

# Der kämpfende Ästhet

## Zum Tod des Malers und Bühnenbildners Eduardo Arroyo

von Ellen Hammer

Jeder Nachruf ist – wie die Trauer selbst – äußerst subjektiv und erfasst nur einen winzigen Teil der Persönlichkeit des zu Gedenkenden. Eduardo Arroyo habe ich erst 1973 kennengelernt, als er zusammen mit Gilles Aillaud nach Berlin kam, um für die „Bakchen“ von Euripides in der Regie von Klaus Michael Grüber im Philips-Pavillon auf dem Messegelände den Bühnenraum zu erschaffen. Zu der Zeit war er schon ein anerkannter Künstler. Um dem drohenden Militärdienst unter Diktator General Franco zu entkommen, entschwand der 1937 in Madrid geborene Arroyo als 20-Jähriger nach Paris, wo er sehr schnell Anschluss an die Generation junger Maler fand und in ihren Salons ausstellte. In den ersten Jahren seines zunächst freiwilligen Exils pendelte er zwischen Frankreich und Italien, wo er jeweils etwa ein halbes Jahr verbrachte. Bei einer seiner Rückfahrten nach Spanien wurde er 1974 verhaftet und des Landes verwiesen, woraufhin Frankreich ihn als politischen Flüchtling anerkannte.

Arroyo war nicht nur Maler, er war Grafiker, Skulpteur, Buchillustrator, Töpfer, Bühnenbildner und Schriftsteller. Ursprünglich wollte er Journalist werden, als Künstler war er Autodidakt. Er lernte schnell und erfand seine ihm eigenen Ausdrucksmittel. Die Energie schöpfte er aus seinen Lebenserfahrungen, seinem Exildasein, das ihn aus der Entfernung schärfer sehen und beurteilen ließ, seiner Abscheu vor Diktatur und Unfreiheit, seiner Liebe zu und seinem Hass auf das damalige politische Spanien, seiner Offenheit anderen Kulturen gegenüber. Er war ein kämpfender, politisch engagierter Ästhet, dem L'art pour l'art zuwider war, der sich leidenschaftlich und unentwegt für neuere Formen seiner Kunst bemühte, thematisch wie materiell. Dennoch blieb er sich in seinen Grundanschauungen immer treu. Er transformierte Altes in Neues, Ernstes in Lächerliches, hatte keine Angst vor der Groteske, vor Übertreibungen, vor Collagetechniken, um Disparates in einem Bild zusammenzufügen. Er entlarvte alte Mythen und nicht auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfte Überlieferungen und schuf sich ein eigenes Bildvokabular, quasi Ikonen seines künstlerischen und personellen Lebens. Viele dieser Zeichen benutzte er in seinen Bühnenausstattungen.

In Mailand lernten sich 1968 Arroyo und Klaus Michael Grüber kennen. Schon ein Jahr später begann ihre Zusammenarbeit für das Theater und die Oper. „Klaus Michael Grüber, mit dem ich fast alle theatralischen Interventionen gemacht habe, hatte in Mailand eine Ausstellung von mir gesehen und hatte die Intuition, mich um eine Bühnenausstattung zu fragen. Er war am Anfang seiner Karriere als Regisseur, und die Wahl eines Künstlers statt eines professionellen Bühnenbildners war eine Kühnheit. Ich hatte davor keine Annäherung an das Theater und fahre fort, es selten zu besuchen; ich bin ein sehr schlechter Zuschauer. Ich habe mich dafür begeistert, weil mich das aus dem Trott der großen Herausforderungen der Malerei ausbrechen und vermeiden ließ, dass die Malerei für mich zur Routine wird“, erzählt Arroyo in einem Interview 1982. Tatsächlich wurde er eher bei Boxveranstaltungen oder in Arenen bei Stierkämpfen gesichtet denn im Theater, außer er selbst oder einer seiner Freunde waren beteiligt. Seine Bereitschaft, der Bitte von Grüber nachzukommen, mündete in eine lebenslange Freundschaft und gemeinsame Arbeit, die erst mit dem Tod Grübers vor zehn Jahren endete. Jetzt ist Eduardo ihm nachgefolgt.

Ein Fragment des Vorsokratikers Heraklit: „Bei jeder Sache musst du sein mögliches Ende bedenken“ – der Eingangssatz von Arroyos Boxerstück „Bantam“, das 1986 im Münchner Residenztheater in Grübers Inszenierung uraufgeführt wurde – galt für Arroyo in besonderem Maße, hatte er doch schon einmal die Erfahrung der Todesnähe machen müssen, vor vielen Jahren, sein Lebenswille und die Kunst der Ärzte halfen ihm damals, den Tod vorläufig zu besiegen. Denn er wollte noch einige seiner Träume realisieren. Einer davon war die Umgestaltung des Familienlandguts seiner Eltern in Robles de Laciana in der spanischen Provinz León, auf dem er als Junge viele Ferienmonate verbracht hatte. Dort wollte er ein Freilichttheater bauen, die Gutshäuser renovieren und seine Künstlerfreunde einladen, sich, wenn nicht für immer, so doch für einige Monate im Jahr, zu installieren. Eines der Häuser war für Klaus Michael Grüber geplant, mit einem aufzubauenden Archiv zu dessen Leben und Werk. Das zu bewerkstelligen, hatte Arroyo mich vorgesehen. Nach reiflicher Überlegung habe ich ihm abgesagt, hätte das doch bedeutet, mich von meinen damaligen Lebens- und Arbeitsbedingungen ab- und der Vergangenheit zuzuwenden. Grüber sollte jährlich eine kleine Inszenierung seiner Wahl, Theater oder Oper, in dem zu bauenden Theater liefern. Das Dorf würde seine Freunde willkommen heißen und die Kultur als eine Bereicherung empfinden, als Tourismusmagnet. Diesen großen Traum konnte Arroyo nicht realisieren. Dennoch hat er dort 17 Jahre lang ein Sommerfestival für zeitgenössische Kammermusik ausgerichtet, einen Tag in seinem Haus, den zweiten vor der Kirche.

Nun zurück zu meiner ersten Begegnung mit Arroyo 1973. An die Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer, die die „Bakchen“ produzierte, brachten die beiden befreundeten, wenn auch von ihrer Persönlichkeit und ihrem Charakter her sehr unterschiedlichen Künstler Arroyo und Aillaud ein für mich neues, tiefgreifendes Erlebnis räumlich-ästhetischen und vor allem dramaturgischen Begreifens des Bühnenraumes. Sie entwarfen keine Bühnendekoration, kein Abbild eines griechischen Theaters oder im Text vorgegebene Lokalitäten, sie hatten keine Scheu, moderne Technik in das antike Werk einzufügen, beispielsweise

gelbgekleidete Straßenkehrer auf motorisierten Straßenkehrmaschinen, den Gott Dionysos auf einem modernen Krankenbett. Sie ließen eine Mauer durchbrechen, durch den der antike Chor der Bakchen von außen wie eine wildgewordene Horde in den Raum eindrang, um den Boden aufzureißen und zu zerstören. In einem vom Publikum einsehbaren Nebenraum befanden sich zwei Pferde, auf einem ritt Bruno Ganz als Pentheus. Den Leichnam des Herrschers zu zeigen, verwendete Arroyo ein Tablett, auf dem er in Collagetechnik einige moderne Wäscheteile des Ermordeten anbrachte. Den aber hatten wir vorher nur – verfremdet – nackt gesehen, außer in einer Szene, in der er als Frau verkleidet war.

Das alles war lehrreich und aufregend für mich. In den Proben war Aillaud ein stiller, geduldiger Beobachter, Arroyo eher laut und ungeduldig, auch blieb er nie sehr lange. Wurde Gilles um sein Urteil gefragt, antwortete er „pas mal“, nicht schlecht, während Eduardo freudig lobpreisend seine Zustimmung proklamierte. Beide hatten großes Vertrauen zu Grüber und seinem theatralischen Können, genossen ihrerseits Grübers Vertrauen zu ihrem künstlerischen Metier. In dem Jahr der ersten Begegnung sah ich in Frankfurt am Main außerdem Arroyos Bühnengestaltung zu Brechts „Im Dickicht der Städte“. Da lagen Hunderte alter, zum Teil durchlöcherter Schuhe auf dem Bühnenboden, für Eduardo Sinnbild des Flüchtlings, des Ausgestoßenen, des in den Kämpfen im Dickicht der Stadt Unterlegenen – ein starkes Symbol, das Arroyo in allen Ausdrucksformen seiner Kunst, Malerei, Skulptur begleitete. Ein zweites Element waren Leitern, auf denen man gesellschaftlich emporklettert, aber eben auch herunterfallen konnte in den Müll der Schuhe. Schon diese Beispiele verdeutlichen eine eigenständige dramaturgische Lesart und Bildinterpretation, die es vor ihm im deutschen Theater nicht gab (wenn auch Wilfried Minks Pop-Art auf die Bühne brachte, anfangs eher ein Zitat denn eine eigenständige Schöpfung).

Im Laufe der Jahre lernte ich Arroyo besser kennen. Er war neugierig, gesellig, liebte Gespräche, die nichts mit der „Arbeit“ zu tun hatten, sondern mit dem Leben. Er teilte seine Leseerfahrungen mit und hat mir mehrmals einen mir bis dahin unbekanntem Autor zur Lektüre empfohlen, so zum Beispiel W. G. Sebald, der im freiwilligen Exil lebte und sich schriftstellerisch viel mit traumatisierten Auswanderern beschäftigte. Sebald war in Frankreich viel eher als in Deutschland bekannt und geschätzt. Wenn Arroyo eine Einladung zu einem Dinner plante, sorgte er dafür, dass am Tisch elf oder auch 13 Gäste saßen, denn wären es zwölf, mit ihm als Gastgeber 13, brächte das Unglück. Eduardo war in dieser Hinsicht abergläubisch. Notfalls lud er jemanden wieder aus oder jemanden ein, der ursprünglich nicht vorgesehen war. Wie alle Spanier dinierte er spät am Abend, und die Geselligkeit zog sich bis weit nach Mitternacht hin. Er liebte es zu lachen, konnte sarkastisch sein, niemals frivol, er war sensibel und aufmerksam, wollte, dass jeder sich wohlfühlt in seiner Gesellschaft.

Die Vorgespräche einer Bühnenarbeit mit Grüber verliefen immer in einer friedlichen, offenen Atmosphäre. Den vorgeschlagenen Text ließ sich Eduardo eher erzählen, als dass er sich darein vertiefte. Ob er ihn allein bei sich zu Hause las, entzieht sich meiner Kenntnis, er behauptete jedenfalls das Gegenteil. Oft fing er beim Zuhören mit Detailzeichnungen an, die sich sehr schnell zu einem Bühnenraum fügen konnten. Wenn Grüber mit einem Vorschlag nicht glücklich war und sich nicht dareinfinden konnte, war Arroyo keineswegs beleidigt. Er hörte sich aufmerksam die Argumente an, die dagegensprachen, nahm die Stichworte auf, die der Regisseur vortrug, wobei Grüber nie einen Gegenvorschlag für das Bühnenbild machte, sondern versuchte, die Leitidee für sein Interesse an dem Sujet zu präzisieren. Daraufhin verabschiedete er sich ohne weitere Diskussion, um anderntags mit einem neuen Vorschlag zu erscheinen, und der war dann gelungen.

Arroyo liebte übergroße Dimensionen, grelle, ja plakative Farben – zum Beispiel ließ er in „La Cenerentola“ den Prinzen vor einer rot erleuchteten Wand auftreten, ein Zitat aus der Welt der Reklame. Er erschuf Riesenbäume, riesige Lüster, Riesenschiffe, in „Tristan und Isolde“ als Schiffsskelett (das der Dirigent Claudio Abbado verabscheute), gigantische Spielautomaten für „Aida“ (zum Leidwesen des Dirigenten Riccardo Chailly). In beiden Fällen verteidigte Grüber das Bühnenbild, und es wurde nicht geändert. Arroyo benutzte Sujets seiner Malerei, um sie dreidimensional auf die Bühne zu stellen: übergroße Fliegen, Totenköpfe, Spinnen, Flugobjekte, Hüte, Kerzen und so weiter. „Von meiner Natur aus wollte ich mich nicht in den theatralischen Mechanismus begeben. Es gibt in dem, was man vorschlägt, keinen Schwindel. Unsere Bühnenbilder sind nicht mobil, sie lassen sich nur als fixe Volumen benutzen in dem Innenraum, in dem die Handlung abläuft. Grübers Diskurse waren dabei maßgebend, auch scheute er sich nicht davor, sich in seinen Inszenierungen gewisser Trümpfe zu entledigen, um dem Bühnenbild Voranschub zu leisten ... Ich bin ein Außenseiter, ein Gelegenheitsarbeiter, eine Zeitarbeitskraft ... Das Theater ist für mich ein Luxus“, so Arroyo. Diesen Luxus hätten wir ihm gerne weiter vergönnt, um den Reichtum seiner Fantasie und seines Könnens immer wieder bestaunen zu dürfen. Danke, Eduardo, für das, was du für das Theater geleistet hast.

Quelle: <https://classic.theaterderzeit.de/2018/12/extra/36961/komplett/>

Abgerufen am: 12.07.2024