

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie |
| Herausgeber: | Schweizerische Asiengesellschaft |
| Band: | 36 (1982) |
| Heft: | 1 |
| Artikel: | Ishigaki Rin : neun Gedichte |
| Autor: | Ouwehand, Cornelius |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-146649 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ISHIGAKI RIN – NEUN GEDICHTE

CORNELIUS OUWEHAND, UNIVERSITÄT ZÜRICH

I

Eine verhältnismässig grosse Gruppe von Dichtern, die um 1920 herum geborene «Kriegsgeneration», hat nach 1945 der modernen japanischen Dichtkunst neue Wege gezeigt und sie zu Höhen geführt, die auch in der heutigen Landschaft dieser Poesie sichtbar geblieben sind.¹ Die 1920 in Tokio als Tochter eines Brennstoffhändlers geborene Rin Ishigaki (oder nach japanischer Namenfolge Ishigaki Rin) gehört zu dieser Gruppe.

Einige bio- und bibliographische Daten mögen ihr Leben und Werk – und das Werk ist gewissermassen auch ihr Leben – kurz umreissen. Kaum vier Jahre alt verliert das Mädchen Rin seine Mutter und gerät nacheinander unter die Fuchtel von drei Stiefmüttern. Die letzte versucht, sie recht und schlecht zu erziehen. Es wundert aber nicht, dass Rin schon 1934 als Angestellte bei der Japanischen Industriebank (Nihon Kōgyō Ginkō) ihr eigenes Leben antritt und dem stiefmütterlichen Haus endgültig den Rücken kehrt. So erlangt sie ihre Freiheit; bei der Bank überlebt sie den Krieg, hier auch findet sie den schmalen materiellen Halt und die menschlichen Kontakte, die das Werk ermöglichen helfen.

Die während einer schweren Jugend und in der Konfrontation mit einer harten Lebensrealität gemachten Erfahrungen führen bei Ishigaki Rin zu einem sehr kritischen Urteil über die japanische Gesellschaft und ihre Institutionen, ganz besonders auch über jene der traditionellen japanischen «Familie», des japanischen «Hauses» als des Kernstücks dieser Gesellschaft («Familie, Haus» geben den Begriff *ie* wieder – und wie sehr ist auch die Firma, die Bank eine solche «*ie*»; siehe z.B. das Gedicht *Verlasse das Haus*). Aber dieses kritische Urteil verbindet sich bei Ishigaki

1 Für einen kurzen Überblick über die japanische Dichtkunst in den zwanzig Jahren zwischen 1946 und 1966 verweise ich auf meinen Artikel: «Over naoorlogse, moderne japanse poëzie» (Über die moderne japanische Nachkriegspoesie), *Raster*, Jg. 3 (1969), Nr. 4, S. 530–543; Nachdruck in *Kritisch Akkoord*, 1970, S. 76–90.

Rin doch immer wieder mit warmer Sympathie für den Mitmenschen, der in der gleichen Realität zu leben hat. Die ersten Gedichte finden in dieser komplexen Gesinnung ihren Ursprung. Sie werden in der Poesie-Zeitung und in der Anthologie der Bankangestellten publiziert.²

1959 erscheint die erste Gedichtsammlung mit 43 zwischen 1949 und 1959 entstandenen meist längeren Gedichten. Das Titelgedicht dieser Sammlung: *Watakushi no mae ni aru nabe to okama to moeru hi to* (Die Pfannen, die Kochtöpfe und das flammende Feuer da vor mir) ist eine Reflexion über Leben und Schicksal der gewöhnlichen japanischen Hausfrau. Es klingt darin keine gesuchte Auflehnung, sondern vielmehr milde Bejahung durch. Pfannen, Töpfe und Herdfeuer werden zu den äusserlichen Zeichen eines Lebens, das auch so, mittels solcher Symbole, existentiell-bewusst gelebt werden kann.

1960 tritt Ishigaki Rin als Mitglied (*dōjin*) der stark fluktuierenden Dichtergruppe rund um die Zeitschrift *Rekitei* bei.³

1968 erscheint als zweite Gedichtsammlung *Hyōsatsu nado* (Das Namenschild und andere Gedichte). Diese wichtige Sammlung sichert ihre Stellung innerhalb der modernen japanischen Dichtkunst und wird mit dem H.-Preis ausgezeichnet.⁴

Die gesammelten Gedichte werden 1971 als *Ishigaki Rin shishū* publiziert und bringen der Dichterin den Tamura Toshiko-Preis ein.

Erst 1979 erscheint eine neue und bisher letzte Sammlung von Gedichten aus der Zeit zwischen 1969 und 1979. Für diese Sammlung, *Ryaku-reki* (Kurzbiographie), erhält Ishigaki Rin den *Chikyū*-Preis.⁵

2 «(Es geht hier um) das einzigartige Phänomen der sogenannten *Sākuru-shi*, der Zirkel-Poesie von Amateur-Dichtern aus Arbeitnehmerkreisen (das Wort *sākuru* findet seinen Ursprung im englischen *circle*). Die Bewegung begann unter Eisenbahnarbeitern und -beamten; sie breitete sich – vor allem in den Grossstädten – in der Folge schnell aus in mehreren Industriebetrieben, Banken, Schulen, und öffentlichen Institutionen . . . Die Bewegung erreichte mit ihrem Ideal der Dichtkunst als geistiger Nahrung für ein Volk auf der Suche nach seiner Identität in den fünfziger Jahren einen Höhepunkt», *Raster* 3/4 (1969), S. 535, 536.

3 «*Rekitei* gilt als unabhängige, nicht-akademische Zeitschrift. Sie legte sich nie auf ein Prinzipienprogramm fest . . . Überdies sind bei *Rekitei*, verglichen mit anderen Zeitschriften, direkte ausländische Einflüsse als gering zu bezeichnen und man versucht, die japanische Eigenständigkeit zu betonen. So wurde die Zeitschrift zu einem Forum für Vögel verschiedensten Gefieders, die nur schwer unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Sie erscheint noch immer, wenn auch unregelmässig», *Raster* 3/4 (1969), S. 537.

4 Der H.-Preis – benannt nach seinem Stifter, Hirazawa Teijirō – ist der wichtigste japanische Poesiepreis.

5 Siehe die Zeitschrift *Chikyū* (Erde), Nr. 69, Winter 1979.

1975 erreicht die Dichterin das Rücktrittsalter und nimmt Abschied von der Bank in Tokio (siehe dazu das Gedicht *Altersgrenze*).

Neben Gedichten schrieb Ishigaki Rin auch eine Anzahl Kurzgeschichten und Essays, die bisher zweimal in Buchform gesammelt erschienen sind.

Man sieht, das dichterische Werk ist nicht sehr umfangreich. Aber auch in bezug auf den Inhalt bleibt es hartnäckig-konstant auf die Möglichkeit und Unmöglichkeit der menschlichen Existenz ausgerichtet und beschränkt sich auf direkt der trivialen Wirklichkeit des täglichen Lebens entliehene Bilder und Themen. Damit soll kein Werturteil ausgesprochen sein, denn gerade in seiner Beschränkung ist das Werk gross. Sicher aber hat diese Beschränkung die Auswahl der zu übersetzenden Gedichte insofern erleichtert, als jede andere Wahl in bezug auf Sprachgestalt und Aussage des Werkes vermutlich ebenso repräsentativ gewesen wäre.

Ishigaki Rins Gedichte sind «übersetzbare». Damit soll angedeutet sein, dass ihr Sprachgebrauch (Idiom, Satzkonstruktion) im allgemeinen so klar und unzweideutig ist, dass das Gedicht kaum eine Interpretation nötig hat und sozusagen Satz für Satz und Wort für Wort ins Deutsche übertragen werden kann. Auch das hat die Aufgabe des Übersetzers erleichtert. Trotzdem war hier und dort eine Erklärung des kulturellen Kontextes notwendig. Sie wurde den Übersetzungen in Form eines kurzen Kommentars beigegeben.

Die Gedichte sind in chronologischer Folge angeordnet.

II

Trauerspiel

Ein Leichenauto fuhr auf der Strasse von Tokio nach Yokohama.

Ich lief ihm entgegen

sah

auf den Vordersitzen

zwei Männer lachend

sich über etwas unterhalten

besonders der feste Kerl mit dem roten Kopf neben dem Fahrer

fand es wohl sehr lustig

lachte
ha ha ha schien laut zu lachen.

Ruhig
rollte das Leichenauto an mir vorüber
hinten drin der Sarg
ein schweigender Fahrgast.
Darauf folgten drei Taxis verschiedener Farbe
mit Verwandten, in Schwarz gekleidet
still und mit geneigtem Kopf.
Auch das nur ein Augenblick
dann war der Trauerzug vorbeigeglitten.

«Falsch»
unvermittelt drehte ich mich um, hob die Hand und schrie
wie ein Regisseur auf der Bühne:

«Noch einmal
von Anfang an
so geht's nicht!»

Mitten auf der breiten Strasse
war das.

(*Higeki*, aus: *Watakushi no mae ni aru nabe to okama to moeru hi to*, 1959)

Shijimi

Mitten in der Nacht wachte ich auf.
In der Küchenecke
öffentnen sich, lebten
Shijimimuscheln, gestern abend gekauft.

«Wenn es morgen wird
fress ich euch alle,
eine nach der anderen».

Ich lachte
mein Hexengelächter.
Von da an
schlief ich die Nacht
nur noch mit leicht geöffnetem Mund.

(Aus: *Hyōsatsu nado*, 1968)

Shijimi (*Corbicula atrata*) sind die kleinen, schwarzen Muscheln, die beim japanischen Frühstück in der Miso-Suppe serviert werden. Man kauft sie lebend ein und sie bleiben über Nacht im Wasser. In der zweiten und dritten Strophe wird explizit auf die Hexe Onibaba verwiesen, die in

der buddhistischen Tradition als Kishibojin (Skr. Hāriti) ein kinderfressender böser Geist ist, später aber von Buddha bekehrt wird. Da auch kleine Mädchen bisweilen *shijimi* genannt werden, entsteht die Verknüpfung: *shijimi* – lebende Muscheln (beim Frühstück) – kleine Mädchen – kinderfressende Hexe.

Leben

Ohne Fressen kann man nicht leben.
Reis
Gemüse
Fleisch
Luft
Licht
Wasser
Eltern
Geschwister
Lehrer
auch Geld und Herz
hat man gefressen um leben zu können.
Und wenn man dann mit vollgefressenem Wanst
den Mund abwischt
liegen in der Küche
Rübenenden
Hühnerknochen
Vaters Eingeweide
der Abend meines vierzigsten Jahres
die Raubtiertränen, die mir erstmals aus den Augen quellen.
(*Kurashi*, aus: *Hyōsatsu nado*)

Am Meer

Das Heimatdorf
zieht das Meer wie eine Decke über sich her.
An der Flutlinie strecken die Frau, der Mann
die schlafenden Gesichter heraus.
Ruhig umwickelt die Decke das Dorf
lässt schlummern das Dorf
bisweilen aber wogt sie wild auf und ab.
Das Dorf erwacht aus dem Meer.
Von einer Hügelkuppe sieht man
den Meeressaum sich ausserhalb der Bucht entfalten
und auch jenseits setzt er sich fort
eine einzige riesige Decke
hüllt das Leben der Menschen ein.
Dass es Dörfer gibt
Städtchen
und Städte
ist auf der Landkarte verzeichnet.
Aber was aus dem Kragen
der Decke herausragt, die Gesichter
sind immer nur zwei: Mann und Frau.

(*Umibe*, aus: *Hyōsatsu nado*)

Der Abgrund

Am Ende des Krieges
stürzten sich auf Saipan Frauen nacheinander
von den Klippen hinunter.
Aus Tugend, Pflicht, Anstand
irgendwas.
Vom Feuer, von Männern oder sonst was in die Enge getrieben.
Sie sprangen weil sie springen mussten.
Auf ein Ziel ohne Bestimmung zu.
(Ein Abgrund stellt Frauen immer auf den Kopf)
Und seltsam
noch keine hat das Meer erreicht
in all den fünfzehn Jahren.
Warum denn wohl?
Nun ja
Frauen.

(*Gake*, aus: *Hyōsatsu nado*)

Das Gedicht geht von einer tragischen Episode aus, die sich am Ende des Zweiten Weltkriegs im Pazifik ereignete. Während der Invasion auf der Insel Saipan – ab 1918 japanisches Mandatsgebiet – beging eine Anzahl japanischer Frauen tatsächlich auf diese Weise Selbstmord.

Die Bedeutung der letzten Strophe blieb lange Zeit unklar. Erst Ende 1979 hat die Dichterin das Rätsel gelöst: ein Film über das erwähnte Ereignis bildete den eigentlichen Anlass für das Gedicht. In diesem Film sah man, wie die Frauen sich von den Klippen in den Abgrund stürzten. Dass sie ins Meer zu Tode sprangen, zeigte der Film aber nicht; das Filmbild machte auf Ishigaki Rin den Eindruck, als ob die Frauen ewig hinunter fielen. Das japanische Wort *gake* bedeutet sowohl Klippe wie Abgrund.

Dämonenmahl

Die Weinenden schlugen die Augen auf.
Die nicht weinten, schauten aufmerksam zu.

Hinter der geöffneten Tür
war der Brand
für einen Augenblick ein Feuerwerk
das sich im Rechteck niederschmiegte.

Mit dreiundvierzig Jahren verstorben
ein Mann.
Ich liess Sie warten
sagte er.

Aus dem Dunkel des erloschenen Feuers
trat der Leichenverbrenner hervor
breitete die heißen weißen Gebeine aus.

Sicher
alle hatten gewartet.

Mit Essgebärdens
nahmen die Trauergäste die Stäbchen auf.

Ohne feierliche Kleidung
hätten sie sich nicht zu benehmen gewusst.

(*Oni no shokujii*, aus: *Hyōsatsu nado*)

Die Szene ist die einer Leichenverbrennung. Es ist in Japan nicht unüblich, dass die Verwandten aus der verbliebenen Asche und den Knochenresten bestimmte Knochen, vor allem den sogenannten «Bud-

dhawirbel», d. h. den zweiten Halswirbel, heraussuchen und mitnehmen.⁶ Das Aufheben solcher Knochen geschieht mit langen, grünen Bambusstäbchen, mit «Esstäbchen».

Verlasse das Haus

- Das Haus ein Schorf auf der Erde
wenn Kinder Pusteln haben
kratzen sie sie gerne ab.
- Das Haus Goldbrokat
auch ein Pferdeknecht will angezogen sein
hässliche Dirnchen takeln sich auf für den Abend.
- Das Haus ein Blumentopf
mit Wasser und Dünger
zieht man die Pflänzchen gross
nein, bald stossen die Wurzeln sich wund.
- Das Haus ein Stein auf dem Einmachkübel
möge es nach Menschen schmecken
ach wie sauer ist's geworden.
- Das Haus eine traute Festung
alle tragen so gern
ihre Beute dorthin.
- Das Haus eine Traumwiege
selbst in der Wiege
fressen Fangheuschrecken einander auf.
- Das Haus ein Geldschrank
wo keine fremde Hand etwas zu suchen hat.
- Das Haus ein tägliches Grab
trotzdem, so sagt man
kannst du dorthin fürs letzte Mal
nicht zurück.
- Und doch lieben die Menschen das Haus
o diese Liebe.
- Liebe ein Schorf
wenn Kinder Pusteln haben
... . . .

6 Vgl. die Erzählung *Kotsu hiroi* (Gebeine sammeln) von Kawabata Yasunari, *Asiatische Studien*, Bd. XXIX.1, 1975, S. 113–116.

Darum wollen wir weg aus dem Haus
 gehen wir alle ins Freie
 lässt uns spielen im weiten Feld
 verlassen wir das enge, enge Haus
 wo das Schliessen der Türen so wichtig ist.

(*Iede no susume*, aus: *Hyōsatsu nado*)

In diesem Gedicht wird «das Haus», die japanische *ie* als soziale, früher auch legal anerkannte, korporative Institution, als Kernstück der Verwirtschaftsordnung, mit immer neuen Bildern und bitterer Ironie kritisiert.

Altersgrenze

Eines Tages
 sagte die Firma:
 «Ab morgen brauchst du nicht mehr zu kommen».

Der Mensch schwieg.
 Denn der Mensch hatte nur Menschenworte.

Denn in die Ohren der Firma
 drangen nur Firmenworte ein.

Murmelte der Mensch:
 «So was zu sagen!
 Und schon vierzig Jahre geschuftet».

Aber weil Menschenohren
 die Firmenworte gut verstehn
 und wissen was die Firma nächstens sagen wird,

murmelte der Mensch vor sich hin:
 «Man hat sich nur zu fügen».

Sicher,
 vom Eintritt an
 war die andere Partei die Firma . . . gewesen.
 Aber Menschen? Die gab es nicht.

(*Teinen*, aus: *Ryakureki*, 1979)

Eine wörtliche Übersetzung von *Teinen*, dem japanischen Titel dieses Gedichts, ist schwierig. *Altersgrenze* kommt der Bedeutung von *teinen* am nächsten. Für Ishigaki Rin wurde diese in Japan nicht einheitlich festgelegte Grenze mit 55 Jahren erreicht. Sie hatte sich – wie in Japan üblich – mit einer einmaligen Abfindungssumme zu begnügen. *Teinen* mit *Pensionsalter* zu übersetzen, hätte also für den westlichen Leser eine falsche Assoziation hervorgerufen.

Freude

Der Mann
bestellte
Rohes von lebendem Tai.
Tai haben wir nicht
aber Scholle gibt es
antwortete der Ober.
Auf dem hereingebrachten Teller der Fisch,
das Maul nach oben gerichtet,
den eigenen Leib wie einen Rock um sich drapiert,
aufgeschnitten, in Streifen nebeneinander
weiss und fast durchscheinend lag er da.
Er freut sich wenn man ihm Sake gibt
sagte der Ober.
Aus dem Fläschchen in seiner Hand
goss der Mann Sake ins Fischmaul
das sich zuckend bewegte.
Noch einen Schluck!
Seine Begleiterin tat es ihm nach.
Dann prosteten sie sich zu.
Heiss, heiss tropfte der Sake
den Gräten entlang
durch den kalten Schlund des halbierten Leibes
---- der lebte noch.

(*Yorokobi*, aus: Zeitschrift *Bungei*, 1980/2)

In einem jener typisch japanischen Etablissements, die *ikezukuri* (oder, wie die Dichterin schreibt, *ikizukuri*), «lebende» Fischgerichte als Spezialität führen, wird die Scholle lebendigen Leibes in der Länge halbiert. Die eine, noch mit dem Kopf versehene Hälfte, wird geschickt von den Gräten losgeschnitten («den eigenen Leib wie einen Rock um sich drapiert») und als Sashimi, d. h. als roher, in Streifen geschnittener, mit *wasabi* und Sojasauce gewürzter Fisch zum heissen Reiswein genossen. Der Fisch «lebt»; durch Maul und Fleisch zucken noch spasmische Bewegungen. Die andere Hälfte des Fisches kann zum Beispiel in einer Suppe verarbeitet werden.

Der Kunde fragt nach Tai (Meerbrasse, *Pagrus cardinalis*), nach jenem edlen Fisch, von dem es heisst: *ebi de tai o tsuru* («mit einer Garnele eine Meerbrasse fangen»), d. h. «mit der Wurst nach der Speckseite werfen») oder *kusatte mo tai* («selbst ein verdorbener *tai* ist noch immer ein *tai*»); aber er bekommt jenen geringen Fisch: die Scholle. Und auch dieses Detail ist im zynischen Gedicht der Ishigaki Rin nicht ohne Bedeutung.

III

Diese neun Gedichte, die – es wurde schon erwähnt – für das ganze Werk als repräsentativ bezeichnet werden dürfen, sprechen zwar eine eigene, aber für den verstehenden Leser (und das Verstehen des japanisch-kulturellen Hintergrundes möge dabei vorausgesetzt werden) doch sehr deutliche Sprache. Es sind keine «schwierigen» Gedichte, die verschiedenartig ausgelegt werden können. Trotzdem ist eine kurze Charakterisierung, ein Hinweis auf bestimmte Aspekte dieser Poesie nicht überflüssig.

In Japan spricht man von *seikatsu no shi*, von «Gedichten des täglichen Lebens». Ishigaki Rins Werk ist tatsächlich sehr eng mit der Realität des japanischen Nachkriegslebens verknüpft. Der Ausgangspunkt ist fast immer eine konkrete, ja, triviale Situation: «ein Leichenauto fuhr auf der Strasse von Tokio nach Yokohama»; «mitten in der Nacht wachte ich auf» und in der Küche stehen die Shijimimuscheln für das Frühstück bereit; die Banalität «ohne Fressen kann man nicht leben»; der Mann, der Sashimi bestellt; eine Leichenverbrennung. Aber dabei bleibt es nicht. Denn die Dichterin schaut durch solche Situationen hindurch auf die «condition humaine» dahinter. Die Verschiebung von der einen zur anderen Ebene, von der «Situation» zur «Kondition», findet öfters mittels einer Art von skurrilen Zwischensituationen statt.

Im Gedicht *Trauerspiel* erscheint der «Regisseur» auf der Bühne und lässt das Trauerspiel beinahe in eine Komödie verkehren. Jedenfalls wird da,

mittten auf der breiten Strasse
war das,

eine menschliche Szene, oder eher noch: ein Spiel mit Menschen aufgeführt.

In *Shijimi* erfolgte der Umschlag in der zweiten Strophe, wo die Dichterin sich als die Hexe Onibaba zu Wort meldet.

Bei der Leichenverbrennung (*Dämonenmahl*) haben alle gewartet. Die Frage ist, auf wen und auf was sie gewartet haben, und wer sie warten liess. Aber das Warten wird belohnt:

Mit Essgebärdens
nahmen die Trauergäste die Stäbchen auf.

Im sublimen, letzten Gedicht *Freude* erfolgt die absurde Wendung mit der lakonischen Bemerkung des Obers:

«Er freut sich wenn man ihm Sake gibt».

In bestimmten Situationen hält die Dichterin sich auf Distanz. Sie nimmt nicht teil am Geschehen, und gerade deshalb kann ihr Blick scharf und bohrend sein, zieht sie den Vorhang erbarmungslos zur Seite. In anderen Fällen ist sie aber ganz entschieden selber mit einbezogen und es scheint, als ob sie sich «stellvertretend» preisgeben möchte.

*Ich lachte
mein Hexengelächter.
Von da an
schlief ich die Nacht
nur noch mit leicht geöffnetem Mund.*

«Mit leicht geöffnetem Mund», und atmend, wie die Shijimimuscheln sich öffnen und atmend leben. Und auch ihr bleibt die Nacht mit – in ihrem Fall – dem «Schlaf des Gerechten», aber

«wenn es morgen wird
fress ich euch alle,
eine nach der anderen».

Homo homini lupus, der Mensch dem Menschen – und allem Kreatürlichen – ein Wolf.

*Selbst in der Wiege
fressen Fangheuschrecken einander auf.*

Im Gedicht *Leben* bricht die persönliche Anteilnahme – und so auch die Katharsis, mit der das Gedicht endet – erst in der letzten Zeile hervor. Die vorangegangenen 19 Zeilen bleiben im japanischen Text ohne irgendwelche Andeutung eines Agens. Es war bei der Übertragung ins Deutsche nicht möglich, diese Sprachfigur adäquat wiederzugeben. Durch die Verwendung von «man» oder «meines» («... kann *man* nicht leben», «und wenn *man* dann ...», «der Abend *meines* vierzigsten Jahres») konnte das Bild, die Dichterin selber mit einbezogen, gewissermaßen verallgemeinert werden. Aber die Wirkung, die im japanischen Original eben durch die vollständige Objektivierung des Totalbildes erreicht wird, konnte in der Übersetzung nur sehr dürfstig erfasst werden.

In der «*ikizukuri*»-Szene in *Freude* wird das *Shijimi*-Thema wieder aufgegriffen und zu einem Höhepunkt geführt. Die Beobachtungen sind kühl und scharf sezierend, scharf wie ein Fischmesser, mit dem eine ge-

ringe Scholle, ein geringer Mensch, lebendigen Leibes, aber geschickt, in Streifen zerlegt wird. Um dann – o Freude – mit Sake vollgegossen zu werden.

Heiss, heiss tropfte der Sake
den Gräten entlang
durch den kalten Schlund des halbierten Leibes
---- der lebte noch.

Hier, aber nicht nur hier, merkt man, wie sehr Ishigaki Rin in ihrer dichterischen Arbeit – und damit in letzter und für sie wohl gültigster Instanz – der *Teilnahme* an einem menschlichen Dasein Ausdruck verleiht, das sie in seiner gravierenden Mangelhaftigkeit nicht akzeptieren kann und mit aller Schärfe zurückweisen muss. Teilnahme, aber mit

den Raubtiertränen, die mir erstmals aus den Augen quellen.