

In American society today, race is both a volatile political agenda and a multimillion-dollar-culture industry.¹

Coco Fusco, Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors

Jean-Michel Basquiat wird als der erste «schwarze» Künstlerstar bezeichnet. Bereits zu Lebzeiten ist Basquiat in den Printmedien als «hipper» und «cooler» Künstler beschrieben und zu einer «figure with glittering success»² erklärt worden. Trotz oder vielleicht genau wegen seines kurzen Lebens (1960–1988) sind schon 1996 ein biografischer Spielfilm und 1998 eine Biografie in Buchform erschienen.³ Die Bezeichnung *Black Painter* trägt jedoch, wenn sie von außen kommt, ähnlich wie die Zuschreibung *Woman Painter*, nicht nur zur Differenzierung, sondern auch zur Diskreditierung bei. Denn ein Künstler ist damals noch immer – beziehungsweise nach den Veränderungen der 1960er Jahre schon wieder – unausgesprochen ein *White Male Painter*. Die ambivalente Bedeutung und der mit dem Begriff *Black Painter* verbundene Exotismus werden nun anhand einzelner Erzählungen und Bilder von und über Basquiat diskutiert. Dabei werden die ethnische Codierung und das Verhältnis von Eigenaussagen und Fremdzuschreibungen im Sinne eines *Making of* des «afroamerikanischen»⁴ Künstlerstars Jean-Michel Basquiat nachvollzogen und kritisch beleuchtet.

Kontext – Zeitraum und biografische Daten

Der Referenzrahmen der visuellen und textuellen Narration des *Black (Male) Painter* ist New York City von den späten 1970er Jahren bis 1988, dem Todesjahr Basquiats. Es ist die Zeit des Börsenbooms, die einen Kunstmarktboom nach sich zieht, in dem die Werte einiger weniger Kunstwerke in ungeahnte Höhen steigen. In diesem Kontext wird jedoch nicht nur mit Werken gehandelt, sondern auch mit Künstlern.⁵ Die Images der damals bekannt gewordenen Künstlerstars Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente, Keith Haring oder Jean-Michel Basquiat – tatsächlich nur männliche Künstler – scheinen dafür ebenso wichtig zu sein wie ihre Werke. Obwohl die Arbeiten von Künstlerinnen wie Jenny Holzer, Cindy Sherman oder Barbara Kruger ebenfalls Anfang der 1980er Jahre ausgestellt werden, erzielen diese erst in den 1990er Jahren hohe Kunstmarktpreise und auch der Bekanntheitsgrad dieser Künstlerinnen steigt erst zu diesem Zeitpunkt. Im Gegensatz zum «anderen» Geschlecht der Künstlerinnen wirkt sich das Andere der ethnischen Differenz Jean-Michel Basquiats auf den ersten Blick nicht negativ, sondern positiv auf dessen Ruhm und die Preise seiner Werke aus: Er hat es geschafft, der erste «schwarze» Künstlerstar zu sein. Auf den zweiten Blick sind in dieser Wertung jedoch auch Rassismen zu erkennen. Wie Anthony Hayden-Guest bemerkt, war dies aber kein «racism of the cruder sort, but the subtler prejudice that women artists encounter: He wouldn't build a career, just drop out of history, or, worse, out of the market place. Burn out.»⁶ In der Rezeption Basquiats lässt sich die Ambivalenz eines «Exotenbonus» deutlich erkennen, der ei-

nerseits zum Erfolg verhelfen und andererseits ebenso schnell in Diskriminierung umschlagen kann.

Jean-Michel Basquiat stammt aus einem bürgerlichen Elternhaus in Brooklyn. Er wurde 1960 als Sohn eines Buchhalters, der aus Haiti in die USA emigrierte, geboren. Seine Mutter stammt aus Puerto Rico. Sie wird als kunstsinnige Frau beschrieben, die die Talente ihres Sohnes von früh an gefördert hat. Aufgrund schwerer Depressionen wird die Mutter jedoch in eine Klinik eingewiesen und Basquiat wächst mit seinen beiden jüngeren Schwestern bei seinem Vater auf. Er wird auf Privatschulen geschickt, ein Privileg, in dessen Genuss viele US-amerikanische Kinder, gleich welcher ethnischen Zugehörigkeit, bis heute nicht kommen. Durch sein rebellisches Verhalten wird er jedoch von mehreren Schulen verwiesen. Seit seinem 17. Lebensjahr lebt er bei Freunden und angeblich auch auf der Straße, wo er sich mit dem Verkauf selbst gemalter Postkarten durchschlägt.⁷ Zu dieser Zeit fertigt er gemeinsam mit seinem Schulfreund Al Diaz Schriftgraffitis in Manhattan an, die sie mit dem Pseudonym SAMO und einem Copyright-Zeichen (©) signieren, wofür sie bald öffentliche Aufmerksamkeit erhalten.⁸

Die beiden Sprayer trennen sich jedoch kurz darauf und Basquiat schreibt «SAMO is dead» auf die Häusermauern. Die SAMO-Aktionen bringen Basquiat Vorschusslorbeeren in der Kunstwelt ein, denn dort sind Graffiti-Ausstellungen en Vogue. Im Februar 1981 zeigt der Künstler zum ersten Mal seine Malerei unter seinem bürgerlichen Namen in der Ausstellung *New York/New Wave* im P.S. 1, Institute for Art and Urban Resources. Diese Ausstellung zieht das Interesse vieler GaleristInnen auf sich. Schon im Mai desselben Jahres hat Basquiat seine erste Einzelausstellung in der Galleria d'Arte Emilio Mazzoli in Modena, im September nimmt er an der Gruppenausstellung *Public Address* in Annina Noseis Galerie in New York teil. Bereits 1982 sind Basquiats Arbeiten auf der *Documenta 7* zu sehen. Von da an folgt eine Vielzahl internationaler Ausstellungen.

Zu einem wichtigen Faktor der Erfolgssicherung – zumindest in der «weißen» Kunstwelt – entwickelt sich Basquiats Bekanntschaft mit Andy Warhol. Die beiden Künstler lernen sich 1982 kennen und pflegen von Beginn an einen künstlerischen Austausch.⁹ Die Beziehung zwischen Warhol und Basquiat ist gekennzeichnet von gegenseitiger Wertschätzung, aber unterschiedlichen Motivationen.¹⁰ Obwohl Warhol Anfang der 1980er Jahre bereits etabliert ist, gehört er nicht mehr zum Tagesgespräch der Kunstwelt. Im Vergleich dazu ist Basquiat *the new kid on the block*. Seit 1984 arbeiten sie an gemeinsamen Bildern.¹¹ Basquiat ist auf dem Höhepunkt seiner Karriere und Warhol gewinnt dadurch wieder eine neue Reputation als Maler, obwohl die Bilder von der Kunstkritik zunächst nicht gerade wohlwollend rezipiert werden. Basquiat wird sogar als Warhols «Accessoire» bezeichnet.¹² Dennoch sind Basquiats Werke zwischen 1984 und 1988 in vielen Einzelausstellungen in Galerien unter anderem in New York, Los Angeles, Zürich und Tokyo zu sehen. Die erste monografische Ausstellung in einer deutschen Kunstinstitution richtet 1986 die Kestner Gesellschaft aus.¹³ Es sind aber nicht nur seine Bilder, sondern auch seine Künstlerpersönlichkeit und sein Lebensstil, die ausgiebig in den Massenmedien kommentiert werden. Basquiat versteht es, seinen finanziellen Erfolg zu genießen: Es wird von exquisiten Partys in teuren Restaurants berichtet, davon, dass er in Designeranzügen malt und seinen Freunden Flüge spendiert. Gleichzeitig hat er ein massives Drogenproblem, das schließlich zu seinem Tod im Alter von 27 Jahren führt.

Text – Von der Gosse in die Galerie, vom Sprayer zum Künstler

Die Konstituierung des Images Basquiats basiert zum Teil auf biografischen Erzählungen. In den Berichten über seine Laufbahn taucht immer wieder der Topos traumatischer, familiärer Erlebnisse auf, die Basquiat als Teenager von zu Hause in die Straßen New Yorks getrieben hätten. Dazu äußert sich vor allem der Künstler selbst. Laut Biografie habe er seinen FreundInnen und GaleristInnen erzählt, dass ihn sein Vater geschlagen und misshandelt habe und begründet damit sein frühes Verlassen des Elternhauses.¹⁴ Der Vater entgegnet diesen Vorwürfen in der Basquiat-Biografie: «[...] about Jean-Michel being an abused child, I know he wasn't. I'm sure he told people this. Jean-Michel also liked to say that he grew up in the ghetto, but he didn't.»¹⁵ Welche Version der Wahrheit entspricht, kann hier nicht erörtert werden. Sie zeigt jedoch, dass Jean-Michel Basquiat durch die Darstellung einer schweren Kindheit das Klischeebild eines «schwarzen» Künstlers evoziert, der es geschafft hat, vom Ghetto in den Olymp der Kunstwelt aufzusteigen. Damit lässt er sich auf ein ambivalentes Spiel mit Klischees über ethnische Zugehörigkeiten ein, denn das Stereotyp «von der Gosse in die Galerie» fließt besonders zu seinen Lebzeiten immer wieder in die Erzählung über Basquiats Herkunft ein.¹⁶ Greg Dimitriadis und Cameron McCarthy bemerken hierzu: «The art world's fetishizing of the work of nonwhite artists, assumed to be «the voice from the street», marked Basquiat's career for better and worse and is reflected upon ironically in his work.»¹⁷

Im Unterschied zu den Fremdzuschreibungen lässt sich in Basquiats Selbstäußerungen im Sinne eines «fashioning of one's self-image»¹⁸ eine ironische Komponente erkennen, die die gesellschaftliche Situation und den alltäglich erlebten Rassismus in einer Spiegelung vorführt. Beispielsweise kontert er gewitzt die rassistischen Anspielungen des Kunsthistorikers Marc H. Miller, die dieser 1983 in einem Videointerview vorbringt:¹⁹ Auf die Frage, ob er seine Kunst als eine Art «Primal Expressionism» verstehe, spielt Basquiat den Ball mit einer provozierenden Gegenfrage grinsend zurück: «You mean an Ape? A Primate?» Oder als Miller, nach Basquiats kulturellen Einflüssen fragend, sich erkundigt, ob bei ihm zu Hause «Haitian primitives» an der Wand hingen, antwortet Basquiat ebenso schnell mit: «You mean people?» In diesen Interviewszenen, die den Diskurs über das «Primitive» heraufbeschwören, kommen sowohl problematische Stereotype und Missverständnisse in Bezug auf Basquiats kreolische Identität als Künstler zum Ausdruck als auch Basquiats offensiv-ironischer Umgang damit. Auch seine Bildthemen und -titel spielen mit solchen Klischees, betrachtet man etwa *Natives Carrying Some Guns, Bibles, Amorites on Safari*, (1982) *Untitled (Black Tar and Feathers)* (1982) oder *Undiscovered Genius of the Mississippi* (1983).²⁰

Bild – Der adrette und melancholische Dandy

Im Unterschied zu den biografischen Anekdoten stilisiert sich Basquiat in den fotografischen Porträts eher über klassische Topoi aus der westlichen Kunstgeschichte zum «großen Künstler».

Exemplarisch steht dafür das Porträt des damals berühmten afroamerikanischen Fotografen James Van Der Zee (Abb. 1), eine Schwarz-Weiß-Studiofotografie, in der Dekorelemente und Pose die bildliche Aussage prägen. Der Künstler trägt eine Dreadlock-Zöpfchenfrisur,²¹ weißes Hemd, Krawatte, Sakko und Hosen. Er sitzt auf einem kunstvoll geschwungenen Stuhl, der wie ein Thron wirkt. Sein Kopf ist seitlich geneigt und ruht auf seiner Hand, der Blick führt von der Ka-



1 James Van Der Zee, *Basquiat*, 1982, Fotografie, Silber Gelatine Druck.

mera weg. Auf seinem Schoß sitzt eine siamesische Katze, die im Sinne eines «edlen heiligen Tieres» auch symbolisch als Attribut eines zu verehrenden Künstlers gedeutet werden könnte.²² Als Hinweis auf Basquiats Profession sind zwar keine Malerutensilien wie Pinsel oder Palette zu sehen, doch seine Hose ist mit Farblecksen übersät. Es ist jedoch vor allem die Melancholikerpose, die den Künstler im kunsthistorischen Diskurs verortet. Wie Eckhard Neumann feststellt, fügt sich die Melancholie als Künstler-Topos in die Gesamtstruktur der Topoi schöpferischer Marginalität ein.²³ Sie steht mit der Auffassung von «Genie und Wahnsinn» eines Künstlers in enger Verbindung sowie mit Wesenszügen, die Rudolf und Margot Wittkower mit «Feinfühligkeit, Trübsinn, Einsamkeit, Exzentrizität» bezeichnen.²⁴ Sie entdecken den Topos der Melancholie sehr häufig in Vasaris Lebensbeschreibungen und stellen fest, dass bei den großen Meistern Melancholie geradezu vorausgesetzt wird.²⁵ Mit dieser Porträtfotografie Basquiats findet daher ein Anerkennungsprozess im Sinne der westlichen Kunstgeschichte statt. Zugleich aber wird er in dieser Visualisierung als «afroamerikanischer» Künstler etabliert und durch einen afroamerikanischen Starfotografen nobilitiert.

Im Unterschied dazu sind Lizzie Himmels Fotografien (Abb. 2 u. 3) im Kontext journalistischer und Modefotografie zu lesen. Himmel wurde beauftragt, eine Bildstrecke für einen Artikel im *New York Times Magazine* zu fotografieren. Himmels Farbfotografien sind in Bildaufbau und -wirkung äußerst Stil- und Image prägend und zeigen den Künstler nicht im Fotostudio wie bei Van Der Zee, sondern in seinem Atelier in immer neuen Outfits und Rollen.

Auf jener Fotografie, die 1985 auf dem Cover des *New York Times Magazine* erscheint (Abb. 2), ist Jean-Michel Basquiat im Atelier vor einem seiner Bilder abgebildet – barfuß, im dunklen Designer-Nadelstreifenanzug, weißem Hemd, farblich abgestimmter Krawatte und mit kurzer Dreadlock-Frisur. Basquiats Blick ist in die Kamera gerichtet. Er sieht die BetrachterInnen nachdenklich und provozierend an. Der Künstler sitzt lässig auf einem roten Stuhl und ist mit den Attributen seines Metiers, einem Pinsel und einer Farbtube, abgebildet, die er mit der



2 Lizzie Himmel, *Basquiat, Great Jones Street studio*, 1985, Fotografie.



3 Cover *The New York Times Magazine*, 10. Februar 1985.

rechten Hand hält. Die linke Hand stützt den Kopf, eine Pose der Nachdenklichkeit. Ein weiterer Aspekt dieser Inszenierung ergibt sich aus der raumgreifenden Stellung der Beine. Basquiat hat seinen linken Fuß auf einen umgeworfenen roten Stuhl vor sich aufgestellt. Der Stuhl wirkt jedoch weniger im Affekt umgeworfen als bewusst «drapiert». Obwohl Basquiat sitzt, wird damit ein Bewegungsmoment inszeniert, das, im Gegensatz zur Denkerpose von Kopf und Händen, das Bild dynamisiert. Die Fotografie suggeriert die Vorstellung eines Malers, der im Affekt handelt und impulsiv arbeitet, denn auch auf seinem edlen Anzug sind Farbspuren zu erkennen.

Durch seine sitzende Position befindet sich der Künstler auf einer Höhe mit den abgebildeten Figuren seiner Malerei im Hintergrund.²⁶ Das Foto suggeriert dadurch eine Einheit zwischen Künstler und Kunstwerk. Weitere verbindende Elemente sind der Fußboden mit grünen und weißen Farbspritzern und die weiß bekleckste Hose, die den Eindruck erwecken, dass dieses Bild gerade erst gemalt worden sei. Nur der Pinsel in Basquiats Hand ist ein wenig zu klein für die großen Bildflächen und wirkt eher wie ein Accessoire als ein Werkzeug. Dadurch, dass Basquiat barfuß abgebildet ist²⁷ wird der bildliche Eindruck der «Wildheit» und «Rohheit» des Künstlers verstärkt. Das Setting und die von der Fotografin in Szene gesetzte Pose Basquiats evozieren gleichermaßen Spontaneität und Intellektualität eines provokanten Malerdandys.

Image – Die Vermarktung eines «afroamerikanischen» Künstlers

Das Cover-Bild des *New York Times Magazine* (Abb. 3) wird von einem Artikel mit dem Titel «New Art, New Money. The Marketing of an American Artist» begleitet.²⁸ Der Text steht paradigmatisch für Basquiats Starimage als Künstler im Alter von 24 Jahren. Die Autorin Cathleen McGuigan konzentriert sich vor allem auf das Kunstfeld der 1980er Jahre und stellt Basquiat als Nutznießer des Kunstmarktes dar. Auffällig ist, dass auf dem Cover nicht der Name des Künstlers im Vordergrund steht, sondern der thematische Fokus. Basquiats Name erscheint nur als

Bildtitel am rechten unteren Bildrand. Franklin Sirmans bemerkt jedoch, dass das Cover-Bild im Vergleich zum Porträt von James Van Der Zee Fragen anregt, «about media hype, marketing, and quality in the increasingly image-conscious art world of the 1980s, in which Basquiat proved to be a more than competent provocateur.»²⁹ So bringen das Cover-Bild und der Artikel viele Anekdoten und Vorstellungen zusammen, die über Basquiat zu diesem Zeitpunkt kursieren, wie *der edle Wilde*, *der dekadente Dandy* oder *das unbändige Genie*. Dabei blendet die Autorin den Faktor Ethnizität fast komplett aus. Basquiats ethnische Herkunft ist bloß ein biografisches Detail und das Phänomen, als «schwarzer» Künstler in der «weißen» New Yorker Kunstwelt erfolgreich zu sein, wird nur kurz thematisiert aber nicht reflektiert. Vielmehr dient ihr seine herausragende Karriere als Anschauungsmaterial für eine generelle Kritik am Kunstmarkt.

Basquiats Bekanntheitsgrad als «afroamerikanischer» Künstler ist – verhältnismäßig betrachtet – durchaus mit den afroamerikanischen Stars aus Musik, Sport oder Politik zu vergleichen. Denn wie Greg Tate in einem Aufsatz nach Basquiats Tod in der *Village Voice* betont, sei keine andere Ebene des modernen intellektuellen Lebens so restriktiv gegenüber afroamerikanischen KünstlerInnen wie das Kunstfeld. Das Kunstfeld bleibe eine Bastion unter «weißer» Vorherrschaft. Tate sieht in Basquiat «den richtigen «schwarzen» Mann am richtigen Ort zum richtigen Zeitpunkt», wenn er schreibt:

Nobody loves a genius child? Basquiat, lonesome flyboy in the buttermilk of the '80s Downtown art boom, was hands down this century's most gifted Black purveyor of art-world politics. He not only knew how the game of securing patronage was played, but played it with ambition, nerve, and delight. Like Jimi Hendrix he had enormously prodigious gifts and sexual charisma on his side. He was also, to boot, another beneficiary of being the right Black man in the right place at the right time.³⁰

Als günstig für Basquiats Erfolg erweist sich auch seine Bildsprache, die Elemente aus dem Graffitikontext in die Malerei überträgt in einer Zeit als Graffiti zur modischen Kunstform avanciert und in Folge dessen an den weißen Wänden der Galerien von SoHo hängt. Genau zu dieser Zeit explodiert auch die Nachfrage nach bildender Kunst, vor allem nach Malerei, und somit die Aktivität von GaleristInnen, die neue Künstlerstars zu entdecken, aufzubauen und zu vermarkten suchen. Mit dem New Yorker Kunstmarktboom geht auch das Bedürfnis der SammlerInnen einher, in Kontakt mit exzentrisch wirkenden «hippen» Persönlichkeiten zu kommen. Dazu passt es, dass über Basquiat und seine Kunst nicht nur Artikel in Kunstzeitschriften und Tageszeitungen, sondern auch in Lifestyle-Magazinen publiziert werden.³¹ Wichtig an diesen Artikeln ist, dass sie nicht nur klatschhungrige LeserInnen befriedigen, sondern Basquiats Image prägen: als angesehener Künstler und zugleich als *Celebrity*. Sie haben zum einen eine kanonisierende, zum anderen aber auch eine wertsteigernde Funktion für die künstlerische Position, den Star und die «Marke» Basquiat. Unter diesem Gesichtspunkt wirken Basquiats ethnische Herkunft und Bildersprache wie ein «exotischer Bonus». Doch AutorInnen wie bell hooks kritisieren den ausschließlich westlichen Blick in der Basquiat-Rezeption:

That gaze which can only recognize Basquiat if he is in the company of Warhol or some other highly visible white figure. That gaze which can value him only if he can be seen as part of a continuum of contemporary American art with a genealogy traced through white males: Pollock, de Kooning, Rauschenberg, Twombly and on to Andy. Rarely does anyone connect Basquiat's work to traditions in African-American art history. While it is

obvious that he was influenced and inspired by the work of established white male artists, the content of his work does not neatly converge with theirs.³²

hooks fügt in ihrem fünf Jahre nach Basquiats Tod erschienenen Artikel neue Bildinterpretationen zur Basquiat-Rezeption hinzu, die den afroamerikanischen Kontext mit einbeziehen. Texte wie dieser schärfen den Basquiat-Diskurs aus einer postkolonialen Perspektive – ein Blickwinkel, der in den meisten Artikeln zu Basquiats Lebzeiten nicht berücksichtigt wird. So auch in McGuigans Text, in dem trotz Ausführlichkeit weder Basquiats Bildersprache, noch seine Rolle als «exotischer Ausnahmekünstler» thematisiert wird.

Der Künstlerstar Basquiat eignet sich auch post mortem zur Verwertung für kulturelle Produkte. Dies hat sein Künstlerkollege Julian Schnabel erkannt, der nur acht Jahre nach Basquiats Tod einen biografischen Spielfilm in die Kinos bringt. Der Film konzentriert sich auf die *Celebrity Culture* und die Machenschaften des Kunstmarkts, die anhand des «Falles Basquiat» abgehandelt werden. Da diese Themen ebenso für Schnabels Karriere eine wichtige Rolle gespielt haben, ist in diesem Film auch eine autobiografische Motivation des Regisseurs zu erkennen.³³ Der «schwarze» Künstler wird in diesem Zusammenhang sogar zur Projektionsfigur des «weißen» Künstlers.

Trotz der breiten Anerkennung und der Bezeichnung *erster schwarzer Künstlerstar* führte Basquiats Erfolg nicht wirklich zu einer Öffnung des Kunstmarktes für KünstlerInnen unterschiedlicher ethnischer Herkunft. So haben beispielsweise afroamerikanische KünstlerInnen auch «post-Basquiat» noch immer eine «außergewöhnliche» Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kunstlandschaft inne.³⁴ Basquiats Status als «Ausnahmekünstler»³⁵ in der amerikanischen Kunstgeschichte ist mit jenem berühmter Künstlerinnen vergleichbar.³⁶ Im Sinne von *Ausnahmen bestätigen die Regel* bekräftigt seine Stellung vielmehr die existierende Vormachtstellung des *White Male Painter* als sie zu erweitern.

Anmerkungen

1 Coco Fusco, «Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors», in: *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, hg. v. ders. u. Brian Wallis, Ausst.-Kat. International Center of Photography, New York 2003, S. 12–49, hier S. 22.

2 Anthony Haden-Guest, «Burning Out», in: *Vanity Fair*, November 1988, S. 180–198, hier S. 188.

3 *Basquiat*, R: Julian Schnabel, USA 1996; Phoebe Hoban, *Basquiat. A Quick Killing in Art*, New York 1998. Zu seinen Lebzeiten sind Artikel erschienen in: *The New York Times*, *Art in America*, *Artforum*, *Interview*. Wichtige Video-Interviews sind überdies: *Jean-Michel Basquiat: An Interview*, R: Paul Tschinkel, 1989, New York, Inner-Tube Video, Nr. 30 [aufgenommen 1983]; *Basquiat*, R: Tamra Davis, 1986. Eine fiktive Dokumentation ist: *Downtown 81*, R: Edo Bertoglio, USA 2000 [aufgenommen 1981].

4 Genau genommen müsste Basquiat nicht als afroamerikanischer, sondern als kreolischer Künstler bezeichnet werden. Da dies im amerikanischen Sprachgebrauch jedoch nicht üblich war und ist, wird im Folgenden der Begriff «afro-

amerikanisch», wenn er sich auf Basquiat bezieht, mit einer Hervorhebung gekennzeichnet.

5 Wenn wie in diesem Fall die männliche Form verwendet wird, dann ist damit ausdrücklich nur das männliche Geschlecht gemeint.

6 Haden-Guest 1988 (wie Anm. 2), S. 190.

7 Bzgl. Basquiats biografischem Hintergrund vgl. die Biografie: Hoban 1998 (wie Anm. 3), S. 16–22.

8 Vgl. Philip Faflick, «SAMO© Graffiti: BOSH-WAH or CIA?», in: *The Village Voice*, 11. Dezember 1978, S. 41.

9 Vgl. Tagebucheintrag Andy Warhols am 4. Oktober 1982 über das erste Treffen mit Basquiat: Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, hg. v. Pat Hackett, New York 1989, S. 462.

10 Weiterführend zur Beziehung zwischen Basquiat und Warhol und der homosexuellen Begehrensstruktur vgl. Jonathan Weinberg, «The Bombing of Basquiat», in: ders., *Ambition & Love in Modern American Art*, S. 211–241 sowie José Esteban Muñoz, «Famous and Dandy Like B. 'n' Andy: Race, Pop, and Basquiat», in: *Pop Out*.

Queer Warhol, hg. v. dems./Jennifer Doyle/Jonathan Flatley, Durham/London 1996, S. 144–179. Zur künstlerischen Kollaboration vgl. Keith Haring, «Warhol & Basquiat», in: *Kunstforum International*, April/Mai 1990, Bd. 107, S. 179–183.

11 Die Kollaboration wurde vom Zürcher Galeristen Bruno Bischofberger angeregt und fand zunächst zwischen Warhol, Clemente und Basquiat statt. Danach entschlossen sich Warhol und Basquiat, an weiteren Bildern gemeinsam zu arbeiten. Vgl. *Collaborations. Warhol. Basquiat. Clemente*, hg. v. Tilman Osterwold, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel/Museum Villa Stuck München, Ostfildern-Ruit 1996.

12 Vivian Raynor, «Art: Basquiat, Warhol», in: *The New York Times*, 20. September 1985, S. C 22.

13 *Jean-Michel Basquiat*, hg. v. Carl Haenlein, Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft, Hannover 1986. Sowie nach Basquiats Tod: *Jean-Michel Basquiat: Das Zeichnerische Werk*, hg. v. Carl Haenlein, Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft, Hannover 1989. Die erste monografische Ausstellung in den USA fand erst vier Jahre nach Basquiats Tod statt. Vgl. *Jean-Michel Basquiat*, hg. v. Richard Marshall, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1992.

14 Hoban 1998 (wie Anm. 3), S. 17–22; z.B. S. 22: «I was smoking pot in my room and my father came in and he stabbed me in the ass with a knife. I thought I better go before he killed me, you know.»

15 Ebd., S. 21.

16 So z.B. in: Cathleen McGuigan, «New Art, New Money. The Marketing of an American Artist», in: *The New York Times Magazine*, 10. Februar 1985, S. 20–35; 74.

17 Greg Dimitriadis/Cameron McCarthy, *Reading and teaching the postcolonial: from Baldwin to Basquiat and beyond*, New York 2001, S. 93.

18 Fusco 2003 (wie Anm. 1), S. 13.

19 *Jean-Michel Basquiat: An Interview*, R: Paul Tschinkel, 1989, 34 Min. Mein Dank gilt Paul Tschinkel für die Sichtung des Materials.

20 Vgl. Susanne Reichling, *Jean-Michel Basquiat. Der afro-amerikanische Kontext seines Werkes*, PDF/Dissertation, Universität Hamburg 1998, <http://www.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/1998/65/>, Zugriff am 12. Juli 2007.

21 Diese Frisur wird zu seinem Markenzeichen, zumal Andy Warhol im selben Jahr ein *Celebrity Portrait* von Basquiat mit ähnlicher Haartracht anfertigt.

22 Katzen wurden in Ägypten als heilige Tiere verehrt. Vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*, hg. v. Hans Biedermann, München 2004, S. 232.

23 Eckhard Neumann, *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main/New York 1986, S. 282.

24 Vgl. Rudolf und Margot Wittkower, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965, S. 99–126, hier S. 101.

25 Ebd.

26 Im Hintergrund ist die noch unfertige Arbeit Basquiats *Untitled*, 1985, Acryl und Ölstift auf Holz, Triptychon 217 × 275,5 cm zu sehen.

27 Dies führt angeblich auf eine Entscheidung der Fotografin zurück. E-mail-Interview mit Lizzie Himmel, 7. Januar 2006.

28 McGuigan 1985 (wie Anm. 16), S. 20–35; 74 (und Cover).

29 Vgl. Franklin Sirmans, «Chronology», in: *Jean-Michel Basquiat*, Ausst.-Kat. Tony Shafrazi Gallery, New York 1999, S. 331.

30 Greg Tate, «Nobody Loves a Genius Child: Jean-Michel Basquiat, Flyboy in the Buttermilk», in: *The Village Voice*, 14. November 1989, S. 31–35, zitiert aus Wiederabdruck in: *Jean-Michel Basquiat. The Notebooks*, hg. v. Larry Warsh, Ausst.-Kat. Art + Knowledge, New York 1993, S. 43.

31 Vgl. Emile de Antonio/Jean-Michel Basquiat, «Art: Radical Views on 'Painters Painting'», in: *Interview*, Juli 1984, S. 49–50; Nicolas Bourriaud, «Black Picasso», in: *Décoration Internationale*, Februar 1988, S. 22. Vor allem nach seinem Tod vgl. David Hershkovitz, «Samo Is Dead», in: *Paper*, Oktober 1988, S. 14. Keith Haring, «Remembering Basquiat», in: *Vogue*, November 1988, S. 230–34.

32 bell hooks, «Altars of Sacrifice: Remembering Basquiat», in: *Art in America*, Juni 1993, S. 70.

33 Vgl. Doris Berger, *Kunstgeschichte projiziert. KünstlerInnenbilder und Starlegenden in den Biopics über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*, unpubl. phil. Dissertation, HBK Braunschweig 2007, S. 192–277 (Manuskript).

34 Im Überblicksband *American Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1913–1993*, hg. v. Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal, München 1993 finden sich bezeichnenderweise unter 66 KünstlerInnen mit David Hammons und Jean-Michel Basquiat nur zwei afroamerikanische Künstler. Afroamerikanische Künstlerinnen fehlen komplett, obwohl Künstlerinnen wie Betye Saar, Faith Ringgold oder Adrian Piper die amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts bis 1993 bedeutend mitgeprägt haben. Auch seit den 1990er Jahren ist die Zahl (afroamerikanischer) Künstler im zeitgenössischen Kunstfeld mit VertreterInnen wie Stan Douglas, Renée Green, Kara Walker, Carry Mae Weems, Lorna Simpson, Fred Wilson oder Glenn Ligon noch immer relativ übersichtlich.

35 Vgl. den Diskurs über Künstlerinnen als die Ausnahme von der Regel: Isabelle Graw, «Es kann nur eine geben. Überlegungen zur 'Ausnahmefrau'», in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 79–88.

36 Laut Graw setzt jedoch ab den 1990er Jahren, u.a. am Beispiel der *Young British Artists* das Ende der «Ausnahmefrau» ein. Vgl. Isabelle Graw, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003, S. 235–255.