

# 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 *Shinkokin*-

*shû* 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:<sup>1</sup>

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

Anthologie	Gedichte insgesamt	Anzahl synästhetischer Ausdrücke
<i>Man'yôshû</i>	4'516	9
<i>Kokinshû</i>	1'111	1
<i>Shinkokinshû</i>	1'979	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*).<sup>2</sup> Zur Veranschaulichung sei ein Beispiel von Kaiser Shômu (r. 724–749) zitiert:

今朝の朝明 雁が音寒く 聞きしなへ	<i>kesa no asake</i> <i>kari ga ne samuku</i> <i>kikishi nahe</i>	Heute morgen, als ich den kalten Schrei der Wildgans hörte,
-------------------------	---	---

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.

野辺の浅茅そ 色付きにける	<i>nobe no asaji zo</i> <i>irozukinikeru</i>	färbte sich das dünne Schilfgras auf den Feldern. <sup>3</sup> (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'yôshû* den Ausdruck „der kalte Schrei der Wildgans“ verwenden, stellen synästhetische Ausdrücke offenbar keine charakteristische rhetorische Technik der Dichtung des *Man'yôshû* dar. Diese Gedichte entstanden in der so genannten Tenpyô-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 *yan ming han*) auf Einflüsse aus der chinesischen Poesie zurückgeführt werden.

Das *Kokinshû* war erheblich stärker durch die chinesische Dichtkunst geprägt als das *Man'yôshû*. Insbesondere eine Anthologie der südlichen Dynastien, das *Yutai xinyong* (Neue Lieder von der Jade-Terrasse, 545), übte einen starken Einfluss auf das *Kokinshû* 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.<sup>4</sup> 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 *Kokinshû* zeichnen sich ebenfalls durch eine mehrheitliche Absenz synästhetischer Ausdrucksformen aus. Dies wird aus folgender Tabelle von Inada deutlich, die hier wiederum in leicht korrigierter Form wiedergegeben wird:<sup>5</sup>

- 
- 3 Die deutschen Übersetzungen sämtlicher Gedichte stammen von der Verfasserin dieses Beitrags.
  - 4 Zui-Delegationen etwa um 600, Tang-Delegationen 630–894.
  - 5 Inada gibt bei den drei Anthologien *Kokinshû*, *Gosenshû* sowie *Shûishû* jeweils 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 (KKS 2:122), das *Gosenshû* mindestens drei solcher Gedichte (GSS 3:126, 4:154 und 6:347), und das *Shûishû* ebenfalls mindestens ein

Tabelle 2 – Synästhetische Ausdrücke im *Man'yôshû* und den ersten acht kaiserlichen Anthologien

Anthologie	Gedichte insgesamt	Anzahl synästhetischer Ausdrücke
<i>Man'yôshû</i>	4'516	9
<i>Kokinshû</i>	1'111	1
<i>Gosenshû</i>	1'426	3
<i>Shûishû</i>	1'351	1
<i>Goshûishû</i>	1'220	0
<i>Kin'yôshû</i>	716	1
<i>Shikashû</i>	414	1
<i>Senzaishû</i>	1'285	7
<i>Shinkokinshû</i>	1'979	14

Quelle: INADA (1975: 114)

Die Tabelle zeigt auf, dass nach dem *Man'yôshû* 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'yôshû* 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 *Shinkokinshû* eingegangen wird, sollen die synästhetischen Verknüpfungsmöglichkeiten schematisch vorgestellt werden.

---

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.

## 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 Untersuchungsrastrer der folgenden Überlegungen bilden. Allerdings habe ich eine elfte Kategorie hinzugefügt, die Inada offenbar entgangen ist.<sup>6</sup> 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 <sup>7</sup>
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.<sup>8</sup> In der *Shinkokin*-Zeit sind aber grundsätzlich alle oben aufgeführten Verknüpfungsmöglichkeiten anzutreffen. Es soll wiederum eine leicht revidierte Tabelle von Inada angeführt werden, welche die Verteilung der Kategorien in den ersten acht kaiserlichen Anthologien (*hachidaishû*) aufzeigt<sup>9</sup>:

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).

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.

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

Syn. Anth.	Total waka	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]shû* (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.<sup>10</sup> Sie alle sind repräsentative Dichter des *Shinkokin*-Stils.

Das *Senzaishû* 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.

ebd., 114.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

### 3 Der *Shinkokin*-Stil<sup>11</sup>

Der *Shinkokin*-Stil kann nicht unabhängig vom politischen Hintergrund seiner Zeit gesehen werden. Ende des 12. Jahrhundert war die Macht der Fujiwara bereits nur noch eine Erinnerung.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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.

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.<sup>16</sup>

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*).<sup>17</sup> Das ästhetische Ideal der Song Lyrik war das Vermögen, Gedichte

---

POLLACK (1986) und KONISHI (1951).

<sup>16</sup> Vgl. POLLACK (1986: 88).

<sup>17</sup> Für eine Untersuchung chinesischer Vorbilder auf die Ästhetik des *Shinkokinshû*

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 Tungpo 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.<sup>18</sup>

Charakteristisch ist hier eine monochrome Pinselührung, Reduktion von Farben und Distinktionen in der Darstellung. Im Gegensatz zum *Kokinshû*, wo die Farben der Kirschblüte und der Ahornblätter im Herbst besungen werden, bändigten die Poeten der *Shinkokinshû* 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.<sup>19</sup>

Der *yûgen*-Stil fand seine Erweiterung durch Fujiwara no Teika. Dieser begründete in Anlehnung an Kamo no Chômeis Begriff *yojô* den so genannten *yojôyôen*-Stil (ätherisch anmutender Stil), indem er dem stimmungsvollen Nachhall eines Gedichts noch die Forderung nach Anmut und Weichheit beifügte. Im Gegensatz zum schweren, melancholischen *yûgen*-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 entgegengah. Der Blick war nicht mehr wehmütig in die Vergangenheit, sondern erwartungsvoll in die Zukunft gerichtet.<sup>20</sup> Bezeichnenderweise wurde dieser Stil speziell in der Liebespoesie zum dichterischen Vorbild. Er ist kennzeichnend für die Gedichte der späteren Autoren des *Shinkokinshû*.

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 Poe-

---

vgl. POLLACK (1986: 77–110).

18 Zitiert aus: ebd., 86.

19 Vgl. ebd., 102.

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

tiktschrift *Maigetsushô* (Monatliche Aufzeichnungen, 1219) postuliert 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.<sup>21</sup>

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 Unterstellen 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, der 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.<sup>22</sup>

Zusammengefasst ist also ein Hauptcharakteristikum des *Shinkokinshû* das Spielen mit und Verwischen von Dichotomien und Bewusstseinsgrenzen sowie die Schaffung von Melancholie durch einen karge Pinselführung und durch die Reduktion von Farben. Diese Charakteristiken sind auf Einflüsse aus der Sung-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 plötzliche Popularität synästhetischer Ausdrücke in der *Shinkokin*-Zeit muss somit in engem Zusammenhang zum *Shinkokin*-Stil, und, in einem zweiten Schritt, zur chinesischen Lyrik der Sung-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, synäs-

---

22 POLLACK (1986: 109f.).

thetische Ausdrücke besonders häufig auftraten. Die Vorliebe Gotobas für synästhetische Wendungen hat deren Aufschwung in der *Shinokin*-Zeit möglicherweise vorangetrieben.<sup>23</sup>

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

#### 4. Fallbeispiele aus der *Shinkokin*-Zeit<sup>24</sup>

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

*shimo musubu*  
*sode no katashiki*  
*uchitokete*  
*nenu yo no tsuki no*  
*kage zo samukeki*

Ich schlafe allein,  
den taubenetzten Ärmel  
einseitig ausgebreitet.  
Das Licht des Mondes,  
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*)<sup>25</sup>. 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 Erscheinung, die dem Sehsinn zugehörig ist, weshalb es sich um einen

<sup>23</sup> Vgl. KUSANO (1997).

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

<sup>25</sup> Zur chinesischen Boudoirpoesie Siehe: ROY (1959), MIAO (1987), BIRRELL (1985).

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 chinesischem 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 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.<sup>26</sup>

Die synästhetische Kombination visuell → taktil kommt in den Gedichten des *Shinkokinshû* 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'yôshû*. Es bildet auch in der *Shinkokin*-Zeit die häufigste synästhetische Kategorie.<sup>27</sup> Wie im *Man'yôshû* ist auch in 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

<sup>26</sup> Zit. aus: INADA (1975: 113).

<sup>27</sup> Inada zufolge kommt dieses synästhetische Kombinationsmuster in der *Shinkokin*-Zeit in 50 Gedichten vor. Vgl. INADA (1975: 48).

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 koe mo suzushiki yūgure ni aki o kaketaru mori no shitatsuyu</i>	In der Abenddämmerung, in der selbst die Stimmen der Zikaden kalt sind, fühlt der Waldtau sich 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 yeqi chanyin han</i>	Die Schreie der Affen in den Bergen verstummen. Die Stimmen der Zikaden unter den Blättern sind kalt. <sup>28</sup>
----------------	---	--

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 Wahrneh-

---

<sup>28</sup> Zit. aus: INADA (1975: 112).

mungsdimensionen 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 *Senzaishû*:

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 nokiba no ume o moru tsuki no hikari mo kaoru kokochi koso sure</i>	Das Mondlicht, das durch die Pflaumenblüten beim Vordach scheint, es scheint zu duften 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 herausgefiltert oder abgeschwächt; der Duft der Pflaumenblüten scheint im Gegenteil den Glanz des Mondlichts zu verstärken und ihm Frische zu verleihen. Im Gegensatz zum *Kokinshû*, 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 Mandarinbaum duftet“ (*tachibana ni ... hototogisu no koe niou*):

Es folgt ein Frühlingsgedicht von Shukaku (1150–1202) aus dem *Sen-*

*zaiishû*. Die Tageszeit ist die Morgendämmerung:

梅が枝の	<i>ume ga e no</i>	In der Dämmerung des
花にこづたふ	<i>hana ni kozutau</i>	Frühlingsmorgens
うぐいすの	<i>uguisu no</i>	duftet selbst
声さへにほふ	<i>koe sae niou</i>	die Stimme der Nachtigall,
春のあけぼの	<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 *Shûi gusô* (Nachlese eigener Entwürfe, 1216):

ももしきや	<i>momoshiki ya</i>	In der Morgendämmerung
もるしら玉の	<i>moru shiratama no</i>	beim Palast,
あけがたに	<i>akegata ni</i>	wenn die Tauperlen
まだ霜くらき	<i>mada shimo kuraki</i>	herabfallen,
鐘の声かな	<i>kane no koe kana</i>	ist der Ton der Glocken, ach!
		noch so dunkel.
		( <i>Shûi gusô</i> 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	<i>yamaji wake</i>	Die Sonne, die den Bergweg
花をたづねて	<i>hana o tazunete</i>	teilt und die Blumen besucht,
日は暮れぬ	<i>hi wa kurenu</i>	neigt sich.
宿かし鳥の	<i>yadokashidori no</i>	Die Stimme der Nachtigall –
声もかすみて	<i>koe mo kazumite</i>	selbst sie ist dunstverhangen.
		( <i>Saigyô Hôshi kashû</i> 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	<i>kaze wataru</i>	Der Abendhimmel
軒の下草	<i>noki no shitakusa</i>	duftet kühl –
うちしをれ	<i>uchishiore</i>	Das Gras auf dem Vordach,
すずしくにほふ	<i>suzushiku niou</i>	durch das der Wind weht,
夕立ちの空	<i>yûdachi no sora</i>	welkt.
		( <i>Shûi gusô</i> 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	<i>hana no ka no</i>	Ich sehne mich nach dem Mond
かすめる月に	<i>kasumeru tsuki ni</i>	der vom Duft der Blüten
あくがれて	<i>akugarete</i>	dunstig ist –
夢もさだかに	<i>yume mo sadaka ni</i>	selbst die Träume sehe ich
みえぬ比かな	<i>mienu koro kana</i>	nicht klar in diesen Tagen.
		( <i>Shûi gusô</i> 907)

Hier wird ein 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 Bewusstseinssebenen, 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 *Shinkokinshû*:

み吉野の	<i>Miyoshino no</i>	Die Kirschblüten auf dem Gipfel
------	---------------------	---------------------------------

高嶺の桜 ちりにけり あらしも白き 春のあけぼの	<i>takane no sakura chirinikeri arashi mo shiroki haru no akebono</i>	des Yoshino-Berges sind abgefallen – Selbst der Sturm der Frühlingsdämmerung ist weiß gefärbt. (SKKS 2:133)
-----------------------------------	---	--

Der Sturm, der die Blüten davon trägt, färbt den Himmel des Frühlingmorgens 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 allerdings vereinzelt Beispiele, in denen der Wind blau (*aoshi*) beschrieben wird. Es folgt ein Gedicht aus dem *Mitsutsune shû*:

なつのいけの みぎはもすごき 松かげの あさるもあをき 風の色かな	<i>natsu no ike no migiwa mo sugoki matsukage no asaru mo aoki kaze no iro kana</i>	Selbst der Rand des Gartenteichs ist kühl – Die blaue Farbe des Windes der die Kiefer bleicht. ( <i>Mitsutsune shû</i> 43)
---	---	---

Obwohl hier die Farbe Blau inkorporiert wird, wird durch die Betonung, 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	Der blaue Wind bläst, der weiße Mond ist kühl. ( <i>Wakan rôeishû</i> 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	<i>kaze no ue ni hoshi no hikari wa saenagara</i>	Im Licht der Sterne, die kalt über dem Wind glitzern,
------------------------	---	---

わざとも降らぬ 霰をぞ聞く	<i>wazatomo furanu</i> <i>arare o zo kiku</i>	höre ich den Ton des Hagels spärlich fallen. ( <i>Monjū hyakushū</i> ) <sup>29</sup>
------------------	--	--

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.<sup>30</sup>

## 5. Fazit

Synästhetische Metaphern im *Shinkokinshū* stehen – wie zu erwarten war – in engem Bezug zum *Shinkokin*-Stil. Sie haben die Funktion, Bewusstseins Ebenen zu verwischen, Paradoxien zu schaffen und Dichotomien zusammenzuführen. Anhand von synästhetischen Ausdrücken wird der dargestellten Szenerie Farbe entzogen oder ein 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 substituiert 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. 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 Recherchearbeit nötig. Klar ist jedoch, dass der Stil des *Shinkokinshū* als ganzes auf chinesischen Vor-

<sup>29</sup> Zit. aus: POLLACK (1986: 107).

<sup>30</sup> Vgl. POLLACK (1986: 107).

bildern 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 zur 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., 1951.  
 BIRRELL, Anne M. (1985): “The Dusty Mirror: Courtly Portraits of Woman in Southern Dynasties Love Poetry”, in: Robert E. Hegel und 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 und 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 'Rônyaku gojussu 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 hito-kôsatsu 共感覚的の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 sôzôryoku 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.