

## LOST IN TRANSLATION\*

Herta Wolf

*»Eine Wolke von blühenden Kirschbäumen:*

*Die Glocke. – Die von Ueno?*

*Die von Asakusa? «<sup>1</sup>*

Hatte ich anfangs gedacht, diesen Beitrag unter das Motto »Die Reise« zu stellen, so bin ich im Laufe meiner Vorbereitung zur Einsicht gekommen, dass ich nicht ausschließlich auf den Titel dieser Arbeit Furuyas zurückgreifen möchte: das auch deshalb nicht, weil die genannte Arbeit unser aller Wahrnehmung von Seiichi Furuyas Fotografien auf immer geprägt hat bzw. prägen sollte: und das deshalb, weil diese Serie von sechs vergrößerten Kontaktbögen – ich zitiere hier Christine Frisinghelli – die »letzten Lebensmonate seiner Frau, die sich im Herbst 1985 in Berlin-Ost, ihrem damaligen gemeinsamen Wohnort, das Leben genommen hat«, zeigt. Unter dem Titel »Die Reise« hat – wie Christine Frisinghelli formulierte – »Furuya 1988, ohne eine andere Form dafür zu finden, diese Fotografien, lesbar wie ein Tagebuch, zusammengestellt. Die Orte, an denen die Fotos entstanden sind, werden genannt: Berlin-Ost, Graz, Venedig (die letzte gemeinsame Reise), Potsdam (der Sonntagsausflug), Berlin-Ost.«<sup>2</sup> Mit »Schreiben des eigenen Lebens, der eigenen Lebensgeschichte«, mit »Autobiografie« hat Monika Faber ihr Nachwort im Katalogbuch der hier zu sehenden Ausstellung »alive« »quasi« überschrieben.<sup>3</sup>

Gerade weil es auch heute immer noch einzig topografische Ortsangaben sind, mit denen er seine Fotografien betitelt und dank derer er sie somit als Stationen einer Reise ausgibt, vermag ich das Werk Furuyas nicht mehr ausschließlich unter autobiografischen Gesichtspunkten zu lesen. Auch wenn das Unbehaustsein nicht aufgehört hat, als Movers von Seiichi Furuyas fotografischer Arbeit zu fungieren, wenn er, wie er mir schrieb, »versuch[t] dem heimlosen, zuhauselosen ›Ich‹ eine Heimat zu finden«, einen Ort, »wo ich mich wirklich zu Hause fühle(...)«<sup>4</sup>, dann ist dieses Unbehaustsein im Sinne eines Prozesses, einer beständigen Veränderung, einer Passage, wenn man so will, zu begreifen. Und genau aus dieser Passage resultiert, was ich heute als wesentlichstes Moment der Furuya'schen Arbeit begreife.

Gerade weil der Titel »Die Reise« zu sehr auf die große Zäsur in Seiichi Furuyas Leben, auf diesen katastrophalen Einschnitt, der sein Leben fortan begleiten und seine Arbeit markieren sollte, referiert, glaube ich mittlerweile, dass dieser Titel und all die ihm innewohnenden Konnotationen unseren Blick auf eine andere, vielleicht ebenso wesentliche Besonderheit des Œuvre von Seiichi Furuya verstellen.

Diese liegt in einem Effekt, der jeder »Reise« zwischen Kulturen unabdingbar innewohnt und den ich mit einem Ausdruck bezeichnen möchte, mit »Lost in Translation«, der titelgebend für einen Film von Sofia Coppola war. Ich bediene mich des Titels nicht so sehr, weil der Film, den er bezeichnet, in Tokio spielt und dieses Tokio als seinen amerikanischen Besuchern fremd dargestellt wird, so fremd, dass sie sich in ihm *verloren* fühlen, so verloren, dass sie es nur fluchtartig verlassen können zu wollen scheinen, sondern vielmehr aufgrund des Titels des Films, der unübersetzt als »Lost in Translation« auch in deutschen Kinos lief. Das nicht umsonst – ist doch schon die englische Bezeichnung der Erfahrung, die jeder macht, der sich für längere Zeit in einem anderen, einem fremden Land aufhält, in dem eine andere Sprache gesprochen wird, unübersetzbar. Auch wenn man es erlebt hat, in den Sprachen oder vielmehr zwischen den Sprachen verloren zu sein, sich ab und an in einem Zustand des Sich-nicht-äußern-Könnens zu befinden, sich an einem sprachlichen Un-Ort aufzuhalten, der denjenigen, der sich äußern, sich ausdrücken möchte, nur noch zu einem wortlosen Atemholen, einem Stammeln, einem Stocken verurteilt, selbst wenn man dieses Moment der sprachlichen Leere, des Verlustiggehens der Fähigkeit, sich auszudrücken, kennt, lässt sich diese Erfahrung schwer sprachlich benennen, und noch schwieriger ist es, diese Bezeichnung dann auch noch in eine andere Sprache zu übersetzen,<sup>5</sup> Eine Seite von »Lost in Translation« spricht vom In-der-Übersetzung- bzw. Durch-die-Übersetzung-Verlorensein, von einem Verlust also.

Die andere könnte mit »sich in Übersetzungen verlieren« gedeutet werden – so wie man sich in Gedanken verlieren kann, im Sinne von sich den Gedanken hingeben, könnte man auch vom sich Verlieren in Übersetzungen sprechen – als einem kontemplativen Akt, als poetischer Handlung – wenn man so möchte.

Da wir es mit der Arbeit eines Fotografen zu tun haben, betrifft dieses »Lost in Translation« nicht nur diesen, sondern auch uns- nicht nur denjenigen, der, aus Japan kommend, seit dreißig Jahren in Österreich Station macht auf seiner Reise, sondern auch uns, die Betrachterinnen seiner Bilder. Wir scheinen bei ihrem Betrachten verloren, weil wir viele der Zeichen, die sie zeigen und die sie setzen, nicht zu entziffern, nicht zu lesen vermögen. Wenn zum Beispiel auf den Bildern fotografierte Porträts der verstorbenen Christine Gößler zu sehen sind, handelt es sich um Übergangsriten, um kodifizierte buddhistische Gedenkrituale, die – wie wir z.B. durch den Japanologen Florian Coulmans aufgeklärt werden – erst mit dem 33. oder 49. Jahrestag des Todes der bedachten Person beendet werden, dann nämlich, wenn »der Geist des Toten mit der Gemeinschaft der *kami*, der Ahnen, verschmilzt«.<sup>6</sup>

Was mich während meiner Vorbereitung auf diese Laudatio also vor allem erstaunt hat, ist, dass die Tatsache der kulturellen Differenz, die den Fotografien von Seiichi Furuya, die in sein Werk eingeschrieben ist, kaum je explizit gemacht wurde.<sup>7</sup> Nicht, dass ich das zu tun vermöchte, zu wenig weiß ich über die japanische Kultur und über den konkreten soziokulturellen Kontext, der Seiichi Furuya geprägt hat.

Wenn man vom »Verlorensein in den Übersetzungen« spricht, dann konnotiert diese Metapher einen Ich-Verlust und damit auch ein Leersein. Womit ich auf eine Kategorie zu sprechen komme, die mich einen spezifischen Aspekt der japanischen Kultur, ein spezifisches fotografisches Werk – das von Seiichi Furuya – mit einer Theorie der Fotografie in Beziehung bringen lässt, die dieses Leersein, das Sistieren von Bedeutung, als wesentliches Moment der fotografischen Erfahrung beschrieben hat. Wie uns die der französischen Phänomenologie verdankte Ontologie der Fotografie deutlich gemacht hat, beruht die kategorische Neuheit des Mediums Fotografie darin, uns – jenseits des Abgebildeten – das Hiergewesensein der Dinge zu bezeugen. Die Fotografie markiert nicht nur deshalb einen Einschnitt in unsere abendländische Kultur, weil sie »in der Zeit, in der der Tod aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein verbannt worden ist«, ein Bild des Todes »hervorbringt, indem [sie] das Leben aufbewahren will.«<sup>8</sup> Sie markiert ihn, weil sie jeglichen Sinn mit Nichtsinn behaftet ausweist und damit in uns eine Erschütterung provoziert, einen »Satori, eine zeitweilige Leere«<sup>9</sup>; »(...) der Satori (das Zen-Erlebnis) ist ein mehr oder weniger starkes (durchaus nicht erhabenes) Erdbeben, das die Erkenntnis, das Subjekt ins Wanken bringt: er bewirkt eine *Leere in der Sprache*.«<sup>10</sup>

Im Japanischen vermag das Subjekt der Äußerung aufgrund »der Überfülle an funktionalen Suffixen« nur »über vielfältige Vorbehalte, Wiederaufnahmen, Verzögerungen und neuerliches Beharren« voranzuschreiten, wie Roland Barthes in seinem Buch *Das Reich der Zeichen* schrieb: Diese Wiederaufnahmen und Verzögerungen ließen das Volumen der Äußerung so sehr ansteigen, dass dieses Subjekt schließlich zu einer »großen leeren Sprachhülle« werde.<sup>11</sup>

Im Unterschied zu der unserer jüdisch-christlichen Tradition verpflichteten Vorstellung eines durch ein Künstlersubjekt bewirkten immerwährenden Neuarrangements von Erinnerungspartikeln, womit etwa Frits Gierstberg das künstlerische Vorgehen von Seiichi Furuya beschreibt, bietet uns Seiichi Furuyas Verweis auf die *Kanji*-Zeichen der ursprünglich chinesischen Schrift als Grundlage seines Werkes die Möglichkeit, die Neu- und Umordnungen, das Weglassen und Hinzufügen von Bildern zum »Werk« – als die ich die einzelnen fotografischen Zyklen von Seiichi Furuya bezeichnen möchte – nicht im Sinne des Memorierens, des Memento mori, des Archivs etc. zu begreifen,<sup>12</sup> sondern als Akt, der dem Hiersein gewidmet ist. Ich zitiere Seiichi Furuya, der sagt:

»Ich erzeuge keine sogenannte Kunst, sondern ich schreibe mit den Buchstaben namens fotografisches Bild (...) ein einzelnes Image ist für mich ein Buchstabe und sehr wichtig ist dabei, dass es sich nicht um einen Buchstaben wie a, b, c u.s.w. handelt, sondern um einen Buchstaben wie ein ›Kanji‹, also ein chinesisches Zeichen, das selbst eine Bedeutung beinhaltet.«<sup>13</sup>

Kanji, damit wird die ideogramatische chinesische Schrift bezeichnet, das meint eine Begriffs- bzw. Wortzeichen darstellende Bilderschrift. Die Transformationsregeln der ideogramatischen Schrift beruhen auf der modularen Konstitution der Zeichen. Die Schrift selbst gliedert sich in folgende hierarchische Ebenen: erstens in den aus einem Element bestehenden einzelnen Pinselstrich, zweitens in

die modulare Zeichenkomponente, den Block, drittens in die Einheit des Zeichens und schließlich in die Masse der Zeichen, d.h. alle überhaupt existierenden Schriftzeichen.<sup>14</sup>

Wenn Seiichi Furuya seine fotografische Arbeit mit den Kanji-Zeichen vergleicht, verweist er uns darauf, dass sein Werk ohne das Prinzip der Modularität nicht nur nicht funktionieren, sondern auch nicht verstanden werden kann. Darüber hinaus macht er uns deutlich, dass die Verfertigung dieses Werkes – dem Schreiben, der Verfertigung von Schriftzeichen im Zen-Buddhismus gleich – als kontemplativer Akt begriffen werden muss.

Aber wir »Westler« scheinen so wenig in der Lage, den Akt des Schreibens, des Zeichensetzens, den Seiichi Furuya vollzieht, nachvollziehen zu können, wenn bzw. weil wir seine *Akte der Wiederaufnahme, der Verzögerungen und des neuerlichen Beharrens* mit unserer Erinnerungskultur in Beziehung setzen. Es ist das seit der griechischen Antike in uns eingeschriebene empathische Mitleiden, das uns Furuyas Werk als Totengedenken zusammenfassen lässt. Damit wird es für uns zu einem so verstörenden, schmerzhaft zu rezipierenden, das uns des Ausdrucksvermögens, der Sprache beraubt. Es ist einzig Christine Frisinghelli die, wenn sie in ihrem mit »Dem fernen Betrachter« betiteltem Text das Schwerfallen des Schreibens explizit benennt, auf dieses – wie ich es nennen möchte – kulturell determinierte Erkenntnishindernis der Furuya'schen Arbeit hingewiesen hat.<sup>15</sup> Zumindest einer Veränderung, einer Entwicklung wollen wir das, was wir als Trauerarbeit begreifen, unterworfen sehen.<sup>16</sup> Mit Frits Gierstberg stoßen wir den Wunsch aus, dass der Fotograf, wenigstens nach einiger Zeit, von seinem Erinnern ablassen möge und damit seine persönliche Geschichte in eine neue Beziehung zu den gegenwärtigen sozialen und politischen Ereignissen stellen möge.<sup>17</sup> Aber genau diesen »Gefallen« kann uns Seiichi Furuya nicht tun, nicht weil er von seiner Trauerarbeit nicht ablassen könnte, sondern weil er mit seinem Werk ein Ziel verfolgt, das wir aufgrund unserer kulturell bedingten »misconception« seiner Bilder so wenig begreifen können, dass wir bei ihrem Betrachten zu in der Übersetzung Verlorenen werden.

Das Ordnen und Umordnen dessen, was er als Dokument bezeichnet, aber auch die Erweiterung, das Hinzufügen von neuen Fotografien zu diesem Dokument können nur im Sinne der Kalligrafie begriffen werden: als Verfertigung von Kunst durch Wiederholung, durch Kopieren. Diese Tätigkeit resultiert aus der Erkenntnis, dass »die Dinge keine konstante Existenz oder Essenz« haben, dass »alles im Fluss«, »immer nur vorläufig« ist.<sup>18</sup> Wenn das Ziel dieses Prozederes die Leere, die Wesenlosigkeit ist, dann verläuft ihr Weg über die Spontaneität oder Natürlichkeit (*tzu-jan*). Die weder beabsichtigten noch geplanten Handlungen sollen von einer unverwechselbaren Aufrichtigkeit (wie es in Allan Watts Buch über den Zen-Buddhismus heißt) gekennzeichnet sein: »wie ein Schwert«, »das schneidet, sich aber nicht selbst zerschneiden kann. Wie ein Auge, das sieht, für sich selbst aber unsichtbar ist.«<sup>19</sup>

Dieser aufrichtige Weg, diese Natürlichkeit produziert Literatur. Oder wie der Fotograf sagt: »Ich glaube, dass die japanische Fotografie im Allgemeinen der Literatur sehr nahe steht. Zumindest meine Fotografie ist für mich ein literarisches Werk.«<sup>20</sup>

Wenn ich eingangs von den Verdiensten Seiichi Furuyas um die künstlerische Fotografie in Österreich gesprochen habe, dann möchte ich abschließend daran erinnern, dass er nicht nur Ende der siebziger Jahre an der Gründung der Zeitschrift *Camera Austria* beteiligt war. Anfang der achtziger Jahre, 1983, gehörte er darüber hinaus zu den Initiatoren des Österreichischen Fotoarchivs im Museum moderner Kunst in Wien. Seiichi Furuya war also maßgeblich am Aufblühen der so genannten Österreichischen Fotoszene beteiligt, hat deren Zielsetzungen mitgeprägt und vor allem auch dank der von ihm in Kooperation mit Christine Frisinghelli und Manfred Willmann geleisteten »Übersetzungsarbeit« – damit meine ich den Transfer japanischer Fotografie nach Österreich und über Österreich nach Europa – maßgeblich bereichert.

\* Dieser Beitrag basiert auf der von Herta Wolf gehaltenen Laudatio anlässlich der Übergabe des Würdigungspreises für künstlerische Fotografie des Österreichischen Bundeskanzleramtes an Seiichi Furuya am 10.12.2004 im Rahmen der Ausstellungseröffnung »Seiichi Furuya: alive« in den Ausstellungsräumlichkeiten von *Camera Austria*, Graz (11.12.2004 – 23.1.2005).

1. Ein Haiku, von Basho im 17. Jahrhundert geschrieben, zit. n. Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 60.
2. Christine Frisinghelli, »Die Rache der Erinnerung«, in: *Camera Austria* (Graz), Nr. 29, 1988, S. 22 und 27.
3. In Allusion an das musikalische »quasi una fantasia« (vgl. Monika Faber, in: *Seiichi Furuya. alive*. Ausstellungskatalog, Wien u. Zürich: Albertina u. Scala Verlag 2004, S. 163).
4. »Ich bin im Ausstellungsraum zu Hause und in meinem Buch zu Hause, sonst nirgends zu Hause«, fährt Seiichi Furuya in einer E-Mail vom Freitag, den 3. Dezember 2004 fort.
5. Nicht dass ich die Übersetzbarkeit von Texten in Frage stellen möchte, glaube ich im Unterschied zu Florian Coulmans (*Die Kultur Japans. Tradition und Moderne*, München: Beck 2003, S. 14 ff.), dass jegliche Übersetzung einzig einer Annäherung zu gleichen vermag.
6. Coulmans, *Die Kultur Japans. Tradition und Moderne*, s. 51.
7. Eine Ausnahme bilden hier Monika Fabers »Erwachen vor der Tatsache« (in: *Seiichi Furuya. Mémoires 1978- 1988*, mit Texten von Monika Faber, Werner Fenz, Christine Frisinghelli und Wilfried Skreiner, Graz: Edition Camera Austria und Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum 1989, S. 96 f.) und Christine Frisinghellis »Dem fernen Betrachter« (ebd. S. 99-102), den Text, der sich von allen mir bekannten Texten über Seiichi Furuyas Werk nicht nur der Sprachlosigkeit, die uns vor diesem ergreift, am ehesten zu entziehen vermag, sondern der darüber hinaus auf die »chronologische« Genese dieses Werkes verweist und, indem die Autorin dieses beschreibt, macht sie es für uns begreifbar.
8. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 103.
9. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S. 59.

10. Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, übers. v. Michael Bischoff, 1. Aufl. 1970, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, s. 16.
11. Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 20
12. »We get more and more a grip on ourselves, but become increasingly an ›Outsider‹ in respect of our own past. Furuya's photographs play a crucial role in this process of mourning: rearranging memories in the mind. At the same time they are a means for him to remain close to the past, in order to keep it contemporary. (...) the title (...) refers to such various meanings as ›memories‹, ›memorial‹, ›memento‹, ›archive‹, ›experience‹, ›report‹ and ›document‹. « (Frits Gierstberg, »Seiichi Furuya: Mémoires 1995«, in: *Camera Austria* (Graz), Nr. 55, 1996, S. 75-77, hier: S. 76.) Gierstberg paraphrasiert hier die Erläuterung zum Ausstellungs- und Buchtitel von Wilfried Skreiner, (»Mémoires«, in: *Mémoires, 1978-1988*, a.a.O., S. 102).
13. Seiichi Furuya in einer E-Mail vom 3. Dezember 2004, um 22.45 Uhr.
14. Lotbar Ledderose, *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 2000, S. 10.
15. Christirre Frisinghelli, »Dem fernen Betrachter«, a.a.O., hier: S. 99.
16. Vgl. hierzu den Essay von Monika Faber in: *Seiichi Furuya: alive*, Zürich: Scalo 2004.
17. »But perhaps, after a while, Furuya will also succeed in taking photographs without the memory of Christine (...) and in this way place his personal history in a new relation to contemporary social or political events.« Frits Gierstberg, »Seiichi Furuya: Mémoires 1995«, a.a.O., hier: S. 77.
18. Coulmans, *Die Kultur Japans. Tradition und Moderne*, S. 271.
19. Allan W. Watts, *Zen-Buddhismus. Tradition und lebendige Gegenwart*, übersetzt von Manfred Andrea, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 1961, s. 167.
20. Seiichi Furuya in einer E-Mail vom Freitag, den 3. Dezember 2004, um 22.45 Uhr.

Herta Wolf

*Camera Austria* # 89/2005, S. 74-76