

Synästhetische Ausdrucksformen in der klassischen japanischen Poesie der *Shinkokin*-Zeit

Simone Müller, Zürich

1. Einleitung

Das Thema der folgenden Ausführungen sind synästhetische Ausdrucksformen in der Dichtung der so genannten *Shinkokin*-Zeit (*Shinkokin jidai*). Drei Fragen erhalten besondere Aufmerksamkeit:

1. Weshalb treten synästhetische Ausdrucksformen in der Poesie der *Shinkokin*-Zeit relativ häufig auf?
2. Welche synästhetischen Ausdrucksformen wurden in die Poesie der *Shinkokin*-Zeit inkorporiert?
3. Welche Funktion kommt synästhetischen Ausdrücken in der Poesie der *Shinkokin*-Zeit zu?

Zur Beantwortung der drei Fragen muß zunächst die Dichtkunst der *Shinkokin*-Zeit in ihren historisch-poetologischen Kontext gestellt werden. Danach werden anhand einer Typologisierung einzelne Gedichte der *Shinkokin*-Zeit als Fallbeispiele zitiert und besprochen.

Zunächst soll jedoch der Begriff *Shinkokin*-Zeit geklärt werden: Die *Shinkokin*-Zeit erstreckte sich vom Ende des 12. bis Mitte des 13. Jahrhunderts. Sie erhielt ihren Namen aufgrund eines spezifischen, in jener Zeit prominenten Dichtstils. Dieser Stil kommt am prägnantesten in der bekannten Anthologie *Shinkokin[waka]shû* („Neue Sammlung von japanischen Gedichten aus alter und neuer Zeit“) aus dem Jahr 1205 zum Ausdruck. Der Dichtstil dieser Anthologie heißt *Shinkokin*fû. Zuweilen wird er auch *Shinkokin*chô oder *shôchôteki kafû* („Symbolischer Stil“) genannt. Der *Shinkokin*-Stil gehört zusammen mit dem *Man'yô*-Stil (*Man'yô*fû), benannt nach der Anthologie *Man'yô*shû („Die zehntausend-Blätter-Sammlung“) aus dem späten 8. Jahrhundert und dem *Kokin*-Stil (*Kokin*fû), benannt nach der Gedichtsammlung *Kokin[waka]shû* („Sammlung von japanischen Gedichten aus alter und neuer Zeit“) aus dem Jahr

920, zu den drei repräsentativsten Dichtstilen der klassischen japanischen Poesie.

Vergleicht man diese drei Anthologien bezüglich des Vorkommens von synästhetischen Ausdrucksformen, dann fällt auf, daß das *Shinkokinshû* mit Abstand die meisten synästhetischen Wendungen enthält. Der Literaturwissenschaftler Inada Toshinori untersuchte in seinem Aufsatz „Kyôkankakuteki hyôgenka no hassei to tenkai“ („Entstehung und Entwicklung synästhetischer Ausdrucksformen in der *waka*-Dichtung“) das Vorkommen synästhetischer Ausdrücke in den klassischen japanischen Anthologien und legte bezüglich der drei oben genannten Gedichtsammlungen folgende Ergebnisse vor, die ich hier in leicht korrigierter Form wiedergebe:¹

Tabelle 1: Synästhetische Ausdrücke im *Man'yôshû*, *Kokinshû* und *Shinkokinshû*

Anthologie	Gedichte insgesamt	Anzahl synästhetischer Ausdrücke
<i>Man'yôshû</i>	4516	9
<i>Kokinshû</i>	1111	1
<i>Shinkokinshû</i>	1979	14

Quelle: INADA (1975: 114)

Aus dieser Auflistung ist ersichtlich, daß das *Man'yôshû* neun, das *Kokinshû* ein und das *Shinkokinshû* vierzehn Gedichte mit synästhetischen Ausdrücken enthält. Im Verhältnis zur Gesamtzahl der Gedichte wird der Unterschied noch deutlicher: Das *Shinkokinshû* (insgesamt 1979 Gedichte) verzeichnet im Vergleich etwa viermal so viele Gedichte mit synästhetischen Ausdrucksformen wie das *Man'yôshû* (insgesamt 4515 Gedichte). Zudem beschränken sich die neun Gedichte des *Man'yôshû* auf die Wahrnehmungsdimensionen akustisch → taktil, ausgedrückt durch den Ausdruck: „der kalte Schrei der Wildgans“ (*kari ga ne samushi*).² Zur Veranschaulichung sei ein Beispiel von Kaiser Shômu (r. 724–749) zitiert:

1 Inada gibt beim *Kokinshû* die Zahl Null an. Wie Stephan Köhn in seinem Beitrag in diesem Tagungsband nachweist, enthält das *Kokinshû* jedoch mindestens ein Gedicht mit einem synästhetischen Ausdruck, nämlich KKS 2:122. Die Tabelle ist deshalb ohne Gewähr.

2 Es handelt sich um folgende Gedichte: MYS 8:1556, MYS 8:1575, MYS 8:1578, MYS 9:1757, MYS 10:2181, MYS10:2208, MYS 10:2212, MYS 13:3281.

今朝の朝明雁が音寒く聞きしなへ野辺の浅茅そ色付きにける

<i>kesa no asake</i>	Heute morgen,
<i>kari ga ne samuku</i>	als ich den kalten Schrei
<i>kikishi nae</i>	der Wildgans hörte,
<i>nobe no asaji zo</i>	färbte sich das dünne Schilfgras
<i>irozukinikeru</i>	auf den Feldern. ³

(MYS 8:1540)

Beschrieben wird hier eine Morgenszene im Frühherbst. Der kalte Schrei der Wildgans betont die Stimmung der Jahreszeit und bewirkt, daß sich das Schilfgras herbstlich färbt. Das, was in Wirklichkeit das Schilfgras koloriert, ist natürlich nicht der kalte Schrei der Wildgans, sondern die Jahreszeit. Die synästhetische Ausdrucksweise hat hier jedoch die Funktion, die Melancholie der Herbstszene zu betonen.

Da sämtliche neun Gedichte des *Man'yōshū* den Ausdruck „der kalte Schrei der Wildgans“ verwenden, stellen synästhetische Ausdrücke offenbar keine charakteristische rhetorische Technik der Dichtung des *Man'yōshū* dar. Diese Gedichte entstanden in der so genannten Tenpyō-Zeit (710–794), einer Epoche, die literarisch gesehen durch eine verstärkte Einflußnahme aus der chinesischen Poesie geprägt ist. Ganz offensichtlich muß der Ausdruck *kari ga ne samuku* (雁鳴寒 chin. *yan ming han*) auf Einflüsse aus der chinesischen Poesie zurückgeführt werden.

Das *Kokinshū* war erheblich stärker durch die chinesische Dichtkunst geprägt als das *Man'yōshū*. Insbesondere eine Anthologie der südlichen Dynastien, das *Yutai xinyong* („Neue Lieder von der Jade-Terrasse“, 545), übte einen starken Einfluß auf das *Kokinshū* aus. Es wurde durch die Delegationen an den Sui- (581–619) und den Tang-Hof (618–907) nach Japan gebracht und beeinflusste maßgeblich die Dichtung der Nara- und insbesondere der Heian-Zeit.⁴ Dennoch haben die Dichter der *Kokin*-Zeit synästhetische Ausdrücke offenbar gemieden. Möglicherweise kommen solche Topoi auch im *Yutai xinyong* kaum vor. Dies bedürfte zur Verifizierung jedoch einer intensiveren Untersuchung.

Die kaiserlichen Anthologien nach dem *Kokinshū* zeichnen sich ebenfalls durch eine mehrheitliche Absenz synästhetischer Ausdrucksformen

3 Die deutschen Übersetzungen sämtlicher Gedichte stammen von der Verfasserin dieses Beitrags.

4 Zui-Delegationen etwa um 600, Tang-Delegationen 630–894.

aus. Dies wird aus folgender Tabelle von Inada deutlich, die hier wiederum in leicht korrigierter Form wiedergegeben wird:⁵

Tabelle 2: Synästhetische Ausdrücke im *Man'yōshū* und den ersten acht kaiserlichen Anthologien

Anthologie	Gedichte insgesamt	Anzahl synästhetischer Ausdrücke
<i>Man'yōshū</i>	4516	9
<i>Kokinshū</i>	1111	1
<i>Gosenshū</i>	1426	3
<i>Shūishū</i>	1351	1
<i>Goshūishū</i>	1220	0
<i>Kin'yōshū</i>	716	1
<i>Shikashū</i>	414	1
<i>Senzaishū</i>	1285	7
<i>Shinkokinshū</i>	1979	14

Quelle: INADA (1975: 114)

Die Tabelle zeigt auf, daß nach dem *Man'yōshū* synästhetische Ausdrücke in der klassischen *waka*-Dichtung nur spärlich vorkommen. Mitte des 12. Jahrhunderts jedoch begann sich allmählich ein neuer Dichtstil zu formieren, der, wie erwähnt, *Shinkokin*-Stil genannt wird. Mit diesem Stil fanden plötzlich vermehrt synästhetische Ausdrücke Eingang in die japanische Dichtkunst. Der plötzliche Aufschwung synästhetischer Metaphern zeigt sich nicht lediglich in der Quantität, sondern auch bezüglich der Variationsbreite. Während im *Man'yōshū* lediglich das Schema akustisch → taktil, limitiert auf den Ausdruck „der kalte Schrei der Wildgans“ anzutreffen war, zeigt sich nun eine erheblich größere Kombinationsbreite und Innovationskraft in der Verknüpfung von Sinneseindrücken zu synästhetischen Wendungen. Bevor nun auf die Dichtung des *Shinkokinshū*

5 Inada gibt bei den drei Anthologien *Kokinshū*, *Gosenshū* sowie *Shūishū* jeweils die Zahl Null an. Wie Stephan Köhn in seinem Beitrag in diesem Tagungsband nachweist, enthält das *Kokinshū* jedoch mindestens ein Gedicht mit einem synästhetischen Ausdruck (KKS 2:122), das *Gosenshū* mindestens drei solcher Gedichte (GSS 3:126, 4:154 und 6:347), und das *Shūishū* ebenfalls mindestens ein Gedicht mit einer synästhetischen Metapher (SIS 17:1156). Inadas etwas unpräzisen Recherchen lassen somit vermuten, daß sich bei einer intensiveren Untersuchung – welcher hier nicht nachgekommen werden konnte – weitere synästhetische Ausdrücke in den acht Anthologien aufspüren ließen.

eingegangen wird, sollen die synästhetischen Verknüpfungsmöglichkeiten schematisch vorgestellt werden.

2. Typologie synästhetischer Kombinationsformen in der klassischen japanischen Poesie

Inada führt in seiner Untersuchung zu synästhetischen Formen in der *waka*-Lyrik insgesamt zehn synästhetische Dimensionen auf. Diese sollen das Untersuchungsrastraster der folgenden Überlegungen bilden. Allerdings habe ich eine elfte Kategorie hinzugefügt, die Inada offenbar entgangen ist.⁶ Der erste Wahrnehmungsbereich ist jeweils die primäre Bewußtseinsebene, der zweite Wahrnehmungsbereich ist die sekundäre Bewußtseinsebene der synästhetischen Assoziation:

- | | | |
|--------------------|---|-----------------------------|
| 1. visuell | → | taktil |
| 2. akustisch | → | taktil |
| 3. visuell | → | olfaktorisch |
| 4. akustisch | → | olfaktorisch |
| 5. akustisch | → | visuell (Tonsehen) |
| 6. akustisch | → | taktil/visuell ⁷ |
| 7. olfaktorisch | → | taktil |
| 8. olfaktorisch | → | taktil/visuell |
| 9. olfaktorisch | → | visuell |
| 10. taktil/visuell | → | visuell |
| 11. visuell | → | akustisch (Farbhören) |

Kategorie 1 und 2 nennt Inada „typische synästhetische Ausdrucksformen“ (*tenkeiteki na kyôkankaku hyôgen*), da sie in der klassischen japanischen Poesie besonders häufig auftreten.⁸ In der *Shinkokin*-Zeit sind aber grundsätzlich alle oben aufgeführten Verknüpfungsmöglichkeiten anzutreffen. Es soll wiederum eine leicht revidierte Tabelle von Inada ange-

6 ABRAHAM (1987: 155) macht grundsätzlich 42 mögliche sinnliche Kombinationsmöglichkeiten aus. Eine detailliertere Untersuchung der klassischen japanischen Poesie könnte somit möglicherweise weitere Kategorien zum Vorschein bringen.

7 Gemeint sind hiermit Phänomene, die sowohl dem visuellen als auch dem taktilen Bereich zugehörig sind, wie etwa die Nässe oder die Feuchtigkeit, die man nicht lediglich fühlen, sondern auch sehen kann. Inada zählt hierzu auch den Wind, da dieser anhand der Gegenstände, die er bewegt, visuell wahrnehmbar ist.

8 INADA (1975: 119).

führt werden, welche die Verteilung der Kategorien in den ersten acht kaiserlichen Anthologien (*hachidaishū*) aufzeigt:⁹

Tabelle 3: Synästhetische Ausdrücke in den ersten acht kaiserlichen Anthologien und ihre Kombinationsmuster

Syn. Anth.	Total <i>waka</i>	visuell → taktil	akust. → taktil	visuell → olfakt.	akust. → olfakt.	olfakt. → taktil / visuell	olfakt. → visuell	taktil / visuell → visuell	total
KKS	1'111			1					1
GSS	1'426			3					3
SIS	1'351						1		1
GSIS	1'220								0
KYS	716		1						1
SKS	414		1						1
SZS	1'285	2	2	1	1			1	7
SKKS	1'979	5	3			1	1	4	14
total	9'502	7	7	5	1	1	2	5	28

Quelle: INADA (1975: 114).

Die Tabelle zeigt auf, daß sich mit dem *Senzai[waka]shū* („Sammlung japanischer Gedichte aus tausend Jahren“) aus dem Jahr 1188 synästhetische Metaphern nicht lediglich quantitativ häufen, sondern daß sie verschiedene Wahrnehmungsdimensionen umfassen. Diese Resultate decken sich auch mit Untersuchungen aus privaten Gedichtsammlungen von Autoren in der *Shinkokin*-Zeit. In den Sammlungen etwa von Fujiwara no Teika (1162–1241), Fujiwara no Ietaka (1158–1237), Fujiwara no Yoshitsune (1169–1206), Jien (1155–1225), Kaiser Gotoba (r. 1183–1198) und Fujiwara no Masatsune (1170–1221) treten synästhetische Ausdrücke besonders häufig auf.¹⁰ Sie alle sind repräsentative Dichter des *Shinkokin*-Stils.

Das *Senzaishū* gehört zu den Sammlungen, die durch den *Shinkokin*-Stil geprägt sind. Dies läßt darauf schließen, daß das plötzliche Auftauchen synästhetischer Ausdrucksformen in engem Zusammenhang mit dem *Shinkokin*-Stil steht. Aus diesem Grund ist hier eine kurze Beschreibung des *Shinkokin*-Stils angebracht.

⁹ In den kaiserlichen Anthologien der *Shinkokin*-Zeit fehlen Kategorien 5, 6 und 7. Allerdings kommen sie in Privatsammlungen von Dichtern jener Zeit vor; vgl. ebd., 114.

¹⁰ Vgl. ebd., 114.

3 Der *Shinkokin*-Stil¹¹

Der *Shinkokin*-Stil kann nicht unabhängig vom politischen Hintergrund seiner Zeit gesehen werden. Ende des 12. Jahrhunderts war die Macht der Fujiwara bereits nur noch eine Erinnerung.¹² Das Land war politisch im Umbruch. In diesem Zuge muß auch der verstärkte Einfluß des Buddhismus mit seiner Weltsicht der Vergänglichkeit gesehen werden. Diese Veränderungen zeigen sich natürlich auch in der Poesie: *Waka* wurde fest an die Metaphysik von buddhistischem Gedankengut gebunden. Oscar Benl formuliert dies wie folgt:

Durch den plötzlichen Zusammenbruch der Heike-Macht wurde allen die schnelle Hinfälligkeit menschlichen Glücks geradezu dramatisch vor Augen geführt. Und dieses intensive Bewußtsein der Vergänglichkeit allen Seins (*mujōkan*), welches durch den gerade dank dieser geschichtlichen Entwicklung immer mächtiger werdenden Buddhismus noch verstärkt wurde, drang natürlich auch in die Dichtung ein und bewirkte, daß man nun die Stimmung der Einsamkeit besang.¹³

Die Veränderungen im poetischen Ausdruck können jedoch nicht nur auf innenpolitische Ursachen zurückgeführt werden. Es zeigt sich vielmehr, daß die Poesie der *Shinkokin*-Zeit am besten vor dem Hintergrund einer neuen ästhetischen Vision auf dem chinesischen Festland, dem China der Song-Zeit, verstanden werden kann.¹⁴

Die Einflüsse der Song-Lyrik auf den Stil des *Shinkokinshū* wurden bisher allerdings wenig untersucht. In der Annahme, Japan habe sich seit dem 10. Jahrhundert mehr nach innen gewandt, war man der irrigen Meinung, die japanischen Theoretiker hätten keine Informationen über die kritischen Schriften ihrer Zeitgenossen auf dem Festland gehabt. Dies ist, wie Pollack hinweist, unter anderem darauf zurückzuführen, daß nach 894 keine offiziellen japanischen Delegationen nach China entsandt wurden. Deshalb sind nach dieser Zeit wenig historische Aufzeichnungen überliefert.¹⁵ Es ist allerdings bekannt, daß nach wie vor japanische

11 Folgende Ausführungen basieren im Wesentlichen auf POLLACK (1986) sowie MÜLLER (2005: 193–199).

12 Vgl. POLLACK (1986: 78).

13 BENL (1951: 63).

14 Vgl. POLLACK (1986: 78).

15 Für Untersuchungen über die Einflüsse der Song-Lyrik auf das *Shinkokinshū* vgl. POLLACK (1986) und KONISHI (1951).

Händler und Mönche Reisen nach China unternahmen. Außerdem ist überliefert, daß der Zen-Buddhismus bereits in der *Shinkokin*-Zeit in Japan bekannt war, und nicht erst, wie gemeinhin angenommen, seit Mitte des 13. Jahrhunderts.¹⁶

Das Ideal des *Shinkokin*-Stils wurde literaturtheoretisch von drei großen Persönlichkeiten formuliert: Kamo no Chômei (1155–1216), Fujiwara no Shunzei (1114–1204) sowie dessen Sohn Fujiwara no Teika. Die Begründung des Hauptträgers des *Shinkokin*-Stils, des so genannten *yûgen*-Stils (der geheimnisvoll tiefe Stil), wird im allgemeinen Shunzei zugeschrieben. Der Terminus *yûgen* stammt aus der chinesischen daoistischen Philosophie.

Die Definition des *yûgen*-Stils ist schwierig und läßt sich deshalb einfacher durch die angestrebte Wirkungsweise formulieren: Das Ziel war, durch die objektive, bildhafte, schlichte, das heißt fast aufs Minimum reduzierte Schilderung eines Naturbildes auf den Grund des menschlichen Lebens vorzudringen und im Rezipienten ein Gefühl der Melancholie und des Bewußtseins von der Vergänglichkeit allen Seins zu evozieren. Im Gegensatz zum *Kokinshû* wurde das Hauptgewicht somit nicht auf die subjektive Wahrnehmung eines Naturphänomens gelegt, sondern das beschriebene Naturbild sollte eine universale, jedoch sinnlich nicht wahrnehmbare tiefere Wahrheit über die Essenz des Lebens zum Ausdruck bringen. Hinter der metaphysischen Realität eines Bildes sollte eine unsichtbare, tiefere Realität aufgedeckt werden, die dem Rezipienten die buddhistische Weltsicht der Leere erschließt. *Yûgen* ist somit ein buddhistischer Erfahrungsprozeß. In diesem Ideal manifestieren sich bereits Einflüsse aus dem chinesischen Zen-Stil, der in China nicht nur Auswirkungen auf das Denken, sondern auch auf die Kunst ausübte.

Das Gefühl, das nicht aus den Worten selbst resultiert, sondern in der Stimmung, die als Nachhall zurückbleibt, nennt Kamo no Chômei *yojô*. Das Ideal einer schlichten, fast kargen Ausdrucksweise, um auf etwas zu verweisen, das hinter den Worten steht, ist mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Song-zeitliche *pingtan* („glatt und sanft“) zurückzuführen, ein stilistisches Ideal, um das daoistische Konzept des Nichts (*wu*) auszudrücken. Hierbei ist es ein Vorläufer des Zen-buddhistischen Konzepts der Leere (*kû*).¹⁷ Das ästhetische Ideal der Song-Lyrik war das Vermögen,

¹⁶ Vgl. POLLACK (1986: 88).

¹⁷ Für eine Untersuchung chinesischer Vorbilder auf die Ästhetik des *Shinkokinshû*

Gedichte zu verfassen, deren Bedeutungen nicht durch die Worte erschöpft sind, sondern hinter ihnen verborgen liegen. Ein karges Äußeres (Wörter) sollte auf ein reiches Inneres (Inhalt) verweisen. Der Dichter Su Dongpo beschreibt den *pingtan*-Stil folgendermaßen:

What is to be prized in the withered and bland (*pingtan*), is when the outside is withered while the inside is rich, so that something seems bland when it is actually beautiful.¹⁸

Charakteristisch ist hier eine monochrome Pinselführung, Reduktion von Farben und Distinktionen in der Darstellung. Im Gegensatz zum *Kokinshū*, wo die Farben der Kirschblüte und der Ahornblätter im Herbst besungen werden, bändigten die Poeten der *Shinkokinshū* diese illusionären Farben (Aspekte der Leere) und ordneten sie der ihr zugrunde liegenden einheitlichen Natur unter, indem sie diese zur essentiellen Monochromie einer herbstlichen Abenddämmerung, die von Farbe gebleicht ist, umgestalteten.¹⁹

Der *yūgen*-Stil fand seine Erweiterung durch Fujiwara no Teika. Dieser begründete in Anlehnung an Kamo no Chōmeis Begriff *yojō* den sogenannten *yojōyōen*-Stil (ätherisch anmutender Stil), indem er dem stimmungsvollen Nachhall eines Gedichts noch die Forderung nach Anmut und Weichheit beifügte. Im Gegensatz zum schweren, melancholischen *yūgen*-Stil handelt es sich hierbei um eine bejahende, hellere und kräftigere Ausdrucksweise, worin sich möglicherweise der geschichtliche Hintergrund von Teikas Schaffenszeit widerspiegelt: Die Welt war bereits ins ritterliche Mittelalter eingetreten, die Übergangsturbulenzen hatten sich gelegt und man stand am Anfang einer neuen Zeit, der man positiv entgegen sah. Der Blick war nicht mehr wehmütig in die Vergangenheit, sondern erwartungsvoll in die Zukunft gerichtet.²⁰ Bezeichnenderweise wurde dieser Stil speziell in der Liebespoesie zum dichterischen Vorbild. Er ist kennzeichnend für die Gedichte der späteren Autoren des *Shinkokinshū*.

Ein weiterer Begriff, der von Teika geprägt wurde, ist der so genannte *ushin*-Stil („intensives Gefühl“; wörtlich: „Der Stil, Herz zu besitzen“). Dieser steht wiederum in Verbindung zur chinesischen Poesie. In seiner Poetikschrift *Maigetsushō* („Monatliche Aufzeichnungen“, 1219) postu-

vgl. POLLACK (1986: 77–110).

18 Zitiert aus: ebd., 86.

19 Vgl. ebd., 102.

20 Vgl. BENL (1951: 82f.).

liert Teika, man müsse sein Herz zuerst reinigen, um die Tiefe des Herzens zu erlangen. Die Reinigung wird erreicht, indem vor der Komposition eines Gedichts der Blick zunächst auf chinesische Vorbilder gerichtet wird:

Chinese poetry has the power to elevate one's heart and make it clear. When one is to compose a waka poem he should first recite Chinese poetry, softly to himself if in the presence of royalty, aloud if he is not. It is my own practice when I compose waka first to clear my heart [*kokoro o sumasu*] thus: I set my heart upon a Chinese or Japanese poem that has kept its interest through the years, and with the power this poem imparts I compose my own.²¹

Das große Vorbild, das die japanischen Dichter vor Augen hatten, war nach wie vor der Tang-Dichter Bo Juyi (772–846). Teikas dialektische Methode um „Tiefe des Herzens“ zu erlangen, führt zu einem weiteren Charakteristikum des *Shinkokinshû*, der Technik des so genannten *honkadori* („allusive Variation“). Das ist die bewußte Inkorporation dichterischer Vorlagen (*honka*), durch die eine Doppelschichtigkeit des neu verfaßten Gedichts angestrebt wurde, mit dem Ziel, die Anspielung möge vom Rezipienten erkannt und von ihm mit dem Quelltext assoziiert werden. Die Anspielungen konnten sowohl Einbau von Versen, Ausschnitte aus Prosawerken, Einfälle und besonders auch allein das Gefühl (*kokoro*) umfassen. Manchmal wurden in ein neues Werk nicht nur ein, sondern zwei oder mehr Gedichtvorlagen eingebaut. Als Prätext dienten japanische wie chinesische Vorbilder. Besonders beliebt waren Vorlagen von Bo Juyi.

Abschließend sei ein letzter, von Teika geprägter Dichtstil erwähnt, der sich in den Gedichten des *Shinkokinshû* zeigt und ebenfalls eine Polarität zum Ausdruck bringt: der so genannte distanzierte Stil (*sokutei*). Es ist dies das Verfahren, Ober- und Unterstollen eines Gedichts mit zwei Bildern zu verknüpfen, die nur sehr entfernt miteinander in Beziehung stehen und nicht mit Logik, sondern nur mit dem Gefühl zueinander in Zusammenhang gebracht werden können. Gespielt wurde mit Paradoxien und Dichotomien, die wiederum auf Einflüsse der chinesischen Zen-Poesie hinweisen. Der *sokutei*-Stil wurde insbesondere von Teika und seinen Zeitgenossen gepflegt. Teika selbst beschreibt ihn als eine Dichtform, die sich der Form (*sugata*) und der Wörter (*kotoba*) entledigt und die beiden

²¹ Zitiert aus POLLACK (1986: 105).

Gedichthälften nur über das Herz (*kokoro*) verbindet. Der Leser wird gezwungen, nicht auf der oberflächlichen Ebene des Wortes nach Bedeutung zu suchen, sondern im Herzen, das sich im Bruch zwischen den beiden Gedichtteilen offenbart.

Das *Shinkokinshû* entstand im Übergang zu einer neuen Zeit und widerspiegelt so den historischen Hintergrund, das heißt den Übergang vom klassischen Zeitalter zum Mittelalter. Da manifestiert sich ein Zusammenspiel von Polaritäten wie Leere und Realität, Traum und Wirklichkeit, Natur- und Liebespoesie, Gefühl und Wörter, Tiefe und Glätte, China und Japan sowie Prätext und Posttext. Pollack vergleicht die Ästhetik des *Shinkokinshû* mit einer Brücke:

In more than one way, then, the *Shinkokin* aesthetic can be seen as bridging two worlds: the differences between Heian and Kamakura, classical and medieval, tradition and innovation, old and new, even China and Japan, seem somehow to depend on it as the crucial link in the span from one to the next.²²

Zusammengefaßt ist also ein Hauptcharakteristikum des *Shinkokinshû* das Spielen mit und Verwischen von Dichotomien und Bewußtseinsgrenzen sowie die Schaffung von Melancholie durch einen karge Pinselührung und durch die Reduktion von Farben. Diese Charakteristika sind auf Einflüsse aus der Song-Lyrik zurückzuführen. Die Synästhesie ist ein willkommenes rhetorisches Mittel, um solche Effekte hervorzubringen. Dies ist wohl einer der Gründe, weshalb synästhetische Ausdrücke in der Dichtung der *Shinkokin*-Zeit plötzlich vermehrt auftreten. Die Popularität synästhetischer Ausdrücke in der *Shinkokin*-Zeit muß somit in engem Zusammenhang zum *Shinkokin*-Stil, und, in einem zweiten Schritt, zur chinesischen Lyrik der Song-Zeit gebracht werden. Ein weiterer Grund liegt, wie Kusano Michiko hinweist, möglicherweise in der persönlichen Vorliebe des abgedankten Kaisers Gotoba (1180–1239) – der die Kompilation des *Shinkokinshû* befahl – für synästhetische Ausdrücke. In ihrem Aufsatz „*Kyôkankakuteki hyôgen to ,Rônyaku gojusshu utaawase*“ („Synästhetische Ausdrücke und der Gedichtwettbewerb ‚Fünfzig Gedichte von Alt und Jung‘“) zeigt sie auf, daß in der *Shinkokin*-Zeit ein regelrechter Synästhesie-Boom aufkam, und daß insbesondere bei Gedichtwettbewerben, die von Kaiser Gotoba veranstaltet wurden, synästhetische Ausdrücke besonders häufig auftraten. Die Vorliebe Gotobas für synästhetische Wen-

22 POLLACK (1986: 109f.).

dungen hat deren Aufschwung in der *Shinokin*-Zeit möglicherweise vorangetrieben.²³

In der Folge sollen nun einige Gedichte mit synästhetischen Ausdrücken aus der *Shinkokin*-Zeit vorgestellt werden.

4 Fallbeispiele aus der *Shinkokin*-Zeit²⁴

Zunächst möchte ich auf die beiden Kategorien eingehen, die Inada „typische synästhetische Ausdrücke“ nennt, nämlich: das Fühlen sowie das Hören von physischen Manifestationen, die dem Sehsinn zugehörig sind.

4.1 visuell → taktil

Bei dieser Kategorie treten in der klassischen *waka*-Lyrik insbesondere die Gefühle von Kälte und Kühle auf. Hitze, aber auch Schmerz fehlen hingegen. Besonders häufig ist die Kombination von Mondlicht, Tau und Kälte. Es sei ein Wintergedicht von Minamoto no Michitomo (1171–1227) angeführt:

霜むすぶ袖のかたしきうちとけて寝ぬ夜の月のかげぞさむけき

<i>shimo musubu</i>	Ich schlafe allein,
<i>sode no katashiki</i>	den taubenetzten Ärmel
<i>uchitokete</i>	einseitig ausgebreitet.
<i>nenu yo no tsuki no</i>	Das Licht des Mondes,
<i>kage zo samukeki</i>	schlaflos in der Einsamkeit – wie kalt fühlt es sich an!

(SKKS 6:609)

Das Gedicht beschreibt eine Frau, welche die Nacht einsam in ihrem Schlafgemach verbringt und auf ihren Geliebten wartet. Es handelt sich hier also um ein Wartegedicht (*matsukoi no uta*), eine Adaptation des chinesischen Boudoirgedichts (*guiyanshi*).²⁵ Da der Dichter männlichen Geschlechts ist, ist das *waka* aus der fiktiven Sicht einer wartenden Frau verfaßt. Licht kann sich grundsätzlich nicht kalt anfühlen, ist es doch eine

23 Vgl. KUSANO (1997).

24 Die beiden von Inada angeführten Kombinationen akustisch → taktil/visuell sowie olfaktorisch → taktil/visuell werden hier nicht durch ein Beispiel exemplifiziert, da es hierzu in der japanischen Dichtung nur spärliche Beispiele gibt.

25 Zur chinesischen Boudoirpoesie siehe: ROY (1959), MIAO (1987), BIRRELL (1985).

Erscheinung, die dem Sehsinn zugehörig ist, weshalb es sich um einen synästhetischen Ausdruck handelt.

Was die Frau hier als kalt empfindet, ist natürlich nicht der Mond. Es ist auch nicht die Nacht, nein, es ist vielmehr das Bett in dem die Anwesenheit des Geliebten fehlt. In ihrer Einsamkeit liegt sie die ganze Nacht wach und starrt den Mond an, wodurch er zum Sinnbild der Unbarmherzigkeit und Kälte ihres einsamen Loses wird.

Das Gedicht ist ein typisches Beispiel eines Werks im *Shinkokin*-Stil. Dies zeigt sich durch die Zäsur nach der zweiten Verszeile sowie durch die Verwischung von Liebes- und Jahreszeitendichtung. Das *tanka* enthält außerdem eine Metapher: Der Tau ist Sinnbild der Tränen, mit denen das lyrische Ich in seinem einsamen Schlaf den Ärmel benetzt.

Setzen wir die Inkorporation der synästhetischen Wendung in Bezug zu oben erwähntem chinesisches Ideal des *pingtan*, so könnte man vielleicht sagen, daß durch den Ausdruck „das kalte Mondlicht“ ganz bewußt die Farbe aus dem Gedicht herausgeschält und auf diese Weise Melancholie erzeugt wird.

Der Topos des kalten Mondes kann auf Vorbilder der chinesischen Dichtkunst zurückgeführt werden. Es sei eine Verszeile eines Gedichts von Li Taibo mit dem Titel „Bai zhuci“ 白紵辭 („Das weiße Nesseltuch“) angeführt:

月寒江清夜沈沈

yue han jiang qing
ye shenshen

Der Mond ist kalt, der Fluß ist klar,
und es ist tiefe Nacht.²⁶

Die synästhetische Kombination visuell → taktil kommt in den Gedichten des *Shinkokinshū* recht häufig vor. Ein Großteil dieses Typus verwendet jedoch den Topos des kalten Mondlichts, weshalb dieses Muster stark konventionalisiert ist.

4.2 akustisch → taktil

Hier handelt es sich um dasselbe synästhetische Kombinationsmuster wie bei den Gedichten des *Man'yōshū*. Es bildet auch in der *Shinkokin*-Zeit die häufigste synästhetische Kategorie.²⁷ Wie im *Man'yōshū* ist auch in

²⁶ Zit. aus: INADA (1975: 113).

²⁷ Inada zufolge kommt dieses synästhetische Kombinationsmuster in der *Shinkokin*-Zeit in 50 Gedichten vor; vgl. INADA (1975: 48).

den Werken der *Shinkokin*-Zeit lediglich das haptische Gefühl von Kälte oder Kühle anzutreffen, nun aber nicht mehr ausschließlich in Kombination mit dem Schrei der Wildgans. Am Häufigsten ist nun das Gefühl von Kälte beim Hören der Zikadenstimmen (*semi no koe*). Es folgt ein Sommergedicht von Nijōin Sagami (?-?) aus dem *Shinkokinshū*:

	鳴く蟬の声もすゞしき夕暮に秋をかけたるもりの下露
<i>naku semi no</i>	In der Abenddämmerung,
<i>koe mo suzushiki</i>	in der selbst die Stimmen der
<i>yūgure ni</i>	Zikaden kalt sind,
<i>aki o kaketaru</i>	fühlt der Waldtau sich
<i>mori no shitatsuyu</i>	herbstlich an.

(SKKS 3:271)

Das *waka* ist der Kategorie Sommergedichte zugehörig. Doch offensichtlich neigt sich die Jahreszeit bereits dem Herbst zu. Die herbstliche Abenddämmerung ist konventionell ein Topos der Liebesdichtung: Sie ist Symbol des sehnsüchtigen Wartens auf einen Geliebten, der nicht kommt. Es handelt sich somit wie das vorher zitierte Gedicht wohl um ein Wartegedicht. Das Werk wurde hier allerdings von einer Frau, und nicht wie vorher angeführtes, von einem Mann verfaßt. Dies ändert selbstverständlich nichts an der Fiktionalität des Gedichts. Was dieses *waka* vor allem von vorher zitiertem unterscheidet, ist, daß wir es hier nicht mit einer eigentlichen Liebesklage zu tun haben. Die Betonung liegt nicht auf der Abwesenheit des Geliebten, sondern das Bild der Abenddämmerung mit den kalten Stimmen der Zikaden evoziert ein positives Gefühl tiefer Melancholie (*yūgen*). Auch in diesem *tanka* wird durch den Einbau eines synästhetischen Ausdrucks die Farbe der Szenerie gedämpft.

Der Ausdruck „die kalten Stimmen der Zikaden“ ist bereits in der Dichtung des *Kaifūsō* (Erlesene Gedichte des wehmütigen Windes, 751) anzutreffen. Es handelt sich um die älteste erhaltene japanische Anthologie mit in chinesischer Sprache verfaßten Gedichten. Somit sind auch hier wiederum Vorbilder aus der chinesischen Lyrik wahrscheinlich:

山中猿吟断葉裏蟬音寒

<i>shanzhong houyin duan</i>	Die Schreie der Affen in den Bergen verstummen.
<i>yeqi chanyin han</i>	Die Stimmen der Zikaden unter den Blättern sind kalt. ²⁸

Außer den Zikadenstimmen werden in der Dichtung des *Shinkokinshū* auch die Stimmen des Kranichs, des Regenpfeifers, oder wiederum, wie im *Man'yōshū*, der Wildgänse, zudem der Ton des Windes, des Bambus oder der Glocken als kalt empfunden.

Bei den zwei oben erwähnten typisierten synästhetischen Wahrnehmungsdimensionen wird üblicherweise stets ein Bereich aus der bildlichen oder der akustischen Wahrnehmung als kalt oder kühl empfunden. In allen Gedichten wird eine einsame Abend- oder Nachtszene beschrieben, die durch die bewußte Dämpfung der Farben ein Gefühl von Melancholie evoziert. Diese Technik beruht somit auf dem chinesischen ästhetischen Ideal *pingtan*, einem Dichtstil bei dem wie erwähnt durch das Zurückziehen von Formen und Farben das daoistische, im weiteren Sinne auch das zen-buddhistische Konzept des Nichts (*wu*) ausgedrückt wird. Die synästhetischen Metaphern haben hier folglich die Funktion, dieses Ideal zu versprachlichen.

4.3 visuell → olfaktorisch

Häufig ist hier das Schema, daß auf dem Hintergrund einer Frühlingszene mit Pflaumenblüten das Mondlicht gerochen wird. Es folgt ein Beispiel von Fujiwara no Shunzei (1114–1204) aus dem *Senzaishū*:

春の夜は軒端の梅をもる月のひかりもかほる心ちこそすれ	
<i>haru no yo wa</i>	Das Mondlicht,
<i>nokiba no ume o</i>	das durch die Pflaumenblüten
<i>moru tsuki no</i>	beim Vordach scheint,
<i>hikari mo kaoru</i>	es scheint zu duften
<i>kokochi koso sure</i>	in der Frühlingsnacht.

(SZS 1:24)

Im Gegensatz zu oben zitierten Gedichten wird hier durch die synästhetische Metapher nicht die Farbe aus der beschriebenen Szene heraus-

28 Zit. aus: INADA (1975: 112).

gefiltert oder abgeschwächt; der Duft der Pflaumenblüten scheint im Gegenteil den Glanz des Mondlichts zu verstärken und ihm Frische zu verleihen. Im Gegensatz zum *Kokinshū*, bei dessen Frühlingsgedichten meist eine Tagesszene beschrieben wird, wird hier allerdings wiederum eine nächtliche Szenerie geschildert, wodurch die Kolorierung der dargestellten Kulisse dennoch gedämpft ist. Außerdem wird dem Bild, indem die Farbe des Mondlichts durch den Duft ersetzt wird, auf eine gewisse Weise dennoch Farbe entzogen.

4.4 akustisch → olfaktorisch

Hier zeigt sich insbesondere das Schema „die Stimme der Nachtigall beim Pflaumenbaum duftet“ (*ume ni ... uguisu no koe niou*) oder „die Stimme des Kuckucks beim Mandarinenbaum duftet“ (*tachibana ni ... hototogisu no koe niou*):

Es folgt ein Frühlingsgedicht von Shukaku (1150–1202) aus dem *Senzaishū*. Die Tageszeit ist die Morgendämmerung:

梅が枝の花にこづたふうぐいすの声さへにほふ春のあけぼの

<i>ume ga e no</i>	In der Dämmerung des
<i>hana ni kozutau</i>	Frühlingsmorgens
<i>uguisu no</i>	duftet selbst
<i>koe sae niou</i>	die Stimme der Nachtigall,
<i>haru no akebono</i>	die auf den Ästen
	der Pflaumenblüte singt.

(SZS 1:28)

Auch in diesem Gedicht ist das evozierte Bild frisch und voll, allerdings sind die Farben durch die Inkorporation der Morgendämmerung wiederum gedämpft, und durch die Substitution von Farbe durch den Duft wird die Kolorierung des beschriebenen Bildes dunkel und geheimnisvoll.

4.5 akustisch → visuell

Die synästhetische Kombination akustisch → visuell kommt in den kaiserlichen Anthologien nicht vor. Allerdings findet man sie in einigen Privatsammlungen der *Shinkokin*-Zeit. Es folgt ein Gedicht von Fujiwara no Teika aus dem *Shūi gusō* (Nachlese eigener Entwürfe, 1216):

ももしきやもるしら玉のあけがたにまだ霜くらき鐘の声かな
momoshiki ya In der Morgendämmerung
moru shiratama no beim Palast,
akegata ni wenn die Tauperlen herabfallen,
mada shimo kuraki ist der Ton der Glocken, ach!
kane no koe kana noch so dunkel.

(Shûi gusô 721)

Eine konventionalisierte Kombination ist auch die dunstige Stimme (*koe kazumu*). Es sei ein Gedicht von Saigyô (1118–1190) aus dem *Saigyô Hôshi kashû* zitiert:

山路わけ花をたづねて日は暮れぬ宿かし鳥の声もかすみて
yamaji wake Die Sonne, die den Bergweg
hana o tazunete teilt und die Blumen besucht,
hi wa kurenu neigt sich.
yadokashidori no Die Stimme der Nachtigall –
koe mo kazumite selbst sie ist dunstverhangen.

(Saigyô Hôshi kashû 63)

In den beiden Gedichten der 5. Kategorie wird die Farbe des evozierten Bildes gleichfalls bewußt durch die synästhetische Rhetorik gedämpft und ein Bild leichter Melancholie geschaffen.

4.6 olfaktorisch → taktil

Häufig ist hier die Kombination von Blütenduft, manchmal Pflaumenduft, und Kühle oder Kälte. Es folgt ein Gedicht von Fujiwara no Teika aus dem *Shûi gusô*:

風わたる軒の下草うちしをれすずしくにほふ夕立ちの空
kaze wataru Der Abendhimmel
noki no shitakusa duftet kühl –
uchishiore Das Gras auf dem Vordach,
suzushiku niou durch das der Wind weht,
yûdachi no sora welkt.

(Shûi gusô 824)

Offenbar beschreibt Teika hier ein Herbstbild, weshalb der Duft mit dem Gefühl von Kühle assoziiert wird. Die Intensität des Geruchs ist dadurch im Gegensatz zu oben zitierten Frühlingsgedichten abgeschwächt.

4.7 olfaktorisch → visuell

Die Kombination olfaktorisch → visuell scheint insbesondere ein Spezialität von Fujiwara no Teika zu sein:

花の香のかすめる月にあくがれて夢もさだかにみえぬ比かな

<i>hana no ka no</i>	Ich sehne mich nach dem Mond
<i>kasumeru tsuki ni</i>	der vom Duft der Blüten
<i>akugarete</i>	dunstig ist –
<i>yume mo sadaka ni</i>	selbst die Träume sehe ich
<i>mienu koro kana</i>	nicht klar in diesen Tagen.

(*Shūi gusō* 907)

Hier wird eine Frühlingsbild beschrieben. Der Duft der Blüten ist so stark, daß selbst der Mond vom schweren Duft dunstverhangen ist und das lyrische Ich durch diesen Dunst die Träume nicht klar sieht. Auf diese Weise entzieht Teika dem Frühlingsbild die Farbe und evoziert ein Gefühl der Unschärfe. Die Verwischung von Bewußtseinsebenen, die dem Gedicht ätherischen Anmut geben, wird hier wiederum durch den synästhetischen Ausdruck betont.

4.8 taktil/visuell → visuell

Bei dieser Kategorie ist die Kombination von Wind und Sturm häufig, in denen das lyrische Ich Farben sieht. Berühmt ist ein Gedicht von Kaiser Gotoba aus dem *Shinkokinshū*:

み吉野の高嶺の桜ちりにけりあらしも白き春のあけぼの

<i>Miyoshino no</i>	Die Kirschblüten auf dem Gipfel
<i>takane no sakura</i>	des Yoshino-Berges
<i>chirinikeri</i>	sind abgefallen –
<i>arashi mo shiroki</i>	Selbst der Sturm der
<i>haru no akebono</i>	Frühlingsdämmerung
	ist weiß gefärbt.

(SKKS 2:133)

Der Sturm, der die Blüten davon trägt, färbt den Himmel des Frühlingsmorgens weiß. Es entsteht wiederum eine Verwischung von Bewußtseinsgrenzen. Durch die Weiße der Blüten wird dem Bild Farbe entzogen.

Vergleicht man andere Gedichte dieses Typus, so zeigt sich, daß alle die Idee von Blüten, die den Wind weiß färben, enthalten. Es gibt aller-

dings vereinzelt Beispiele, in denen der Wind blau (*aoshi*) beschrieben wird. Es folgt ein Gedicht aus dem *Mitsutsune shû*:

なつのいけのみぎはもすぎ松かげのあさるもあをき風の色かな
natsu no ike no Selbst der Rand des Gartenteichs
migiwa mo sugoki ist kühl –
matsukage no Die blaue Farbe
asaru mo aoki des Windes
kaze no iro kana der die Kiefer bleicht.

(*Mitsutsune shû* 43)

Obwohl hier die Farbe Blau inkorporiert wird, wird durch die Betonung des Umstandes, daß die blaue Farbe des Windes die Kiefer bleicht, der Szenerie dennoch Farbe entzogen.

Sowohl der Ausdruck „der weiße Wind“ als auch „der blaue Wind“ erscheinen in chinesischen Gedichten des *Wakan rôeishû* („Sammlung chinesischer und japanischer Rezitationen“, 1012). Es soll eine Zeile eines Gedichtes von Yoshishige no Tamemasa zitiert werden:

青風吹皓月冷
Qingfeng chui Der blaue Wind bläst,
haoyue leng der weiße Mond ist kühl.

(*Wakan rôeishû* 643)

4.9 visuell → akustisch

Abschließend soll ein Gedicht aus einer synästhetischen Kombination zitiert werden, die Inada nicht aufführt. Es ist die Kombination visuell → akustisch. Das Gedicht stammt von Fujiwara no Teika aus dem *Monjû hyakushu* („Hundert Gedichte nach Bo Juyi“), einer Anthologie mit hundert Gedichten, die auf Verszeilen des chinesischen Dichters Bo Juyi basieren.

風のうえに星の光はさえながらわざとも降らぬ霰をぞ聞く
kaze no ue ni Im Licht der Sterne,
hoshi no hikari wa die kalt über dem Wind
saenagara glitzern,
wazatomo furanu höre ich den Ton des Hagels
arare o zo kiku spärlich fallen.

(*Monjū hyakushū*)²⁹

Das lyrische Ich hört den Ton des kalten Lichts der Sterne, im Winterhimmel glitzernd wie Myriaden von Hagelkörnern, die fein herunterfallen. Das Gedicht beruht auf der Zen-Vorstellung, daß das Herz besser hört als die Ohren. Teika zeigt uns die Erfahrung, mit einem Herzen zu hören, das vom oberflächlichen Dunst der irdischen Welt gereinigt ist. Sternenlicht im kalten Wind kann man nicht hören, aber der Hagel, fast zur Unhörbarkeit gedämpft, wird hier zum Sternenlicht transformiert. Das *tanka* bringt somit die Vorstellung zum Ausdruck, daß die Realität ein dialektischer Prozeß ist, der die Vermittlung unterschiedlicher Begriffe beinhaltet.³⁰

5. Fazit

Synästhetische Metaphern im *Shinkokinshū* stehen – wie zu erwarten war – in engem Bezug zum *Shinkokin*-Stil. Sie haben die Funktion, Bewußtseinsebenen zu verwischen, Paradoxien zu schaffen und Dichotomien zusammenzuführen. Anhand von synästhetischen Ausdrücken wird der dargestellten Szenerie Farbe entzogen oder eine Bild von Undeutlichkeit und Verschwommenheit erzeugt und so ein Gefühl von Melancholie geschaffen. Dies wird erreicht, indem bewußt farblose und kühle Adjektive wie „weiß“ oder „naß“ inkorporiert oder indem Farben durch Gerüche substitutioniert werden. Die dunkle Melancholie des Bildes wird zudem verstärkt, indem die beschriebene Tageszeit meist die Morgen- oder Abenddämmerung ist.

Synästhetische Metaphern verweisen somit über ihre Worte hinaus auf eine Realität, die sich dem objektiven Auge entzieht, auf eine universale Wahrheit, die in zen-buddhistischer Manier Gegensätze zusammenführt und auf das Gefühl des unterschiedlosen Einen, des Nichts verweisen.

²⁹ Zit. aus POLLACK (1986: 107).

³⁰ Vgl. POLLACK (1986: 107).

Diese Techniken kongruieren somit mit dem Song-zeitlichen Ideal des *pingtan* und der Zen-buddhistischen Poesie.

Die synästhetischen Ausdrücke sind trotz ihrer Variationsbreite stereotyp. Sie sind deshalb schwer auf einzelne chinesische Prätexte zurückzuführen. Zumindest wäre hier intensive Rechercharbeit nötig. Klar ist jedoch, daß der Stil des *Shinkokinshû* als Ganzes auf chinesischen Vorbildern beruht, und daß synästhetische Ausdrücke verwendet werden, die auch in der chinesischen Dichtkunst vorkommen. Somit hängt das plötzliche Aufkommen synästhetischer Ausdrücke in der *Shinkokin*-Zeit nicht lediglich mit dem *Shinkokin*-Stil, wie er von Shunzei und Teika postuliert wird, zusammen, sondern ist in enger Verbindung zu dichterischen Idealen der Song-zeitlichen Lyrik zu sehen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Kaifûsô* 懷風藻 (1964), in: NKBT 69: 51–183.
Kokin[waka]shû, 古今[和歌]集 (1994), in: SNKBT 5.
Man'yôshû 万葉集 (1994–1996), in: SNKBZ 6–9.
Mitsutsune shû 光経集 (1989), in: SKT 7:
Saigyô Hôshi shû 西行法師歌集 (1985), in: SNKBT 3: 601–613.
Senzai[waka]shû 千載[和歌]集 (1993), in: SNKBT 10.
Shinkokin[waka]shû 新古今[和歌]集 (1995), in: SNKBT 11.
Shûi gusô 拾遺愚草 (1985), in: SKT 3: 787–831.
Wakan rôeishû 和漢朗詠集 (1965), in NKBT 73: 3–310.

Sekundärliteratur

- ABRAHAM, Werner (1987): „Synästhesie als Metapher“, in: *Folia Linguistica* 21: 155–190.
 BENL, Oscar (1951): *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert* (Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde 56 [Reihe B: Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen 31]). Hamburg: Cram, de Guyter & Co.

- BIRRELL, Anne M. (1985): „The Dusty Mirror: Courtly Portraits of Woman in Southern Dynasties Love Poetry“, in: Robert E. HEGEL / Richard C. HESSNEY (Hg.): *Expressions of Self in Chinese Literature*. New York: Columbia University Press: 33–69.
- CYTOWIC, Richard E. (1989): *Synesthesia. A Union of the Senses* (Springer Series in Neuropsychology). New York u. a.: Springer-Verlag.
- GROSS, Sabine (2002): „Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität“, in: Hans ADLER / Ulrike ZEUCH (Hg.): *Synästhesie: Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 57–92.
- INADA Toshinori 稲田利徳 (1966): „Tettei no kyôkankakuteki hyôgenka no keifu 徹底の共感覚的表現歌の系譜“, in: *Kokugo kokubun* 国語国文, Bd. 35, Nr. 12: 1–23.
- (1975): „Kyôkankaku-teki hyôgen uta no hassei to hatten (jô) 共感覚的表現歌の発生と発展 (上)“, in: *Okayama daigaku kyôikugakubu kenkyû shûroku* 岡山大学教育学部研究集録, Bd. 43 (Aug.): 107–120.
- (1976): „Kyôkankaku-teki hyôgen uta no hassei to hatten (ge) 共感覚的表現歌の発生と発展 (下)“, in: *Okayama daigaku kyôikugakubu kenkyû shûroku* 岡山大学教育学部研究集録, Bd. 44 (Jan.): 131–142.
- KONISHI Jin'ichi 小西甚一 (1951): „Chûseiteiki hyôgen ishiki to sôdai shiron 中世的表現意識と宋代詩論“, in: *Kokugo kokubun* 国語国文, Bd. 1, Nr. 1 (Okt.): 16–49.
- KUSANO Michiko 草野美智子 (1997): „Kyôkankaku-teki hyôgen to ‚Rôn-yaku gojusshu utaawase‘ 共感覚的表現と「老若五十首歌合」“, in: *Kokugo kokubungaku kenkyû* 国語国文学研究, Nr. 32 (Febr.): 128–133.
- MIAO, Ronald C. (1978): „Palace-Style Poetry: The Courtly Treatment of Glamour and Love“, in: Ronald C. MIAO (Hg.): *Studies in Chinese Poetry and Poetics* 1. San Francisco: Chinese Materials Center: 1–42.
- MORI Sadashi 森貞 (1995): „Kyôkankaku-teki hiyu ni kan suru hitokô-satsu 共感覚的比喻に関する一考察“, in: *Fukui kôgyô kôtô senmon gakkô kenkyû kiyô* 福井工業高等専門学校研究紀要, Nr. 29 (Nov.): 251–267.

-
- MÜLLER, Simone (2005): *Sehnsucht nach Illusion? Klassische japanische Traumlyrik aus literaturhistorischer und geschlechtsspezifischer Perspektive*. Bern: Peter Lang.
- POLLACK, David (1986): *The Fracture of Meaning. Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- ROY, David T. (1959): „The Theme of the Neglected Wife in the Poetry of Ts'ao Chih“, in: *The Journal of Asian Studies*. 19, Nr. 1 (Nov.): 25–31.
- SAKURAI Hiroyuki 櫻井広幸 (2000): „Kaori hyôgen ni okeru kankaku yôgo – kyôkankaku-teki hyôgen ni tsuite – 香り表現における感覚用語 — 共感覚的表現について—“, in: *Risshô daigaku bungakubu ronsô* 立正大学文学部論叢, Nr. 111 (März): 61–77.
- TAKAHASHI Bunji 高橋文二 (1981): „Ôchôbungaku ni arawareta sôzô-ryoku no seikaku ni tsuite – ,kyôkankaku sekai to kage no imaaju‘ shoken 王朝文学に表れた想像力の性格について—「共感覚世界と影のイメージ」小見“, in: *Komazawa kokubun* 駒澤國分, Bd. 18 (März): 25–35.
- (1985): *Fûkei to kyôkankaku. Ôchô bungaku shiron* 風景と共感覚・王朝文学詩論. Tôkyô: Shunjûsha.