

SEIICHI FURUYA: *alive*

Eröffnung: 10. Dezember 2004

Ausstellungsdauer: 11. Dezember 2004 – 23. Jänner 2005

Monika Faber

Seiichi Furuya: *alive*

Voll Verwunderung und zugleich kritisch hat der japanische, in Österreich lebende Fotograf Seiichi Furuya in den letzten 25 Jahren auf viele "europäische" Themen reagiert, etwa auf den Eisernen Vorhang, die Berliner Mauer oder die Ereignisse am Balkan – Themen, die inzwischen bereits Geschichte sind. Seine Bilder in ihrem klarsichtigen Befremden geben Zeugnis von einer sehr eigenständigen und fortwährenden Auseinandersetzung, einer Selbstbefragung. Dass die Kamera Furuyas die einzige, doch umso präzisere Möglichkeit ist, expressiv mit Ereignissen und Tatsachen in Bezug zu treten, zeigt sich beeindruckend im "Erinnerungswerk" an seine früh verstorbene Frau. In den letzten Jahren hat Furuya in seinem Garten fotografiert: Dabei entstanden an der Peripherie einer europäischen Kleinstadt Bilder geradezu magischer und atemberaubender Farbigkeit.

Seiichi Furuyas Verweigerung auch der knappsten formalen Interpretation seiner Bilder – er hat bisher nur kurze autobiographische Texte veröffentlicht – ist bewusst gesetzt und auch im Gespräch kaum zu durchbrechen. Fotografieren ist das wichtigste Mittel seiner Kommunikation mit der Welt, die ihm in ihren verbalen Möglichkeiten in einem schwer definierbaren Raum zwischen der japanischen, englischen und deutschen Sprache noch nicht oder nicht mehr mühelos oder präzise erscheint. Daher gewinnt alles Geschaute und Erlebte, das Gefühl von Fremdsein oder Vertrautheit nur Ort, Niederschlag und Ausdruck im Akt des Fotografierens, sind seine Bilder zugleich Auseinandersetzung, Kommentar und Frage.

Nur selten hat sich Furuya bestimmten Themen gestellt, hat versucht, planmäßig auswählend und bewusst Motive zu erarbeiten: Wie Interpunktionen wirken diese Gruppen von Fotografien hier im Fluss, der sich aus seinem Lebenszusammenhang ergebenden Bilder, die ohne weitere Angaben, betitelt nur mit Ort und Zeitpunkt der Aufnahme, den fortwährenden Zwang zur Vergewisserung der individuellen Existenz durch fotografisches Festhalten dokumentieren. Dabei lässt sich kein durchgängiges Konzept verfolgen, keine konsequente Einhaltung bestimmter Regeln oder auch nur Vorlieben – zu eng sind Leben und Handhaben der Kamera verknüpft, aus dem Moment heraus werden ganz unterschiedliche Bilder möglich und wichtig.

Was der Betrachter in der jetzt vom Fotografen aneinandergefügten und kontrapunktierten Auswahl zu lesen vermag, ist eng verwoben mit einem Lebensweg, dessen Grundkonstante Ortsveränderung bleibt – Ortsveränderung insofern, als sich definitiv niederzulassen Furuya unmöglich scheint, jeder Aufenthalt von ihm als eine Art Zwischenstation wahrgenommen wird, so lange diese auch dauern mag. "Reise" hingegen als etwas in sich abgeschlossenes, als vorweg geplante Zeiteinheit abseits des Alltags wird von Furuya nur in Ausnahmefällen thematisiert. Furuyas Bilder und seine Hinweise auf Veränderungen in seinem Leben, auf wesentliche Stationen des Ortswechsels parallel zu lesen, mag zumindest einen Versuch wert sein:

1970, auf Okinawa, versucht er noch als Architekturstudent seine ersten Schritte als Fotograf, fasziniert und verstört vom Aufeinanderprallen japanischer Tradition und amerikanischer Besatzungs-Zivilisation. Es regnet, schneit, kein Mensch verirrt sich vor seine Kamera. 1973 blicken wir mit Furuya aus den Fenstern der Fähre von Japan nach Russland, aus der transsibirischen Eisenbahn, dann finden wir ihn in Moskau, danach erstmals in Wien, in Italien, der Türkei und schließlich, 1975, in Graz. Seine frühesten Eindrücke von Europa sind geprägt von Fremdenhass und Antisemitismus, die er auf der

langen Reise durch Russland erlebt, aber auch davon, dass er die Nachwirkungen seiner politischen Aktivitäten in Japan nicht einfach durch Ortswechsel hinter sich lassen kann: Das Einreisevisum in die USA wird ihm verweigert, einmal wird er in der Nähe von Wien verhaftet.

Der in den damaligen Fotografien fast durchgängig melancholische Blick, der – ob in Istanbul, Wien oder Bologna – auf hastende Menschen in unfreundlichem Ambiente trifft, erhellt sich ganz plötzlich: Eine junge Frau taucht auf, Christine. Von ihr gibt es wenige Wochen nach der ersten Begegnung 1978 in der Steiermark schon strahlende Bilder in Japan, in Izu; hier findet Christines und Seiichis Hochzeit statt – von der kein visuelles Dokument zeugt. In Graz findet sich Furuya seit 1976 erstmals eingebunden in einen Kreis mit anderen Fotografen. Er engagiert sich im "Forum Stadtpark", einer Vereinigung zeitgenössischer Künstler, die – von der Beschäftigung mit Literatur und Malerei herkommend – nun auch das technische Medium einbeziehen. Nicht zufällig werden 1980 zum ersten Mal Fotografien von Furuya, Bilder von Christine, in der neu gegründeten Zeitschrift "Camera Austria" publiziert. Nicht zufällig auch ist es Furuya wichtig, japanische Fotografen in seiner neuen Umgebung erstmals bekannt zu machen: Daido Moriyama, Shomei Tomatsu, viel später dann auch Araki (1991) werden in "Camera Austria" publiziert und, vom Forum Stadtpark ausgehend, in mehreren Städten Europas ausgestellt.

1980 verbringt Seiichi Furuya einige Zeit in Amsterdam, wo er sich erstmals nach dem Verlassen Tokyos wieder als Teil eines dichten urbanen Gedränges empfindet. Darauf reagiert Furuya, indem er – auch um nicht als Fotograf bemerkt zu werden – die Kamera in Hüfthöhe hält und von dort aus an den Menschen in die Höhe blickt: Die einander überschneidenden Fragmente der sich in den Straßen bewegenden Körper sprengen fast das Bildformat. Zurück in Österreich, nach einem Umzug mit der Familie (inzwischen ist der Sohn Komyo Klaus geboren worden) nach Wien, mündet Furuyas Versuch, was er als "Außenstehender" an Europa so fremdartig empfindet, visuell zu präzisieren, in einen der in Amsterdam geübten Spontaneität und gesuchten Zufälligkeit geradezu entgegengesetzten Ausdruck: Für die Arbeit "Staatsgrenze" (1981-83) reist er entlang der österreichischen Grenze mit der ehemaligen Tschechoslowakei, mit Ungarn und Jugoslawien; ein Plan wird dann im Portfolio die Orte kennzeichnen, an denen jeweils Fotografien entstanden sind. Parallel zur Arbeit an der "Staatsgrenze" entstehen in Wien einige Bilder mit dem Titel "Soweit das Auge reicht": Furuya blickt auf ein vom Regen beschlagenes Fenster, das nicht nur wenig vom Draußen vermuten lässt, sondern eine eigenartig hybride Undurchdringlichkeit suggeriert. Oberfläche und Tiefe, Raum und Begrenzung, Öffnen und Verbergen werden hier ebenso lapidar wie poetisch als einander bedingende Gegensätze vorgeführt. Dass zugleich Christine erstmals wegen ihrer fortschreitenden Depression im Krankenhaus behandelt werden muss, intensiviert vielleicht Furuyas Obsession, sie kontinuierlich zu fotografieren. Tatsächlich entschließt er sich 1984 wieder eine geregelte Tätigkeit (als Übersetzer für ein japanisches Unternehmen) aufzunehmen, um Christine eine weniger unsichere äußere Lebensgrundlage zu geben. Die Übersiedlungen erst nach Dresden, dann nach Ostberlin sind die Folge. Doch die Krankheit schreitet fort, verschiedene Aufenthalte in Krankenhäusern, eine vorübergehende Rückkehr nach Graz werden unvermeidlich, im Oktober 1985 begeht Christine Furuya Gössler nach mehreren früheren Versuchen Selbstmord.

Nach dem Tod der Partnerin ist das schon 1979 ausgesprochene Gefühl einer "Verpflichtung", sie kontinuierlich zu fotografieren keineswegs erloschen, noch die Möglichkeit erschöpft, aus diesem Dialog zu sich selbst zu finden. Wie Furuya meint, bleiben "Zeit und Raum" fixiert in den tausenden Bildern, die in den sieben Jahren entstanden waren. Und diese Dokumente – und durch sie Christine – zum Sprechen zu bringen, für sich selbst und andere, und damit das Verschwinden des Gegenübers zu verhindern, das wird die neue Aufgabe Furuyas.

1989 und 1995 präsentiert Furuya die ersten beiden Versuche, das Material aus der Vergangenheit zum Sprechen zu bringen. Sie versammeln Bilder, die während der gemeinsamen Jahre entstanden waren, aber auch solche, die sich in der rückwärts gewandten Introspektion mit den Ereignissen und Gefühlen jener Jahre verknüpfen, tatsächlich aber erst später fotografiert worden sind. In der 1989 getroffenen Auswahl ("Mémoires") steht im Vordergrund die Auseinandersetzung mit dem Tod, der Auslöschung von Leben selbst. Da das Ereignis sich in seiner letzten Konsequenz der Visualisierung entzieht,

versucht Furuya zumindest der parallel zu dem Ereignis verfloßenen Zeit Herr zu werden, indem er die Filmstreifen zur Gänze abdruckt, die unmittelbar vor, während und nach dem Unsagbaren, weil nicht darstellbaren entstanden sind. 1995 dann gibt Furuya den "Mémoires" einen ganz anderen Klang, Farbbilder übernehmen eine führende Rolle, dem gemeinsamen Kind wird mehr Raum gewidmet, Bilder aus neueren Projekten fügen sich ein in den Verlauf der schon bekannten und vielen noch nie publizierten Bildern der Vergangenheit, ein Ausblick auf eine Zukunft jenseits der Erinnerung scheint möglich. Noch einmal nimmt sich der Rückblickende die Freiheit der assoziativen Reihung, der eigenen Interpretation durch Bildpaare und willkürliche Zusammenstellungen.

Der große Erfolg der beiden Ausstellungstournées führt Seiichi Furuya nun immer öfter nach Japan zurück, wo er 1990 für den ersten "Mémoires"-Katalog mit dem Preis der Photographischen Gesellschaft Tokyos ausgezeichnet wird. Vielleicht ist es diese Wiederbegegnung, die eine neue Art mit dem aufbewahrten Material umzugehen, auslöst, um es in einer fremden Umgebung vielleicht weniger zusammenhanglos, weniger willkürlich vom Fotografen benützt, erscheinen zu lassen: Anlässlich einer Reihe von Ausstellungen in Tokyo geht Furuya 1997 erstmals dazu über, eine chronologische Reihung der Bilder Christines zu präsentieren. Was sich da zeigt, berührt und erschreckt vielleicht noch mehr als die auswählende Trauerarbeit des Fotografen in den Bänden davor.

Die Radikalität von Furuyas Retrospektion, die Obsessivität, mit der er auf der Wiederholung des Neuordnens des "Dokuments" (so benennt Furuya die Gesamtheit seiner Fotografien) besteht, entfremdet ihn zunehmend auch von den nächsten Freunden. Aus der geradezu selbstzerstörerischen Abgekapseltheit reißt ihn erst 2000 eine schwere Krankheit, die ihn selbst mit dem Tod bedroht. Erst ab diesem Zeitpunkt erscheint ihm endlich möglich, auch was er seit 1985 fotografiert hat, zumindest einmal selbst zu betrachten. Zuerst ordnet Furuya die Bilder, die unmittelbar nach Christines Tod noch in Berlin entstanden sind und muss dabei erkennen, dass – wie bei der Arbeit über den "Eisernen Vorhang" – die Situation, die ihn auf zwiespältige Weise fasziniert hatte, nicht mehr existiert, dass er sich wieder auf eine Art "Suche nach der verlorenen Zeit" begeben hat, Erinnerungen auslotend und erneuernd, die sich ihm lange entfremdet hatten.

Wie Furuya 2004 mit dem Material aus den Jahren 1984 bis 1987 in Ostberlin umgeht, wie er daraus das bedrückende Stimmungsbild einer Stadt gleichsam im Ausnahmezustand schafft, wie die lakonische Feststellung visueller Tatsachen durch Auswahl und Gegenüberstellung nun eine ironische Grundierung erfährt, unterscheidet sich daher grundlegend davon, was uns Furuya von den Bildern aus den anderen beiden Städten vorlegt, in denen er sich in den letzten 17 Jahren hauptsächlich aufgehalten hat: Graz und Tokyo.

Wenn Roland Barthes den Haiku als "ein Erwachen vor der Tatsache, ein Ergriffensein von der Sache als Ereignis und nicht als Substanz" begreift, führt er uns vielleicht näher als jede Fototheorie an die Voraussetzungen heran, aus denen heraus Furuyas Bilder entstehen, aus denen sich aber auch die Assoziationsketten zwischen ihnen dann entwickeln. Und wenn wir die Bilder als visuelle Konstellationen verstehen lernen, die einerseits ihre Wurzeln im vergangenen Ereignis der Aufnahme haben, andererseits aber stets auf Neue einladen, sich von ihnen ergreifen zu lassen, vor ihnen zu "erwachen", dann ist klar, warum sie immer wieder neu gereiht werden können.

Wenn Furuya sich aus einer anderen Lebenssituation heraus wieder demselben Ausgangsmaterial zuwendet, spricht es anders, das visuelle Tagebuch lässt viele Möglichkeiten des Verweisens zu: Die ihm heute notwendig erscheinende Aufeinanderfolge der Fotografien der kämpfenden Hunde in Sarajevo (2001) und der wie losgelöst von allem Irdischen gegen den Himmel schwebenden Blumenbildern (ab 1992) gewinnt Sinn aus dem sehr präsenten Bewusstsein des gerade noch Überlebt-Habens, den drohenden eigenen Tod und den nicht verhinderbaren Tod der Partnerin noch immer klar vor Augen. Aus dem tief klaffenden Gegensatz schöpft er vielleicht eine Vergewisserung der eigenen zwiespältigen Existenz: Furuya fühlt sich lebendig, "alive", sieht anscheinend wieder eine Zukunft vor sich. Die Verpflichtung, auch die Vergangenheit lebendig zu erhalten, durch das an Sisyphos gemahnende permanente Sichten und Neuordnen des visuellen Dokuments in der Erinnerungsarbeit nicht nachzulassen, scheint dennoch kaum an Bedeutung verloren zu haben.

Gekürzte Version des Essays, der in der Publikation zur Ausstellung, Seiichi Furuya: alive, Scalo 2004 erschienen ist.