

De

SEM.

865

365/50

50

8



83

ÜBER DIE MUWAŠŠAH GENANNTÉ ART  
DER STROPHENGEDICHTE  
BEI DEN ARABERN.

VON

MARTIN HARTMANN.

EXTRAIT DES ACTES DU X<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL DES ORIENTALISTES.  
SESSION DE GENÈVE. 1894.

SECTION III.

(LANGUES MUSULMANES.)



BUCHHANDLUNG UND DRUCKEREI  
VORMALS  
E. J. BRILL.  
LEIDEN — 1896.



# ÜBER DIE MUWASSAH GENANNT ART DER STROPHENGEDICHTE BEI DEN ARABERN.

VON

MARTIN HARTMANN.

---

Die arabische Metrik ist vor 64 Jahren auf den 557 Seiten von Freytag's bekanntem Buch und 1876 von Guyard in einem ausführlichen Aufsatz im Journal Asiatique behandelt worden. Jener aber that nichts als die Lehren der Araber uns zugänglich zu machen, dieser nichts als das von Freytag gegebene Material durch den Scheinwerfer einer musikalisch-rythmischen Theorie bespielen zu lassen. Das Verdienst Jenes ist ungleich grösser: Wir verdanken ihm eine, wenn nicht ganz vollkommene, so doch genügende und im ganzen korrekte Darstellung der metrischen Formen der Versgedichte d. h. der Gedichte von zweiteiligen Versen mit einem einzigen Reim. Die anderen Gedichtarten, sämtlich Strophengedichte, hat er nicht ganz ausgeschlossen, doch nur nebensächlich behandelt. Auch Guyard zieht sie nicht in den Kreis der Betrachtung; er hatte sich vorbehalten, die „nouveaux mètres“, die neuen Versmasse, — und sie sind es, die hauptsächlich in den Strophengedichten vorkommen — in einem zweiten Aufsatz zu behandeln. Er ist darüber gestorben. Eine Änderung der Theorie, die er sich gebildet hatte, wäre von dieser Fortsetzung der Arbeit nicht zu erwarten gewesen.

Und doch — wie die Metrik der klassischen Litteraturen eine ganz andere Gestalt gewonnen hat, seit die Form der metrischen Teile klarer erkannt worden ist, so ist auch hier

die Erkenntnis der Formen der Strophengedichte Vorbedingung für ein tieferes Eindringen in das Wesen der arabischen Metrik überhaupt und damit auch in das nur scheinbar so klar zu Tage liegende der stichischen Dichtungen. Schon ein Blick auf das sehr reiche Material zeigt eine Fülle von neuen Gestaltungen, und die Energie, mit welcher sich in denselben rythmische Gesetze geltend machen, lässt hoffen, zu einer Anschauung zu gelangen, welche weit über die rein äusserliche der arabischen Schulmeister hinausgeht. Natürlich muss, ehe an eine Verwertung zur Aufstellung eines Systems gedacht werden kann, das Material sorgfältig gesammelt und gesichtet werden.

Dass in den letzten Jahrzehnten, in denen die Beschäftigung mit arabischer Dichtung intensiver geworden ist, sich niemand dieser Arbeit unterzogen hat, kommt wohl hauptsächlich daher, dass man die hierhergehörige Litteratur quantitativ und qualitativ für sehr dürftig hält. In der That ist das aus älterer Zeit Erhaltene nicht sehr zahlreich. Der Inhalt zeigt im höchsten Masse die „typische Phraseologie“, deren Vorhandensein und Wuchern schon bei den alten Dichtern selbst der den Werth dieser mit Recht so hochschätzende Goldziher zugiebt (ZDMG 46, 43). Dagegen bietet die Form dieser Gedichte manche interessante Erscheinung. Mit Rücksicht auf sie ging ich zunächst an die genauern Untersuchung derjenigen Strophengedichte, welche als *muwaššahāt*, Gürtelgedichte bezeichnet werden.

Meine Quellen sind in der Hauptsache dieselben, die bereits von Gies in „ein Beitrag zur Kenntnis sieben neuerer arabischer Versarten“ (er meint Gedichtarten) genannt, wenn auch in der zwölf Seiten einnehmenden Behandlung des *Muwaššah* in diesem ersten specimen eruditionis nicht ausgebeutet sind: Ibn <sup>+ 273/1405</sup> Chaldūn's *mušaddime*, das *nafḥattīb* des Maḳḳari <sup>+ 104/1635</sup> (natürlich auch der nur in der Bulaker Ausgabe vorliegende Teil II), das *mustatraf* des Abšihī und die wichtige *sefīnet almulk* des Schihāb addīn (gestorben 1274 d. Fl. = 1857/58), von der mir ausser der von Gies erwähnten Lithographie v. J. 1281 noch die erste v. J. 1273 (fast gar nicht von der zweiten abweichend) vorliegt. Ausserdem konnte ich eine Anzahl späterer Diwane bearbeiten, unter denen der des Šafījaddīn elhillī das

+ II Kap. 72

Kairo 1309

لهذا العهد  
نزل في أشعار العرب وأهل الأندلس

+ 750/1349, Bagdad  
II Kap.

reichste Material enthält. Das i. J. 1001 d. Fl. vollendete *addurr almaknūn* des späten Muḥammad alḥanafī, handschriftlich in Paris, Auszug auch in München, sah ich nicht ein. Nach dem Wenigen, was mir Herr Louis Cheikho, der bekannte rührige Beiruter Jesuitenpater, aus Paris über das Manuscript mitteilte, und nach den mir gütigst mitgeteilten, sich allerdings nicht auf die *muwaššahāt* erstreckenden Auszügen des Herrn Professor Praetorius aus derselben Handschrift sind meine Erwartungen geringe, und es kann sich um höchstens 80 Gedichte handeln. Eine erhebliche Vermehrung dürften die etwa 350 Strophengedichte, welche ich auf ihre Form hin durchgesehen, aus derartigen Sammelwerken, wie es das *addurr almaknūn* ist, nicht erfahren; doch mag sich die Zahl der Strophengedichte bei Heranziehung auch der neueren und neuesten Litteratur etwa um das doppelte vermehren lassen. Neue Formen aber würden sich dabei nur in verschwindender Zahl ergeben. Noch erwähnt sei, dass das in München handschriftlich vorhandene *Kitāb al 'atīl alḥālī walmurachchaṣ alghālī* des Saftjaddīn alḥillī deshalb hier nicht in Betracht kommt, weil darin nur die Strophengedichtarten behandelt werden, für welche das *lahn*, die fehlerhafte Sprache, Regel ist. Doch verdanke ich einer mir vorliegenden Abschrift der Münchener Handschrift, die ein Unicum zu sein scheint, eine wichtige Hinweisung: Ḥaḡḡī Chalīfa III 247 No 5190 ist von einer Gedichtsammlung des schon aus Ibn Chaldūn und dem Mustatraf wohlbekannten Dichters Ibn Sanā' almulk, gestorben 608 d. Fl. (nicht 680, wie durch ein Versehen in Cat. Leid. I<sup>2</sup> 147 gedruckt ist), mit dem Bemerkten die Rede, dieser ganze Diwan enthalte nur *muwaššahāt*; es ist kein Zweifel, dass dieser Ibn Sanā' almulk identisch ist mit dem Wazir 'Izzaddīn Hibatallah Ibn Sanā' almulk, welchen Saftjaddīn im *al 'atīl alḥālī* als Verfasser eines Werkes *dār atṭirāz* nennt, und dieses Werk ist glücklicherweise erhalten in der aus der Aminschen Sammlung stammenden Leidener Handschrift No 2047, die Cat. Leid. I<sup>2</sup> S. 147 beschrieben ist. Ich habe es selbst noch nicht eingesehen, aber die Mitteilungen Saftjaddīn's daraus lassen es als höchst wertvoll erscheinen.

Anknüpfend an eine eben gemachte Bemerkung möchte ich hier die Bedeutung des Studiums der Muwaššah-Poesie in einer

+Cod. 529,  
115 57  
Kod.

+Cod. 528

+608, 116

1631  
144

1000

Beziehung hervorheben, welche sich dem Blick nur bei Verfolgung der neueren Strömungen in der arabischen Litteratur bietet: das *tauschih*, das Dichten von Muwaššah-Gedichten, wird auch heute noch im Orient geübt, und die Muwaššah-Gedichte sind im Volke beliebt und geschätzt. So sind die Manzūmat das Schēch Emīn alǧindr, der wohl noch bis zur Mitte dieses Jahrhunderts lebte, mehrfach in Beirut gedruckt, und in einer sehr merkwürdigen Sammlung volkstümlicher Scherze, Sprüche und Lieder u. d. T. *kišsat ʿal min fauk ʿalaih*, deren erster Heft 1887 in Beirut erschien, sind eine Anzahl Muwaššah-Gedichte abgedruckt. Auch in die Theaterstücke des i. J. 1817 in Šeidāgeborenen, schon 1855, in Tarsus am Fieber gestorbener Mārūn Naḳḳāš sind zahlreiche Muwaššah-Gedichte eingestreut. So ist die genauere Kenntnis dieser Gedichtgattung auch für unsere Vertrautheit mit dem modernen Orient nicht unwichtig.

Auf die Geschichte der Muwaššah-Poesie und ihren Inhalt gehe ich hier nicht ein; ich beschränke mich auf die die Form betreffenden Resultate meiner Forschungen.

Die Muwaššaha — so nenne ich mit den älteren Autoren das einzelne Gedicht — besteht gewöhnlich aus einer Anzahl gleicher Strophen, genannt *daur* oder *bait*, von vier bis zehn, selten mehr Versen. In der *sefinet almulk* und anderen neueren Sammlungen werden die einander gleichen Gruppen in Unterabteilungen zerlegt, wie *daur* und *chāne*, *daur* und *selsele*, *daur* und *chāne* und *selsele*; auch die Bezeichnungen *kafla* und *dūlāb* kommen vor. Es sind wohl musikalische Benennungen. Für die metrische Betrachtung haben sie keine Bedeutung. So ist *daur* + *chāne* von je vier Versen im Bau gleich einem *daur* von acht Versen.

Die *daur*, Strophen, zerlegen sich durch den sofort erkennbaren Reim leicht in Verse, welche nur sehr selten in der Art der Verse der Versgedichte aus zwei Teilen bestehen, vielmehr eine Einheit bilden, deren Länge die eines *šatr* der Versgedichte meist nicht übersteigt. Nicht so leicht ist das Erkennen des Versmasses. Denn die Muwaššah-Dichter beschränken sich nicht auf die sechzehn kanonischen Metra. Immerhin gelangt man bald zu einem sicheren Resultat, wenn die Muwaššaha, wie sie es nach der schon von Šafījaddīn alhilli aufgestellten und auch aus Ibn Chaldūn zu entnehmenden Regel sein soll, in korrekter

Sprache, mit *iʿrāb* abgefasst ist. Es ist allerdings die Einbeziehung anderer als sprachlich korrekter Gedichte in die Klasse der Muwaššahāt mit Rücksicht auf die beiden eben genannten Autoritäten nicht einwandfrei; andererseits aber passt die von ihnen gegebene Charakteristik des *zaǧal* als des Muwaššah in durchgängiger Vulgärsprache (*lahn*) nicht auf eine Klasse von Gedichten, welche eine Mittelstellung einnehmen, d. h. bei überwiegendem *iʿrāb* hin und wieder Vulgärformen zeigen. Auch steht der Autorität des Šafījaddīn die nicht zu unterschätzende des Verfassers von *alʿakīde addarwišīje* gegenüber, eines musikalisch-metrischen Handbuches, erhalten in Ms. Gotha 376. Verfasser dieses Werkchens ist der Zeit nach noch nicht bestimmt, zeigt aber bemerkenswerte Selbstständigkeit in der Behandlung des Gegenstandes (soweit alles Gute bei ihm nicht vielmehr auf Rechnung seines Meisters ʿAbdalwahhāb Ibn Jūsuf zu setzen ist, den er ausdrücklich fol. 2 erwähnt); er erklärt schroff (fol. 3): Alle *funūn* lassen das *lahn* zu, mit alleiniger Ausnahme des *šīʿr*, und sagt ebenda noch besonders: Im *muwaššah* ist das *lahn* nicht fehlerhaft (*ʿaib*), gleicherweise lässt es aber durchgängiges *iʿrāb* zu. Es sei noch ein Terminus erwähnt, den Šafījaddīn für derartig gemischte Gedichte anwendet, und den ich in dieser technischen Bedeutung in keinem Wörterbuch verzeichnet finde, auch nicht bei Dozy: *muzannam* (*alʿatīl* fol. 4a und b). In der *sefīnet almulk* dürfte die Zahl der sprachreinen Gedichte und die solcher mit Vulgarismen ziemlich gleich sein, aber auch die letzteren sind als Muwaššah bezeichnet und daher von mir als Material mit verwandt worden. Gerade die Mischung von *iʿrāb* und *lahn* macht das Erkennen des Versmasses oft recht schwer. Günstig ist der Umstand, dass das Versmass überall streng durchgeführt ist; die nicht sehr zahlreichen Fälle, in denen scheinbar Abweichungen stattfinden, werden fast sämtlich auf Verderbtheit des Textes, nur einige sehr wenige auf Freiheiten des Dichters zurückzuführen sein, wie sich solche selbst in *muʿrāb*-Gedichten finden, z. B. Unterdrückung einer Kürze innerhalb eines *mutakārib*-verses des Ibn Arfaʿ rāsahu bei Ibn Chaldūn an der bekannten Stelle, wo er ausführlich von den Muwaššah handelt (ed. Slane III p. 390. ed. Beirut 1879 p. 540). Das von der strengen Durchführung des Versmasses Gesagte ist jedoch mit der Klausel zu verstehen,

+ Cod. Goth.  
376, 3/4 p.  
Hj. Hov.  
Hj. Hov.  
Hj. Hov.

X

dass die Muwaššah-Dichter sich in Bezug auf manche Buchstaben Freiheiten erlauben, die nur zum Teil und selten bei den alten Dichtern anzutreffen sind. So kommt Verwandlung des *hamzat alkaṭ* in *hamzat alwaṣl* z. B. an zwei Stellen im Diwan des Nābigha vor (II 16 und VII 1); bei den Muwaššah-Dichtern ist sie ausserordentlich häufig (noch häufiger, sei hier gleich bemerkt, im *zağal*, was Gies in dem von ihm S. 35 f mitgetheilten *zağal* nicht beachtet hat); aber auch umgekehrt Verwandlung des *hamzat alwaṣl* in *hamzat alkaṭ* ist nicht selten; ruhendes *jā* nach *kesra* wird nicht beachtet, mit anderen Worten: *ī* in *i* verwandelt, z. B. *sākī*, Schenke als *sāki* gemessen; das *i* der *nisbe* einfach als langes *ī* behandelt u. dergl. mehr; vereinzelt findet sich sogar die Zusammenziehung von *ʿala* mit folgendem Artikel zu *ʿal* für *ʿalal*, wie das ganz richtig Gies auch in der vierten Strophe des mitgetheilten *zağal* annimmt und wie es sich, was, so viel ich weiss, bisher noch von Niemandem hervorgehoben ist, schon in einem Verse des Farazdaq findet, wo *ʿalalmāʿi* in *ʿalmāʿi* zusammengezogen ist (s. den Vers bei Derenbourg, Einl. zum Sibawaihi p. 39).

Die Zahl der verschiedenen Versmasse, welche ich in den Muwaššah-Gedichten gefunden habe, beträgt 174. Wohlgermerkt ohne Nummernmacherei, aber natürlich mit Beachtung selbst kleiner Unterschiede, sobald sie sich als vom Dichter beabsichtigt sicher erweisen liessen und durch das ganze Gedicht hindurch gingen. So ist z. B. *mufta ʿilun* --- eine beliebte Nebenform für *mustaf ʿilun* ---; tritt *mufta ʿilun* durchgängig an einer bestimmten Stelle auf, so ist dies Veranlassung genug, ein besonderes Versmass zu statuieren. Nicht berücksichtigt ist der Unterschied zwischen geschlossener Silbe und doppelt geschlossener Silbe, der einfachen *kāfija* und der *kāfija mardafa biharf elʿilla* z. B. *fal* und *fūl* am Ende des Versmasses.

Die 174 Versmasse liessen sich nicht in den Schraubstock der 16 kanonischen zwängen, wohl aber schien es geraten, die Namen dieser bei Aufstellung der Klassen oder Typen, in welche sich ihre Gesamtheit einreihen lässt, mit zu verwenden. Unter Vorbehalt kleiner Änderungen, welche Vereinfachungen bedeuten werden, habe ich 24 Typen aufgestellt, unter denen 11 rein, 13 gemischt sind. Unter reinem Typus verstehe ich einen solchen, welcher nur Versfüsse gleicher Art enthält, unter

unreinem solchen mit Versfüssen verschiedener Art. Ich bin mir wohlbewusst das diese Einteilung eine äusserliche, mechanische ist. So gehört das Versmass, für welches der Anfang mit der Gruppe  $-\cup-\cup-\cup-$  charakteristisch ist (es ist das Thema des *basīt*-Verses und darnach nenne ich diesen Typus *basīt*-Typus), zum gemischten Typus, denn jene Gruppe besteht aus *mustaf'ilun*, dem für das *rağaz* charakteristischen Versfuss, und *fā'ilun*, dem für das *mutadārik* charakteristischen Versfuss; *rythmisch* betrachtet aber sind gewiss in der Gruppe  $-\cup-\cup-\cup-$  zwei jambische Dipodien zu sehen, in deren zweiter die erste Senkung — ich vermeide den Ausdruck Arsis, weil ja bekanntlich das falsche Thesis dafür sich seit alten Zeiten so eingebürgert hat, dass es kaum auszurotten ist — regelmässig unterdrückt ist. Anders ausgedrückt: in den zwei Takten mit Vorschlag steht im ersten Takt an Stelle der vierten, nicht betonten Note regelmässig eine Pause. Ganz ähnlich beim *tawīl*-Typus: das Charakteristische, das Thema  $\cup-\cup-\cup-$  lässt sich sehr wohl auch hier als eine jambische Tetrapodie oder Verbindung von zwei Dipodien auffassen, in denen der Ausfall einer Senkung Regel geworden ist. *Weshalb* bei der *basīt*-Gruppe die erste Senkung der zweiten Dipodie, bei der *tawīl*-Gruppe die zweite Senkung der ersten Dipodie ausgefallen ist, wird sich mit völliger Sicherheit wohl nie ergründen lassen, ebenso wenig wie die Frage zu beantworten sein wird, wie die Araber überhaupt zu Bildungen von Gruppen mit solchen Auslassungen gekommen sind. Denn man wird kaum annehmen können, dass ihr *basīt*-Thema lediglich auf einer Herübernahme des antiken Creticus beruht, und eine dem *tawīl* ähnliche Gruppe scheint es in der griechischen Dichtung nicht zu geben. Nur vermuthungsweise wird sich sagen lassen, dass das *basīt*-Thema  $-\cup-\cup-\cup-$  sich aus dem einfachen *rağaz*-Gebilde  $-\cup-\cup-\cup-$  in der Weise entwickelt hat, dass die, zuerst nur gleichsam zufällige Fortlassung der Senkung als ein überaus wirksamer Faktor zur Verlebendigung der Rede empfunden und für gewisse, besonders lebhaft Gedichte zum Gesetz erhoben wurde. Vielleicht war es ähnlich bei dem *hazağ*-Typus, so dass das  $\cup-\cup-\cup-$  in entsprechender Weise aus  $\cup-\cup-\cup-$  sich entwickelte. Warum liess man aber nicht bei der jambischen Tetrapodie des *hazağ*-Typus dieselbe Senkung weg, wie bei der jambischen

Tetrapodie des *rağaz*-Typus und machte aus  $\cup\text{---}\cup\text{---}$  nicht  $\cup\text{---}\text{---}\cup$ , bzw. umgekehrt, warum ging nicht neben dem verstümmelten *hazağ* d. h. *tawil*-Thema  $\cup\text{---}\cup\text{---}$  ein verstümmeltes *rağaz*-Thema der Form  $\text{---}\text{---}\cup$  nebenher? Die versuchsweise Beantwortung dieser Frage wird Licht auf einen andern Typus werfen, der bisher gar nicht beachtet ist, und dem nach den Ausführungen Guyard's die Existenz-berechtigung überhaupt abzuspochen wäre; ich meine den *maf<sup>c</sup>ulātu*-Typus, dessen Characteristicum, der Fuss *maf<sup>c</sup>ulātu*, der in den kanonischen Metren nur zweimal, im *munsariğ* und im *muktadab*, vorkommt, von Guyard einfach als nicht existierend bezeichnet wird. Es ist nötig, in die Erörterung den vierten viersilbigen Fuss hineinzuziehen, der von den Arabern ebenso wie *mustaf<sup>c</sup>ilun*, d. i.  $\text{---}\cup$ , *mef<sup>c</sup>ilun*, d. i.  $\cup\text{---}$ , und *maf<sup>c</sup>ulātu*, d. i.  $\text{---}\cup$ , zu den Grundfüßen gerechnet wird, nämlich  $\text{---}\cup$ ; es ist das Thema des *ramal*-Verses und stellt unzweifelhaft eine trochäische Dipodie dar. Vergleichen wir nun diesen Fuss  $\text{---}\cup$  mit den beiden anderen, in ihrem Charakter ohne Weiteres erkennbaren, nämlich  $\text{---}\cup$  und  $\cup\text{---}$ , so sehen wir, dass wie in diesen beiden so auch in ihm die eine Senkung immer eine Kürze sein *muß* (ich bediene mich der Kürze halber der Ausdrücke Kürze und Länge statt der genaueren offene und geschlossene Silbe), während die andere Senkung anceps ist: hat doch der Dijambus des *hazağ*-Typus immer eine Kürze an erster Stelle, der des *rağaz*-Typus immer eine Kürze an dritter Stelle; sollte nicht beim Ditrochäus das Gleiche der Fall sein, d. h. neben dem Ditrochäus des *ramal*-Typus  $\text{---}\cup$  ein anderer nebenhergehen mit obligatorischer Kürze für die zweite Senkung? Ja, es ist der Fall: das *maf<sup>c</sup>ulātu*, das bisher gänzlich verkannt ist, ist dieser zweite Ditrochäus, in welchem für die zweite Senkung die Kürze obligatorisch ist, während die erste anceps ist, wie ja in der That *muf<sup>c</sup>ilātu*  $\text{---}\cup$  als zulässige Nebenform von *maf<sup>c</sup>ulātu*  $\text{---}\cup$  allgemein anerkannt ist, ja sogar im *munsariğ* der Grundform vorgezogen wird (Freitag 257). Und noch eine andere Parallele bietet sich: in dem Dijambus  $\text{---}\cup$  ist die Verwandlung des ersten Teiles von jambischem Charakter in einen Trochaeus gestattet, so dass aus  $\text{---}\cup$  ein Chorijambus  $\text{---}\cup$  wird; ganz ähnlich ist in *maf<sup>c</sup>ulātu*  $\text{---}\cup$  die Verwandlung des ersten Teiles von trochäischem Charakter in einen

Jambus gestattet, so dass aus ---◡ wird der Antispastus ◡---◡. Die Nebeneinanderstellung führt uns zu einem wichtigen rythmisch-metrischen Gesetz: in dem Teil des Viersilbigen arabischen Fusses, welcher den Hauptton hat, hält sich die Kürze, in dem andern kommt es auf die Quantität der Silben nicht an; es kann an Stelle von ---◡ nicht bloss ◡---◡ und ---◡, sondern sogar ◡◡--- treten, während allerdings *maf'ūlatu* nur die Nebenformen ---◡ und ◡---◡ zu haben scheint, ◡◡--- mir noch nicht vorgekommen ist, was übrigens nicht von Bedeutung, da ja schon in ◡---◡ eine Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses der ersten beiden Silben vorliegt. Umgekehrt geht aus der Gleichgiltigkeit des einen Teiles des Fusses gegen den Gesamtcharakter desselben hervor, dass er nicht den Hauptton hat. Der Hauptton liegt in dem Teil, in welchem die Kürze erhalten ist. So stellen denn die vier Füße *mustaf'ilun*, *mefā'ilun*, *fā'ilātun* und *maf'ūlatu* folgende Rythmen dar: *mustaf'ilun* ---◡', *mefā'ilun* ◡'---, *fā'ilātun* '---, *maf'ūlatu* ---'◡. Die ersten drei dieser Füße sind allein charakteristisch für einige der 16 alten Versmasse, *mustaf'ilun* für das *rağaz*, *mefā'ilun* für das *hazağ*, *fā'ilātun* für das *ramal*. Nur *maf'ūlatu* ist nicht so glücklich gewesen, allein zu einem Versmass verwandt zu werden; es bildet nur mit anderen Füßen gemischte Typen: mit *mustaf'ilun* das *munsarih* und *muktadab*, je nachdem das eine oder das andere voraussteht (nur angedeutet sei, dass die Zurückführung des *sari'* auf eine Gruppe mit *maf'ūlatu* als Bestandteil Vieles für sich hat). Hier ist das Studium und die richtige Erkenntnis der Formen der Strophengedichte von überraschender Wirkung. Abgesehen nämlich von Versmassen von vier, fünf, sechs und sieben Silben, welche mit --- bzw. ---◡ beginnen, und deren Zurückführung auf den *maf'ūlatu*-Typus unbedenklich erscheint, giebt es Versmasse, in denen die Wiederholung der Gruppe ---◡ den reinen *maf'ūlatu*-Typus über jeden Zweifel erhebt; so findet sich das zehnsilbige Versmass ---◡---◡--- in der Muwaššaha *sef'inet almulk* XIX 11 (S. 221 f.), und die Erklärung des achtsilbigen Versmasses ---◡---◡---, welches als einziges Versmass in vier Muwaššah-Gedichten, mit anderen Versmassen zusammen in zwei Muwaššah-Gedichten vorkommt, als ein Doppelfuss, in welchem nach bekannter Regel die den Vers

schliessende kurze Silbe lang geworden, hat nicht das geringste Bedenken. Nun könnte man vielleicht einwenden, dass solche Gedichte als Erzeugnisse der Kunstpoesie Beweiskraft nicht haben, dass die erwähnten Versmasse vielleicht Spielereien berufsmässiger Versemacher seien. Zur Abwehr dieses Einwandes kam höchst gelegen die nach mancherlei Richtungen wichtiges Material bietende Publikation Stumme's, Tripolitanisch-tunisische Beduinenlieder; dort haben Gsīm No 11 und Melzūma No 18 als Hauptversmass ---○---○, Melzūma No 19 das Versmass ---○---○. Es ist klar, dass diese Versmasse nur dem *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Typus angehören können.

Die Thatsache, dass die Existenz nicht bloss des *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Fusses, sondern sogar von Versmassen, die *nur* diesen Fuss zeigen, sich bei sorgfältiger Beachtung des vorhandenen Materials mit untrüglicher Sicherheit hat beweisen lassen, zeigt auf das Deutlichste, wie wichtig eben die vollständige Sammlung und Sichtung des Materiales ist. Es muss durchaus festgehalten werden, dass nicht mit der Meinung von der Richtigkeit irgend eines rythmischen Systems, das uns ganz sicher scheint, weil es „natürlich“ ist d. h. eben nur in Ubereinstimmung ist mit gewissen, uns anezogenen Vorstellungen und Empfindungen, an die Bearbeitung der arabischen Metrik gegangen werden darf, sondern dass erst einmal ganz mühselig und langweilig die Silben gezählt und gewogen wurden müssen, welche die so überaus mannigfaltige, bisher nur erst zu einem so kleinen Teile bekannte Welt der arabischen Verse bilden, eine Arbeit, die freilich viel Selbstverleugnung erfordert, zumal gar leicht der sie Übende dabei stumpf wird und ihm wohl im Augenblick die höheren Gedichtspunkte entgehen, von denen aus dann Andere wichtigere Folgerungen ziehen. Wenn in dem Vorhergehenden aus den reinen *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Versen heraus der *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Fuss und dabei auch die anderen viersilbigen Fusse beleuchtet worden sind, so war das wohl eine solche theoretische Abschweifung. Im Folgenden muss ich mich auf Beibringung von Thatsachen beschränken.

Als die elf reinen Typen, welche in den 174 Versmassen vertreten sind, betrachte ich folgende: 1) *rağaz*-Typus, charakterisirt durch den Fuss ---○ mit seinen bekannten Varianten, der am Ende des Verses auch einfach und doppelt katalektisch,

sowie mit Hyperkatalexis erscheinen kann. Ihm gehören die meisten Versmasse an, 25; 2) *hazağ*-Typus, charakterisirt durch  $\cup\text{---}$  mit 7 Versmassen; 3) *ramal*-Typus mit dem Fuss  $\cup\text{---}$ , 9 Versmasse; 4) *maf'ulātu*-Typus mit dem Fuss  $\text{---}\cup$ , 8 Versmasse; 5) *wāfir*-Typus mit dem Fuss  $\cup\text{---}\cup$ , 2 Versmasse; 6) *kāmil*-Typus mit dem Fuss  $\cup\text{---}\cup$ , 1 Versmass; 7) *mutakārib*-Typus mit dem Fuss  $\cup\text{---}$ , 8 Versmasse; 8) *mutadārik*-Typus mit dem Fuss  $\text{---}\cup$ , 8 Versmasse; 9) *mutaf'āilatun*-Typus mit dem Fuss  $\cup\text{---}\cup\text{---}$ , mit einem Versmass; 10) *dūbait*-Typus  $\text{---}\cup\text{---}$ , mit 2 Versmassen und 11) *fā'ilun*-Typus, Versmasse, die aus einer bis vier Längen bestehen oder vier Längen am Anfang haben, 13 Versmasse. Die ersten 8 dieser 11 reinen Typen bedürfen kaum einer Rechtfertigung; die Namen *rağaz*, *hazağ*, *ramal*, *wāfir*, *kāmil*, *mutakārib*, *mutadārik*, welche als Namen kanonischer Versmasse genugsam bekannt sind, weisen deutlich auf den Charakter dieser Typen hin. Die Schaffung eines *maf'ulātu*-Typus ist bereits gerechtfertigt, es bleibt, die für die übrigen drei reinen Typen gemählten Namen zu erklären. Das einzige Versmass des *mutaf'āilatun*-Typus lautet  $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$ ; ich fand es nur in dem Gedicht *sef'inet almulk* XIV 7 (S. 165), welches beginnt *min jāumi firākika iā ḥasanā*. Wie aus diesem Anfang ersichtlich, kann statt der zwei Kürzen eine Länge eintreten, doch sind manche Verse ganz rein wie z. B. der 2te der 2ten Strophengruppe: *wabisirri šifātika tasturunā*. Das Eintreten der Länge schliesst eine Auffassung aus, die bei dem häufigen Ersatzen des *mutadārik*-Fusses  $\text{---}\cup$  durch  $\cup\text{---}$  (*fā'ilun* durch *fā'ilun*) gestattet scheint, nämlich die vier  $\cup\text{---}$  als vier *mutadārik*-Füsse aufzufassen. Daher muss eine andere Erklärung für dieses vollständig aus dem Rahmen der altarabischen Metrik heraustretende, in seiner stürmischen Bewegtheit an die leidenschaftlichen anapästischen Gebilde der klassischen Lieder und Chöre erinnernde Versmass gesucht werden. An eine bewusste Nachahmung klassischer oder anderer fremden Vorbilder zu denken, ist wohl kaum gestattet, und so bleibt nichts übrig, als das  $\cup\text{---}\cup\text{---}$  ebenso als eine organische Weiterbildung des *Dijambus* aufzufassen, wie eine solche auch bei dem Versfuss anzunehmen sein wird, der das Charakteristicum des folgenden, des *dūbait*-Typus ist, nämlich  $\text{---}\cup\text{---}$ , welcher sich ja von dem eben genannten  $\cup\text{---}\cup\text{---}$  nur dadurch

unterscheidet, dass die fakultative Ersetzung der ersten beiden Kürzen durch eine Länge Gesetz geworden ist — oder umgekehrt die Auflösung der Länge in zwei Kürzen. Der Weg vom Dijambus zu diesen beiden Gebilden wird über die beiden anderen Füße geführt haben, welche sich zunächst aus dem Dijambus entwickelt haben, den *wāfir*-Fuss  $\cup\cup\cup\cup$  und den *kāmil*-Fuss  $\cup\cup\cup\cup$ . Die Thatsachen, welche für die Zusammenstellung von  $\cup\cup\cup\cup$  mit dem *rağaz*-Fuss  $--\cup\cup$  und von  $\cup\cup\cup\cup$  mit dem *hazağ*-Fuss  $\cup\cup\cup\cup$  sprechen, und welche zum Teil in den Gesetzen der kanonischen Versmasse selbst, zum Teil in anderen Litteraturkreisen zu finden sind, werden an anderer Stelle dargelegt werden. Giebt man den Schritt von der jambischen Dipodie zu der aus einem Jambus und einem Anapäst bestehenden zu, mit anderen Worten die Ersetzung einer Silbe in der *einen* Senkung durch zwei Silben, so ist der weitere Schritt zur Ersetzung der *einen* Silbe durch zwei in *beiden* Senkungen sehr leicht. Dies die eine Konstruktion. Eine andere würde nur von dem *rağaz*-Fuss  $--\cup\cup$  ausgehend, aus diesem zunächst den *dūbait*-Fuss  $--\cup\cup\cup\cup$  in der Weise entwickeln, dass für die erste Senkung, welche ja bekanntlich in dem *rağaz*-Fuss aneeps ist, die Länge zum Gesetz erhoben und die zweite Senkung regelmässig statt durch eine, durch zwei kurze Silben ausgefüllt worden ist. Aus dem so entstandenen  $--\cup\cup\cup\cup$  hätte sich dann leicht  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  entwickelt, indem der ursprüngliche aneeps-Charakter der ersten Silbe vergessen wurde. Für die zweite Konstruktion, bei welcher dem  $--\cup\cup\cup\cup$  die Priorität vor dem  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  gesichert ist, spricht der Umstand, dass der Fuss  $--\cup\cup\cup\cup$  sich in zahlreichen und häufig vorkommenden Versmassen findet, das  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  nur in einem nur einmal belegten. Es sei noch bemerkt, dass der Verfasser dieses einzigen Beleges unbekannt ist, dagegen ist ein Versmass mit dem charakteristischen  $--\cup\cup\cup\cup$ , welches sich, sei hier gleich bemerkt, nur am Anfange von Versen findet, bereits in verhältnismässig früher Zeit nachweisbar, ja sogar der Erfinder des Versmasses, in dem es wohl zuerst vorkommt, ist uns bekannt: es ist der berühmte Dichter Bahā addīn Zuhair, gestorben bei der grossen Pest in Cairo 656, von Freytag (p. 445) mit dem durch Schulten's Ausgabe seit nun 140 Jahren bekannten, 632 gestorbenen Bahā addīn Ibn Šaddād, dem Biographen Šalaḥ addīn's, verwechselt;

Abulfida bemerkt bei Erwähnung des Todes des Dichters sub anno 656 ausdrücklich, dass die von ihm angeführten 4 Verse des Dichters ein erfundenes Versmass, ein *wazn mučhtara*<sup>c</sup>, hätten. Es sind Verse aus dem noch heute im Orient sehr bekannten und berühmten Gedicht *jā man la'ibat bihi samūlū*; sechs Verse aus dem Gedicht, von denen aber nur zwei mit denen des Abulfida identisch sind, hat Freytag a. a. O.; die vollständigste Fassung finde ich in *sefīnet almulk* III 12 (S. 52) mit 14 Versen, wo das Gedicht fälschlich als *muwaššah* bezeichnet ist. Freytag giebt eine Abtheilung der Füsse, welche ganz unzulässig ist, nämlich --◡ | ◡--◡ | ◡--◡, sehr sonderbarer Weise, denn schon auf der nächsten Seite statuirt er selbst für ein mit derselben Silbenfolge beginnendes neueres Gedichtchen anderen Versmasses den Fuss *mustaf<sup>c</sup>ilatun*, d. i. eben --◡◡◡. Den Namen *dūbait*-Fuss und darnach *dūbait*-Typus habe ich davon genommen, dass dieser Fuss der charakteristische für die Gedichtart *dūbait* ist, welche eine der sieben neueren Gedichtarten und daher auch von Gies in seiner Abhandlung besprochen ist. Das häufigste Versmass dieser Gedichtart ist das --◡◡◡◡◡◡◡◡◡, wie sofort ersichtlich eine Verbindung des *dūbait*-Fusses --◡◡◡ mit zwei *rağaz*-Füssen, von denen der zweite katalektisch ist. Wie Gies zu seiner Auffassung von trochäischer Bewegung und seiner „naturgemässen Skansion“ gekommen ist, welche in Wirklichkeit der aufsteigenden Bewegung der beiden Fussarten gleichen Charakters widerstreitet, wird anderwärts nachgewiesen werden. Da ich die Bezeichnung *dūbait* nur für den dieser Gedichtart eigentümlichen Fuss verwende, so musste ich die Versmasse, in welchen dieser Fuss mit andersartigen Füssen zusammen vorkommt, also auch den eigentlichen *dūbait*-Vers dem gemischten Typus zuschreiben. Der reine *dūbait*-Typus findet sich nur in den beiden Versmassen --◡◡◡◡ und --◡◡◡◡◡, jedes durch mehrere Gedichte belegt. Statt der Bezeichnungen *dūbait*-Fuss und *dūbait*-Typus, welche vielleicht als zu Missverständnissen führend angefochten werden könnten, mögen die einwandfreien Bezeichnungen *mustaf<sup>c</sup>ilatun*-Fuss und *mustaf<sup>c</sup>ilatun*-Typus in Vorschlag gebracht sein.

Nicht ohne Bedenken habe ich einen *fa'lun*-Typus statuirt. Es ist da hineingeworfen, was an anderem Orte nicht mit Sicherheit unterzubringen war, und selbst das, was mit Wahrschein-

lichkeit wenigstens in zahlreichen Fällen einem bestimmten Typus zugewiesen werden konnte, wie z. B. ----, die natürliche Form des *maf'ulātu*-Fusses, wenn er als Versmass auftritt. Die Konstruktion der Versmasse, welche nur aus Längen bestehen, von der alleinstehenden langen Silbe an, welche als besonderer Vers in drei Gedichten vorkommt, bis zu den Gruppen von acht Längen ist in der That nicht leicht und im Einzelnen wird je nach dem Charakter der anderen Versmasse, welche in derselben Strophenform vorkommen, dieselbe Längengruppe eine verschiedene Erklärung erfahren müssen.

Der eben angedeutete Gedichtspunkt, nämlich die Vergleichung der anderen in derselben Strophe vorkommenden Versmasse für die Zuweisung eines Versmasses zu einem Typus ist auch in anderen Fällen oft von höchster Bedeutung, vorzugsweise natürlich bei den Versmassen von gemischtem Typus, wo das Erkennen des Baues oft nicht leicht ist. Für einige Zusammenstellungen verschiedener Füße zu einem Versmass liegen bereits in den 16 kanonischen Versarten und einigen von späteren Metrikern diesen hinzugefügten die Formen vor, die ich als Thema bezeichne, weil sie die Grundstimmung des Versmasses angeben.

Die am häufigsten vorkommenden gemischten Typen sind der *basūt*-Typus mit 13 Versmassen und der *chafīf*-Typus mit 14 Versmassen. Das Thema des ersteren ist --~--~--, das in dieser einfachen Form mit ihren Unterarten, daneben auch mit Anhängseln, welche immer auf einen der beiden Bestandteile des Themas, den *rağaz*- und den *mutadārik*-Fuss zurückgehen, erscheint. Das Thema des *chafīf*-Typus ist ~----- d. h. *ramal*-Fuss + *rağaz*-Fuss, die 14 Versmasse bewegen sich zwischen diesem einfachen Thema und dem kanonischen *chafīf*-Halbvers: ~-----~---; auch hier gehn die Anhängsel immer auf den *rağaz* oder den dem *ramal*-Fuss so nahverwandten, im Grunde wohl nur eine Verkürzung desselben vorstellenden *mutadārik*-Fuss ~~- zurück. Der dritte gemischte Typus, welcher Vereinigung des Dijambus und Ditrochäus zeigt, ist der *muğtatt*-Typus, dessen Thema --~--~-- ja einen Halbvers des kanonischen Versmasses dieses Namens bildet. Die fünf Versmasse dieses Typus bewegen sich zwischen dem einfachen Thema und der Verdoppelung desselben mit Catalexis, also



*fa<sup>c</sup>ūlun* ∪---. Ohne alle Schwierigkeit erklärt sich der Vers, wenn das letzte --- als katalektisches *maf<sup>c</sup>ūlātu* aufgefasst wird, an dessen Stelle natürlich ebenso gut ∪--- treten kann, wie an Stelle von ---∪ treten kann ∪---∪. Fast zur Gewissheit wird diese Erklärung, wenn man die Halbverse des Gedichtes <sup>1)</sup> liest: es heisst da z. B. *man jaštarihā wahja kadḏā uḏḏail*; als *raǰaz*-Vers gelesen wäre das *man jaštari | hā wāhja kād | ḏā uḏḏail*; als *sari* mit katalektischen *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Schluss giebt es *man jaštari | hā wahja kād | ḏā uḏḏail*, was dem natürlichen Wortton ungleich angemessener ist. Es ist das ein schlagendes Beispiel dafür, wie die Metrik beständig von der Rythmik kontrolliert sein muss. Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass die arabischen Metriker mit ihrem Ansetzen des *maf<sup>c</sup>ūlātu* in vollkommener Kenntnis der rythmischen Thatsachen gehandelt haben. Den Späteren ist freilich wohl das Bewusstsein des Gesetzes, das von den Älteren leider nicht ausgesprochen wurde, verloren gegangen.

Nahe liegt folgender Einwand: für die Verbindung des *raǰaz*-Fusses *mustaf<sup>c</sup>ūlun* mit dem Ditrochäus des *ramal*-Charakters ∪--- liegen zahlreiche Beispiele vor, in den *basit*-, den *chafif*-, den *mug<sup>c</sup>tatt*-Versmassen; kann da eine so vereinzelt auftretende Verbindung mit dem Ditrochäus der anderen Art, der *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Art, angenommen werden? Glücklicherweise finden sich für diese Verbindung von *mustaf<sup>c</sup>ūlun* und *maf<sup>c</sup>ūlātu* noch zwei andere Beispiele, das *munsariḥ*- und das *mukṭadab*-Thema. Jenes erscheint in zwei Versmassen, dem einfachen Thema ---∪----- (mit selbstverständlichem Übergang der letzten Kürze von *maf<sup>c</sup>ūlātu* in eine Länge) und dem kanonischen *munsariḥ*-Halbvers ---∪-----∪∪∪∪. Im *mukṭadab*-Thema steht *maf<sup>c</sup>ūlātu* voran, und der *raǰaz*-Fuss folgt; die drei Versmasse sind nur das einfache Thema mit Varianten. Die Zusammenstellung *raǰaz*-Fuss und *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Fuss ist vollständig gesichert. Es sei gleich jetzt erwähnt, dass der *maf<sup>c</sup>ūlātu*-Fuss überhaupt mit anderen Füßen als dem *raǰaz*-Fuss keine Verbindung eingeht, und schon hier darauf hingewiesen, dass die Art der Verbindungen, welche die Versfüsse mit einander eingehen, wichtig ist für die Erkenntnis ihres rythmischen Charakters.

1) Freyag 249.

Nicht ganz so wählerisch wie *maf'ūlātu* ist der *rağaz*-Fuss; wir sahen ihn Verbindungen eingehen mit *ramal* und *mutadārik* einerseits, mit *maf'ūlātu* andererseits. Ausserdem kommt er nur vor mit dem *wāfir*- und dem *dūbait*-Fuss. Mit beiden ist die Verbindung eine auf enger Verwandtschaft beruhende: die Entwicklung von  $\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup\cup$  aus dem Dijambus der *rağaz*-Art ist oben wahrscheinlich gemacht worden. Es bleiben noch von anderen Versfüssen *muftā'ilun*, das als Abart des *rağaz*-Fusses nicht in Betracht kommt, der nur durch ein einziges Beispiel belegte *kāmīl*-Fuss  $\cup\cup\cup$ , dessen Nichtzusammenvorkommen mit dem *rağaz*-Fuss wohl nur auf Zufall beruht, und der *hazağ* und der *mutakārib*-Fuss  $\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup\cup$ , welche beide, wie leicht ersichtlich, in ähnlichem Verhältnis zu einander stehen, wie der *ramal*-Fuss und der *mutadārik*-Fuss, nämlich so, dass der kürzere auf den längeren zurückgeht. Es ist nun sehr auffällig, dass *rağaz* und *hazağ* einer Verbindung mit einander durchaus abgeneigt sind. Die einzigen zwei Versmasse, welche sich für eine solche Verbindung anführen lassen, sind:  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  in *sefinet almulk* XXX 10 S. 313 f. und  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  in einem Gedicht des Sultans Abul'abbas Aḥmad Almansūr aus der ersten (Hasanidischen) Scherifen-dynastie von Marocco bei Makkari im 4. Teil der ed. Bul. 640. In dem ersten Gedichte ist jedoch eine andere Konstruktion des Versmasses nicht ausgeschlossen, im zweiten Falle ist der Bulaker Text so verderbt, dass die Lesung nicht sicher ist. Es bleibt dabei: *rağaz* und *hazağ* verbinden sich nicht, obwohl sie einander so nahe stehen, oder vielleicht weil sie einander so nahe stehen, d. h. weil sie eben verschiedene rythmische Gebilde darstellen, wenn auch deren Elemente in Zahl und Art der Silben auf denselben Ursprung zurückgehen. Das eine Mal ist es eben der Dijambus  $\cup\cup\cup$ , das andere Mal  $\cup\cup\cup$ . Ebenso wenig verbinden sich ja die verwandten und rythmisch gegensätzlichen  $\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup\cup$ .

Zahlreich sind die Verbindungen von *ramal*- und *mutadārik*-Füssen mit einander. Von ihnen ist die, in welcher der *ramal*-Fuss voransteht, d. h.  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  das Thema des kanonischen *madīd*-Versmasses, während  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  das Thema des späteren *mumtadd*-Versmasses ist. Eine neue Spielart der Verbindung beider Füsse zeigt das Thema  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ , das in den Mu-

waššah-Gedichten mit zwei Versmassen vertreten ist. Ich habe dem *madrid*-Types auch die drei Versmasse zugeschrieben, welche aus dem reinen Thema bestehen  $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ ,  $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ , und  $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ ; diese Versmasse können wohl auch als Verbindung von zwei *ramal*-Füssen mit Katalexis des letzten angesehen werden, und es kann der Einwand gemacht werden, dass die Gruppe  $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$  ihr Charakteristisches erst erhalte durch Hinzutreten eines neuen, mit einer Hebung beginnenden Elementes. Mit Sicherheit wird sich die Frage, wie Versmasse mit dem reinen Thema gedacht sind, nicht beantworten lassen. Da der *mutadārik*-Fuss ja nur ein verkürzter *ramal*-Fuss ist, ist es schliesslich ein Streit um Worte.

Ähnlich einfach wie für *ramal*- und *mutadārik*-Fuss liegt die Sache für den *hazağ* und *mutakārib*-Fuss, nur dass hier Themen aus Verbindung beider viel seltener sind. Das in den Versgedichten so beliebte *tawil*-Thema zeigt sich nur in drei Versmassen, von denen die Konstruktion des einen nicht einmal sicher ist. Die umgekehrte Verbindung  $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$  hat nur vier sichere Repräsentanten. Den Typus derselben nenne ich nach dem Namen eines späteren Versmasses *mustafil*-Typus.

Von den Verbindungen, die noch zu erwähnen sind, zeigen zwei das eben besprochene *hazağ* mit dem *mutadārik*-Fuss. Es ist diese Verbindung das Correlat zu der des *rağaz*-Fusses mit *maf'ūlātu*. Findet sich für diese unter den kanonischen Versmassen als Beispiel das völlig einwandfreie *munsarih* und das trotz Guyard's Angriffen unbedenkliche *muktadab*, so liegt als Beispiel für *hazağ* + *ramal* (bezw. *mutadārik*) nur das Versmass *mutāri* vor, das in der That nicht ganz unverdächtig ist, für das aber trotz allen Mühens sich eine andere Konstruktion als die von Alchalil gegebene nicht wohl wird finden lassen. Es ist den arabischen Dichtern nie sympathisch gewesen und auch die Muwaššah-Gedichte zeigen den *mutāri*-Typus  $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$  nur in zwei Versmassen.

Einige Verbindungen von Versfüssen werden als typisch nicht angesehen werden können, da sie nur durch vereinzelte Versmasse und Gedichte belegt sind. Es werden hier wohl meist Spielereien anzunehmen sein, metrische *tours de force*, wie das sicher der Fall ist bei einem Muwaššah-Gedicht im Diwan des



können nach zwei Taktarten gefungen wurden, z. B. nach *fāchit* und *sittat ʿašar*.

Mehrere dieser Namen tragen den fremden Ursprung an der Stirn. Eine Notiz der *ʿakīde* sagt ganz deutlich, dass fremde Melodien, ohne Worte, eingeführt wurden und man ihnen dann arabische Worte unterlegte, giebt auch eine allerdings nicht sehr klare Anweisung, wie man dabei zu verfahren habe. In demselben Werke wird sogar ausgesprochen, das *taušīh* stamme aus dem Romäerlande *bitād arrūm*, und wenn derselbe Verfasser an einer anderen Stelle (fol. 22) sagt, das erste *taušīh*, welches gedichtet wurde, sei das, welches die Aulād Annağğār sangen, als sie aus Ṭajjibe d. i. Almedina dem Propheten zur Einholung entgegenzogen, nämlich:

اشرفت انوار ماکم و اختفت منه البدور  
ياماکم ياماکم انت نور فوق نور

so ist dieser Singsang so jämmerlich, dass man kaum sich überreden kann, der Verfasser habe an diese Fabel geglaubt die übrigens mit der anderen Angabe, das *taušīh* stamme *ursprünglich* aus der Fremde, nicht im Widerspruche steht.

Noch sei die Ansicht des in dem schon citirten Abschnitt seiner Muḳaddime über die neueren Gedichtarten nicht sehr glücklichen Ibn Chaldūn erwähnt: er nimmt als selbstverständlich an, das *muwaššah* sei im Maghrib, speciell im Andalus, entstanden, und später habe dann das Volk diese hübsche Art zu dichten in seiner Weise nachgeahmt, und das sei der Ursprung des *zağal*. Es liegt in Wirklichkeit viel näher, an den umgekehrten Weg zu glauben: das Volk machte Verse mit mehreren Reimen in seiner Sprache, der Sprechsprache, dem *lahn*, und dann erst griffen die Kunstdichter diese Art auf und bildeten sie aus. Das Zağal ist das Volkslied oder doch das volksmässige Lied, das Muwaššah seine Zustutzung, um es hoffähig zu machen. Nicht lange und das Zerrbild verdrängt das Original, gewinnt aber, indem es volksthümlich wird, selbst wieder etwas Ursprüngliches. Die Darstellung dieser Wandlungen im Einzelnen ist nicht ohne Interesse für die vergleichende Litteraturgeschichte. Sie ist aber erst möglich, nach genauerer Erkenntniss der einzelnen Phasen. Unter diesen ist die erste, welche das Volkslied in arabischem Gewande zeigt, die interes-

santeste. Leider ist das Material, das hier vorliegt, ein sehr dürftiges. Das Studium der Muwaššah-Periode ist bei der Menge von Material ergiebiger. Seine Resultate werden dem jener ersten Periode Gewinn bringen. Ihm ist die demnächst erscheinende Arbeit gewidmet, in welcher ich das hier nur nach einer Seite und auch nach dieser nur skizzierend behandelte Thema ausführlich erörtere.

---

Das folgende Gesetz ist die Ergänzung des Gesetzes  
vom 1. April 1878 über die Einsetzung der  
Landesbibliothek in Magdeburg. Das Gesetz  
vom 1. April 1878 enthält die Bestimmungen  
über die Einsetzung der Landesbibliothek  
in Magdeburg. Das Gesetz vom 1. April 1878  
enthält die Bestimmungen über die Einsetzung  
der Landesbibliothek in Magdeburg. Das  
Gesetz vom 1. April 1878 enthält die  
Bestimmungen über die Einsetzung der  
Landesbibliothek in Magdeburg.

A



A De 865/50

ULB Halle  
001 165 798

3/1



