

Eröffnung Armin Schanz Galerie Roter Turm Grünstadt 25. Juli 2026

Es gibt Künstler, deren Werke auf den ersten Blick vergleichsweise einfach aussehen, aber so hermetisch sind, dass Sie den Punkt nicht finden, der ihnen Zugang gewährt. Sie sehen auf dem Kunstwerk, was Sie auch in Wirklichkeit sehen, vielleicht eine Frau, die ganz normal aussieht, sie hat etwas an oder vielleicht auch nichts, sie hat Haare, Arme, Beine, aber Sie spüren, dass ein Zusammenhang im Hintergrund sich Ihnen nicht erschließt. Armin Schanz gehört zu diesen Künstlern. Sein Oeuvre ist umfangreich und tendenziell unbegrenzt, in diesem Werk fasst sich wie von selbst alles zusammen, was er denkt, fühlt, was er technisch beherrscht (schon das ist eine Menge, die seine Betrachter wohl nie ganz durchschauen werden), wohin ihn seine Mentalität drängt – sowohl in die Kulturgeschichte der Antike als auch über die Gegenwart hinaus... es drängt ihn zur Musik, zu Gedichten, Theaterstücken, Selbsterforschungen mittels Sprache, nun ja, und wie Sie hier sehen, vor allem zu Arbeiten mit bildlichen, mit sichtbaren Dingen.

Der antike Dichter **Horaz** hat den Satz geprägt: „**Sapere Aude**“ – traue dich, Wissen zu erwerben, traue dich, selber zu denken. Es ist ein Appell an Vernunft, Klarheit, Neugier und Distanz. Es ist zugleich eine Versicherung, dass Wirklichkeit etwas Haltbares, Verlässliches ist, dem man nur erkenntnismäßig zu folgen hat, um Bedrohungen auszuweichen, um frei von verhängnisvollen Bindungen und Verknotungen zu leben. Es gibt keine innere und äußere Freiheit ohne Wissen und Erkenntnis.

Armin Schanz hat dieses Zitat aufgegriffen und fordert zum genauen Gegenteil auf: „**Cupere Aude**“! Traue dich zu begehren. Cupere – das Wort begegnet Ihnen bei der mythologischen Figur des Cupido. Das in der Barockmalerei auftauchende freche Kerlchen mit Pfeil und Bogen ist nur teilweise identisch mit Amor. Cupido, so definiert ihn jedenfalls der lateinische Komödiendichter Plautus, ist blankes, rücksichtsloses Begehren, etwas, das manchmal nach Liebe aussieht, aber fordert und sich im Grunde auch selbst zur Disposition stellt. Denn wer fordert und bekommt, wird auch zum Teil der Vereinnahmung. Im Gegensatz zu Horaz, der zum Wagnis der Freiheit durch Wissen ermutigt, stellt Schanz das Verfügen über die Wirklichkeit in Frage. Er reißt einen Schleier von der verlässlichen Sichtbarkeit und stößt gezielt in eine Welt aus Begierde, Verstrickungen, Gewalt und Dunkelheit, die nicht mehr beherrschbar ist und in der sich der Eindringling verlieren kann. Sie mögen selbst entscheiden – welcher von beiden Wegen der mutigere ist: der des Wissens auf sicherem

Boden oder der in einen Dschungel, in dem man sich preisgibt und vielleicht untergeht.

Sie werden diese Tendenz bei Armin Schanz nicht nur angesichts der Einzelwerke spüren, die rein handwerklich mitunter in abenteuerlichen Vorgängen entstanden sind. Ausgehend von traditioneller Zeichnung, Malerei und Druckgrafik geht es bis hin zu mehrfachen Überarbeitungen, Schichten und Überlagerungen, es ist ein Mix aus virtuellen und realen Maßnahmen, denen einzelne Motive unterzogen werden, sicher spielt auch KI eine Rolle, denn Schanz ist ein Experimentator und Pionier von hohen Graden. Bei seinen Mixed-Media-Schöpfungen integriert er auch reale Objekte auf zweidimensionalen Bildflächen, Objekte wie Strümpfe, einen Slip, einen Büstenhalter, also die unverfälschte Realität, die freilich über sich selbst hinausweist auf das, was sie bedeutet: die Beschwörung und Inbesitznahme von Körpern, denn diese Objekte sind mindestens teilweise auch real benutzt worden.

Aber was sage ich da, den Anflug von Dreidimensionalität auf Flächen hat Schanz selbstverständlich noch einmal weiter verfolgt, er macht auch haptisch greifbare Skulpturen - mit den Händen, nicht mit Kettensäge, Hammer oder Schrottpresse. Und was er gestaltet, ob als Skulptur, Mixed-Media-Malerei, Fotografie, Druckgrafik bis hin zu literarischen Arbeiten wie Gedichten, autobiographischen Texten oder einem surrealistischen Theaterstück – es sind immer Menschen in all ihren Verstrickungen, Unmöglichkeiten und Wünschen.

Wie umfassend und weitausgreifend, zugleich aber eindringlich und insistierend seine Perspektive ist, zeigt sich beispielsweise an dem 2007 erschienenen Gedichtband „**dormiator amoris**“ – ich erwähne das hier, um den Eindruck von Armin Schanz' Schaffen so weit abzustecken wie nötig. Dormiator amoris – ist das ein Schläfer der Liebe? Einer, der die sichere Banalität der Wirklichkeit verlassen hat und sich in die Liebe, in die Träume der Körper fallen lässt? Der lateinisch klingende Begriff dürfte eine Wortschöpfung von Schanz sein – ja, Wörter verändern, so was macht er öfter - aber es gibt einen Dormitator maculatus, das ist ein tropischer Raubfisch, ansässig zwischen den Bahamas und Brasilien. Allein der Titel der erwähnten Gedichtsammlung, der zwischen Liebesschlaf und Raubbestie changiert, zeigt die Spannweite der Texte und der künstlerischen Mentalität von Armin Schanz.

Aber es gibt eine Kunstgattung, in der Schanz die zielsichere Entgrenzung seines Denkens zusammenfassen kann, das ist die Performance. Doch Liebhaber logischer Klarheit sollte ich schon mal warnen: Wer immer auf die Idee käme, eine Doktorarbeit über diese Performances zu schreiben, würde sich allein

schon bei der Frage der Datierungen die Zähne ausbeißen. Eine Performance ist für den unentwegt arbeitenden Schanz nicht zwangsläufig ein abgeschlossener Vorgang. Vielmehr neigt er zu der verwirrenden Maßnahme, Performances nach Jahren nicht nur zu wiederholen, sondern mit veränderten Titeln zu modifizieren, weiter voranzutreiben, ihnen inhaltlich andere Akzente zu geben. Und nicht selten hat er bei Galerieausstellungen Performance-Aufnahmen verschiedener Jahre zu einem Konglomerat zusammengeschnitten, so dass man wie in einem Kaleidoskop eine Gesamtheit aus Jahrzehnten beisammen hat, ohne dass der Eindruck unpassender Holprigkeit entstünde. Aber natürlich ist auch diese Einheit wieder variabel, man kann nie sicher sein, dass Schanz nicht wieder etwas Neues entwickelt.

Vielleicht am einfachsten zu entschlüsseln ist die Performance „**Orphelia**“. Ich glaube, sie ist hier nicht zu sehen, aber Sie finden sie auf youtube. Ja, Sie hören richtig, in dem Wort schwingen sowohl der von Eurydike verlassene Dichter Orpheus mit als auch die aus verschmähter Liebe wahnsinnig gewordene Ophelia aus Shakespeares Hamlet. Die Performance besteht aus zwei Szenen, die zusammen- oder vielmehr gegeneinander geschnitten wurden. Da ist einmal eine blonde, schwarzgewandete Barbiepuppe und zum andern eine schwarzhaarige lebende Person in weißem Body – Sie sehen, wie bewusst hier die Gegensätze Schwarz und Weiß verteilt wurden. Die lebende Person befindet sich im Wasser oder vielmehr unter Wasser, ihr schwarzes Haar flutet mit ihren sanften, lasziven Bewegungen. Plötzlich beginnt die Plastikpuppe zu brennen, während die „Ophelia“ zwar logischerweise zu ertrinken droht, aber ihr im Wasser schwebender Körper scheint sich eher unter Taubengurren, Vogelzwitschern und dem Knistern von Flammen der Versunkenheit eines Liebesaktes hinzugeben. Die schmelzende Puppe wird schließlich zum formlosen Klumpen, Ophelia hat sich des weißen Bodys entledigt und zeigt ihre Brust- und Bauchhaare – sie ist ein Mann. Es ist Armin Schanz selbst, der sich der Situation ausgeliefert hat und nun in der dunklen Tiefe des Wassers zu verschwinden scheint.

In der Performance sind die fundamentalen Themen verbunden, mit denen Schanz sich auseinandersetzt. Da ist die Ambivalenz der Liebe zwischen Begehren und Lebensgefahr, zwischen Verbrennen und Ertrinken. Da sind klassische Schwarz-Weiß-Kontraste bei Armin Schanz, der aber auch Virtuosität im Umgang mit leuchtenden oder subtil abgestuften Farbtönen hat. Da sind die seit der Antike das Denken prägenden Gegensätze der Elemente Feuer und

Wasser, und da ist die Ambivalenz männlicher und weiblicher Erscheinungsweisen.

Schanz probiert immer wieder konträre Rollen aus, nicht nur androgyne Rollen, sondern auch die Gegensätze zwischen Mythos und Realität. Seine Performances gestaltet er als Alleindarsteller, es ist eine Haltung extremer Selbstexposition. Oft ist er nackt dabei, aber mit weiß bemaltem Gesicht, die Augen schwarz umrandet, der Mund geschminkt. Das hat nichts mehr mit bisexuellem Spiel zu tun, sondern es ist eine übersexuelle Maske, die in mythische Tiefen zielt und dem existenziellen Ausgeliefertsein des Menschen einen überindividuellen Ausdruck verleiht. Denkt man von den bloßen visuellen Eindrücken bei Armin Schanz etwas weiter, landet man letztlich bei der Existenzphilosophie, bei **Jean-Paul Sartre**, bei **Albert Camus** oder etwas weiter entfernt – bei **Heinrich von Kleist**, der ähnliche Wagnisse des Denkens einging wie Armin Schanz. Die Spiegelung von Begehren und Tod etwa in der „Penthesilea“ stieß bei Goethe, dem stets maßvollen Rationalisten, auf völliges Unverständnis.

Schanz bezieht sich auf den Körper als Basis der menschlichen Existenz, und das hat durchaus einen tragischen Aspekt, denn der Körper als Objekt des Begehrens ist endlich und fällt irgendwann dem Tod in die Hände. Andererseits ist der Mensch mit seinem Begehren unausweichlich an den Körper gebunden, es ist eine schicksalhafte Bestimmung. In dem fünfteiligen Werk „Ananke“, in das Schanz auch politische und zeitgeschichtliche Aspekte eingearbeitet hat, können Sie das nachverfolgen – „Ananke“, das ist die griechische Schicksalsgöttin, an deren Weisungen selbst die Götter gebunden waren.

Aber Schanz reflektiert seine Rolle als Künstler und als jemand, dessen Existenz endlich ist. Es gibt die Performance „**Vestigia**“, in der er Nylons über die Füße zieht, die Fußsohlen mit Rot, Schwarz und Gelb einfärbt und über eine weiße Fläche geht. Es ist eine Art Urgrafik – der Mensch setzt seine Spuren und hinterlässt als Beweis seiner Existenz quasi individuelle Stempel. Das dabei entstandene, scheinbar unpräzise Kunstwerk ist eine individuelle Äußerung wie kaum eine andere, aber auch fundamental wie kaum etwas anderes. Schanz' Füße erinnern mich an die Höhlenmaler von vor Jahrzehntausenden, die nicht nur Jäger, wilde Tiere und magische Zeichen hinterließen, sondern die Abdrucke ihrer Hände, die sich uns heute noch zeigen, als ob vor Minuten ein Mensch das Zeichen seiner selbst an die Wand gedrückt hätte. Auch Schanz tut übrigens das Gleiche an anderer Stelle in Zusammenhang mit einem „**Combine Painting**“.

Die Tragödie des Menschen auf der Suche nach sich selbst – es ist eine Suche, die vor allem für Künstler unabdingbar ist. Schanz macht sie deutlich in zwei Performances, die sich zwischen Verbergen und Enthüllen abspielen. In „**Masquerade**“ zieht er sich mehrere Strumpfhosen über den Kopf und lässt sich eine Lockenperücke aufsetzen. Er verschwindet hinter den Dingen und wird zum gesichtslosen Kokon. Das Video „**Liberatio**“ beginnt mit diesem Zustand, gegen den er nun mühsam anarbeitet, mit Reißen, Zerren und Schneiden versucht er, vom Kinn aus die Schichten der zähen Strumpfhosen zu zerstören - die Befreiung gelingt schließlich. Das gegenläufige Agieren dieser beiden Performances dürfte uns allen aus dem eigenen Leben bekannt sein – manchmal haben wir Anlass, uns zu schützen und zu verbergen... um schließlich festzustellen, dass wir aus der Situation wieder raus müssen, wenn wir unsere Authentizität nicht verlieren wollen.

Es gibt einige Topoi, die sich in Schanz' Werk wiederholen, wie beispielsweise das ambivalente Spiel der **Transparenz**, das in den Strumpfhosen-Performances bis zum Extrem getrieben wurde. Transparenz setzt ja voraus, dass man noch sieht, was unter der Bedeckung liegt, und im Grunde bietet sich der mit schwarzem Netz überzogene Körper oder das hinter feinen Maschen aufleuchtende Gesicht bewusst dar, um sich zugleich dem Zugriff zu entziehen. Und etwas, das sich entzieht, weckt das Begehren.

Es gibt auch die Topoi einzelner Körperregionen, die Schanz häufig zitiert, dazu gehört die **Achselhöhle** ebenfalls in einem Zusammenhang des Verbergens und Entblößens. Inspiriert von Salvador Dalís und Luis Bunuels surrealistischem Film „Ein andalusischer Hund“, in dem dieses Motiv auftaucht, wird es von Schanz zitiert als höchst individuelle Körperstelle, als eine der empfindlichsten erogenen Regionen und zugleich aufgrund der Behaarung als vergleichbar mit einem Tierfell, modifiziert auch als Seeigel aus Meerestiefen, jedenfalls als eine der Schnittstellen zwischen Mensch und Tier.

Ein weiterer Topos ist der **Mund**, eine Körperöffnung mit unauslotbaren Möglichkeiten von Kontakten und Verweigerungen. Wir nehmen Nahrung oder die Berührung mit einem Partner auf, wir sprechen, schreien, flüstern, spucken, beißen, formulieren, was wir wissen und lernen, und entdecken womöglich beim Erlernen einer fremden Sprache, dass es da Laute gibt, die wir nicht nachsprechen können – der Mund signalisiert auch unsere Grenzen.

Bei Schanz gibt es u.a. zwei kurze Performances, auf denen nur ein Mund zu sehen ist. In der Performance mit dem Titel „**Ambivalence**“, einem Stück von nicht einmal zwei Minuten Dauer, nimmt der Mund nichts auf, sondern lässt

wie aus einem Brunnen eine dunkle Flüssigkeit entrinnen. Blut? Wasser? Das ist schon irritierend genug, denn man weiß nicht, warum das passiert. Ist der Mann krank? Ist er tödlich verletzt oder schmeckt ihm nur der Kaffee nicht? Die zweite Performance von 2018 mit dem Titel „**Can't You Hear Me?**“ zeigt einen Mund, der sich hinter einem halb transparenten Maschenwerk bewegt und dabei den abstrakten Ausdruck einer variablen Skulptur entwickelt. Während im Hintergrund Stimmen und Lachen zu hören sind, formen sich die Mulden und Wölbungen des Mundes wie ein unablässiges Gestalten und Verschwinden – aber in völliger Lautlosigkeit. Kommunikation findet nicht statt, der Mund kann sich noch so bemühen, er dringt nicht durch. Auch das ist eine grundsätzliche Situation, die wir nur zu gut kennen: das vergebliche Handeln, der vergebliche Versuch, sich verständlich zu machen bei Adressaten, die in einer andern Welt leben.

Die manisch verzweifelte Wiederholung von Körperbewegungen, die potentiell kein Ende, nämlich keine Erwidern finden, hat Schanz öfter formuliert. In dem SW-Streifen „**Visual Metaphor**“ von 2018 ist es das Springen. Schanz mit Gesichtsmaske, langem Haar, in weißem Dessous, springt mit erhobenen Armen und gespannt wie eine Feder immer wieder hoch, minutenlang. Dabei wechselt sein Dessous von Weiß zu Schwarz, und zeitweise zeigen sich zwei Teufelshörnchen auf dem Kopf, aber vielleicht sind es auch Vogelfedern und die Sprünge nichts anderes als Flugversuche. Aber die Symbolkraft dieser wiederholten Anstrengung, in der vielleicht auch mit Bosheit oder dämonischem Willen etwas bewirkt werden soll – kennen wir das nicht aus eigener Erfahrung? Möchten wir nicht alle manchmal das Unmögliche erreichen? Es sind Ursituationen des Lebens, die Schanz in den Performances formuliert.

Die Aufzeichnungen gewinnen eine zusätzliche Intensität durch Schanz' Arbeit mit Licht. In dem Video „**Variatio**“ von 2020 wirkt gelbrotes Licht auf seinem Gesicht wie eine mobile Bemalung, während ein lautes, klopfendes Ticken von einer Maschine oder einem Stanzgerät die Lichtbewegungen zu steuern scheint. Im Rhythmus dieses unablässigen Geräuschs dreht Schanz sein Gesicht ins Profil, immer von links nach rechts und zurück, manchmal legt sich eine Hand aus rotem Licht über das Gesicht, greift zu den Haaren, tastet das Ohr ab, bis Schanz schließlich abtaucht, aber das Ticken hört nicht auf. Eine komprimierte Variante ist das kurze Video „**Mutationis**“ aus demselben Jahr: Das Ticken und Surren, die Zwangsherrschaft einer anonymen Mechanik, gibt wieder den Rhythmus der Lichtfarben vor, die Schanz' Gesicht überdecken. Das bewegt sich

jetzt so rasch, als würde er den Kopf schütteln, offenbar versucht er, diesem Vorgang auszuweichen, der keine Ruhe zulässt. Im digitalen Zeitalter habe ich manchmal den Eindruck, dass es sich dabei bereits um unsere Realität handelt – dass wir inmitten der Geräte, die wir geschaffen haben, nur noch mühsam die eigene Existenz und vor allem den eigenen Lebensrhythmus aufrecht halten.

Eine Besonderheit in Schanz' Werk sind die sogenannten **Movopaintures**, noch so eine Wortschöpfung von Schanz. Soll man das mit „Bewegtgemälden“ übersetzen? Es sind im Grunde kurze Experimentalfilme, bei denen er mit Abstrahierungen arbeitet und Teile des menschlichen Körpers wie durch eine Formenschleuder treibt. In „**Mad Blue Signs**“ wechselt die Zeichnung eines Gesichts mit schemenhaften Körpern in Tanzhaltungen. Während laute Geräusche eine konstante Tonspur halten, zerfallen ständig neue Formen und bilden Varianten, Körperteile werden zu Dreiecken, zu zellartigen Organismen und kristallinen Gebilden. Ähnlich bei „**Pictured Voices**“, wo sich Kopf und Arme von Armin Schanz' Model Anja langsam bewegen, zerfallen, sich zu Dreiecken formen und zu feuerähnlichem Farbenflackern mutieren.

Diese Movopaintures sind mehr als formale Spielereien, sie sind der Versuch, organisches Leben in Gemälde und Zeichnung festzuhalten und das entstandene Kunstwerk quasi ins Leben zurückzubringen, es einer Dynamik zu unterwerfen, die wieder Leben bedeutet. Bei Armin Schanz lassen sich nicht, wie wir es in unserer Zivilisation gewöhnt sind, Schubladen aufmachen und die Dinge ordnen. Bei ihm greift alles ineinander, jede Form, jede Bedeutung kann sich in etwas anderes verwandeln und auf etwas anderes beziehen, und eine Sicherheit – sie gibt es nicht. „Affektuose Kunst“, wie er es nennt, ist nicht Kunst, die aus einem Affekt entsteht, sondern aus einer Gleichzeitigkeit antiker, mythologischer und aktueller Bewusstseinssebenen. Aus bewusster Steuerung und Assoziationen aus der Tiefe des Unterbewusstseins. Aus dem Vertrauen und den Bedrohungen des menschlichen Körpers. Affektuose Kunst ist für Sie, liebe Besucher, etwas zum Mitgehen und Sicheinlassen auf fremde Erfahrungen.

Danke fürs Zuhören. Christel Heybrock