

Da ist eine Störung. Sie ist genau da, direkt auf der Oberfläche. Die Räume wölben und neigen sich. Die Treppentufen sind uneben, sie stürzen hinab, zerfließen, lösen sich scheinbar in Rauch auf. Wie auf ihnen gehen, ohne zu fallen? Rings um die Körper ist die Atmosphäre geladen, geradezu am Glühen.

Zwei Gemälde, eines von Jill Mulleady und ein weiteres von Henry Taylor, zeigen einen weiblichen Akt auf einer Treppe. Ein Motiv, so fest in der Geschichte der Malerei verankert, dass die vor uns liegenden Szenen suggerieren, zumindest teilweise in der Malerei als einem Handlungsort, einer Art anderswo, stattzufinden.

In Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) bewegt sich eine aus einfachen Flächen und Formen konstruierte Figur – als wäre sie aus Papier gefertigt – in mehreren sich überlagernden Ebenen eine Treppe hinab. Duchamp hatte sich mit den sequenziellen Bewegungsstudien von Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge beschäftigt, die schließlich zur Erfindung des Bewegtbildes führen sollten, und nutzte die Schichtung mehrerer Bilder einer Figur, um ein Gefühl von Dynamik zu erzeugen. Die Gestalt der Frau verharrt in dem Raum, durch den sie sich bewegt und hinterlässt einen spürbaren Nachhall.

Das Gemälde von Duchamp wurde im März 1912 von der 28. Ausstellung der *Société des Artistes Indépendants*, Paris, vor der Eröffnung ausgeschlossen, wo es in der kubistischen Abteilung hätte gezeigt werden sollen. Das Komitee für die Hängung der Gemälde hatte Einwände gegen das Bild, seinen Titel und die futuristischen Qualitäten, mit denen es ihrer Meinung nach in Verbindung gebracht werde. Nach Duchamps Erzählung resultierte der anschließende *succès de scandale* des Gemäldes aus der Idee, dass „man keinen Akt malt, der eine Treppe hinabsteigt, das sei lächerlich [...] ein Akt sollte respektiert werden.“

Der Anspruch, den Akt zu respektieren, ist richtig und lächerlich zugleich, wenn man bedenkt, dass ein großer Teil der berühmtesten weiblichen Akte in einer Bildsprache zu verstehen ist, die eng mit der Unterwerfung der Frau verwoben ist, und dass so viele der erfolgreichsten Bilder Vergewaltigungen oder deren Folgen zeigen. Ich spreche von herausragenden, wunderschönen Gemälden – die Ledas, die Daphnes, die Europas, die Susannas – Akte, die von Gewalt gezeichnet sind und wie die Sonne strahlen. Es ist die Ambivalenz, die es uns erlaubt, diese Bilder zu preisen – eine zerebrale Kraftübung, die ein Gemälde bewundern kann, ohne zu leugnen, was wirklich vor sich geht. Zwei widersprüchliche Sachverhalte können nebeneinander existieren. Allerdings spielten sich diese Szenarien meist in einem allegorischen Raum ab, der eine gewisse Ehrfurcht erzeugte. Ein düsteres Treppenhaus hätte nicht ausgereicht. Dennoch gab es immer wieder Übermittlungen, die zwischen den beiden Welten hin und her flatterten.

Das Gemälde, auf das sich die Werke von Mulleady und Taylor am augenscheinlichsten beziehen, ist Gerhard Richters Werk nach Duchamp, *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966, ein Portrait der Frau des Künstlers. Ema bewegt sich kaum merklich, mit einer gewissen Sanftheit die Treppe hinab. Die fotorealistische Malerei Richters mit der für ihn charakteristischen Unschärfe erweckt den Eindruck einer weichen Bewegungsspur, die vom Blitzlicht der Kamera eingefangen und festgehalten wird.

Der Nachkriegsstil des Treppenhauses, die schlichten, grünen Stufen, die dunklen Böden. Die leeren Wände, die frisch gestrichen glänzen. Und das blasse Inkarnat, das vom Blitzlicht harsch erfasst wird. Es lässt ihren Körper verletzlich erscheinen, als würde sie nachts in einem öffentlichen Gebäude herumlaufen. Ich würde ihr gerne etwas Warmes anziehen. Gleichwohl zeigt sie sich selbstbewusst, und Richters Unschärfe wird mitunter als schützende Geste interpretiert, welche die Betrachtenden ein wenig von der Intensität der Darstellung distanziert.

Die hinabsteigende Frau in Taylors Gemälde, dessen Architektur sich eng an Richters Komposition anlehnt, wirkt ebenfalls selbstbewusst, und zugleich lässt sich eine Art Schutzwirkung in der Handhabung der Farbe ablesen, wo große gestische Pinselstriche Farbflecken und -kleckse (*taches*, um das passende, aber schwer zu übersetzende französische Wort zu verwenden) formen, deren Dichte das subtile Element einer schützenden Rüstung erzeugt. Dieses Werk ist eines von mehreren, auf denen Taylor Schwarze Personen in die Szenen bekannter Werke der Kunstgeschichte abbildet, wo zuvor eine weiße Figur portraitiert war, manchmal mit ironischem Unterton, aber auch, wie hier, mit einer direkteren Bekräftigung ihrer Präsenz und Anmut. Wie in anderen Gemälden Taylors, die in Anlehnung an ein bestehendes Werk entstanden sind, werden bestimmte Elemente vom Original übertragen und erscheinen in seiner Version als einfache Form oder Abstraktion. Emas blondes, glänzendes Haar wird in Taylors Gemälde zu einer Art Heiligenschein, der das Gesicht seines Sujets umrahmt. Ein Teil des grünlichen Farbtons, in dem Richter die Treppe gehalten hat, scheint sich in Taylors Bild zu einem Rechteck am oberen Ende der Treppe verdichtet zu haben. Im Gegensatz zur geraden, frontalen Treppe von Richters Original ist hier alles nach rechts geneigt. Das Geländer hat

keine stützende Funktion. Nach unten rinnende Farbtropfen erzeugen ein Gefühl der Ungewissheit und Vergänglichkeit, aber auch das einer Lebendigkeit und Geste. Gelbe und grüne Farbspritzer sind auf dem Körper der Frau zu sehen, die wie ein subtiles Ornament wirken und daran erinnern, dass wir auf eine gemalte Figur blicken.

Mulleadys Akt auf der Treppe entsteht nach Taylor und nach Richter. Die Frau auf der Treppe ist jung, mager und ihr Inkarnat schimmert in goldener, kupferroter Farbe. Ihr Gender lässt sich nicht klar definieren: Die Brüste aus den Gemälden der männlichen Künstler sind zugunsten einer flachen Brust gewichen, und ihre Haut scheint sich stramm über ihren Brustkorb, ihr Schlüsselbein und ihre Rippen zu spannen. Im Gegensatz zu Richters und Taylors Gemälden, auf denen das Subjekt demütig nach unten schaut, blickt Mulleadys Subjekt trotzig und fragend nach oben. Trotz ihrer Verletzlichkeit glüht diese Figur vor aufgestauter Energie. Es scheint, als würde dieses Gemälde zugleich das Subjekt und dessen inneren Zustand abbilden: das Gefühl, selbst die nackte Person zu sein, welche die Treppe hinuntergeht, anstatt jemand anderem dabei zuzusehen. (Mulleady ist manchmal sowohl Künstlerin als auch ihr Sujet). Ihr Gesicht schillert rosa und blau. Ein metallischer Farbeffekt verzerrt das sie umgebende Licht. Es überwiegt ein Gefühl der greifbaren Bedrohung. Sie befindet sich an einem anderen Ort als Ema und die Figur auf Taylors Gemälde: eine alte traditionelle Holzterrasse, die so bemalt ist, dass sie einer Monotypie von Degas ähnelt, ein verwaschener monochromer Raum aus Abwesenheit, Rauch und fehlender Elemente. Die Treppe erinnert an die aus einem Spukhaus, wo Geister umherschwirren.

Sowohl Taylors als auch Mulleadys Darstellungen eines Aktes, der eine Treppe hinabsteigt, eröffnen einen Raum in einem bekannten Genre, ähnlich den Künstler*innen, die sich schon vor ihnen damit beschäftigten. Ihre neu geschaffenen Stufen sind wie die geheimen Zimmer eines Hauses, die man im Traum entdeckt, ein bisher unbeleuchtetes Hinterzimmer der Malerei. Und obwohl die einzelnen Gemälde am besten im Zusammenhang mit dem übergreifenden Konzept der jeweiligen Künstler*in zu verstehen sind, gibt es einige Verbindungslinien zwischen den beiden Künstler*innen, die über ihre Freundschaft und den malerischen Diskurs hinausgehen. Beide Künstler*innen bilden die Welt so ab, wie sie sie sehen, einschließlich lebender, erinnertes und imaginiertes Subjekte, die in Situationen erscheinen, welche kunsthistorische Malerei referenzieren. Die Malerei fungiert als *lingua franca*, aber hier ist die direkte Anlehnung an Künstler wie Munch, Degas und Richter nicht nur ein spielerischer Remix, von dem wir in den Theorien der Postmoderne hören, sondern auch eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Was von mächtigen historischen Systemen unterdrückt wurde, wird in diesen Werken aufgehoben und blickt auf sein Gegenüber, wie die Gruppe Männer in Taylors *Forest fever ain't nothing like "Jungle Fever"* (2023), die auf einer grünen Lichtung sitzen, angeordnet wie die Figuren in Manets *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-63). Während Taylors Arbeit ein Kommentar auf die kolonialen Aneignungen ist, welche die europäische Moderne erst ermöglichte, sowie auf die Rolle von Figuren wie Josephine Baker, die im Hintergrund kniend zu sehen ist, bietet das Gemälde vielleicht auch eine eher ironische Vision einer alternativen Erzählung mit spielerischen Elementen wie einem Fußball und einem großen Wildtier. Der schwarze Low-Rider, der im Hintergrund schwebt, verleiht dem Bild wiederum eine unheilvolle Atmosphäre, als ob eine Party kurz ihrer Auflösung stünde.

Eine zweite Schnittstelle verbindet die Werke der beiden Künstler*innen in ihrem ambivalenten Verhältnis zur Darstellung von Frauen als Symbolfiguren in der Geschichte der Malerei. Taylors *Emelda* (2011), ein expressionistisches Gemälde einer nackten Frau auf einem weißen Sofa, erinnert an Gauguins *Nevermore* (1897), ein Portrait einer Frau, die um den Verlust ihres Kindes trauert. Doch ist die Dargestellte in Taylors Gemälde abgewandt, ihr Gesicht ist für den Betrachtenden nicht zugänglich. In *Michelle* (2023) hingegen thront die Figur von Michelle Obama wie die Göttin Isis über einer Stadt, ihre Symbolkraft ein monumentales, übermenschliches Ausmaß erreichend. Mulleadys Arbeiten fordern eine künstlerische Handlungsmacht angesichts der Darstellung von Übergriffen auf Frauenkörper in allegorischen Historienbildern. In ihrer jüngsten Werkreihe dient Degas' bedrohliches Gemälde *Interieur* (auch bekannt als *La Viol*, Die Vergewaltigung) von 1868-69 als Prisma, welches das Motiv in verschiedene alternative Bilder zerlegt. Auf mehreren Leinwänden wird die Bedrohung des implizierten Ereignisses in Szenen aufgelöst, die häufig einen Spiegel als visuelles Gestaltungselement beinhalten. Die Gewalt prallt auf Bettlaken ab, die durch orangefarbene Lichtstreifen zerrissen werden, und auf die Wassertropfen selbst, die rote Spuren von Blut oder rotem Licht zu enthalten scheinen.

Während Taylors Gemälde sich als Künstler und den Betrachtenden eher in die Position des Zeugen versetzen, ist es bei Mulleady wahrscheinlicher, dass der Betrachtende des Gemäldes in die Szene verwickelt wird. Dennoch neigen beide manchmal dazu, eine gebrochene, verdoppelte Spiegelung zu erzeugen, die sie selbst einschließt und ihre Rollen als Künstler*innen und Subjekte in sich zusammenfallen lässt. Wie in Taylors *Me Me* (2023), in dem der Künstler seinen eigenen Vater auf einer Leichenbahre betrachtet, reflektiert er die unheimlichen Ähnlichkeiten zwischen ihnen. Mit der Konstruktion des Zwei-Wege-Spiegel-Pavillons haben die Künstler*innen die Möglichkeit geschaffen, zwei Perspektiven einzunehmen: durch die Fenster und die Spiegelungen können wir uns als Betrachtende oder Teilnehmende sehen. Zwei widersprüchliche Sachverhalte können so durchaus nebeneinander existieren.