

# **Von der Boudoirpoesie zur „wartenden Frau“: Der Einfluss der chinesischen Dichtung auf die klassische japanische Liebeslyrik**

Simone Müller

## **1. Einleitung**

Hauptgegenstand der klassischen japanischen Liebeslyrik ist wie in den meisten Kulturen der Welt der Liebesschmerz. Eine der Hauptursachen des Liebesschmerzes ist die Abwesenheit des Geliebten. Die Liebe ist somit häufig mit sehnsüchtigem Warten verbunden. Das Harren des Geliebten hat sich in der klassischen japanischen Dichtung in einer spezifischen Untergattung manifestiert, der sogenannten „wartenden Liebe“ (*matsu koi*). Sie soll das Thema der folgenden Darlegungen sein.

Die passive, wartende Frau (*matsu onna*) ist ein Phänomen, dem in Japan starke Ästhetisierung widerfuhr. Diese beschränkt sich nicht allein auf die Dichtkunst, sondern auf das japanische Ideal von Weiblichkeit schlechthin. Selbst im modernen Japan ist das Ideal von Weiblichkeit stark mit dem Prinzip von Passivität und unglücklichem, doch geduldigem Warten verbunden. Dieses ästhetische Ideal wird gemeinhin als intrinsisch japanische Erscheinung rezipiert, deren Ursachen in japanischen Weltvorstellungen und insbesondere in den gegebenen Gesellschaftsstrukturen gesucht werden.

Ich werde in den folgenden Ausführungen einen etwas anderen Ansatz vertreten. Meines Erachtens sind nicht lediglich Gesellschaftsstrukturen für das Phänomen der wartenden Frau verantwortlich. Vielmehr hat das Prinzip der wartenden Frau zu einem nicht unerheblichen Teil seine Ursprünge in der chinesischen Poesie, von wo sie Eingang in die japanische Dichtkunst fand und im Zuge ihrer Ästhetisierung zum Ideal von Weiblichkeit als solche emporstilisiert wurde.

Der Artikel ist wie folgt aufgebaut: Zunächst folgt ein Überblick über die Untergattungen der japanischen Liebespoesie und deren Entwicklung. Darauf wird auf eine dieser Untergattungen, nämlich eben erwähnte „wartende Liebe“ fokussiert, indem

zunächst auf die chinesische Liebespoesie, dann auf die Liebespoesie im *Man'yôshû* (Die zehntausend-Blätter-Sammlung<sup>1</sup> [Ende 8. Jh.]) und schliesslich auf diejenige im *Kokin-[waka]shû* (Sammlung von japanischen Gedichten aus alter und neuer Zeit [905-ca. 920]) eingegangen wird. Diese sollen die Basis für einige Betrachtungen über die Identität des lyrischen Ichs in der japanischen Dichtkunst sowie über den weiblichen Dichtstil des *Kokinshû* sein.

## 2. Thematische Untergattungen der klassischen japanischen Liebespoesie

In der klassischen japanischen Liebeslyrik gibt es verschiedene thematische Untergattungen. Zu ihnen zählen unter anderem die einseitige Liebe (*kata koi*), die heimliche, unterdrückte Liebe (*shinobu koi*), die Liebe am nächsten Morgen (*kinuginu no koi*) und ferner die gegenseitige Liebe (*moro koi*). Letztere ist allerdings erheblich seltener vertreten. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die gegenseitige Liebe aufgrund der fehlenden Tragik ein wenig attraktives Sujet für die Liebespoesie darstellt. Grundprinzip der Liebespoesie ist die Sehnsucht, und diese ist nur in der Unerfülltheit möglich. Somit ist die Unerfülltheit gleichsam eine Grundbedingung der Liebesdichtung: Es ist die Sehnsucht nach einer Person, die nicht anwesend ist. Die gegenseitige Liebe kommt am ehesten noch in den Gedichten des *Man'yôshû* zum Ausdruck. Obwohl auch in ihr die Liebe nicht Erfüllung findet, ist die Ursache der Sehnsucht meist nicht emotionaler, sondern lediglich räumlicher Natur: Der Liebhaber ist beispielsweise auf Reisen, in der Verbannung, oder die Liebesbeziehung findet keine gesellschaftliche Sanktionierung. Ein Ausweg aus dem Dilemma bildet unter anderem der Traum, durch den sich räumlich getrennte Liebende durch mystische Seelenvereinigung in der Traumdimension zu vereinigen vermögen. In der späten *Man'yô*-Zeit, insbesondere in der Frauendichtung im Umkreis von Ôtomo no Yakamochi, zeigt sich in der Liebeslyrik eine grundlegende Verschiebung auf den Ausdruck der einseitigen Liebe hin. Diese findet ihre Vollendung im *Kokinshû*. Die Unerfülltheit der Liebe ist nicht mehr bloss räumlicher, sondern grundsätzlicher Natur: Das Objekt der Liebe erwidert die Liebe des lyrischen Ichs nicht.

---

1 Über die Bedeutung des Titels *Man'yôshû* herrscht Uneinigkeit vor, ob *yô* 葉 (Blatt) i m Sinn von "Wort-Blatt"

Ein weiterer Grund für die Unerfülltheit der Liebe in den Gedichten des *Kokinshû* ist der Umstand, dass das Objekt der Liebesehnsucht von der Liebe des lyrischen Ichs nichts weiss. Dies manifestiert sich in der thematischen Untergattung der sogenannten heimlichen, versteckten Liebe. Schliesslich taucht im *Kokinshû* die sogenannte „Liebe am Morgen danach“ auf. Die Liebesehnsucht ist hier auf gesellschaftliche Ursachen zurückzuführen: Der Mann musste seine Liebste beim ersten Schrei des Kuckucks verlassen und schrieb ihr von zu Hause ein Gedicht, in dem er seinem Schmerz über die ungewollte Trennung Ausdruck verlieh. Die Liebe am Morgen danach kann aus diesem Grund ebenfalls zum Ausdruck der gegenseitigen Liebe hinzugerechnet werden. Sie stellt ein Gedichttypus dar, der repräsentativ für die Männerdichtung ist. Es soll hier nicht weiter auf sie eingegangen werden.

Somit zeigt sich vom *Man'yôshû* zum *Kokinshû* eine Verschiebung von der gegenseitigen zur einseitigen und schliesslich zur heimlichen Liebe. All diesen Liebesgattungen ist jedoch gemeinsam, dass das Objekt der Liebe nicht anwesend ist und sich das lyrische Ich nach ihm sehnt. Die Gründe der Abwesenheit sind allerdings unterschiedlich. Die repräsentativen Untergattungen der klassischen japanischen Liebespoesie lassen sich schematisch folgendermassen veranschaulichen:

<b>Untergattung</b>	<b>repräsentative Anthologie</b>	<b>Grund der Trennung</b>
gegenseitige Liebe	<i>Man'yôshû</i>	Reise, Verbannung, gesellschaftliche Restriktionen, Tod
einseitige Liebe	<i>Man'yôshû</i> / <i>Kokinshû</i>	Nicht-Erwidern der Liebe
heimliche Liebe	<i>Kokinshû</i>	Unkenntnis der Liebe

Es zeigt sich somit zusehends die Tendenz der Verinnerlichung der Liebe und der Abwendung vom Objekt der Sehnsucht. Diese findet ihre Vollendung im *Kokinshû*.

Das *Kokinshû* ist durchzogen von der Klage über die Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe, worin ein dichterisches Ideal zum Ausdruck kommt, das tief im Pessimismus

---

resp. „Wörter“ oder aber im Sinn von „Generationen“ verstanden werden muss. Vgl. FLORENZ (1909: 80).

verwurzelt ist. In den Liebesgedichten des *Kokinshû* wird nicht die Ekstase der Gefühle oder die Freude über die Erfüllung der Liebe beschrieben, sondern es ist die unerfüllte Liebe, die zum ästhetischen Ideal erhoben wird. Die Liebe strebt nicht wie etwa im *Man'yôshû* nach Verwirklichung, sondern das Gefühl der Liebe wird passiv betrachtet, universalisiert und steigert sich bis zur Lebensanschauung. Auf sprachlicher Ebene äussert sich dies etwa durch eine Verschiebung von *kou* (lieben) zu *omou* (denken) und von der direkten Anrede des Partners zur indirekten, ausgedrückt durch *hito* (Person).<sup>2</sup> Nomura Seiichi zufolge handelt es sich hierbei um eine Ästhetik der Verzweiflung (*zetsubô no bigaku*).<sup>3</sup>

### 3. Die wartende Liebe

Eine weitere Untergattung der japanischen Liebespoesie bildet gleichsam eine Brücke zwischen der gegenseitigen und der einseitigen Liebe und somit im weitesten Sinn zwischen dem *Man'yôshû* und dem *Kokinshû* : Es handelt sich um die wartende Liebe (*matsu koi*). Die wartende Liebe bildet deshalb eine Brücke, da die Ursache für die Abwesenheit und somit des Wartens auf den Partner sowohl räumlicher als auch emotionaler Natur sein kann. Auch hier zeigt sich eine Verschiebung vom Warten auf einen Partner, der auf Reisen oder in der Verbannung ist zum Warten auf einen Geliebten, der die Liebe des lyrischen Ichs nicht erwidert.

Aufgrund der gesellschaftlichen Verhältnisse in der Nara- (710-784) und Heian-Zeit (794-1185) ist die literarische Verarbeitung der wartenden Liebe ein Topos, der im Allgemeinen als ein Monopol der Frauenlyrik angesehen wird. Demzufolge steht die lyrische Umsetzung der wartenden Liebe in engem Zusammenhang mit der wartenden Frau, der *matsu onna*. Die Einrichtung der duolokalen Ehe oder Besuchsehe, die polygame Gesellschaftsstruktur sowie die starken Restriktionen für das weibliche Geschlecht, sich in der Öffentlichkeit zu zeigen, brachte es mit sich, dass Frauen ihr Leben vorwiegend zu Hause verbrachten und auch dort ihre Ehemänner respektive Liebhaber zu empfangen

---

2 Im *Man'yôshû* erscheint der Ausdruck *hito* normalerweise zur Bezeichnung der Menschen als Gesamtheit der Gesellschaft, beispielsweise im Ausdruck *hitome* 人目 (die Blicke der Leute). Erst in der späten *Man'yô*-Zeit taucht der Begriff *hito* vereinzelt auch zur Bezeichnung des Partners auf.

pfliegten. Sie hatten keine Möglichkeit, aktiv auf die Erfüllung ihres Liebeslebens einzuwirken. Sie waren zu passivem Warten verurteilt und für die Befriedigung ihrer Sehnsucht von den Besuchen ihrer Partner abhängig. Die polygame Gesellschaftsstruktur verstärkte ihr Dilemma, denn deren Besuche waren oft nicht eben zahlreich.<sup>4</sup> Das Verfassen von Gedichten wird deshalb im Allgemeinen als persönliche Katharsis betrachtet, wie etwa in folgendem Zitat von Donald Keene zum Ausdruck kommt.

The ladies of the Heian court, grieving over their loneliness or of being abandoned by their lovers, turned to writing poetry for consolation, and did not hesitate to use familiar, even hackneyed imagery to suggest their emotions.<sup>5</sup>

Und des Weiteren schreibt Keene:

„Fiction was for them an extension of their lives, and not an excursion into fantasy, as it was for men.<sup>6</sup>

Das Verfassen von Gedichten wird sozusagen als tröstende Handlung betrachtet, um über den eigenen Liebeschmerz hinwegzukommen. Es ist jedoch fraglich, ob die gesellschaftliche Stellung der Frau Grund genug ist, ihre Gedichte biographisch zu rezipieren und vor allem biographischer als diejenigen von Männern.

#### **4. Die chinesische Boudoirpoesie**

Untersuchungen der lyrischen Umsetzung der wartenden Frau beispielsweise belegen, dass der Thematik sehr starke Stilisierung widerfuhr und es steht ausser Frage, dass das Konzept seinen Weg in die japanische Poesie aus chinesischen Vorbildern, nämlich der Hofpoesie der späten Sechs Dynastien fand.

Die chinesische Hofpoesie der Südlichen Dynastien respektive der späten Sechs Dynastien (420-589)<sup>7</sup> ist repräsentiert durch die Gedichtanthologie *Yutai xinyong* (Neue Lieder von der Jade-Terrasse [545]). Im Zentrum der Anthologie steht die thematische

---

3 Zitiert aus: SHIMADA (1970: 43).

4 Zum Ehesystem im alten Japan vgl. NICKERSON (1993), MCCULLOUGH (1967) sowie WAKITA (1984).

5 KEENE (1995: 114).

6 KEENE (1995: 121).

7 Umfasst Song- (420-479), Qi- (479-502) und Liang-Dynastie (502-557).

Verarbeitung einer auf ihren Liebhaber wartenden Hofdame.<sup>8</sup> Diese unter dem Begriff Boudoirpoesie oder auch Boudoirklage-Poesie (*guiyanshi*) zusammengefassten Gedichte wurden mehrheitlich von männlichen Dichtern verfasst, die sich fiktiv in die Lage einer auf ihren Liebhaber vernachlässigten und in ihrem Boudoir wartenden Hofdame versetzten und aus deren Sicht ihrem Liebesleid Ausdruck verliehen. Das Thema der vernachlässigten Frau war allerdings keineswegs neu. Es kann bis zum *Chuci* (Lieder aus dem Süden) ins 2. vorchristliche Jahrhundert zurückverfolgt werden und findet sich auch häufig in alten Volksliedern der südlichen Dynastien, so dass es im Grund genommen von Anfang an das zentrale Thema der chinesischen Liebespoesie war. Während das Thema ursprünglich jedoch als politisch-erotische Allegorie für das Herrscher-Beamten Verhältnis Verwendung fand,<sup>9</sup> diente es während der späten Sechs Dynastien vornehmlich zur dekorativen Beschreibung des Hoflebens.<sup>10</sup> Weshalb Männer ausgerechnet aus der Sicht einer vernachlässigten Hofdame ihren Gefühlen Ausdruck verliehen, ist Gegenstand verschiedener Spekulationen. Es kann hier nicht näher auf darauf eingegangen werden. Ein Grund ist jedoch, dass in China die literarische Verarbeitung zwischengeschlechtlicher Emotionen und unerfüllter Liebesehnsucht aus der Sicht von Männern tendenziell tabuisiert war. Die Hofdame war für die chinesischen Dichter deshalb ein ideales Mittel, ihren Gefühlen indirekt Ausdruck zu verleihen.

Die Boudoirpoesie zeichnet sich durch verschiedene Konventionen aus. Die Szene ist meist ein luxuriöses und erotisches Palast-Boudoir (*gui*), wodurch diese Poesie-Form ihren Namen erhielt.<sup>11</sup> Die Protagonistin ist eine von ihrem Liebhaber verlassene Hofdame. Der gefühlsmässige Ton ist melancholisches Pathos. Der Ausdruck von Liebe ist elegant

---

8 Die Liebespoesie hat in der chinesischen Poesie, die mehr Träger von politischem, sozialem und ethischem Gedankengut war, eine Randstellung. Deshalb ist eine Anthologie, die ausschliesslich Liebesgedichte beinhaltet, bemerkenswert und nimmt eine besondere Stellung ein.

9 Beim Kaiser in Ungnade gefallene Beamte konnten aus der fiktiven Lage einer von ihrem Liebhaber vernachlässigten Hofdame ihrem Schmerz Ausdruck verleihen. Vgl. ROY (1959: 25).

10 Allerdings ist auch die Boudoirpoesie nicht gänzlich entpolitisiert. Dessen Aufkommen in der Wei-Dynastie (386-557) hat politische Gründe. Der südliche Hof musste sich gegen die Wei im Norden verteidigen, und viele Männer wurden folglich zum Schutz an die Grenze geschickt. Die Boudoirpoesie ist die Klage der am Hof zurückgelassenen Frau. Somit kann dieser Dichtstil als eine Art Antikriegsgedicht rezipiert werden.

11 Viele dieser Gedichte wurden bei Banketten unter bestimmten Themen verfasst (*tiyong*) und oft handelte es sich um Imitationen früherer Gedichte. Da Thematik, Struktur und Stil von den königlichen Schutzherrn bestimmt wurden, wurde der literarische Geschmack, besonders in der Liang-Ära, zusehends höfisch und konventionell.

und höfisch, unter Ausschluss von expliziter Sexualität, der Stil dekorativ und beschreibend.<sup>12</sup>

Der Dichter, meist ein Mann, versetzt sich fiktiv in die Person einer liebenden Frau und beschreibt in lyrischen und beschreibenden Worten ihre Gefühle, je nachdem in der dritten oder der ersten Personalform. Der Dichter sucht dabei keine psychologische Tiefe, sondern technische Virtuosität. Die Beschreibung der Frau ist objektiv, stereotyp und konventionell, das heisst sie ist jung, attraktiv, romantisch und sehnsüchtig. Die Boudoirpoesie entstand aus dem sogenannten *yongwu shi* (Gedichte über Gegenstände) und beschreibt die Frau als dekoratives Zubehör, als Verlängerung des Objekts (*wu*).<sup>13, 14</sup>

Zentrales Thema der Boudoirpoesie ist folglich die frustrierte Liebe, dargestellt durch die Vermittlerinstanz der von ihrem Geliebten verlassenen Hofdame: Die einsame Hofdame verbringt ihre Tage mit müssigem Warten auf den Mann ihres Herzens im Boudoir. Die Abwesenheit des Liebhabers oder Ehemannes und die Nachtwache der Frau hat eine Ursache: Er ist auf Reisen, auf dem Schlachtfeld oder hat sein Herz einer anderen Frau zugewandt. Gelangweilt durch ihre Kleider und Schmuck betrachtet sie mürrisch den Mond, Blumen oder Vögel, die sie an die unbarmherzige Vergänglichkeit der Zeit und ihrer Schönheit gemahnen.<sup>15</sup> In Sehnsucht nach ihrem Geliebten vergiesst sie Tränen, kann nicht schlafen und träumt von seiner Rückkehr. Typisch ist die schwache und von ihrem Mann abhängige Haltung der Frau, deren Leben ohne ihn sinnlos ist. Der Gefühlszustand der Frau wird weniger durch direkte Beschreibung ihrer Gedanken als durch die Verwahrlosung und Düsterei ihrer Umgebung dargestellt: das verlassene Bett, ein Spinnennetz oder ein staubiger Spiegel. Die Isolation, hervorgehoben durch die Abgeschlossenheit der Hofdame in ihrem Boudoir, ist ein essentieller Aspekt des höfischen Konzepts einer verliebten Frau.<sup>16</sup>

Ein Beispiel eines Boudoirgedichts ist folgendes Werk von Xiao Lun (507-551):

---

12 Vgl. THE INDIANA COMPANION TO TRADITIONAL CHINESE LITERATURE (1986: 945).

13 Yamaguchi wies darauf hin, dass sich Frauen aus ästhetischen Gründen dazu besser eignen. Ausserdem wurde im konfuzianistischen China der Ausdruck der erotischen Sehnsucht für Männer als unpassend angesehen. Er wurde deshalb auf die soziale Randfigur der Frau verlagert, die von Natur aus als minderwertig galt. Vgl. YAMAGUCHI (1993: 166-167).

14 Solche Gedichte wurden oft bei sozialen Anlässen verfasst. Vgl. MIAO (1978: 10).

15 WATSON (1971: 93).

代秋胡婦閨怨

蕩子從游宦  
思妾守房牕  
塵鏡朝朝掩  
寒牀夜夜空  
若非新有悅  
何事久西東  
知人相憶否  
淚盡夢啼中<sup>17</sup>

*Boudoir-Klage aus der Sicht der Frau von Qiuhu*

Ein ausschweifender Mann geht auf Tour,  
Ich, seine Frau, hüte sehnd das Gemach.  
Mein staubiger Spiegel ist Morgen für Morgen bedeckt,  
das kalte Bett ist Nacht für Nacht leer.  
Wenn er nicht eine neue Liebesfreude hat,  
weshalb bleibt er so lange in Ost und West?  
Weiss er wohl um meine Sehnsucht?  
Tränen fliessen von den Klagen im Traum.  
(YTXY: Bd. 7)

Xiao Luns Werk ist ein repräsentatives Beispiel eines Boudoirgedichts: Die einsame Frau, die sehnsüchtig auf ihren untreuen Mann wartet, der vernachlässigte Zustand ihres Boudoirs, das leere Bett, das ohne den Mann seiner Funktion entbehrt, die Träume von ihm und die Tränen, die sie vergiesst. Das Gedicht ist eine Anlehnung an die Legende von Qiu Hu und seiner Frau Jiefu (reine Frau), die ihm trotz jahrelanger Trennung treu blieb.<sup>18</sup> Der Dichter schreibt aus der fiktiven Position der Frau von Qiuhu, die sich nach ihrem Mann sehnt.

Das *Yûtai xinyong* wurde durch die Delegationen an den Sui- (581-619) und den Tang-Hof (618-907) nach Japan gebracht und übte einen grossen Einfluss auf die Nara- und insbesondere auf die Heian-Literatur aus. Konishi Jin'chi hat in seiner brillanten Studie *The Genesis of the Kokinshû-Style* nachgewiesen, dass Vorlage insbesondere der rhetorischen Techniken des *Kokinshû*-Stils die chinesische Dichtkunst der späten Sechs Dynastien ist, die sich über das Dichten in chinesischer Sprache zur Zeit der sogenannten Sechs Dichtergenies (*rokkasen jidai* [833-887<sup>19</sup>]) auf das japanische *waka* übertrug.<sup>20</sup> Aber

---

16 BIRRELL (1985: 43).

17 Zitiert aus: GYOKUDAI SHIN'EI (1974-1975, Bd. 2: 481-482).

18 Inhalt der Geschichte: Fünf Tage nach seiner Hochzeit wird Qiu Hu zum Beamten ernannt und ins Land Chen delegiert. Nach fünf Jahren trifft er auf seiner Heimreise eine schöne Frau, die er erfolglos zu verführen sucht. Als er zu Hause angekommen seine Frau wiedersieht, merkt er, dass es die Frau ist, die er auf dem Heimweg verführen wollte, worauf er sich sehr schämt. Seine Frau wirft ihm wegen seines Betragens mangelnde Kindespflicht vor (da es ihm wichtiger war, eine Frau zu verführen, als sofort seine Mutter zu besuchen) und stürzt sich aus lauter Scham über das Verhalten ihres Mannes in den Fluss. Vgl. GYOKUDAI SHIN'EI [YUTAI XINYONG] (1974, Bd. 1: 163-164).

19 Traditionellerweise wird die *rokkasen*-Zeit von 850 bis 887 datiert. Hier soll jedoch Shimada Ryôjis Einteilung übernommen werden, der die *rokkasen*-Zeit mit der Regierungszeit des Kaisers Ninmyô gleichsetzt. Vgl. SHIMADA (1970: 42).

20 KONISHI (1978: 64).



nicht nur rhetorische Techniken, sondern auch das Ideal der einseitigen, unerfüllten Liebe, ausgedrückt durch die wartende Frau, ist meines Erachtens auf Einflüsse aus der chinesischen Dichtkunst zurückzuführen.

### 5. Die wartende Liebe im *Man'yôshû*

Das Dichten aus der fiktiven Sicht von Göttern, Verstorbenen, Ehefrauen oder auch aus der Sicht der Wega in den so genannten *tanabata*-Gedichten<sup>21</sup> gibt es bereits in früh datierten Werken des *Man'yôshû*.<sup>22</sup> Seit Kakinomoto no Hitomaro, also seit dem späten 7. Jahrhundert, taucht das Dichten aus der Sicht einer Frau vermehrt auch in der Liebesdichtung auf. Für Hofaristokraten, insbesondere bei Banketten in der Tenpyô-Zeit (729-749), galt es als Chic, beim öffentlichen Vortragen von Gedichten eine Frauenrolle einzunehmen.<sup>23</sup> Das Verfahren war somit insbesondere bei den öffentlichen, unter einem bestimmten Thema (*daiei*) vorgetragenen Gedichten (*hare no uta*) populär. Zweifellos können für diese Phänomen chinesische Vorbilder der späten Sechs Dynastien verantwortlich gemacht werden, denn insbesondere in den Gedichten der Tenpyô-Zeit, zeigen sich zusehend Einflüsse aus der chinesischen Poesie.

Folgendes *tanka* (Kurzgedicht) von Ôtomo no Yakamochi (?-785) wurde beispielsweise aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst:

暮さらば  
屋戸開け設けて  
われ待たむ  
夢に相見に  
来むといふ人を

*yûsaraba*  
*yado akemakete*  
*ware matamu*  
*ime ni aimi ni*  
*komu to iu hito o*

Wenn die Nacht kommt,  
werde ich die Tür offenlassen  
und warten,  
auf die Person, die sagte,  
sie besuche mich im Traum.  
(MYS 4:744)

Die Vorlage zu Yakamochis Gedicht bildet allerdings nicht ein Text aus dem *Yutai xinyong*, sondern aus dem Werk *Youxian ku* (Der Wohnort verspielter Göttinnen). Es handelt sich um eine Tang-Novelle aus dem späten 7. Jahrhundert, die auf die japanische

---

21 Es handelt sich hierbei um Gedichte, in denen die chinesische Liebessage der Wega und des Altair verarbeitet wird.

22 Für eine Untersuchung von *Man'yôshû*-Gedichten, die aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst wurden vgl. AOKI (1999).

23 AOKI (1999: 15).

Dichtkunst ebenfalls grossen Einfluss ausübte. Folgende Passage diene Yakamochi als Prätext:

積愁腸已斷  
懸望眼應穿  
今宵莫閉戸  
夢裏向渠邊<sup>24</sup>

Traurigkeit bricht mein Herz.  
Vergebliche Hoffnung durchsticht mein Auge.  
Schliess die Tür nicht heute Nacht,  
Denn ich besuche dich im Traum. (YXK)

Die Vorlage zu Yakamochis *tanka* ist kein Boudoirgedicht, sondern beschreibt die Absicht des männlichen Protagonisten Zhanglang, seine Geliebte Shiniang im Traum zu besuchen. Yakamochi kehrt den Blickwinkel um und schreibt aus der fiktiven Sicht der weiblichen Romanfigur Shiniang, die auf den Traumbesuch ihres Geliebten Zhanglang wartet. Das Gedicht kann deshalb nicht eigentlich als ein Warte-Gedicht bezeichnet werden.

In der späten *Man'yô*-Zeit tauchen vermehrt Texte auf, die sich eng an das chinesische Boudoirgedicht anlehnen. Das heisst, das lyrische Ich ist eine Frau, die in ihrem Schlafgemach vergeblich auf ihren Liebhaber wartet. Die Parallelen zur Boudoirpoesie kommen insbesondere in Langgedichten (*chôka*) zum Ausdruck, da diese eine detaillierte Beschreibung des Schauplatzes zulassen.

我が背子は  
待てど来まさず  
天の原  
振り放け見れば  
ぬばたまの  
夜も更けにけり  
さ夜更けて  
あらしの吹けば  
立ち待てる  
我が衣手に  
降る雪は  
凍り渡りぬ  
今更に  
君来まさめや  
さな葛  
後も逢はむと  
慰むる  
心を持ちて  
ま袖もち

*waga seko wa  
matedo kimasazu  
ama no hara  
furisake mireba  
nubatama no  
yo mo fukenikeri  
sayo fukete  
arashi no fukeba  
tachimateru  
waga koromode ni  
furu yuki wa  
kôriwatarinu  
imasara ni  
kimi kimasame ya  
sanakazura  
nochi mo awamu to  
nagusamuru  
kokoro o mochite  
masode mochi  
toko uchiharai  
utsutsu ni wa*

Ich warte auf meinen Mann,  
doch er kommt nicht  
Ich betrachte das Himmelszelt:  
Die Nacht,  
schwarz wie die Nuba-Frucht,  
ist fortgeschritten.  
Wenn der Wind  
in der tiefen Nacht bläst,  
stehe ich und warte.  
Der Schnee, der auf meine Ärmel  
fällt, gefriert.  
Kommst du wohl noch?  
Ich tröste mein Herz,  
in der Hoffnung  
auf ein späteres Treffen.  
Mit beiden Ärmeln  
wische ich den Staub  
vom Bett.  
In Wirklichkeit  
kann ich dich nicht treffen,  
doch besuch mich

---

24 Zitiert aus: YOUXAINKU YUANDIAN (1965: 68).

床打ち払ひ  
現には  
君には逢はず  
夢にだに  
逢ふと見えこそ  
天の足る夜を

*kimi ni wa awazu  
ime ni dani  
au to mie koso  
ame no taru yo o*

wenigstens im Traum,  
endlos, Nacht für Nacht!  
(MYS 13:3280)

Aus der späten *Man'yô*-Zeit, aus der das anonyme Gedicht stammen muss, gibt es kaum von Frauen geschriebene Langgedichte. Das Werk wurde deshalb möglicherweise von einem Mann verfasst, der sich fiktiv in die Position einer auf ihren Liebhaber wartenden Frau versetzte. Es ist somit ein typisches Beispiel eines Boudoirgedichts.<sup>25</sup>

Der Schauplatz eines Liebesgedichts, in dem das lyrische Ich eine Frau ist, ist aus gesellschaftlichen Gründen in den meisten Fällen das Schlafgemach. Im Gegensatz zum chinesischen Boudoirgedicht, wo das Interieur des Boudoirs oft weitschweifig und detailliert beschrieben wird, finden sich in japanischen Gedichten jedoch oft nur Andeutungen auf das Schlafgemach der Frau. In obigem Langgedicht ist dies beispielsweise das Bett, das die Frau mit ihrem Ärmel abwischt. In den *tanka* wird aufgrund der Kürze der Schauplatz meist nicht beschrieben und ist nur implizit Handlungsort des Gedichts. Das lyrische Ich wartet jedoch auf ihren Geliebten und der Ort, wo es dies tut, ist notgedrungen das Schlafgemach. Bei vielen *Manyôshû*-Gedichten ist der Verfasser nicht bekannt, und es kann deshalb oft nicht entschieden werden, ob der Verfasser eine Frau oder ein Mann ist. Sprachliche Anzeichen lassen jedoch zumindest Rückschlüsse auf das Geschlecht des lyrischen Ichs zu. In folgendem *tanka* sind es beispielsweise das Verb *matsu* (warten) sowie die direkte Anrede des Partners durch den Ausdruck *kimi* (du):<sup>26</sup>

あしひきの  
山桜戸を  
開け置きて  
我が待つ君を  
誰か留むる

*ashihiki no  
yaamazakura-to o  
akeokite  
aga matsu kimi o  
dare ka todomuru*

Ich lasse die Tür aus  
Bergkirschenholz offen  
und warte wachend auf dich.  
Wer hält dich wohl zurück?  
(MYS 11:2619)

---

25 Vgl. KUBOTA (1966-1967a, Bd. 18: 67).

26 Dieses und alle folgenden Gedichte aus dem *Man'yôshû* sind zitiert aus: MAN'YÔSHÛ (1994-1996).

Das Gedicht legt nahe, dass es sich hier nicht um den Ausdruck der einseitigen, sondern der gegenseitigen Liebe handelt. Der Geliebte wird offenbar durch einen äusseren Umstand vom Besuch seiner Geliebten abgehalten.

In folgendem anonymen Gedicht kommt der Ausdruck „warten“ zwar nicht vor, trotzdem ist aus dem Kontext ersichtlich, dass das lyrische Ich auf den Geliebten wartet. Das Verb *ku* (kommen) als Bewegung zum Sprechsubjekt hin deutet ausserdem auf ein weibliches lyrisches Ich hin:

あらたまの 月立つまでに 来まさねば 夢にし見つつ 思ひそ我がせし	<i>aratama no tsuki tatsu made ni kimasaneba ime ni shi mitsutsu omohizo aga seshi</i>	Weil du nicht kamst bis der neue Mond aufging, sah ich dich im Traum und gedachte Deiner in Liebe. (MYS 8:1620)
---	--	--

Die Thematik des Wartens in der klassischen japanischen Dichtung kommt jedoch nicht nur in Männergedichten, die fiktiv aus der Sicht einer Frau verfasst sind zum Ausdruck. Im Gegensatz zur chinesischen Poesie, ist die japanische Dichtkunst auch sehr stark vom weiblichen Geschlecht vertreten. Im *Manyôshû* ist der Topos der wartenden Frau beispielsweise in Werken von Dichterinnen im Umkreis von Ôtomo no Yakamochi häufig. Er wird nun meist mit dem Ausdruck der einseitigen Liebe verknüpft.

Ein typischer Repräsentant der wartenden Liebe ist Kasa no Iratsume (?-?). Sie ist der Nachwelt bekannt durch eine ihr zugeschriebene, lebenslange und unglückliche Liebe zu Yakamochi, der sie in neunundzwanzig Gedichten Ausdruck verlieh:

白鳥の 飛羽山松の 待ちつつそ 我が恋ひ渡る この月ごろを	<i>shirotori no Tobayama-matsu no machitsutsu so aga kohiwataru kono tsuki goro o</i>	Zwar bin ich kein weisser Vogel der Tobayama-Kiefer, doch wartend fahre ich fort, dich zu lieben in all diesen Monaten. (MYS 4:588)
---	---	--

Kasa no Iratsume macht hier ein Wortspiel mit dem Homophon *matsu*, was sowohl „warten“ als auch „Kiefer“ bedeutet.

## Die wartende Liebe im *Kokinshû*

Insbesondere im *Kokinshû* wird der Ausdruck des Wartens zusehends mit der Klage über eine einseitige Liebe verknüpft. Die wartende Liebe kommt sowohl in Gedichten von Männern als auch von Frauen zum Ausdruck. Ein Beispiel ist folgendes berühmte *tanka* von Priester Sosei (?-?) aus dem 9. Jahrhundert:<sup>27</sup>

今こむと  
言ひし許に  
長月の  
ありあけの月を  
待ちいでつる哉

*ima komu to  
iishi bakari ni  
nagatsuki no  
ariake no tsuki o  
machiidetsuru kana*

Nur weil du sagtest,  
du kämest gleich,  
so habe ich geharrt deiner,  
bis ach, nun aufgegangen  
der Mond der Morgenfrühe,  
in der langen Herbstnacht  
des Neunten Monats!<sup>28</sup>  
(KKS 14:691)

Die Einflüsse der chinesischen Dichtung kommen durch die lange Herbstnacht und die wartende Frau zum Ausdruck. Das Verb *komu* (kommen) beweist, dass das Gedicht aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst wurde. Ein weiteres berühmtes Beispiel ist ein *tanka* seines Vaters Bischof Henjô (816-890):

我が宿は  
道もなきまで  
荒れにけり  
つれなき人を  
待つとせしまに

*waga yado wa  
michi mo naki made  
arenikeri  
tsurenaki hito o  
matsu to seshima ni*

Mein Haus  
so verwildert, dass  
kein Weg zu ihm führt,  
während ich auf den Mann warte,  
dessen Herz kalt ist.  
(KKS 15: 770)

Hier ist die wartende Liebe nun eindeutig mit der einseitigen Liebe verknüpft. Die Verfasser beider obiger Gedichte sind Dichter der so genannten *rokkasen*-Zeit, also einer Epoche, die für die Formierung des *Kokinshû*-Stils aufgrund chinesischer Vorbilder prägend war. Die Tatsache, dass das Gedicht fiktiv aus der Sicht einer Frau verfasst wurde, ist jedoch nur deshalb bekannt, weil wir den Verfasser kennen. Bei anonymen Gedichten ist auch im *Kokinshû* die geschlechtliche Zuordnung des Autors erheblich schwieriger. Auf diese Problematik soll in Kürze eingegangen werden.

---

27 Dieses und die folgenden *Kokinshû*-Gedichte sind zitiert aus: KOKIN WAKASHÛ (1989).

28 Deutsche Übersetzung unter kleinen Abänderungen zitiert aus DIE LIEDER DER HUNDERT DICHTER (1987: 20).

Die Anthologie enthält natürlich auch Warte-Gedichte, die von Frauen selbst verfasst wurden. Ein Beispiel ist folgendes *tanka* der berühmten Dichterin Ise (?-ca. 939):

三輪の山  
いかに待ち見む  
年経とも  
たづぬる人も  
あらじと思へば

*Miwa no yama  
ika ni machimimu  
toshi fu tomo  
tazunuru hito mo  
araji to omoeba*

Wie muss der Gott des  
Miwa-Berges [Ich]  
auf dich warten!  
Wenn ich daran denke, dass du  
mich jahrelang  
nicht besuchen kommst.  
(KKS 15:780)

Folgendes Gedicht von Michitsuna no Haha (937?-995), das Aufnahme in das berühmte *Hyakunin isshu* (Die Lieder der hundert Dichter) aus dem 13. Jahrhundert fand, verwendet das Wort *matsu* (warten) nicht. Trotzdem ist es eindeutig als Warte-Gedicht klassifizierbar:

歎きつつ  
ひとり寝る夜の  
明くる間は  
いかに久しき  
ものとかは知る<sup>29</sup>

*nagekitsutsu  
hitori nuru yo no  
akuru ma ni  
ika ni hisashiki  
mono to ka wa shiru*

Ob du wohl ahnst,  
wie sehr die Zeit mir lang wird,  
bis endlich weicht die Nacht,  
die ich mit Seufzen nach dir  
einsam verbringe!

## 7. Die Problematik des lyrischen Ichs

Obige Ausführungen zeigen, dass die Thematik der wartenden Liebe keinesfalls als Monopol der Frauendichtung betrachtet werden kann. Im Gegenteil scheinen sehr viele Warte-Gedichte von männlichen Dichtern verfasst worden zu sein. Ist der Autor bekannt, und der Inhalt des Gedichts lässt eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung zu, bereitet dies keine weiteren Probleme. Anders ist dies jedoch bei anonymen Gedichten.

Wie bereits erwähnt, kann bei vielen Gedichten sowohl des *Man'yōshū* als auch des *Kokinshū* zwar das Geschlecht des lyrischen Ichs, nicht aber dasjenige des Autors bestimmt werden. In der japanischen Literaturwissenschaft wird das Geschlecht des Verfassers bei anonymen Gedichten oft mit demjenigen des lyrischen Ichs gleichgesetzt. Da Männer jedoch ganz offensichtlich auch aus der fiktiven Sicht einer Frau zu dichten

---

<sup>29</sup> Zitiert aus: DIE LIEDER DER HUNDERT DICHTER (1987: 38).

pflegten, ist es meines Erachtens wahrscheinlich, dass viele solcher anonymen Gedichte tendenziell eher von Männern verfasst wurden, auch wenn das lyrische Ich weiblich ist. Folgendes anonyme *tanka* etwa ist zwar ganz offensichtlich aus der Sicht einer wartenden Frau verfasst. Ob der Dichter jedoch ein Mann oder eine Frau war, kann nicht bestimmt werden.

こぬ人を 待つ夕暮の 秋風は いかに吹けばか わびしかるらむ	<i>konu hito o matsu yūgure no akikaze wa ikani fukeba ka wabishikaruramu</i>	Der Herbstwind einer Nacht, in der du nicht kommst, weshalb macht er mich so traurig, obwohl er doch nicht ungewöhnlich weht? (KKS 15:777)
--	---	---

Ähnliche Probleme ergeben sich bei Gedichten, bei denen die Verfasserschaft zwar bekannt ist, die inhaltlich jedoch keine eindeutige geschlechtliche Zuordnung zulassen. Die Situation des Wartens kommt ja nicht lediglich in Werken vor, die das Wort „warten“ spezifisch erwähnen. In Gedichten von Männern wird dies zum Problem, da das lyrische Ich eines Gedichts nur sprachlich eindeutig bestimmt werden kann, wie durch eben erwähntes Verb „warten“ (*matsu*) oder durch das Verb der Bewegung „kommen“ (*ku*). Fehlen solche sprachlichen Indizien, so ist das Geschlecht des lyrischen Ichs kaum zu bestimmen. Bei folgendem Gedicht von Fujiwara no Toshiyuki (?-901/907?), das er aus Anlass eines Gedichtwettbewerbs im Palast der Kaiserin aus der Kanpyō Ära (889-897) verfasste, ist die Bestimmung des lyrischen Ichs schwierig.

住の江の 岸による波 よるさえや 夢の通ひじ 人目よく覧	<i>suminoe no kishi ni yoru nami yoru sae ya yume no kayoiji hitome yokuramu</i>	Meidet die geliebte Person die Augen der Menschen selbst auf dem Traumpfad in der Nacht, die naht, wie die Wellen an die Küste von Suminoe? (KKS 12: 559)
--	--	---

Allerdings lässt auch dieses Gedicht vage Vermutungen zu. Erstens wandelt das Objekt der Liebe auf dem Traumpfad, was möglicherweise auf einen Mann schliessen lässt. Ausserdem wurde das Werk bei einem Gedichtwettbewerb verfasst, einem Anlass, bei dem das Dichten aus der fiktiven Sicht einer Frau populär war. Meines Erachtens ist das

*tanka* deshalb aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst. In der japanischen Literaturwissenschaft wird meines Wissens jedoch nirgends auf diese Möglichkeit hingewiesen.

Somit erschliesst sich eine interessante Hypothese: Womöglich sind mehr Gedichte des *Man'yôshû* und insbesondere des *Kokinshû* aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst, als dies gemeinhin angenommen wird.

## **8. Der weibliche Dichtstil des *Kokinshû***

Der *Kokinshû*-Stil gilt im Gegensatz zum *Man'yôshû*-Stil als weiblich. Diese sprachlich verbalisierte Dichotomie ist unter anderem auf Kamo no Mabuchi zurückzuführen, der die beiden Gedichtstile mit den Begriffen *masuaraoburi* (der männliche, grossmütige Stil) für das *Man'yôshû* und *taoyameburi* (der weibliche, elegante Stil) für das *Kokinshû* belegte. Da Kamo no Mabuchi das *Man'yôshû* vorzog und die beiden Begriffe wertend vorbelastet sind, sollen sie hier nicht weiter verwendet werden.

Die Anfänge der weiblichen Sensibilität, die in den Gedichten des *Kokinshû* zum Ausdruck kommt, wird oft auf die Frauengedichte der späten *Man'yô*-Zeit zurückgeführt. Diese sollen die Grundlage für den Dichtstil der ganzen Heian-Zeit gebildet haben, wobei dieser sowohl Frauen- als auch Männergedichte umschliesst. Die Gründe, die für dieses Phänomen verantwortlich gemacht werden, sind unterschiedlich. Meist wird es jedoch mit dem Umstand in Zusammenhang gebracht, dass es den Frauen vorbehalten war, Literatur in der japanischen Sprache zu verfassen, während von Männern erwartet wurde, Chinesisch zu schreiben. Dies soll in der Folge die rein japanische *waka*-Gedichtform beeinflusst haben.

Die Dichterinnen der späten *Man'yô*-Zeit gelten deshalb in der Literaturwissenschaft als Wegbereiterinnen der darauffolgenden Heian-Zeit. Sie besangen als erste die einseitige, unerfüllte Liebe, was für Jahrhunderte zum ästhetischen ideal des japanischen *waka* und der Literatur überhaupt werden sollte. Donald Keene formuliert es folgendermassen:

This difference between masculine and feminine expression is obvious, and parallels may of course be found in many other literatures. What makes it of special relevance to Japanese literature is that the masculine tone of the



*Manyôshû* was to yield in futures centuries to a feminine sensibility even on the part of male poets. In other words, the poetry in the *Manyôshû* written by women was to set the tone for later compositions both by men and women.<sup>30</sup>

Die Ähnlichkeit des *Kokinshû*-Stils mit demjenigen der späten Sechs Dynastien legt jedoch nahe, dass es nicht die Dichterinnen des *Man'yôshû*, sondern vielmehr die fiktiv aus der Sicht einer Frau verfassten chinesischen Boudoirgedichte waren, die für den weiblichen Dichtstil der Heian-Lyrik verantwortlich zu machen sind. Dieser Stil zeigt bereits in der späten *Man'yô*-Zeit erste Ansätze. Betrachtet man diese Gedichte näher, so wird schnell klar, dass es nicht nur die Dichterinnen, sondern auch die Dichter des *Man'yôshû* waren, die durch diesen Stil beeinflusst wurden.

## 9. Schlussfazit

Zusammengefasst kann konstatiert werden, dass der Topos der wartenden Liebe in der klassischen japanischen Poesie seine Ursprünge in der chinesischen Boudoirpoesie der späten Sechs Dynastien hat. Von dort fand die Thematik Eingang in das japanische Dichtkunst, und zwar zunächst in die Männerdichtung (d.h. von Männern verfasste Gedichte) und erst in einem zweiten Schritt in die Frauendichtung (von Frauen verfasste Gedichte) selbst. Das bedeutet erstens, dass die Ursache der Stilisierung der wartenden Frau nicht allein in japanischen Gesellschaftsstrukturen wurzelt und von dort ihren Weg in die japanische Dichtkunst fand, sondern dass sich das Ideal umgekehrt zuerst in der Dichtkunst manifestierte und von dort zum weiblichen Ideal avancierte, dessen Nachhall bis auf den heutigen Tag wirkt. Zweitens bedeutet es, dass die Entwicklung dieses Ideals nicht in der japanischen Kultur selbst wurzelt, sondern auf die chinesische Dichtkunst zurückgeführt werden kann.

Des Weiteren kann konstatiert werden, dass der insgesamt weibliche Charakter auch der Männerlyrik des *Kokinshû* unter anderem möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass mehr Gedichte aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst sind, als gemeinhin angenommen wird. Dieses Phänomen kann ebenfalls auf Einflüsse aus der chinesischen

---

30 KEENE (1995: 111).

Dichtkunst zurückgeführt werden. Ein weiterer Grund mag sein, dass der Einfluss der Boudoirpoesie auf das japanische *waka* zur Folge hatte, dass die japanische Männerdichtung unbewusst eine weibliche Note erhielt. Die Gedichte von Männern erhielten durch den Einfluss der chinesischen Liebespoesie, die hauptsächlich die unerfüllte Liebe von Frauen besingt, einen weiblichen Charakter, indem in Japan nun auch in den Gedichten von Männern die Klage über die unerfüllte Lieben besungen wurde.

Die japanische Übernahme chinesischen Kulturguts ist selbstverständlich selektiv und kann nicht unabhängig von gesellschaftlichen Faktoren betrachtet werden. Der Einfluss der Poesie der späten Sechs Dynastien auf das erst 400 Jahre später kompilierte *Kokinshû* zeigt, wie selektiv die Japaner die festländische Kultur adaptierten. Sie richteten den Blick zuweilen nach China und wählten sich diejenigen Element aus, die sich am besten in ihre eigene Kultur einbetten liessen. Oder, mit Pollacks Worten:

We can conclude from these preferences that it is less accurate to speak of „Chinese influences“ on Japan than of the Japanese looking in on Chinese culture at irregular intervals to select from the broad continuum of cultural expression only those elements that were felt to harmonize with native tastes. The Japanese may have been fascinated by continental culture, but they were never dictated to by it in their own tastes.<sup>31</sup>

## **Bibliographie**

AOKI Takako (1999). „Man'yôshû ni okeru dansei ni yoru onnauta“. In: *Man'yô*. Nr. 168 (März). S. 1-23.

BIRRELL, Anne M. (1985). „The Dusty Mirror: Courtly Portraits of Woman in Southern Dynasties Love Poetry“. In: *Expressions of Self in Chinese Literature*. Robert E. Hegel und Richard C. Hessney (Hg.). New York: Columbia University Press. S. 33-69.

DIE LIEDER DER HUNDERT DICHTER (1987). P. Ehmman (Übers.). M. Sasaki (Anm.). Tokyo: Toyo Verlag.

---

31 POLLACK (1986: 100).

- FLORENZ, Karl (1909). *Geschichte der japanischen Litteratur*. 2. Aufl. Leipzig: C.F. Amelangs Verlag.
- FUJIOKA Tadaharu (1976). "Kokinshû zengo". In: *Kokin wakashû*. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hg.). Yûseidô. S. 10-22. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).
- GYOKUDAI SHIN'EI (1974-1975)[Yutai xinyong]. Uchida Sennosuke (Übers./Anm.). 2 Bde. Meiji shoin. (Shinshaku kanbun taikai 60).
- KEENE, Donald (1995). „Feminine Sensibility in the Heian Era“. In: *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*. Nancy G. Hume (Hg.). New York: State University of New York Press. S. 109-123.
- KOKIN WAKASHÛ (1989). Kojima Noriyuki und Arai Eizô (Rev./Anm.). Satake Akihiro [et al.] (Hg.). Iwanami shoten. (Shinnihon kotenbungaku taikai 5).
- KONISHI Jin'ichi (1978). "The Genesis of the *Kokinshû* Stile“. Helen Mc. Cullough (Übers). *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Bd. 38, Nr. 1 (Juni). S. 61-170.
- KUBOTA Utsubo (1966-1967). "Man'yôshû hyôshaku". In: *Kubota Utsubo zenshû*. Bd. 13-19. Kadokawa shoten.
- MAN'YÔSHÛ (1994-1996). Kojima Noriyuki [et al.] (Rev./Anm./Übers.). 4 Bde. Shôgakukan. (Shinnihon kotenbungaku zenshû 6-9).
- MIAO, Ronald C. (1978). "Palace-Style Poetry: The Courtly Treatment of Glamour and Love“. In: *Studies in Chinese Poetry and Poetics 1*. Ronald C. Miao (Hg.). San Francisco: Chinese Materials Center. S. 1-42.
- MURASE Toshio (1994). "Kokinshû no seiritu". In: *Kokinshû*. Ueno Osamu [et al.] (Hg.). Benseisha. S. 31-50. (Waka bungaku kôza 4)
- MCCULLOUGH William H. (1967). „Japanese Marriage Institutions in the Heian-Period“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Bd. 27 (o. Nr.). S. 103-167.

NICKERSON, Peter (1993). „The Meaning of Matrilocality: Kinship, Property and Politics in Mid-Heian“. In: *Monumenta Nipponica*. Bd. 48, Nr. 4 . S. 429-467.

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 (November). S. 25-31.

SHIMADA Ryôji (1970). “Rokkasen jidai“. In: *Kaishaku to kanshō (tokushū: Kokinshū no sekai)*. (o. Bd./Nr.) (Februar). S. 42-48.

THE INDIANA COMPANION TO TRADITIONAL CHINESE LITERATURE (1986). William H. Nienhauser [et al.] (Hg.). Bloomington: Indiana University Press.

WAKITA Haruko (1984). „Marriage and Property in Premodern Japan. From the Perspective of Women's History“. In: *Journal of Japanese Studies*. Bd. 10, Nr. 1. S. 73-99.

WATSON, Burton (1971). *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century, with Translations*. New York/London: Columbia University Press

YAMAGUCHI Hiroshi (1993). “Kokinshū to kanbungaku: shunjō no keifu“. In: *Kokinshū*. Ueno Osamu [et al.] (Hg.). Benseisha. S. 159-182. (Waka bungaku kōza 4).

YOUXIAN KU YUANDIAN (1965). Li Haowei (Hg.). Yokohama: Hakuensha.