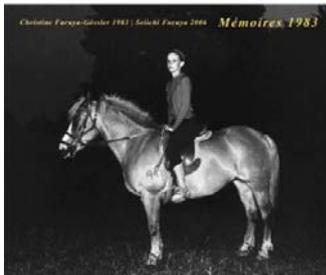


GRENZ/BE/ZIEHUNGEN. Zu »Mémoires 1983. Christine Furuya-Gössler 1983 / Seiichi Furuya 2006«
Rezension der Neuerscheinung in der Fotohof edition (Band 75), Salzburg 2006.
Publiziert in: Camera Austria 99 / 2007 (Graz), S. 90–92.



SEIICHI FURUYA: Mémoires 1983.

CHRISTINE FURUYA-GÖSSLER 1983 / SEIICHI FURUYA 2006.

Fotografien von S. Furuya, Texte von Christine Furuya-Gössler und Seiichi Furuya (Dt., Jap.; engl. Übersetzung in beiliegendem Heft).

312 Seiten, 22,8 x 19,3 cm, 353 Duoton- und 37 Farbbabb.

Fotohof edition (Band 75), Salzburg 2007.

ISBN 978-3-901756-75-7

Seiichi Furuya fotografierte seine Frau Christine, nachdem er sie 1978 kennengelernt hatte, praktisch unablässig – bis ihren Tod im Jahr 1985 das Projekt, »ein Leben zu dokumentieren«, abrupt beendete. In fortwährender Auseinandersetzung mit diesen Aufnahmen – ihrer Neusichtung, Re-Organisation und -Edition – entstanden seither zahlreiche Ausstellungen und Fotobände; mehrfach wählte Furuya dafür den Titel *Mémoires*, der auf Erinnerung (Rekonstruktion), Gedächtnis- und Trauerarbeit verweist¹.

Seine neueste Publikation *Mémoires 1983. Christine Furuya-Gössler 1983 / Seiichi Furuya 2006* lässt sich in ihrer Komplexität ohne Blick auf das Gesamtœuvre kaum angemessen erfassen. Hier sei anhand des Begriffs der *Grenze* ein erster Zugang eröffnet: Neben der Auseinandersetzung mit politisch-geografischen Grenzen in einzelnen Serien (s. Anm. 5) thematisiert Furuyas Arbeit durchgängig Grenzen, die eng an existenziellen Gegebenheiten liegen: etwa die Grenzen von Wahrnehmung, Erinnerung, Verstehen, Sprache und Bedeutungsbildung; entscheidend bleibt dabei, dass diese Thematik wohl niemals den Ausgangspunkt für Furuya bildete, sondern sich aus einer konsequenten fotografischen Arbeit an seiner lebensweltlichen (sozialen, politischen, persönlich-privaten ...) Erfahrungswirklichkeit entwickelte.

Furuyas Werkgruppe der *Mémoires* (inklusive ihrer Modifikationen in anders betitelten Projekten) thematisiert auch und vor allem Grenzen zeitlicher Prozesse: Konfrontiert mit der Katastrophe des Selbstmordes seiner Frau – und damit dem jähen Ende eines Lebens (Zeitraumes) –, erarbeitet er über viele Jahre verschiedenste Methoden des Erzählens mittels fotografischer Bildfolgen. Deren Narrative handeln aber nicht nur von bestimmten Abschnitten bzw. Aspekten eines Lebensweges oder Krankheitsverlaufes, sondern reflektieren auch den Prozess von Erzählung und Gedenken selbst. Dabei liefert die spezifische, paradoxe Zeitbezogenheit des fotografischen Bildes – wie sie etwa von Roland Barthes in vielzitierten Formulierungen dargelegt wurde – eine grundlegende Voraussetzung (sowohl im Sinne von Kondition als auch von Modalität). Durch assoziative, formal oftmals kontrapunktierte Bildanordnungen, mitunter auch, indem er den Fotografien aus der Zeit vor 1985 jüngere Aufnahmen hinzufügt, werden chronologisch-sequenzielle Zeitstrukturen aufgehoben: »Wenn es eine Form des Zurückschauens gibt, die uns nicht von vornherein vom Gegenstand der Betrachtung trennt, die Trennung vom Anderen nicht für immer festlegt, dann diese: den Akt des Zurückschauens selbst zum Gegenstand der Arbeit werden zu lassen. (...) Nur der Anfang der zu erinnernden Zeit wäre ein Endpunkt; Gegenwart und Zukunft nicht mehr vom Vergangenen Trennbares«².

Die schrittweise Lektüre einer Bildreihe bringt aus einzelnen »Schnitten durch Zeit und Raum« in den jeweiligen Konstellationen immer neue Bedeutungen hervor; gleichermaßen ergibt auch die Reihe der sukzessive erschienenen Einzelbände – Etappen eines größeren Zusammenhanges – eine fortlaufend wachsende Erzählung. Gerade durch Wiederaufnahmen und Rückbezüge kommen immer neue Aspekte jener »Kontingenten Fülle«, die jede Fotografie paradigmatisch aufweist, zum Tragen, entspricht jeder Band einer neuen Phase eines zunehmenden (zeitlichen) Abstandes zur Vergangenheit.

In diesem Kontext lassen sich auch jene Projekte sehen, die für sich genommen einer chronologischen Ordnung folgen; so könnte man etwa Furuyas Zusammenstellung von Kontaktbögen unter dem Titel »Die Reise« (1988, noch vor dem ersten *Mémoires*-Band) als eine ausgedehnte Momentaufnahme sehen, die die Zeit unmittelbar vor und nach dem Selbstmord von Christine ergreifend trostlos dokumentiert.

Einundzwanzig Jahre nach ihrem Selbstmord las Furuya nun erstmals Christines handschriftliche Tagebuchaufzeichnungen, die er in einem langwierigen Prozess transkribieren ließ, ins Japanische übersetzte und schließlich mit seinen zeitgleich aufgenommenen Fotografien zusammenstellte. Mit dieser Publikation von praktisch allem verfügbaren Material eines begrenzten Zeitraumes scheint abermals eine Grenze (des Sag- und Zeigbaren) erreicht.

In chronologischer Ordnung wird das Jahr 1983 dokumentiert, von dem Furuya schreibt, dass es in ihm »noch immer ein Chaos auslöst«: Es war jenes Jahr, in dem sich Symptome von Christines psychischer Erkrankung plötzlich und unübersehbar manifestierten und erste Spitalsaufenthalte notwendig machten; aber auch das Jahr, in dem sie eine Schauspielausbildung in Wien begann und die Familie (in verschiedenen Konstellationen) häufig zwischen Graz und Wien pendelte; nicht zuletzt auch das Jahr, in dem der gemeinsame Sohn Komyo zwei Jahre alt wurde.



SEIICHI FURUYA, April 1983:
10. April, Graz, Sigmund-Freud-Klinik.
In: *Mémoires* 1983, Salzburg 2006, S. 75.

Die vielen Fotografien, besonders die bislang publizierten und vergleichsweise privaten Fotografien – etwa jene, die Christine mit Komyo zeigen –, ergeben zusammen mit den von ihr notierten Lebensumständen (ihren zunehmenden Beziehungsproblemen, ihren Hoffnungen und Schwierigkeiten in der Schauspielausbildung sowie minutiösen Beschreibungen ihrer psychotischen Zustände) ein erschütterndes Bild. Es ist kaum möglich, darauf nicht emotional zu reagieren – auf einer unweigerlich persönlichen Ebene wird man in eine Suche nach Zusammenhängen und Erklärungen sowie in davon evozierte Gefühle verwickelt. So relativiert sich beispielsweise mein Blick auf diese mir bereits aus vorangegangenen Publikationen vertraute Frau.

Mir wird bewusst, wie sich ihr Bild für mich immer mit dem Wissen um ihren Suizid verbunden hatte – ihre Verfassung, wie sie im Setting des Fotografiert-Werdens erschien, behielt (trotz der Anzeichen eines fortschreitenden Verlorengehens von Selbstverständlichkeit) immer auch eine Form der Selbstbemächtigung, und es haftete ihm eine heldenhafte Unberührbarkeit an, die mit der von Jean Amery geprägten Vorstellung einer »humanen Dignität des Freitodes« zu tun hatte. Doch nun treten für mich (als Mutter einer Zweijährigen) eher die bedingungslose Selbstbezüglichkeit eines solchen Schrittes und die Tragik ihrer Familie in den Vordergrund.



SEIICHI FURUYA, April 1983:
13. April, Graz, Zuhause, Komyos zweiter Geburtstag.
In: Mémoires 1983, Salzburg 2006, S. 98.

In vielen Rezensionen der *Mémoires* werden diese als ein fortgesetztes Memento mori angesprochen, eine Trauerarbeit, die ein empathisches Mitleiden hervorruft. Diese Leseweise (der auch ich mich nicht ganz entziehen kann) wurde in einem aufschlussreichen Text von Herta Wolf kritisch hinterfragt.³ Sie konstatiert ein »kulturell determiniertes Erkenntnishindernis« westlicher Rezipienten und weist auf Prinzipien der japanischen Kulturtradition hin, die Furuyas Arbeitsweise prägen: So liefere etwa die ideogramatische Schrift japanischer Kanji-Zeichen eine (auch von Furuya selbst nahegelegte) Möglichkeit, seine Arbeit als einen kontemplativen, auf das Hiersein gerichteten Akt zu begreifen; ein buddhistisches Gedenkritual, das nicht auf ein wie auch immer geordnetes Archiv und auf kein Ergebnis (einer endgültigen Bedeutungskonstitution oder Bewältigung) gerichtet ist. Vielmehr folge seine Arbeit einer modularen Struktur und münde letztlich in eine Leere, die einer Erkenntnis der immer nur vorläufigen Existenz oder Essenz aller Dinge entspricht.

Eine eingehende (das heißt hier auch wiederholte) Lektüre der *Mémoires 1983* führt letztlich in eine ähnliche, die erste Leseerfahrung relativierende Richtung. Denn in der Fülle der ausgebreiteten Dokumente finden sich Ansatzpunkte für viele disparate Narrative, die jeder Vorstellung einer Chronik der Ereignisse entgegenarbeiten und am Ende auch an die Grenzen von Verstehen und Einfühlung führen. Es ist der diakritische Aufbau, der Furuya den Raum liefert, diese Fülle in ihrer Faktizität sowie Explizität auszubreiten, in dem all diese Dokumente ihren Platz finden und die Ungleichzeitigkeit jener Entwicklungen aufzeigen, die »das Leben« in einem Moment in sich birgt.



SEIICHI FURUYA, Mai 1983:
Wiener Prater.
In: Mémoires 1983, Salzburg 2006, S. 139.

So gab es auch in keiner früheren Publikation Furuyas eine derartige Mischung von verschiedenen »Bildsorten«: Neben konzeptuellen Arbeiten, die Furuya für bestimmte thematische Fotoserien aufnahm, und den Porträts sowie symbolträchtigen (Landschafts-)Motiven, wie man sie aus früheren Projekten kennt, gibt es viele Familien- und Erinnerungsfotos, darunter auch Aufnahmen mit offensichtlichen, kleinen technischen Mängeln. Im Buch erscheinen zusammengehörige Bilder als kleine Folgen in jeweils unterschiedlichem Layout: entweder über mehrere Seiten aufgeteilt in größerer Abbildung oder als Tableaus oder fortlaufende Sequenzen in kleineren Formaten, mitunter auch als zusammenhängende Kontaktabzugstreifen. Oberhalb der Bilder finden sich jeweils klein gedruckte Orts- und Datumsangaben. Zwölf gliedernde Seiten, jeweils mit Monatsnamen und der Jahreszahl, unterbrechen diesen Bilderfortlauf kaum (sie befinden sich auf linken Blattrückseiten).

Christines Notizen, wovon nur manche die Länge von etwa zwei Manuskriptseiten überschreiten, sind mit oben stehender Datumsangabe praktisch immer als geschlossene Textblöcke (d.h. weitgehend ohne Spaltenumbruch) in die chronologische Bilderfolge eingefügt, wobei auch manchmal Bilder auf derselben Seite zu stehen kommen. Den Textblöcken kommt aber genau so viel Raum zu, dass sie einerseits nie in der Bilderfolge »untergehen« oder ein zu enger Bezug – wie etwa in einem illustrierenden Verhältnis – entstünde, andererseits aber auch nicht den Charakter von Unterbrechungen haben. Jedenfalls scheint in

der formalen Buchgestaltung eine größtmögliche Gleichberechtigung von Texten und Bildern angestrebt, die so etwas wie eine faire Konfrontation ermöglicht.



Farbfoto SEIICHI FURUYA, Juli 1983:
Wien, Schlosspark Schönbrunn.
In: Mémoires 1983, Salzburg 2006, S. 174.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang der Tagebucheintrag vom 26.6.1983, der als einziger aus der chronologischen Ordnung genommen und dem gesamten Buch vorangestellt ist: Hier resümiert Christine ihre enge Beziehung zu Seiichi in einer nüchternen Aufzählung von Ereignissen; zuletzt bezeichnet sie einen ihrer psychotischen Zustände als »religiös-wahnsinnig-betend und hellsichtig« und endet mit den Worten »Mir tut nichts leid. Vielleicht ist es jetzt trotzdem aus«.

Die beschriebene Art der Zusammenstellung *seiner Fotografien* mit *ihren Notizen* gewinnt somit eine andere Tragweite: Wesentlich scheint nicht das Gegeneinanderstellen zweier (gesonderter, aber in sich konsistenter) Autorenperspektiven oder zweier (jeweils auf verschiedene Art authentizitätsversprechender) Medien als vielmehr ein Weg des Näherbringens, der die Verwandtschaft und wechselseitige Verschränkung in der jeweils eigenen Disparatheit einer Biografie deutlich macht.



Farbfoto SEIICHI FURUYA, Juli 1983:
Streitdorf.
In: Mémoires 1983, Salzburg 2006, S. 208.

Das Tagebuch ist ein gängiger Topos der Rezension von Furuyas fotografischem Werk, mit dem seine autobiografische Dimension beschrieben wird sowie sein Zustandekommen durch ein überwiegend nicht von einem thematischen Konzept ausgehendes, lebensbegleitendes Fotografieren (wobei Furuya seine Aufnahmen übrigens immer lediglich mit Entstehungsort und -jahr betitelt).⁴ Eine Affinität zu diesem Genre zeigt sich darüber hinaus auch darin, dass sämtliche Texte, die Furuya selbst seinen Bilderfolgen beistellt, den Charakter persönlicher Bekenntnisse aufweisen.⁵

Dass es sich hier nicht um einen Zufall handelt, sondern um eine weiter reichende Beziehung, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass zentrale Begriffe einer fototheoretischen Diskussion (nicht nur) seiner Arbeit, namentlich Authentizität und Autorschaft, auch für eine Debatte dieser speziellen Literaturform virulent sind. Im Tagebuch vergewissert sich der Autor mittels einer subjektiven, zeitgebundenen Schilderung seiner selbst sowie seiner Weltwahrnehmung; seine Aufrichtigkeit, die offene Form seines Schreibens gewährleistete Authentizität (nicht im Sinne von objektiver Wahrheit, sondern als postulierter Anspruch!).



SEIICHI FURUYA, Dezember 1983:
15. Dezember, Wien, Psychiatrisches Krankenhaus der Stadt Wien.
In: Mémoires 1983, Salzburg 2006, S. 289.

Aus einem anderen Blickwinkel kommend, liefert wiederum Herta Wolf den Ansatzpunkt für eine Relativierung: Sie begreift Furuyas Re-Organisationsarbeit an seinen Aufnahmen aus der Zeit mit Christine »im Sinne der Kalligrafie [...] als Verfertigung von Kunst durch Wiederholung, durch Kopieren«, wobei diese »weder beabsichtigten noch geplanten Handlungen von einer unverwechselbaren Aufrichtigkeit gekennzeichnet sein [sollen]: ›wie ein Schwert, das schneidet, sich aber nicht selbst zerschneiden kann. Wie ein Auge, das sieht, für sich selbst aber unsichtbar ist.« Dieser aufrichtige Weg, diese Natürlichkeit produziert Literatur. Oder wie der Fotograf [Seiichi Furuya] sagt: ›Ich glaube, dass die japanische Fotografie im Allgemeinen der Literatur sehr nahe steht. Zumindest meine Fotografie ist für mich ein literarisches Werk.«

Damit wird deutlich, dass die skizzierten Bedeutungen von Authentizität und Autorschaft nur einer westlichen Konzeption zukommen. Für einen asiatischen Autor scheinen weder Selbstvergewisserung noch deren Gewährleistung noch der Telos eines finalen Werkes entscheidend; vielmehr steht Aufrichtigkeit im Kontext eines Weges, der gewissermaßen von selbst, auf natürliche Weise Literatur produziert. Es erscheint mir daher angebracht, das Tagebuch nicht als eine Leitform von Furuyas fotografischer Arbeit zu sehen, sondern eher als eine Art von entsprechendem – wohl zutiefst »westlichem« – Pendant, das eine Beziehung nur in einer differenzierenden Gegenüberstellung herzustellen vermag. Allerdings scheint mir die Grenze *dieser* Beziehung nicht zwischen den Äußerungen eines östlichen Fotografen auf der einen Seite und seiner westlichen Frau auf der anderen zu verlaufen, sondern bereits in Furuyas Arbeit selbst angelegt, der Japan ja schon vor Jahrzehnten verlassen hat. Im Spannungsfeld der Differenzen manifestiert sich auch jenes Übersetzungsproblem, das Herta Wolf als ein Leitthema von Furuyas Lebensarbeit (mit ihren vielen Ortsveränderungen, den Sprachbarrieren und von Verlust geprägten Zäsuren) ansprach.



SEIICHI FURUYA, Dezember 1983:
Stadtpark Wien.
In: *Mémoires* 1983, Salzburg 2006, S. 307.

Furuyas langjähriges *Mémoires*-Projekt involviert in seiner Thematik jedenfalls auf vielen Ebenen Probleme von Grenzziehung (gesund/krank, erinnern/vergessen, explizit/implizit ...) und (Grenz-)Beziehung, bis hin zur wechselseitigen Verstrickung. Die Publikation der *Mémoires 1983* ist wohl kein Endpunkt von Seiichi Furuyas Auseinandersetzung mit dem Leben und Tod seiner Frau; doch darf sie – als Versuch eines Dialoges über vielfältige Grenzen hinweg – als eine Art Kompendium betrachtet werden, das Grundthemen seiner gesamten Arbeit in größter Eindringlichkeit vorführt.

© Marie Röbl, 2007 / www.textezurfotografie.net

Anmerkungen:

1. *Mémoires*. Texte von Monika Faber, Werner Fenz, Christine Frisinghelli und Wilfried Skreiner, Graz: Edition Camera Austria 1989; *Mémoires 1995*. Texte von Urs Stahel und Toshiharu Ito, Zürich: Scalo Verlag 1995 (rez. von Frits Gierstberg in: Camera Austria 55/1996, S. 75–77); *Christine Furuya-Gössler, Mémoires 1978–1985*. Text von Seiichi Furuya, Kyoto: Korinsha Press 1997 (rez. von Monika Faber in: Camera Austria 64/1998, S. 108f); *Portrait*. Text von Monika Faber, Salzburg: Fotohof edition 2000. *Last Trip to Venice*. Text von Seiichi Furuya, Graz 2002 (rez. von Sally Stein in: Camera Austria 81/2003, S. 81); *alive*. Text von Monika Faber, Zürich: Scalo 2004.

2. Christine Frisinghelli, »Dem fernen Betrachter«, in: *Mémoires, 1989* (s. Anm. 1), S. 99.

3. Herta Wolf, »Lost in Translation«, in: Camera Austria 89/2005, S. 74–76.

4. Monika Faber, in: *alive*, Zürich: Scalp 2004, S. 171.

5. Dies trifft auf alle seine eigenen, im Zusammenhang mit den *Mémoires* publizierten Texte zu (s. Anm. 1). Persönlich gehaltene Beschreibungen von Betroffenen verwendete Furuya aber auch in seinen Fotoserien »Staatsgrenze« (1981/83) und »Vertreiben – Flüchten« (1993); deutlich wird auch hier, wie Furuya in seiner Werkkonzeption jenem »empathischen Sog« identifikatorischer Projektionen entgegensteuert, der eine kritische (konkret heißt das auch: politisch reflektierte) Rezeption gefährden würde. Vgl. Christine Frisinghelli, in: Camera Austria 50/1995, S. 49–52.