellten ähnlich wie Rogoff fest, dass Kommunikation in räumlichen Kontexten entsteht und folglich der Raum immer an Gedanken und Programmen mit-schreibt¹⁰⁵ – eine Überlegung, die für die Entwicklung der Untrennbarkeitsthese von Raum und Autorschaft fundamental war und sich im Zusammenhang mit Clifford Holmead Phillips immer wieder finden lässt. Kontinuierlich zeigt sich, dass Orte und Identitäten auf der Basis tradierter Diskurspolitiken zu (Bewertungs-)Einheiten verschmolzen werden. Das räumliche Anordnen ebenso wie das Kartieren von Kunst und Künstlerschaft wird somit als bedeutungstiftende Praxis zur autorschaftlichen Identitätskreation eingesetzt. Daraus ergibt sich die Vermutung, dass Raum und Autorschaft die Koordinaten jedes Repräsentationssystems sind und deshalb ebenso subtil wie offensichtlich aufeinander Bezug nehmen.

Die zweite Ebene, die zur Thesenbildung führte, war die Frage: *Was ist Autorschaft?* Wie bereits an der zum Zwecke des Verständnisses von Autorschaft entwickelten Abbildung 31 kurz umrissen wurde, die szenarienhaft einen Künstler X als Ausgangspunkt von verschiedenen Rezeptionsmomenten und Besprechungen setzt, ergab sich die Erkenntnis, dass sich Autorschaft an der Schnittstelle von Wahrnehmung und Kommunikation materialisiert. So entsteht ein unbegrenztes Besprechungsfeld, das den Autor/Künstler immer wieder neu gestaltet. Dabei fiel auf, dass nicht nur die unterschiedlichen Beschreibungen eines Künstlers aus verschiedenen zeiträumlichen

101 Vgl. hierzu weiterführend etwa auch Löw 2001 und Künzel/Schönert 2007.

102 Vgl. Rogoff 2000. Siehe auch die kritische Rezension von Nierhaus 2002.

103 Hall 2000, S. 142. Stuart Hall weist in seinem Text *Der Westen und der Rest* darauf hin, dass in Anordnungskonstrukten wie »Westen« und »Nicht-Westen« bzw. »Rest« Binnendifferenzierungen nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Vielmehr bleibt darauf zu verweisen, dass der »Westen« selbst stets »interne Andere« hat, die genauso wie nichteuropäische Kulturen als verschieden und minderwertig betrachtet werden. Dieser Sachverhalt scheint auch auf die US-amerikanische Kunstproduktion vor 1945 zuzutreffen, wie sich beispielsweise an den Ausführungen Corns (1988) zur *American art* und *Art history* zeigt (siehe hierzu auch die Neuauflage des Corn-Textes 1998).

104 Vgl. Bohn 2006.

105 Vgl. Maresch/Werber 2002.

Situationen bzw. Lokalitäten heraus erfolgen, sondern dass auch der immer wieder im Kontext *Autorschaft* zu findende Begriff *Feld* dezidiert eine räumliche Komponente in die Diskussion bringt. Diese verbleibt nicht auf einer semantischen Stufe, sondern integriert in die Autorschaftsdiskussion per se verschiedene Ebenen von Räumlichkeit. Während das Autorfeld zumeist ein Informations- und Aussageensemble (Datenfeld) bezeichnet, verdichtet sich das beständig anwachsende, zeitlich und räumlich disparate Informationsgeflecht zu einem Schauplatz, auf dem sich das Künstler-Subjekt formiert. Auf diese Weise kommt es zu einer Art korrelierend-konkurrierendem Beziehungsgefüge, in das verschiedene Perspektiven integriert werden, die als räumlich abhängig zu betrachten sind. Die Formation von Wissen und die Produktion von Raum scheinen folglich im *Autorfeld*¹⁰⁶ auf höchst komplexe Weise zusammenzufallen. Dabei gilt zu betonen, dass das entstehende Set kein statisches Tableau ist, sondern eine Örtlichkeit, an der sich das stets an Räume zurückbindbare Wissen entäußert.¹⁰⁷

Neben diesen Punkten resultierten die Untrennbarkeitsüberlegung und damit die auf Raum und Autorschaft fokussierte Bearbeitungsperspektive allerdings vor allem aus der Auseinandersetzung mit dem Nachlass Clifford Holmead Phillips'. Die hier gemachten, für die Thesenbildung relevanten Beobachtungen sollen nachfolgend dargelegt werden, um so die letzte Komponente im Thesenbildungsprozess mit der Frage zu verbinden, wer die egoplurale Persönlichkeit Clifford Holmead Phillips eigentlich war bzw. ist und aus welchen räumlichen Besprechungsperspektiven sie konstruiert wird. Daran anschließend gilt es zu beleuchten, welche Relevanz und welche Potentiale die hier zur Diskussion stehende These hat und welche Bearbeitungsmöglichkeiten sich für die konkrete Analysearbeit ergeben.

Raum – Autorschaft – Clifford Holmead Phillips

Die beiden Felder *Raum* und *Autorschaft* zusammenzubringen und dabei ihre Unseparierbarkeit auszuloten, ergab sich nicht allein aus der abstrakten Auseinandersetzung mit den beiden Theoriekonzepten. Vielmehr war es vor allem die praktische Annäherung an den Untersuchungsgegenstand Clifford Holmead Phillips, die sukzessive zur Thesenbildung führte. Von der Kulturstiftung der Universität Bremen beauftragt, basierend auf den ungeordneten Hinterlassenschaften des zwischen den USA und Europa oszillierenden Künstlers eine explizit kunst- und kulturwissenschaftliche Kontextualisierung anzufertigen, resultierte schon aus der ersten Materialsichtung folgende Vermutung: Der 1889 in Shippensburg (Pennsylvania) geborene und 1975

106 Der Begriff *Autorfeld* wurde wie der Begriff *Autorgeografie* im Verlauf der Arbeit entwickelt, um die enge Verbindung von Raum und Autorschaft zu benennen. Auch dieser Begriff muss in nachfolgenden Untersuchungen auf seine Tragfähigkeit bzw. Übertragbarkeit auf andere Untersuchungsgegenstände überprüft werden. Die Differenz zum Begriff *Autorgeografie* liegt vor allem in der Verwendung: während *Autorgeografie* die These und den Blickwinkel beschreibt, aus der die Diskussion Clifford Holmead Phillips' begonnen wird, markiert das *Autorfeld* den Schauplatz, an dem sich die auktoriale Formation des Künstlers vollzieht.

107 Vgl. Foucault 1976, S. 38; Maresch/Werber 2002, S. 21.

in Brüssel verstorbene Phillips figuriert als Schnittstelle von Raum und Autorschaft – und zwar nicht, weil »Space in America«¹⁰⁸ einen anderen Platz einnimmt als Raum in Europa, *mapping* von den USA aus zum aktuellen Schlagwort avancierte oder die Vereinigten Staaten durch ihren Beitrag zum postmodernen Denken zu einem wichtigen Ort für Theoriebildung geworden sind,¹⁰⁹ sondern aufgrund der Tatsache, dass der in den USA sozialisierte Phillips und seine »eigenwillige«¹¹⁰ Kunstproduktion nur mit diesen dispositiven Kategorien bearbeitet werden kann. Sich selbst stilisierte Phillips in den Rollen des Malers, Sammlers, Kunstmäzens und Gruppenmitbegründers,¹¹¹ der im Laufe seines Lebens seinen Namen von *Clifford Holmead Phillips* in *Holmead Phillips* und dann in *Holmead* änderte.¹¹² In seinem Œuvre, das gleichsam die subjektive Materialisierung des amerikanischen Traums darstellt, alle (Berufs-) Möglichkeiten zur Verfügung zu haben, spiegelt sich eine große Unbefangenheit gegenüber räumlichen Grenzen wie auch gegenüber Technischem.¹¹³ Dies manifestiert sich in einem ausgeprägten Selbstbewusstsein und darin, dass Phillips das Ziel der autodidaktischen Künstlerschaft nie aus den Augen verlor. Obgleich er schon zu Lebzeiten (abgesehen von den 1920er und frühen 1930er Jahren) eher am Rande des Kunstmarktes angesiedelt war, hielt er an seinem 1912 in Europa gefassten Entschluss fest, ein Künstler zu sein.¹¹⁴ Demnach ist Phillips ein diskursiv verstricktes Subjekt, das diverse Momente von geografischen Anordnungen, Oszillationen bzw. Örtlichkeiten verkörpert, die seinem Image als amerikanischer Kosmopolit bis heute zuträglich sind.

Mit der grundsätzlichen Fragestellung *Wer ist Clifford Holmead Phillips?* erstmals an das Œuvre herantretend, ergab sich schon bei einem ersten Blick auf den Nachlass Folgendes: Erstens zeigte sich, dass der autodidaktische Künstler offenbar Knotenpunkt von sehr unterschiedlichen, stets interkulturellen Diskursen ist. Dementspre-

108 Vgl. Benesch/Schmidt 2005. Mit dem Begriff *Amerika* ist im folgenden Diskussionszusammenhang ausschließlich das Gebiet der Vereinigten Staaten gemeint.

109 Vgl. Zijlmans 2008, S. 135. Siehe zur Verhandlung von Raum in der amerikanischen Geschichtswissenschaft etwa Hochgeschwender 2005.

110 Zimmermann 1987, S. 21.

111 Phillips war beteiligt an der Gründung der Künstlergruppe *An American Group* in New York 1931. Diese dezidiert »amerikanische« Gruppe hatte es sich zur Aufgabe gemacht, eine Plattform von amerikanischen Künstlern für amerikanische Künstler zu sein. Siehe zur Gruppe etwa auch Hemingway 2002, S. 133-136.

112 Das gleiche gilt auch für Phillips' Monogramm: Unterschrieb Phillips zunächst seine Bilder mit *C.H.P.* oder *Holmead Phillips*, wechselte er Ende der 1920er Jahre zu *HP*.

113 Über diese Tatsache hieß es bereits am 14. März 1933 in der Münchner Kunstschau (o. S.): »Unbekümmert im Technischen, ohne vorgefaßte Konzeption geht Phillips jedesmal von neuem an die Arbeit: einmal interessiert ihn das Spiel des Lichts, ein andermal das Konstruktive oder der flächenhafte Aufbau der Landschaft. Trotzdem, hinter all dem Mannigfachen steht Eigenwilligkeit, steht sogar eine Persönlichkeit, die künstlerisch zu packen weiß.«

114 Den Entschluss zur autodidaktischen Künstlerschaft fällt Phillips 1912 während einer mehrmonatigen Europareise. Seine Entscheidung begann er nach seiner Rückkehr in die USA mit Unterstützung seiner Eltern umzusetzen.

chend erscheint er als Ort, »an dem eine inkohärente (und oft widersprüchliche) Vielzahl an Größen [d.h. räumlich und zeitlich in divergenten Kontexten angefertigte Erzählungen] aufeinandertrifft.«¹¹⁵ Zweitens nimmt im Zusammenhang mit dem ab Mitte der 1920er Jahre beständig zwischen den USA und Europa pendelnden Künstler die Thematik *Raum* einen profunden Stellenwert ein: Ort, Territorium, Herkunft, transatlantische Raumdurchquerung, Migration, nationale und kulturelle Identitätsbildung, Ortlosigkeit und Dislokation sind regelmäßig auftauchende Charakteristika, die Phillips' Leben und künstlerische Produktion markieren. Und drittens zeigte sich hinsichtlich von Beschreibungen wie den folgenden, dass sich Raum und Autorschaft im Kontext Phillips' offenbar fortwährend überlappen. So heißt es in drei unterschiedlichen Zitaten von 1933, 1930 und 2004:

»AMERIKANISCHER MALER BEI HEINEMANN [MÜNCHEN]. In der Galerie Heinemann am Lenbachplatz wurde heute Vormittag eine Ausstellung von Gemälden des amerikanischen Malers Holmead Phillips (Neuyork) eröffnet. [...] Seinem allgemeinen geistigen Wesen nach scheint er mehr dem deutschen Kunstgefühl verwandt, doch ist der Charakter seiner Bilder durchaus amerikanisch in dieser gewissen Kühle, Reserviertheit und Strenge. Was den Maler macht und was den Genuß an der Malerei macht, das ist und bleibt das Gefühl für Raum und die Kraft, es dem Beschauer aufzuzwingen. Und auf diesem Gebiet liegen die besten Fähigkeiten dieses Amerikaners. Er empfindet den Raum stark und weiß ihn mit entwickelter perspektivischer Kunst zum Ausdruck zu bringen.«¹¹⁶

»Often in European travels, railroads become the only realities, and the endless catching and leaving of trains a more vivid memory than the beauties of Bruges or the mountains of Switzerland. Something of this kind seems to have happened to Holmead Phillips, the list of whose painted itinerary [...] reads like a time table between Bruges and Wurzburg.«¹¹⁷

»When the Cumberland County Historical Society purchased a painting and an oil sketch by Holmead Phillips in September 2003, the society became the first area organization to invest in an artist's work that eventually be recognized as important both here and in the larger world of art.

Holmead, born and raised in Shippensburg at the turn of the 20th century, is a Cumberland County treasure – an artist who left here to gain recognition in Europe and who is now called ›the original American Expressionist‹. His story will enrich our area's appreciation of its own history and of its artists.«¹¹⁸

Die in den Zitaten zu findenden Statements, wie *Was den Maler macht [...], das ist und bleibt das Gefühl für Raum*, die Kritik, Phillips' Arbeiten würden sich wie eine gemalte Reiseroute (*painted itinerary*) lesen,¹¹⁹ oder die Stilisierung des Künstlers als

115 De Certeau 1988, S. 11.

116 Münchner Telegramm-Zeitung 1933, S. 4.

117 Art News 1930, o. S. Vgl. Clipping-Record des Künstlers, in Privatbesitz Delmenhorst, und Artist-Records, Public Library New York City (P 365/E3).

118 Mateya 2004, S. 53.

119 Vgl. Art News 1930, o. S.

Cumberland County treasure,¹²⁰ sind nur einige Beispiele, die die Aufmerksamkeit auf *Raum-Autorschaft-Konnektionen* im Zusammenhang mit Phillips lenken. Zugleich machen sie den Facettenreichtum deutlich, den es innerhalb der Thematik gibt. Raum und Autorschaft, so suggerieren die drei Zitatbeispiele, gehen auf bildlicher, lebensgeschichtlicher wie auch besprechungstechnischer Ebene eine profunde Verbindung ein.

Was zunächst als einfach zu beschreiben und vor allem in die beiden Bereiche Raum und Autorschaft trennbar erschien, entpuppte sich alsbald als höchst verstricktes Feld. In diesem sind die autorschaftskonstituierenden Aspekte von »Machen«¹²¹ und »Gemacht werden«¹²² nicht von örtlich gebundenen Wissenslagen, Raumvorstellungen und traditionellen, fremd- und selbstgenierten Amerikaperzeptionen¹²³ zu trennen. Besonders die parallel erfolgende, dreifache Annäherung an den Maler

- auf einer narrativ orientierten Ebene, auf der es um die Erfassung der aktuell über Phillips kursierenden Erzählungen in Bremen ging,¹²⁴
- auf der Ebene des zwischen 1912 und 1975 anzusiedelnden Nachlasses
- und auf der Ebene der Kulturgeschichte der Vereinigten Staaten

ließ von Beginn an den umfangreich verzahnten Wechsel aus Raumproduktion und Autorschaftskonstitution im Kontext des Künstlers offensichtlich werden. Die konkreten Beobachtungen, die dabei gemacht wurden, waren folgende:

Erzählerische Ebene

Auf erzählerischer Ebene, auf der die aktuell in Bremen zirkulierenden Geschichten über den Künstler in den Blick genommen wurden, trat zunächst die Tatsache zu Tage, dass die besondere Aufbewahrungssituation des Œuvres seit 1975 zu einem Gewirr an Narrativen geführt hat. Diese deutschsprachigen Erzählungen existieren vorwiegend in der Hansestadt; sie haben sich jedoch – nicht zuletzt aufgrund der Bemühungen von Phillips' Ehefrau, das Œuvre deutschlandweit bekannt zu machen – mittlerweile auch an andere Orte verlagert.¹²⁵ Einerseits basieren die Geschichten auf Informationen, die bereits aus den 1920er und 1930er Jahren stammen, andererseits integrieren sie Besprechungsmodi, die auf den 1960er und 1970er Jahren fußen. Für die Kreation und Etablierung dieser *Bremer* Geschichten sind vor allem verschiedene Ausstellungen verantwortlich, die seit der Überbringung des Nachlasses in die Hansestadt von dort aus durchgeführt wurden. Obgleich vorwiegend in Lokalblättern und -zeitschriften erschienen, sind die Erzählungen in ihrem Gemisch aus Informationen,

120 Mateya 2004, S. 53.

121 Kampmann 2006, S. 8.

122 Kampmann 2006, S. 8.

123 Vgl. etwa Ruby 1999.

124 Vgl. zu diesen Erzählungen Ausst.-Kat. Bremen 1998; Ausst.-Kat. Kronberg 2006; Ausst.-Kat. Bremen 1982; Ausst.-Kat. Marburg 1990; Sommer 2001; Sackmann 2004; Komm 1998; Wefel 1990; Groth 1997; Montag 2003; Bremer Nachrichten 1978; Wolff 1978; Albrecht 1982; Moll 1990; Steen 1998; Riedel 1991; Delmenhorster Kurier 1992.

125 Die Stationen, an denen Phillips' Werke seit den 1980er Jahren von Bremen aus gezeigt wurden, lassen sich anhand der Ausstellungsliste im Anhang nachvollziehen.

Annahmen und Trivialitäten für die Formierung des Autor/Künstlers Phillips wesentlich, da sie die Basis für das heutige Sprechen über den Maler bilden.

Die Verbindung von Raum und Autorschaft zeigt sich in diesen Geschichten vor allem an den beiden bereits im Kontext der Monografie-Frage aufgeführten Problematiken: Zum einen – so gilt es noch einmal zu erinnern – wird Clifford Holmead Phillips in den Besprechungen aus einer europäischen Perspektive betrachtet. In dieser werden an keiner Stelle die Herkunft des Künstlers oder die Spezifika der US-amerikanischen Kultur genauer in den Blick genommen. Zum anderen spielen in den Geschichten lediglich die in Bremen durch den Nachlass bekannten Aspekte eine Rolle. Die Suche nach weiteren etwa in den USA liegenden Informationen erfolgt nicht.

Besonders deutlich wird diese Einschätzung daran, dass das an der Weser zu lokalisierende Erzählgeflecht nur bedingt mit dem korreliert, was beispielsweise in anderen Ländern bzw. Orten über Clifford Holmead Phillips und die US-amerikanische Kunstproduktion berichtet wird.¹²⁶ Diese eklatante Unabhängigkeit zeigt sich etwa an dem Tatbestand, dass Phillips' markantes Pendeln zwischen den Kontinenten innerhalb der Bremer Geschichten zu keiner Zeit in den Kontext der amerikanischen Reisetradition gestellt wird. Diese gehörte jedoch, wie bereits erwähnt, zu einem der charakteristischsten Merkmale der US-amerikanischen Kunstgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.¹²⁷ Durchweg offenbart sich damit im konkreten Fall das, was schon im Kontext der Sekundärliteratur und ihrer Stellung im Thesenbildungsprozess kurz genannt wurde: Die an der Weser lokalisierbaren Wissensseinheiten bedingen das Sprechen über den Künstler essentiell und illustrieren zugleich die Verzahnung von sprachlicher Künstlerkonstruktion und Räumlichkeit.¹²⁸ Es scheint, als gelte damit, was schon Michel Foucault konstatierte, nämlich, dass die Verwaltung und Produktion von Wissen stets an Räume und Lokalitäten gebunden ist.¹²⁹ Auf diese Weise können an unterschiedlichen Orten abweichende Informationen über ein und denselben Gegenstand lagern, die nichts miteinander zu tun haben und nicht aufeinander zurückzuführen sind.

Nachlass-Ebene

Neben dieser Verbindung von Wissensproduktion und Örtlichkeit, die im Kapitel *Autorfeld* näher aufgegriffen wird, wurde zeitgleich auf der Ebene der Hinterlassenschaften die Zusammenkunft von Raum und Autorschaft an verschiedenen Punkten ersichtlich: Erstens ergab sich aus dem Nachlass und dem im Anhang dieser Arbeit rekonstruierten Lebenslauf, dass Clifford Holmead Phillips ein hochgradig mobiler Künstler war, zu dessen Aufenthaltsorten die USA, Frankreich, England, Deutschland, Holland, Belgien, Dänemark, Österreich, Italien, Schweiz, Norwegen und

126 Vgl. zu den gängigen Narrativen in der amerikanischen Kunstproduktion Ausst.-Kat. Beijing 2007; Bjelajac 2005. Eine ›französische‹ Besprechung Phillips', die ohne Kenntnis der in Bremen angesiedelten Nachlassmaterialien erfolgte und damit zu einem anderen Ergebnis als die ›deutschen‹ Geschichten kommt, findet sich bei Rotily 1998, S. 186 und 187.

127 Vgl. Felleman Fattal/Salus 2004; Ausst.-Kat. Berlin 1996.

128 Vgl. Maresch/Werber 2002, S. 14.

129 Vgl. Maresch/Werber 2002, S. 21. Siehe weiterführend Foucault 1976.

Schweden gehörten. Die Folge von Wanderungen, die sein Leben bestimmten, brachte Phillips u.a. in die Städte Prag, Madrid, Luzern, Berlin, Innsbruck, Dinan, Kelso, München, Paris, Bremen, Straßburg, Kassel, London, Oslo, Den Haag, Kopenhagen, Brügge, St. Louis (Missouri), Ostende, New York, Cape Anne (Massachusetts), Cape Cod (Massachusetts), Lyon, Amsterdam, Liverpool, Bern, Brüssel, Florenz, Pelham (New York), Stockholm, Zürich, Wien, Milwaukee (Wisconsin) usw. Während Phillips, abgesehen von einer Europareise 1912, die ihn zum Entschluss der autodidaktischen Künstlerschaft führte,¹³⁰ sein Leben bis 1924 ausschließlich in den USA zubachte, begann er Mitte der 1920er Jahre ein ausgedehntes Pendlerdasein zwischen den Kontinenten. Diese Reisetätigkeit erfolgte in etwa halbjährlichen Etappen zwischen New York und Europa.¹³¹ Bedingt durch den 2. Weltkrieg kam es allerdings in den 1940er Jahren zu einer Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit. In dieser Zeit hielt sich der finanziell unabhängige Künstler an der amerikanischen Ostküste auf, um ab 1956 seinen Alterswohnsitz in Brüssel zu nehmen. Dort verblieb er bis zu seinem Tod 1975. Seine Witwe überbrachte daraufhin das Œuvre in ihre Geburtsstadt Bremen, wo der Künstler auch begraben liegt. Die Erzählungen berichten, dass Phillips zwischen zwanzig und dreißig Mal den Atlantik überquerte, wobei zu den heute noch zu ermittelnden Ein- und Ausreisehäfen New York, Le Havre, Bremerhaven, Hamburg, Cherbourg, Rotterdam und Lissabon gehörten.

Wie immer wieder in den zeitgenössischen Besprechungen deutlich wird – und sich damit zweitens im Nachlass zeigte –, nutzte Phillips offenbar seine Reiseaktivität dazu, um vor Ort gemachte Erfahrungen in seine künstlerische Arbeit einfließen zu lassen.¹³² Die Darstellung von Stadt-Landschaften, sog. »Nicht-Orten«¹³³ und besonders Peripherien stellte folglich in jeder Arbeitsperiode das bevorzugte Moment dar [vgl. Abb. 3, 4 und 8].¹³⁴ In dem uneinheitlichen Werk bilden die von Phillips hergestellten Raumbilder die kontinuierliche Linie.¹³⁵ Diese Ausrichtung äußert sich auch auf der Ebene der Autorschaft: An dem ausdrücklichen Interesse für Randgebiete – gleichermaßen verstanden als Stadtränder wie auch als Orte, die in der Geografie der europäischen Kunstgeschichte als marginal gehandelt wurden – zeigte sich, dass Phillips offenbar »Kunst-Peripherien« bevorzugt als Wohn- und Aufenthaltsorte wählte.

130 Siehe zu diesem Entschluss Text 2 im Anhang. Im Anhang sind verschiedene historische Texte, Briefe und Zeitungsartikel aufgeführt, die von bzw. über C. H. Phillips entstanden sind und im Kontext dieser Arbeit zitiert oder besprochen werden. Ziel dieses lockeren Kompendiums ist es, einen Einblick in die Erzählungen um Phillips zu geben und zugleich Materialien für kommende Forschungen aus dem Nachlass zugänglich zu machen.

131 Vgl. Lebenslauf im Anhang.

132 Vgl. Art News 1930, o. S.

133 Vgl. Augé 1994. Hier zu nennen sind etwa Bahnhofs- und Schiffsszenen.

134 Diese Einschätzung ergibt sich aus den ca. 1000 nachgelassenen Bildern und ungezählten Grafiken, die sich heute in Bremen, aber auch in diversen Privatsammlungen in Deutschland befinden.

135 Neben den *Raumbildern* umfasst Phillips' Œuvre etwa noch literarische und biblische Themen, zwei abstrakt-kubistische Bilder, Genredarstellungen, Stillleben, Porträts und die sog. Köpfe, die vor allem sein Alterswerk markieren. Vgl. Zimmermann 1987; Ausst.-Kat. Bremen 1998.