

A photographic print is swimming in the darkroom bath, washed to the surface by the currents in the moving water. The image appeared just a moment ago—exposed, developed, fixed. In Seiichi Furuya's visual narratives this photograph is a metaphor for memory, an expression of photography's other latent image, not a chemical phenomenon but one animated by empathy.

For young photographers it is important to understand when the personal and the subjective become relevant for others. How do you narrate your own life? Might it be that photography's promise of authenticity is only fulfilled when it depicts a person's own experience? Robert Frank's videos and late photographic works chronicle the sadness of loss; Nan Goldin's early slide installation tells of the destructive power of love. But the strength of Seiichi Furuya's work has its origins in a particular combination: on the one hand, it seems vulnerable and naked, with the personal catastrophe of his existence candidly turned into the subject of the work. Yet, at the same time, this subjective view is not simply biographical—it does not confine itself to this. Rather it operates as the true point of reference, the existential scale, on which his view of political, social and historical reality is recalibrated.

After studying architecture and photography Seiichi Furuya leaves Japan in 1973, turning his back in protest on his native land, hungry as it is for progress and oblivious to its past. He heads to the west on the Trans-Siberian Railway and eventually lands in Austria. In this outpost of the old world, on the western frontier to the east, he sifts through the residues of religion and historical guilt within him in photographic series and single images showing the political turmoil of the continent. In 1978 he meets Christine Gössler, whom he will later marry, and photographs her incessantly, with a kind of feverish compulsiveness. A child is born and with it a family. Then comes the development of his life as a photographer, and later as a translator in the GDR, overshadowed by the mental illness of his young wife, who is seeking to become an actress. When Christine commits suicide in East Berlin in 1985, life must perforce continue.

Furuya's practice of taking photographs on an almost daily basis also continued, initially in East Berlin, where he went on living with his son Komyo until the end of 1987, recording conditions in an ailing state, hidden behind its carnival façades. Later he returned to Graz. Perhaps it was not so much his photographs that were changed by Christine's death—when she vanished from his life he began to take photographs of his pictures of her—but rather his way of seeing them. If, prior to this, photography had served to register his bewilderment and sense of unease when confronted with the world in which he lived and had helped him, in the portraits of his wife, to understand in some part his love and obsession, these images now became elements in a narrative, a major act of retrospection, a way of weaving these layers together. The first volume was titled *Mémoires* and came out in 1989, four years after Christine's death and the year the Wall fell. **“If there is a form of retrospective, of looking back, which does not separate us a priori from the object of reflection and which does not make permanent the separation from others,”** writes Christine Frisinghelli in this book, **“then**

this is it: the act of retrospection being allowed to itself become the subject of the work.”¹ In this way she defines the essential characteristic of Furuya’s incipient work with memory, which will find a rich variety of forms in the books and exhibitions that follow.

His backward gaze lands on photo series or individual pictures, on portraits of Christine and shots of Komyo, family snaps, still lifes, objects, landscapes, media images and street scenes, whose symbolic character is sufficiently associative and open to be integrated into this narrative of remembering. The present has as much a place in the telling of this story as do sources from the past. Thus in 1995—*Mémoires* he shows portraits of Bosnian refugees, whom he had recently photographed in a reception centre: a gesture whose meaning may be, “What is my suffering beside that of others?” In the volume *Mémoires 1983*, designed and edited by him in 2006, Christine’s in some respects excruciating diary entries form a parallel narrative, dovetailing with a year’s worth of images that run through the period in which her illness flared up. The final book *Mémoires 1984–1987* appeared in 2010, more than twenty-five years after Christine’s death and twenty years after the fall of the GDR. Originally conceived as a three-volume project, *Zuhause in Berlin-Ost (At Home in East Berlin)* links the final images of family togetherness with shots of a state that has in the meantime vanished. A strange coincidence of history, as Einar Schleeef laconically states in the accompanying text: “October 7th. The Anniversary of the Republic. She jumps out of the window. A sea of flowers. Thousands cheer. The ambulance doesn’t arrive till two hours later. It has been held up by the demonstration.— If when why.”²

But Seiichi Furuya’s ongoing work with remembering also reflects photography’s own narratives and its changing languages: the photo book culture of the last twenty years; in the 90s, prints being hung in the manner of a layout, running across the walls in clusters of images; and now most recently the return to slide projection, which emphasizes the narrative style of Furuya’s *Mémoires* project.

As suggested at the start, Seiichi Furuya belongs to a generation of photographers allied to an existentialist dialectic: on the one hand, the continual, almost obsessive recording of what life is made up of, right through to the catastrophe which photography is unable to avert but can only register. On the other hand, the retelling of this story in the subjunctive: *Might have ... if ... why*.

¹ Christine Frisinghelli, „Dem fernen Betrachter“, in: Seiichi Furuya, *Mémoires 1978 - 1988*, Graz, 1989, p. 99

² Einar Schleeef, SCHWARZ ROT GOLD, in: Seiichi Furuya, *Mémoires. 1984–1987*, Tokyo/Graz 2010, p. 326



Ein fotografischer Abzug schwimmt in der Laborwanne, an die Oberfläche gespült durch die Strömung des laufenden Wassers. Kurz zuvor erst wurde das Bild sichtbar, durch Belichtung, Entwicklung, Fixierbad. In den Bilderzählungen Seiichi Furuyas ist diese Fotografie eine Metapher für die Erinnerung, Ausdruck eines anderen latenten Bildes der Fotografie, das nicht chemisch ist, sondern durch Empathie belebt wird.

Für junge Fotografinnen und Fotografen ist es ein wichtiger Prozess zu verstehen, wann das Persönliche und das Subjektive relevant für Andere werden. In welcher Form erzählt man vom eigenen Leben? Löst sich vielleicht das Versprechen der Fotografie, authentisch zu sein, erst dann ein, wenn es um die Darstellung der selbst gemachten Erfahrung geht? Von der Trauer des Verlusts berichten die Videos und späten Fotoarbeiten von Robert Frank, von der destruktiven Kraft der Liebe die frühe Diainstallation von Nan Goldin. Die Kraft von Seiichi Furuyas Werk hingegen geht von einer besonderen Verbindung aus: Zum einen zeigt es sich verletzlich und nackt, indem er die persönliche Katastrophe seiner Existenz offen zum Gegenstand der Arbeit macht. Doch zugleich erschöpft sich dieser subjektive Blick nicht in der biografischen Dimension, schließt sich nicht darin ein. Vielmehr ist es der wahre Bezugspunkt, der existentielle Maßstab, an dem der Blick auf die politische, soziale, historische Wirklichkeit neu vermessen wird.

Nach Studien der Architektur und Fotografie verlässt Seiichi Furuya 1973 sein Heimatland, kehrt aus Protest dem fortschritthungrigen und geschichtsvergessenen Japan den Rücken, zieht mit der transsibirischen Eisenbahn in Richtung Westen, landet schließlich in Österreich. An dieser Stelle der alten Welt, an der Grenze von West nach Ost, spürt er in fotografischen Serien und Einzelbildern der politischen Zerrissenheit des Kontinents nach, seinen religiösen Resten und seiner historischen Schuld. 1978 lernt er seine spätere Frau Christine Gössler kennen, die er unaufhörlich, fast fieberhaft fotografieren wird. Ein Sohn kommt auf die Welt, eine Familie entsteht, es folgt der Aufbau einer Existenz als Fotograf, später als Übersetzer in der DDR, überschattet von der psychischen Erkrankung der jungen Frau, die Schauspielerin werden will. Als sich Christine 1985 in Berlin-Ost das Leben nahm, musste das Leben weitergehen.

Auch Seiichi Furuyas fast tägliche fotografische Praxis setzte sich fort, zunächst in Berlin-Ost, wo er und sein Sohn Komyo noch bis Ende 1987 lebten und wo er den Zustand eines maroden Staates festhielt, der sich hinter operettenhaften Inszenierungen verbarg. Später kehrten sie nach Graz zurück. Vielleicht veränderte sich durch den Tod von Christine weniger seine Fotografie – mit ihrem Verschwinden begann er Bilder von ihr zu fotografieren – als vielmehr die Betrachtungsweise der Bilder. Dienten ihm Fotografien zuvor, seine Verwunderung und seine Verstörung gegenüber der Welt, in der er lebte, festzuhalten und in den Porträts seiner Frau ein Stück weit seine Liebe und Obsession zu verstehen, so wurden diese Bilder nun Elemente einer Erzählung, einer großen Rückschau, die diese Ebenen miteinander verwob.

Mémoires war der Titel des ersten Bandes, der 1989 herauskam, vier Jahre nach dem Tod von Christine, im selben Jahr, in dem die Mauer fiel. „**Wenn es aber eine Form der Retrospektive, des Zurückschauens gibt, die uns nicht von vornherein trennt vom Gegenstand der Betrachtung, die Trennung vom anderen nicht für immer festlegt**“ schreibt Christine Frisinghelli in diesem Buch „**dann diese: den Akt des Zurückschauens selbst zum Gegenstand der Arbeit werden zu lassen**“¹ und definiert damit bereits das Wesentliche von Furuyas einsetzender Erinnerungsarbeit, die in den folgenden Büchern und Ausstellungen verschiedenste Formen finden wird.

Sein Blick zurück fällt auf Serien oder Einzelaufnahmen, auf Porträts von Christine und Aufnahmen von Komyo, Familienfotos, Stilleben, Objekte, Landschaften, Medienbilder, Straßenszenen, deren Zeichenhaftigkeit ebenso assoziativ wie offen genug ist, um in eine solche Erzählung der Erinnerung eingebunden zu werden. In dieser Narration findet die Gegenwart ebenso ihren Platz wie Quellen der Vergangenheit. So zeigt er in *1995 – Mémoires* Porträts bosnischer Flüchtlinge, die er kurz zuvor in einem Auffanglager fotografiert hat: *Was ist mein Leid neben dem der anderen* mag diese Geste bedeuten. In dem Band *Mémoires 1983*, von ihm 2006 gestaltet und editiert, bilden die zum Teil schmerzhaften Tagebucheinträge von Christine eine Nebenerzählung, die den Lauf der Bilder eines Jahres begleiten, in dem die Krankheit seiner Frau zum Ausbruch kam.

Das letzte Buch *Mémoires 1984-1987* erschien 2010, mehr als 25 Jahre nach Christines Tod und 20 Jahre nach dem Ende der DDR. Was zu Beginn als dreibändiges Buchprojekt konzipiert war, „Zuhause in Berlin-Ost“ verbindet die letzten Bilder familiärer Gemeinsamkeit mit Aufnahmen aus einem inzwischen verschwundenen Staat. Eine seltsame Koinzidenz der Geschichte, wie Einar Schleef im begleitenden Text lakonisch konstatiert: „7. Oktober. Geburtstag der Republik. Sie springt aus dem Fenster. Ein Meer von Blumen. Tausende jubeln. Erst 2 Stunden später trifft der Rettungswagen ein, er ist durch die Demonstration aufgehalten worden. – Hätte wenn warum.“²

Doch in Seiichi Furuyas fortwährender Erinnerungsarbeit spiegelt sich auch das fotografische Erzählen selbst und damit die sich ändernden fotografischen Sprachen: die Fotobuchkultur der letzten 20 Jahre, die layout-artige, sich in Bildclustern über die Wände ziehende Hängung von Prints in den 1990er Jahren, nun zuletzt die Rückkehr der Diaprojektion, die wiederum das Vergängliche und die Erzählweise seiner *Mémoires*- Projekte aufgreift.

Seiichi Furuya gehört, wie eingangs angedeutet, zu einer Generation von Fotografen, die eine existentialistische Dialektik verbindet: Einerseits das unaufhörliche, gar obsessive Aufzeichnen von dem, was das Leben ausmacht, bis hin zur Katastrophe, welche die Fotografie nicht bannen, sondern nur registrieren kann. Andererseits das Nacherzählen dieser Geschichte im Konjunktiv: *Hätte wenn warum*.

¹ Christine Frisinghelli, „Dem fernen Betrachter“, in: Seiichi Furuya, *Mémoires 1978 - 1988*, Graz, 1989, S.99

² Einar Schleef, „SCHWARZ ROT GOLD“, in: Seiichi Furuya, *Mémoires. 1984 – 1987*, Tokyo/Graz 2010, S.326