

Alejandro Bachmann

# Den Schleier dichter weben

Das filmische Werk von Billy Roisz

*"It is difficult to think of music, certainly instrumental music, as ever having been other than essentially abstract, and considering that film like music is a time-based medium, it is not surprising that the analogy should continue to effect contemporary abstract film-makers."*  
Malcom Le Grice, Abstract Film and Beyond, S. 17

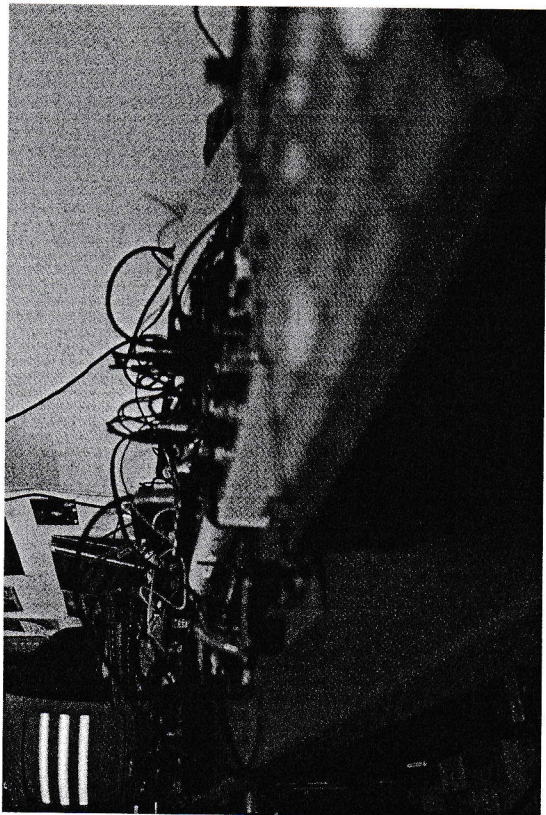
*"Wer wen was in welcher Form, mit welchen Mitteln und nach welchen Regeln sehen lässt, steht nicht fest, es steht in Frage."*

Bernhard Waldenfels, Sinnesschwellen, S. 114

## Synästhetische Systeme

Von links nach rechts, von oben nach unten: Horizontale und vertikale Linien, die den Bildraum durchziehen und zugleich auf seine Grenzen verweisen, in allen möglichen Formen und Farben – hauchdünn zitternd wie eine Gitarrensaiten oder als massiv pulsierende Balken –, sind das vielleicht prägnanteste formale Merkmal des sich nun schon über fast 20 Jahre erstreckenden audiovisuellen Werks der 1967 in Wien geborenen Billy Roisz. Dabei ist das Sichtbare mit dem Hörbaren in ihren Arbeiten unauf löslich verbunden, beide bringen sich gegenseitig hervor und erzeugen so eine filmische Erfahrung, die das jeder Form der Begegnung mit Kunst inhärente Ineinander der Sinne am eigenen Körper in den Vordergrund rückt und spürbar macht: „Das Sehen von Tönen, das Hören von Farben kommt zustande wie die Einheit des Blicks durch beide Augen: dadurch, daß der Leib nicht eine Summe nebeneinander gesetzter Organe, sondern ein synergisches System ist.“<sup>1</sup> Die für Roisz typischen Linienstrukturen sind selbst das Produkt eines solchen Systems, das die Künstlerin zusammengebastelt hat und das in seiner Grundstruktur jedem ihrer Werke – wenn auch vielfach moduliert, erweitert und adaptiert – zugrunde liegt. Dieses ermöglicht es, Tonsignale in bildgebende Apparaturen zu schicken und das darin entstandene Ineinander von Bild und Ton mittels Effekten zu modulieren.

100



Billy Roisz' Arbeitsplatz. Foto: Bachmann

Dieses Grund-Set-up von Roisz ist ein überschaubarer Wust aus Kabeln und Geräten, an dessen einer Seite ein Sampler Sinustöne oder WAV-Files in unterschiedlichen Frequenzen einspeist, um auf dem kleinen Plastik-Röhrenmonitor am anderen Ende Bildstrukturen zu erzeugen (die Roisz nicht selten wieder in ein Tonsignal zu übertragen versteht, was das Bild erneut verändert). Anders als bei der Filmkamera beziehungsweise beim Zelluloidstreifen, in denen Tonspur und Bildkader brav nebeneinander aufgeteilt sind und meistens einer genauso braven künstlerischen Umsetzung zugeführt werden, ermöglicht es dieses Gerät, die beiden Instanzen der Sinneswahrnehmung ineinander umzuleiten. Es scheint sinnvoll, dieses Netzwerk als Instrument der Künstlerin zu begreifen, als Instrument, das Bilder und Töne erzeugt, auf dem man spielen und improvisieren sowie seiner inneren Verfasstheit einen Ausdruck geben kann und das in anderer Form diverse historische Vorläufer hat, wie zum Beispiel Alexander Scriabins „clavier à lumières“. Die Instrumentalität dieses Geräteverbundes wird augenscheinlich vor allem in den Liveperformances, die Roisz mit einer Vielzahl von Künstlerinnen und Künstlern (u. a. Toshimaru Nakamura, Christof Kurzmann, Burkhard Stangl, Martin Siewert, dieb13 aka Dieter Kovačič, Angélica Castelló, Michaela Grill) bestreitet – Kollaborationen, aus denen sich fast Übergangslos immer wieder auch die für den Kinoraum konzipierten Arbeiten generieren.

Die den Bildraum einnehmenden Linienstrukturen sind nicht der einzige, aber für den/die mit der Technik nicht vertrauten Zuschauer(in) am ehesten nachvollziehbare Anhaltspunkt, was da vor sich geht: Niedrigere Frequenzen erzeugen auf den Zeilen des Fernsehers dicke, wa-

101

Kolik-Film 27/2017



bernde horizontale Balken, die mit Anstieg der Frequenz feiner, zitternder, fragiler werden, bis sie einen Punkt erreicht haben, wo sie kippen und zu vertikalen Linien werden. Wird ein Signal über den linken Kanal geschickt, färbt sich der Balken blau, über den rechten wird er rot. Der Computer, der für weitere Verarbeitungsschritte – Überlagerungen, Schnitt, zusätzliche Einfärbung, Integration von anderen Bildmaterialien – verwendet wird, steht im Rücken der Künstlerin. Er ist nicht primärer Teil dieses synästhetischen Set-ups aus Schaltern und Reglern, die im direkten körperlichen Kontakt mit Roisz stehen, die auf sie reagieren, anhand derer sie ihre Ton- und Bildskulpturen zum Leben erweckt und mit denen sie uns für die basalen gemeinsamen Eigenschaften von Bildern und Tönen sensibilisiert.

### Sperriger Pop

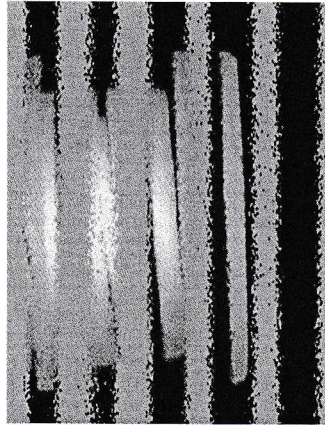
Sichtbar und hörbar werden in Roisz' Werken also erst einmal die Stromimpulse und Frequenzen selbst, die dieses Instrument durchlaufen. In den frühen Arbeiten wie *Smokfrags* (2001, gemeinsam mit Dieter Kovačič) ist dieser Aspekt noch viel vordergründiger spürbar: Kinetische Miniaturen, Bild-Ton-Skulpturen, abstrakte Annäherungen an das Phänomen Rauch – seine Struktur, seine Dichte, seine Bewegungsmuster –, die zischend kratzen, wie elektrischer Regen. Bild und Ton sind hier im stetigen Vibrato, in angestrengter Spannung, die auch als Spannung der ihnen zugrunde liegenden Technik spürbar wird. Man kann bei den frühen Arbeiten durchaus von einer rauhen, sperrigen, alteritären Ästhetik sprechen, die den Bruch, die Reibung, den Widerstand spürbar macht, aber auch hier gibt

es schon – im Farbenreichtum, den klaren Formen – etwas Poppiges, intuitiv Zugängliches. Dieser Aspekt wird im Verlauf der Arbeiten immer intensiver spürbar. Mit Werken wie *elcyn 15.625* (2006) zum Beispiel erzeugt Roisz dann stellenweise Bilder, die ihr Schaffen ganz klar als kinetische Form des Minimalismus erkennbar werden lassen, überlagert von hochfrequenten Sinuswellen und Geräuschen aller Art, aber auch untermischt mit Samples von Chartknallern wie „My Love Is Your Love“ von Whitney Houston. So wie hier das Sichtbare nur noch Form ist – Balken, Wellen, Kreise, Striche in immer Ausgewogenheit erzeugenden Bewegungen und Formationen –, zerfällt auch der Ton zum reinen Klang, um sich in der Zeit dann doch zu einer Komposition zu fügen, mit wiederkehrenden Motiven, Variationen, Pausen und Überhängen, bis einem das Ding am Ende im blau-weißen Stroboskopgewitter zu sägenden Bassounds um die Ohren fliegt. Auch *AVVA.ragegg* (2005) – eine lang gezogene Sinfonie in sich langsam verschiebenden Rastern, in denen man von Chipoberflächen bis zu Strukturen massiver Plattenbauandschaften alles erkennen kann – ist bereits deutlich greller, hat Tendenzen zu „candy colours“ und grafischen Figuren.

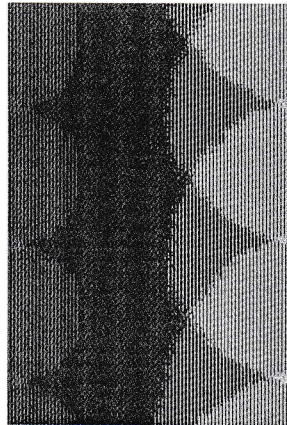
Das Knallige, das Grellfarbene, der Pop sind Konstanten im Werk von Roisz und erreichen ihren ersten rasanten Höhepunkt vermutlich mit *brRRMMWWHEe II*. Dieser ist „rabiater Elektronik-Pop at its best, [...] steuert den Elektronenfluss auf ein wildes Halligalli zu. Die zuvor getrennten Farben treten nunmehr in knalligen Kombinationen auf, die Rhythmen ertönen über-, unter- und miteinander, das simultane Abrufen der verschiedenen Kanäle wird zu einem poppig-psychedelischen Verfolgungs-Trip. Am Höhepunkt der entfesselten Reise kippt das Szenario in einen flammenden Farbraum aus Rot-Orange-Grün, um am Ende in ruhig brizzelnden Schwarzweiß-Rasterungen auszuklingen.“ Was Christian Höller in Worten so präzise auf den Punkt bringt, ist Roisz' Vermögen, mit abstrakten Formen und Sounds direkt und intensiv auf den Betrachter einzuwirken und sie zugleich mittels songhafter Strukturen, dramaturgischer Wendungen und kompositorischer Virtuosität in der Zeit zu einem Arrangement zu formen. Mit dem 2012 entstandenen *zounk!* findet diese Bewegung in Roisz' Werk einen ersten Endpunkt. Zu Broken.Hear.Collectors treibend schleppendem, düster schepperndem und doch aggressiv vorwärtstreibendem „Eisenwalzer“ verdichten sich die für Roisz typischen Bildbalken zu einer Sinfonie aus Farben und Formen. Diese korrespondieren und reagieren mit den einzelnen Instrumenten des Tracks, sind deren visuelle Übersetzung, ergeben gemeinsam eine Lichtformskulptur, die zum Rhythmus der Musik tanzt, pulsiert, aufschreit – „irrlichternde Bildklangkunst für Menschen mit modernen Nerven“ (Stefan Grissemann).

### Road Trips into the Dark

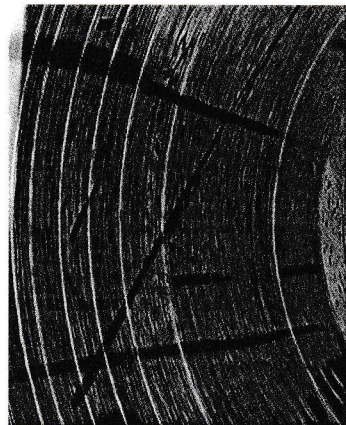
An *-2.20* (2003) und *NOT STILL* (2008) werden zwei Motive deutlich erkennbar, die von da an immer wieder eine dominante Rolle spielen werden. Sie rücken das Werk nicht weiter weg von den Einflüssen des experimentellen Films, des Minimalismus und der neuen Musik, wohl aber verweisen sie erstmals auch deutlich auf Einflüsse der Popkultur, genauer amerikanische Genrefilme: *-2.20* ist ein Film des Herzflatters, hochfrequent und sehr dicht dran an einer Schallplatte, deren Oberfläche in nicht stillstehen wollenden Kreislinien in allen Schattierungen



Smokfrags



elcyn 15.625



-2.20



von Grau, Schwarz und Weiß beschleunigt und abbremsst, hin und her. Ton und Bild erzeugen gemeinsam eine Patina, ein Gefühl für Oberflächen, Volumen, Masse, als würde die Schallplatte an unseren Nasen und Ohren reiben. Diese Platte scheint in *NOT STILL* als düsterer Wiederkehrer erneut aufzutreten, läuft endlos die Auslaufrolle (die auf Englisch auch „inner groove“ genannt wird) entlang wie ein untoter Klang. Das monoton kratzende Klopfen erzeugt einen entspannten und doch düster treibenden Beat und führt hinein in die Nacht der Formen, wo Erinnerungsfragmente sich aus Bildstörungen nie ganz hervorschälen, irgendwo elektrische Geister schreien, wo Unsicherheit besteht, was man eigentlich sieht und hört.

Permanente, kontinuierliche, sich immer verändernde Bewegung, wie auch die düsteren Seiten der akusmatischen Phänomene ihres Instruments, der Farben und Formen, der Töne und Klänge, geben bereits hier eine Ahnung von zwei Genres, die im weiteren Werk immer wieder ineinandergespiegelt und mit immer neuen formalen Zugängen be- und verarbeitet werden: das Roadmovie und der Horrorfilm. Die Bewegung entlang der Straße, das Grundmotiv des Roadmovies, wird bei Roisz zur immer stärker gleitenden Bewegung der Bilder und Töne in Fahrt. Stellt das Motiv des „on the road“ vielleicht ohnehin ein sehr passendes Gedankenbild dar, um die Erfahrung der Arbeiten von Roisz greifbarer machen zu können – allesamt, könnte man sagen, sind es Trips –, wird dieses Motiv in einigen Werken dann auch explizit zum formalen Zentrum: *Chiles en Nogada* (2011) ist das Ergebnis einer Reise, die Billy Roisz zusammen mit Angélica Castelló, Burkhard Stangl und Dieter Kovacic in Mexiko unternommen hat. Farb- und Klangräume geraten hier in eine rauschhafte Bewegung, aus der heraus immer wieder Fragmente der Reise – Fotografien, Grafiken, Gemälde, Zeichnungen – wie Erinnerungsbilder hervortreten, bevor der Rausch der Bewegung sie wieder verschluckt, zerdreht, fortweht. Die Komposition der Töne und Bilder folgt dabei der Strecke der Reise, beginnt im urbanen Lärm, lässt diesen hinter sich, bewegt sich in natürlichere Räume und kommt schließlich – so glaubt man zu erkennen – ans Meer. Und auch in der aktuellsten Arbeit *TOUTES DIRECTIONS* (2017) geht es – der Titel deutet es an – um die Bewegung, das Fahren, den Trip. In alle Richtungen und in die Bildtiefe hinein gleitet der Film, seine Farben und realen Bilder von Straßen und deren Dynamiken im Visuellen scheinen eine Tonspur zu erzeugen, als würde die Kamera gleich einer Plattennadel die gefilmte Welt und die gemachten Formen auslesen und in Sounds umwandeln: der Klang und die Strukturen des in Bewegung geratenen Asphalts.

Das Düstere, Unheimliche, die Angst und manchmal sogar das Grauen der Farben und Formen, Töne und Klänge finden sich in fast allen Arbeiten momenthaft wieder, nach *NOT STILL* wird deren Bezug zum Horrorgenre zum zweiten Mal vor allem in *Close Your Eyes* (2009) deutlich. Inspiriert von Henri Michaux' Meskalin-Experimenten, ist zwar im Mittelteil des 13-minütigen fließenden, trippigen Bogens ein prachtvoll psychodelisches Farbenspiel zu beobachten, gerahmt wird dieser Ride aber von eigenartig widerspenstigen Ästhetiken, die zu kriechen und zu atmen scheinen, unter deren Oberfläche etwas Organisches lauert, unangenehm nah und durchaus beängstigend. Mit *darkroom* (2014) und *THE* (2015) finden die Bezüge zum Horrorgenre einen vorläufigen Höhepunkt: Ersterer erforscht stocktunkle Räume (das „Unsichtbare Kino 3“ des Österreichischen Filmmuseums, eine Lagerhalle und eine Wohnung), gibt aufblitzende Blicke auf diese frei, ohne sie aber von der Unsicherheit zu befreien, weil sie



TOUTES DIRECTIONS

im Grunde nichts richtig erkennen lassen, das Gesehene nicht verstehen, sich selbst nicht verorten können. Letzterer wiederum muss tatsächlich als Metahorrorfilm begriffen werden. Der Titel verweist bereits auf die Tendenz des Genres, Titel zu verwenden, die nach dem Artikel „The“ das Böse benennen: *The Thing*, *The Ring*, *The Descent*, *The Exorcist*. Billy Roisz' und Dieter Kovacic' *THE* verzichtet darauf, das Wovor der Angst genauer zu benennen, das Objekt bleibt eine Leerstelle. Diese füllt das Werk über 13 Minuten nicht, lässt Betrachter und Werk nie zusammenkommen, einen Bund schließen, der ein Durchatmen ermöglichen würde. Konsequent wird die Leerstelle offen gehalten, als Ort der Spannung, der Nichtentscheidbarkeit, der Erschlossenheit – zwischen Abstraktem (den für Roisz typischen bebenden, zitternden Farbbalken) und Konkretem (eine Jalousie blitzt auf, Vogelgezwitscher), zwischen granitariger Oberfläche und feuerrotem Abgrund, zwischen klischeebeladenen Kindermelodien und authentischen „drone sounds“ des Horrorfilms, frei schwebend in jener Dialektik, die in Freuds „Unheimlichem“ steckt. Im zweiten Teil des Films wird die schwammige Angst im Kopf von einer sehr konkreten Terrorarbeit am Körper. Hier wird die abstrakte Form zur konkreten, visuellen Oberfläche, die sich wellt und verbiegt, verschiebt und aufreißt. Das Bild selbst spuckt wabernde Masse aus, wird zur Lochmaske, die diese wiederum einzusperrt sucht, beginnt rhythmisch zu pulsieren und wie ein Körper zu atmen und zu schreien. *THE* ist ein beeindruckendes Werk zur psychischen und haptischen Kraft der abstrakten Erfahrung, eine Reduktion, mehr noch, eine Rückführung der ostentativ ausgestellten Körperverwundungen und wenig subtilen Effekthascherei der Torture-Porn-Bilder in den medialen Kern des Audiovisuellen: „The medium is the massage.“



## Immersion und Reflexion

Anfangen bei *NOT STILL* (2008) und dann verstärkt seit *Chiles en Nogada* (2011), *darkroom* (2014), *THE* (2015) und *TOUTES DIRECTIONS* (2017), finden sich in Roisz' Arbeiten neben der Dominanz abstrakter Geräusche und Formen immer wieder auch konkrete Bilder und Töne, die das Abstrakte einer reflexiven Reibung aussetzen. Vorläufer dieser Tendenz finden sich schon in *sources* (2004): Hier wird ein kaffonischer Rhythmus visualisiert, indem die einzelnen Quellen seines Ganzen in Form von ausschnitthaften Bildern visuell repräsentiert werden. Die elektrischen, rauschenden, verzerrten Sounds finden so im Bild ein konkretes Woher – ein Becken, die Nadel eines Schallplattenspielers, Saiten einer elektrischen Gitarre. Vor unseren Augen und mittels unserer Ohren wird über das Verhältnis von Sounds und Bildern nachgedacht, wird der Einfluss des technischen Instruments auf die ursprünglich aufgenommenen Töne thematisiert und reflektiert, wird zum einen Musik hörbar und zum anderen die einzelnen Quellen, aus denen sie sich zusammensetzt, sichtbar. Wenn in *Chiles en Nogada* eine Landschaftsfotografie so verzogen wird, dass sie wieder in die für Roisz typischen abstrakten Strukturen übergeht, wenn sich über die düsteren Form-Schattenwelten von *THE* der Schrei einer Krähe legt oder die realen Räume in *darkroom* mit abstrakten Patterns überzogen werden, regen diese Arbeiten dazu an, die Abstraktion der Welt in ein Verhältnis zu ihren konkreten Abbildungen zu setzen. Sichtbar, hörbar und spürbar wird dann immer ein Doppelpes (das Abstrakte und das Konkrete), das in einem Verhältnis zueinander steht. In dessen Schnittpunkt ließe sich das künstlerische Schaffen von Roisz wie auch das von ihr verwendete Instrument verorten, aus diesem heraus stellen sich Fragen: In welchem Verhältnis stehen diese beiden Formen des Bildes und der Klänge zueinander, was kann uns das Abstrakte über die Welt erzählen, welche phänomenologischen Aspekte kann es verdichten, welche Form von Erkenntnis steckt in diesen Arbeiten? Potenziell stellen sich diese Fragen anhand der Werke von Roisz immer, aber sie tun es hier und auch mittels der Heretnahme von Fragmenten des Realen in expliziter Weise, sie regen den/die Betrachter(in) permanent dazu an, diese Verhältnisse zu bedenken.

Das Werk beginnt hier, über seine eigenen Bedingungen und seine Einflüsse tiefgreifender nachzudenken. *darkroom* ist natürlich ein immersiver Horrortrip in die Finsternis, er ist aber auch ein Nachdenken über das Verhältnis von Dunkelheit, Licht und Projektion, deren Zu einander essenzieller Bestandteil jedes Kinowerkes ist. Und auch *THE* ist mehr als bloß der Versuch, die Bausteine des Horrorgenres in das eigene Schaffen zu übertragen, erscheint mehr wie das verdichtete Kondensat einer populären Form des Kinos, eine Zusammenführung, all seiner Monster, Grauen, Mechanismen, die Essenz eines Genres. *TOUTES DIRECTIONS* muss aus dieser Perspektive als *THE* zutiefst verwandtes Werk erscheinen, das etwas Vergleichbares am Genre des Roadmovies praktiziert.

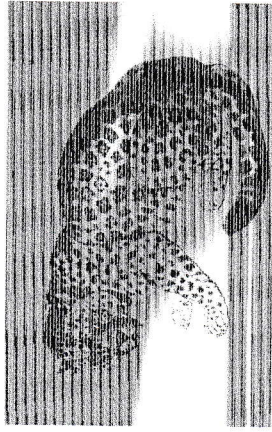
Diese Konstellation hat zum gegenwärtigen Zeitpunkt in Roisz' Werk ihren Höhepunkt erreicht: Die Erfahrung dieser Arbeiten im Kino ist immer eine zutiefst körperliche, stellt sich her aus den Formen und Klängen, die aus den Werken heraus auf unsere Körper treffen und so die Zusammenkunft zweier sinnlicher Entitäten ermöglichen. Nur ist das Ganze mehr als bloß eine Massage unserer Sinneskanäle, wird mehr und mehr zum Versuch, durch den Körper über Grundbedingungen des Sehens, Hörens, Fühlens nachzudenken. Das oben beschriebene

Instrument hat in den Händen von Billy Roisz die Fähigkeit angenommen, uns in seine Bild- und Klangwelten körperlich hineinzuziehen, aber zugleich über die medialen Bedingungen dieser Immersion zu reflektieren.

## Den Schleier dichter weben

„Sieht man sich die technischen Bilder näher an, so erweist sich, daß sie überhaupt keine Bilder sind, sondern Symptome von chemischen oder elektronischen Prozessen. Eine Fotografie zeigt einen Chemiker an, welche Reaktionen spezifische Photonen in spezifischen Molekülen von Silbverbindungen ausgelöst haben. Ein Fernsehbild zeigt einem Physiker an, welche Bahnen spezifische Elektronen in einer Röhre durchlaufen haben. So 'gelesen', sind die technischen Bilder objektive Abbilder von Vorgängen im Punkteuniversum“<sup>2</sup>, schreibt Vilém Flusser in *Iris Universum der technischen Bilder*. Gemeinhin, so weiter, verdecken die technischen Bilder diese abstrakte Realität, die ihnen zugrunde liegt. Der Weg hinaus aus dieser Oberflächlichkeit sei aber nicht, die Oberflächen aufzulösen, sondern alternative Formen der Ballung des zu Punkten zerfallenen Universums in Umlauf zu bringen, den Schleier noch dichter zu weben. „Das Engagement der gegenwärtigen Revolutionäre ist nicht gegen die Bilder selbst, sondern gegen ihren Schaltplan gerichtet. Es ist ein Engagement am Dialog, an umgeschalteten Bildern.“<sup>3</sup>

Das Werk von Billy Roisz erscheint in dieser Weise als politisch-künstlerische Arbeit an den möglichen Formen technischer Bilder: Ausgestartet mit den üblichen Gerätschaften, die die Welt auf übliche Weise zu lesbaren Bildern bündeln, verschaltet sie diese neu, schickt ein Tonsignal in die Fernsehöhre und erzeugt so neue, nie da gewesene Bilder. Es ist die Musik, die sich hier des Schaltplans einer Bildmaschine bemächtigt und in den Händen der Künstlerin eine neuartige, völlig anders gearterte Ballung der Bildpunkte ermöglicht. Diese denkt Bilder durch den Filter des Musikalischen, entlang der Parameter von Tonalität, Schwingung, Dichte, Farbigkeit, Rhythmus und Volumen. Das Potenzial in der Begegnung mit diesen Arbeiten ist darin zu suchen: im Versuch, Bilder zu entwerfen, die mit der aus der Musik hergeleiteten Unmittelbarkeit der Abstraktion auf uns wirken und so neue Formen des Denkens hervorrufen können. *Chiles en Nogada* inspeckthin



*Chiles en Nogada* inspeckthin

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 273.  
<sup>2</sup> Vilém Flusser, *Das Universum der technischen Bilder*, Göttingen 2000, S. 40–41.  
<sup>3</sup> *Ibid.*, S. 75.