



F 2.90

rec. L.M. Heron, *RLA* 23, 1960, 585-7

A. Bloch, *GGA* 1959, 67-80

P. Lewin, *Oriens* 12 (1959) 244-6

E. Wagner, *Islam* 36, 1960,

A. Spitaler, *SLZ* 1960, 611-6

P. Bladère, *Métrique et prosodie arabes*

Arabic 7, 1960, 225-236

Nachgelassene Bibliothek
Johann W. Fück



GRUNDRISS UND SYSTEM DER ALTARABISCHEN METREN

GOTTHOLD WEIL

OTTO HARRASOWITZ VERLAGER



GOTTHOLD WEIL
GRUNDRISSE UND SYSTEM DER ALIARABISCHEN METREN



GRUNDRISS UND SYSTEM DER ALTARABISCHEN METREN

INHALTSVON ZEICHNIS

505

GOTTHOLD WEIL

1. Die Problemstellung	1
2. Die Kramtheorie des Khull	18
3. Sinn und Zweck der fünf Kreise	42
4. Stellung zum Stande der Wissenschaft vom Arab.	75
5. Uebersicht über System der altarabischen Metren	80
6. Die quantitativen Metren bei Arabern und Persern	90
Anhang. Texte der ältesten arabischen Quellen	122

1958

OTTO HARRASSOWITZ · WIESBADEN



GRUNDRISSE UND SYSTEME
DER ALTARABISCHEN METREN

VON

202

GOTTHOLD WEIL

Alle Rechte vorbehalten

© Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1958

Gesamtherstellung: Wiesbadener Graphische Betriebe GmbH, Wiesbaden

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

OTTO HARRASSOWITZ WIESBADEN
Printed in Germany



INHALTSVERZEICHNIS

1. Die Problemstellung	3
2. Die Kreistheorie des <u>Khalil</u>	14
3. Sinn und Zweck der fünf Kreise	31
4. Skizze einer Geschichte der Wissenschaft vom 'Arūd	46
5. Grundriß und System der altarabischen Metren	60
6. Die quantifizierenden Metren bei Griechen und Arabern	85
Anhang. Texte der zitierten arabischen Quellen	123



INHALTSVERZEICHNIS

1. Die Festlegung 3

2. Die Kreislinie des Kreis 14

3. Sinn und Zweck der fünf Kreise 31

4. Skizze einer Geschichte der Wissenschaft vom 'Kreis' 46

5. Grundriss und System der arabischen Metren 60

6. Die quantitativen Metren bei Griechen und Arabern 88

Anhang. Texte der zitierten arabischen Quellen 123

Verlagsgesellschaft
© Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1954
Veranstaltung: Wiesbaden Graphische Betriebe GmbH, Wiesbaden
Druck: mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
Bibliotek in Göttingen



1. Die Problemstellung

Gleich den Indern und den alten Griechen haben auch die Araber aus eigenem eine metrische Verskunst geschaffen. Schon mehr als hundert Jahre vor Muhammed sind auf der Arabischen Halbinsel Gedichte in den uns bekannten Metren verfaßt und bei feierlichen Zusammenkünften vorgetragen worden. Die auf uns gekommenen Texte dieser und der später in denselben Metren gedichteten alten Kasiden aus der Zeit des frühen Islam bilden die ältesten Denkmäler des Schriftarabischen. Als solche standen sie in hohen Ehren und wurden von den islamischen Philologen eifrig studiert und kommentiert; deren Interesse galt vor allem dem Wortschatz und dem grammatischen Bau der Liedersprache, die sie in ihren wissenschaftlichen Werken und in ihrem Kampf gegen die Volkssprache als „Zeugen“ und als Muster eines einwandfreien Arabisch anführten. Für diese Zwecke — die praktischen und die theoretischen — war es völlig gleichgültig, in welchen äußeren Rahmen die Verse gespannt waren. Das ist einer der Gründe dafür, daß im 1. Jahrhundert der Flucht noch keine Ansätze gemacht worden sind, eine Wissenschaft von der Metrik der alten Gedichte zu schaffen. Nur über den Reim sind schon früh Untersuchungen angestellt und gewisse in ihm zu vermeidende Fehler bezeichnet worden. Der Reim aber ist ein poetisches Ausdrucksmittel für sich selbst, das unabhängig vom metrischen Bau der Verse besteht und wirkt; im Arabischen ist er alt, viel älter als die Metra; er ist bereits in der alten Reimrede durchaus geläufig und ausgebildet. Aus diesem Grunde hatten sich auch schon früh einige den Endreim der Verse betreffende Termini herausgebildet; eigentlich metrische Termini aber gab es bis zum Ende des 1. Jhdts noch nicht. Nur das Wort *bait* war, wie Goldziher¹ gezeigt hat, für den Vollvers bekannt. Daß seine Feststellung richtig ist, wird durch Djähiz² (gest. 255/869) bestätigt, bei dem es ausdrücklich heißt, daß man bis Khalil (gest. 175/791) außer einigen den Reim betreffenden Fachausdrücken von metrischen Termini nur die für den

¹ *Abhandlungen z. arab. Philologie*, I, 98f. Vgl. Jacob, *Studien*, S. 183. Nöldeke in seiner Recension von Goldziher's *Abhandlungen* in WZKM 10 (1896), S. 342 hält arabisches *bait* für eine Entlehnung des gleichlautenden syrischen Terminus.

² *Al-Bayān*, (Cairo 1351), I, 129; s. Anhang A.

Vollvers (*bait*) und für die beiden Vershälften (*miṣrāʿ*) gekannt habe. Diese Worte wird man aber kaum als Fachausdrücke im eigentlichen Sinne ansehen können, da sie nur die beiden deutlich geschiedenen und auch dem Laien sofort auffallenden Halbverse bezeichnen.

Der soeben herangezogenen Stelle aus dem *Kitāb al-Bayān* kommt als dem ältesten direkten Zeugnis über die Anfänge der Wissenschaft von der Metrik besondere Bedeutung zu; denn beim Tode des Khalil war Djāḥiẓ bereits zehn Jahre alt und mag den Meister noch mit eigenen Augen gesehen haben. Die Stelle hat ferner den Vorzug, auf lokaler Tradition zu beruhen, denn beide Autoren haben in Baṣra gewirkt und sind dort auch gestorben. Der Hauptwert der kurzen Notiz bei Djāḥiẓ liegt aber in ihrem Inhalt. Während alle anderen Überlieferungen über Khalil als den Begründer der Metrik mehr oder weniger anekdotenhaft sind und ein gewisses Dunkel sowohl um seine Person verbreiten als auch um die Art, wie er auf den Gedanken gekommen ist, diese Wissenschaft zu „erfinden“, gibt der Bericht des Djāḥiẓ in bestimmten und klaren Worten Einzelheiten über die von Khalil geschaffenen ersten metrischen Termini; er ist daher der einzige Bericht, der uns Einblick in seine geistige Werkstatt gewährt. Djāḥiẓ bringt in dem betreffenden Kapitel seines *Kitāb al-Bayān* Beispiele für die Bedeutung, die die verschiedenen Wissenschaften für die Entwicklung der arabischen Sprache gehabt haben. Die Mutakallimūn haben — so heißt es bei ihm — zugleich mit den philosophischen Begriffen, die sie neu schufen, auch die entsprechenden Termini geprägt, d. h. Worte geschaffen, die bis dahin in der arabischen Sprache unbekannt gewesen waren (z. B. die Unterscheidung zwischen Substanz (*al-djauhar*) und Accidenz (*al-ʿarad*) oder die sprachlichen Äquivalente für die verschiedenen Nuancen der „Wesenheit“). Auch wenn Mathematiker und Philologen bestimmte Tatsachen festgestellt oder gewisse grammatische Kategorien unterschieden und für diese die entsprechenden Termini gebildet haben (z. B. *Ḥāl* oder *Zarf*), haben sie dadurch nicht nur eine wissenschaftliche, sondern auch eine sprachschöpferische Leistung vollbracht. Ihnen stellt er Khalil an die Seite. Während die Araber vor ihm nur Worte für den Vers als ganzen, seine beiden Teile und den Reim besessen hätten, habe er in der alten Poesie als erster verschiedene Versmaße unterschieden, sie in ihre metrischen Teile zerlegt, jedem von ihnen eigene Namen gegeben und dadurch die Sprache mit Worten bereichert, die bis dahin unbekannt gewesen seien. Schon die paar Termini, die Djāḥiẓ als Beispiele für die von Khalil geprägten neuen Worte gibt, sind aufschlußreich; sie könnten als Überschriften für die drei Teile des von ihm geschaffenen metrischen Systems dienen. Die fünf Metren *Ṭawīl*, *Basīṭ*, *Madīd*, *Wāfir* und *Kāmil* —

die einzigen, die genannt sind — folgen schon bei ihm in genau derselben Reihenfolge, in der sie bis heute aufgeführt werden, nur deswegen, weil, wie wir sehen werden, Khalil sie in eben dieser Folge als Normalmetren in die ersten beiden seiner fünf metrischen Kreise eingeordnet hat; die dann genannten Termini *asbāb* und *autād* sind, wie wir sehen werden, die Bezeichnungen für die beiden metrischen Elemente, in die die Grundfüße der Metren zerlegt werden, und *kharm* und *ziḥāf* endlich sind Termini für die Abweichungen, die die Versmaße der alten Dichter gegenüber den Normalformen der Metren zeigen. Die metrische Terminologie, wie wir sie aus den späteren arabischen Kompendien kennen, ist überreich entwickelt und sehr kompliziert, weil auch für die feinsten Details besondere Bezeichnungen geschaffen wurden. Während aber die meisten dieser Termini bestimmt jungen Datums sind, ist das Zeugnis des Djāḥiẓ sicherer Beweis dafür, daß die Kreise selbst und die Fachausdrücke gerade für die grundlegenden Teile des Systems von Khalil selbst stammen, d. h. von ihm selbst gleichzeitig mit seiner Konzeption der Kreistheorie geprägt worden sind¹.

¹ Während Djāḥiẓ seine Ausführungen für die anderen Disziplinen höchstens durch zwei Beispiele belegt, fällt die Ausführlichkeit auf, mit der er sich über die metrische Terminologie verbreitet, und die große Zahl von Beispielen, die er hier gibt. Die Metrik ist auch die einzige Wissenschaft, für die er den Namen des Gelehrten, nämlich den des Khalil, nennt, der zugleich mit der Begründung der Disziplin auch die entsprechende Terminologie geschaffen hat. Man darf daher annehmen, daß die von ihm gegebenen Beispiele alle wesentlichen Termini darstellen, die Khalil geprägt hat. Zu dieser Annahme wird man auch geführt, wenn man beobachtet, mit welcher Folgerichtigkeit Djāḥiẓ seine Beispiele ausgewählt hat. Dem Gedankengang seiner Ausführungen entsprechend führt er nämlich nur solche arabischen Worte an, deren ursprüngliche Bedeutung Khalil erweitert, und die er als erster als spezifische metrische Termini benutzt hat, nicht aber solche Worte, die bereits vor ihm als wissenschaftliche Termini mit verwandter Bedeutung (— in der Grammatik, der Mathematik oder im Ghinā —) gebräuchlich waren, und die er nur von dort übernommen, also nicht geschaffen hat. Die 5 von Djāḥiẓ aufgeführten Namen der Versmaße waren z. B. bis Khalil als solche unbekannt und wurden nur in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Adjektiva verwendet. Es ist sicher kein Zufall, daß Khalil mit dem 5. Metrum aufgehört hat, denn der Name für das 6. Metrum, das Hazaḍj, war bereits vor ihm in verwandter Bedeutung im Ghinā gebräuchlich; ebenso auch die Namen für die beiden folgenden Metren, für das Radjaz und das Ramal (vgl. *Mafātīḥ*, ed. van Vloten, S. 245). Von den letzten Füßen der beiden Vershälften findet sich bei Djāḥiẓ nur der Terminus *'arūḍ*, nicht aber *ḍarb* als Bezeichnung für den letzten Fuß des zweiten Hemistichs, und auch nicht das Wort *ḥashw* als zusammenfassende Bezeichnung für die anderen Füße, obwohl sich Khalil bestimmt auch dieser beiden Termini schon bedient hat. Der Grund dafür ist sicher der, daß Khalil nur die Bedeutung des Wortes *'arūḍ*, das ursprünglich die mittlere Tür des Zeltes bezeichnet, erweitert und auf den in der

Khalil war, wie übereinstimmend berichtet wird, ein Gelehrter von besonderer konstruktiver Kraft, der den Grund für die arabische Sprachwissenschaft im Islam gelegt hat. Durch ihn angeregt haben seine Schüler Sibawaihi und Laith Ibn al-Muzaffar die Ideen des Meisters zu ganzen Systemen der Grammatik und Lexikographie ausgestaltet. Auch als dem Begründer der Wissenschaft von der Metrik sind dem Khalil viele, sogar exaltierte Worte des Lobes gespendet worden; er hat aber auf diesem Felde keine Schüler gehabt, die sein System und die Motive, die diesem zugrundeliegen, zur Darstellung gebracht haben. Dazu kommt, daß das Wenige, was er selbst über die Versmaße der alten Gedichte und über verwandte Gebiete geschrieben hat, verloren gegangen ist, sowohl sein Buch „Über die Metrik“ (*kitāb al-ʿarūd*) als auch seine Abhandlungen „Über die Melodien“ (*kitāb al-naḡham*) und „Über den Takt“ (*kitāb al-īkāʿ*¹). Die Phänomene, über die er in den zwei zuletzt genannten Schriften gehandelt hat, die Melodien und der Takt, bilden, wie wir durch die Überlieferung und durch neuere Forschungen wissen, die beiden rhythmischen Elemente des Ghinā, des die Volkslieder begleitenden Gesanges, mit dem man sich auch schon vor Khalil wissenschaftlich beschäftigt hatte². Man darf daher von vornherein annehmen, daß ihn auch in der alten Poesie nicht bloß die Sprache und der überlieferte Text der

Mitte des Verses stehenden Fuß übertragen hat, während die beiden anderen Termini bereits vor ihm in anderen Wissenschaften in ähnlichem Sinne in Gebrauch waren. Das Wort *ḡarb* hat er nämlich aus dem Ghinā übernommen, und den Terminus *ḡashw* hat er selbst schon in der Grammatik als Bezeichnung für die mittleren Buchstaben eines Wortes benutzt (wie z. B. für das *Djum* in *radjul*; vgl. *Mafātīḥ* ed. van Vloten, S. 44). Auf dieselbe Weise erklärt es sich, daß *Djāḡiḡ* zwar für die zwei metrischen Elemente beide Termini anführt, von den beiden Arten der Abweichungen aber nur den Terminus für eine Art gibt. Die Termini für die Elemente *asbāb* und *autād*, die ursprünglich die beweglichen Stricke und die festen Pflöcke des Zeltes bedeuten, hat nämlich Khalil beide als erster in übertragenem Sinne angewendet und auf die veränderlichen und unveränderlichen Teile der Versfüße als deren Elemente bezogen; von den beiden als Termini für die Abweichungen gebrauchten Bezeichnungen hat er jedoch nur die Bedeutung des Wortes *ziḡāf* als erster erweitert, während das Wort *ʿilal* schon vor ihm als grammatischer Terminus in ähnlicher Bedeutung bekannt und gebräuchlich war. Sicherlich hat Khalil auch schon die Worte *djuzʿ* und *tafʿil* für den „Versfuß“ und *taḡḡiʿ* in der Bedeutung „skandieren“ benutzt; sie finden sich aber nicht bei *Djāḡiḡ*, weil sie in der Grammatik in verwandtem Sinne bereits gebräuchlich waren. Offenbar hat Khalil sich damit begnügt, nur für die Grundtatsachen seines Systems neue Termini zu prägen.

¹ Vgl. Flügel, *Die gramm. Schulen der Araber*, Lpz. 1862, S. 38; außerdem Yāḡūt (Anhang L 4,5) und Ibn Khallikān (Anhang M ,14f.).

² Vgl. den Artikel *Ghinā* von G. H. Farmer in *EI Suppl.*, und die dort angegebenen Quellen.

Verse, sondern auch ihr rhythmischer Bau zu wissenschaftlicher Beobachtung gereizt hat. Diese Annahme wird durch eine auf Sirāfī (gest. 368/979) zurückgehende Tradition bestätigt, die auch Ibn Khallikān in seine Biographie des Khalil aufgenommen hat¹. Es heißt dort: „Er besaß das Wissen vom Takt und von den Melodien, und gerade dieses Wissen brachte ihn darauf, die Wissenschaft von der Metrik zu schaffen, denn beide stehen sich im Ausgangspunkt nahe.“ Es besteht also kein Zweifel, daß Khalil durch seine Vertrautheit mit den Problemen der Rhythmik dazu angeregt wurde, die metrische Gliederung der alten Verse zu erforschen. Auch die letzte Bemerkung über den gemeinsamen Ausgangspunkt beider Künste ist richtig. Gesang und Verskunst haben in der Tat das gemeinsam, daß sie beide Rhythmus gestalten, nur daß das Rhythmizómenon, der zu gestaltende Stoff, bei beiden verschieden ist; beim Ghinā sind es die Töne, in der Verskunst aber die Worte der Sprache und ihre Silben². Beide Künste unterscheiden sich ferner dadurch, daß die vom Ghinā begleiteten Lieder in der Volkssprache, die metrisch gebauten alten Verse aber in der Schriftsprache verfaßt sind. Das Interesse für Rhythmik war also der tiefere Grund dafür, daß der Philologe Khalil dazu kam, die Wissenschaft von der Metrik zu schaffen. Aber auch über den äußeren Anlaß ist uns eine auf Ḥamza al-İsbahānī (gest. ca. 355) und auf Sirāfī zurückgehende Tradition erhalten, die sich gleichfalls bei Ibn Khallikān, und ein wenig ausführlicher im Kommentar des Mutarrizī zu Ḥariri's Maḳāmāt findet³. Es heißt dort, daß dem Khalil der Gedanke, eine Wissenschaft von der Metrik zu schaffen, bei einem Gang im Bazar der Kupferschmiede in Baṣra gekommen sei. Dabei hörte er nämlich das Aufschlagen der Schmiedehämmer in verschiedenen Tönen; aus dem einen Hause hörte er es wie *daḳ*, aus dem anderen wie *daḳ daḳ*, aus einem dritten wie *daḳaḳ daḳaḳ*. Das fiel ihm auf, und er sagte sich: „Bei Gott, nach eben diesem Prinzip will ich eine tiefgründige Wissenschaft konstruieren, und so konstruierte er die Wissenschaft von der Metrik angepaßt dem festen Rahmen der alten Gedichte.“ Der Rhythmus in der Arbeit der Kupferschmiede, der in den regelmäßig wiederkehrenden, verschieden tönenden Schlägen zum Ausdruck kam, mit denen ihre Hämmer im Takt auf das zu bearbeitende Material aufschlugen —, dieser Rhythmus also war es, der ihn auf die Idee brachte, auch in den altarabischen Gedichten die

¹ Vgl. Anhang L 4₄ (Yāḳūt) und M₄f. (Ibn Khallikān).

² So schon von Muḥammad al-Khwārizmī (gest. ca. 390/1000) in seinen *Mafatih Al-Olum* (Leiden 1895, ed. van Vloten) S. 241 deutlich formuliert: *wa'l-naḡham li'l-laḡn bi-manzilāt al-ḡurūf li'l-kalām minhu yatarakkab wa-ilaihi yanḡhall*.

³ Vgl. Anhang M₃f. (Ibn Khallikān) und K₃f. (Ḥariri).



verschiedenen Rhythmen zu bestimmen und zur Darstellung zu bringen, die sein Ohr bei ihrem Vortrage wahrgenommen hatte. Schon er selbst hat diese von ihm neu geschaffene Wissenschaft *ʿilm al-ʿarūḍ* genannt. Von Haus aus hatte das Wort *ʿarūḍ* noch nicht diese umfassende Bedeutung; es bezeichnete, wie auch die von Djāḥiḻ gebrauchte Pluralform *aʿārīḍ* zeigt, ursprünglich nur die letzten Füße der ersten Hemistiche¹. Die Tatsache aber, daß Khalil nur einen Halbvers, und zwar den ersten, weniger veränderlichen in die Kreise einzeichnete, und die weitere Tatsache, daß er die Unterarten der einzelnen Metren gerade nach den verschiedenen Formen eben dieser ʿArūḍ-Füße bestimmte, führten ihn wohl allmählich dazu, den Inhalt dieses Terminus zu erweitern und für den gesamten Rahmen der Kreise, in die sie eingezeichnet waren, d. h. für die Wissenschaft von der Metrik schlechthin zu gebrauchen. Auf jeden Fall hat schon Khalil selbst seinem Buch über die Metrik den Titel *kitāb al-ʿarūḍ* gegeben; diese Schrift war sicherlich nicht sehr umfangreich und beschränkte sich wohl im wesentlichen auf die Erklärung der Figuren der 5 metrischen Kreise und auf die Hinzufügung von Belegversen². Ein solches Heft über „den ʿArūḍ mit seinen Kreisen“³ hat sich, wie feststeht, bereits in den Händen seines Zeitgenossen, des in Baṣra lebenden Dichters Ibn Munāḍhir (gest. 198/813) befunden. Leider ist jedoch weder dieses noch irgendeines der älteren Bücher über Metrik erhalten geblieben; auch die spätere arabische Literatur über diesen Gegenstand ist sehr gering und unbedeutend. Glücklicherweise fällt aber dieser Mangel an alten und zuverlässigen Texten für unsere Untersuchung über den Zweck der Kreise und über das Wesen der altarabischen Metrik nicht allzu schwer ins Gewicht. Die Figuren der Kreise selbst zusammen mit den in sie eingetragenen Merkworten für die verschiedenen Metren sowie die paar sicher auf Khalil zurückgehenden Termini bringen schon durch sich selbst ein ganzes System der Metrik zum Ausdruck. Denn wie bei einer geometrischen Figur die sauber konstruierte und beschriftete Zeichnung häufig mehr aussagt als ein hinzugefügter Text oder Kommentar, so wird sich auch das Koordinatensystem der 5 metrischen Kreise selbst, das ohne jeden Zweifel auf Khalil zurückgeht, als wertvolle und ausreichende Quelle erweisen.

Die eigentliche Schwierigkeit bei der Erklärung und Deutung dessen, was Khalil mit seinen Kreisen zum Ausdruck bringen wollte, liegt

¹ Vgl. S. 5 Anm. ¹ und die Ausführungen auf S. 30.

² Einige der *Shawāhid* des Khalil finden sich im *ʿIḳd* (vgl. Anhang B 1).

³ „*Kitāb al-ʿarūḍ bi-dawāʾ irihī*“ (vgl. Anhang E 4,1). Daß Ibn Munāḍhir mit Khalil oft zusammengelassen ist, steht fest (vgl. Yāḳūt, *Irshād*, 7, 107, 17). S. auch S. 51.

vielmehr in der anderen wissenschaftlichen Sprache, die die Philologen und Metriker heute sprechen, und die er gesprochen hat, in der anderen metrischen Terminologie, deren er sich bediente, und die, da sie aus einer anderen Einstellung heraus erwachsen ist, von der unseren so grundverschieden ist, daß sie sich nicht einfach übertragen läßt. Um uns darüber klar zu werden, auf welche Fragen wir Antwort suchen, auf welche Punkte wir also beim Studium und bei der Analyse der Khalil'schen Kreise zu achten haben, müssen wir vor allem feststellen, welche Faktoren nach unserer Auffassung den rhythmischen Bau der Verse bestimmen.

In allen Sprachen ist die Alltagsrede und Prosa ohne geordneten Rhythmus; in ihr wird die Wahl der Worte und ihre Stellung im Satze nur durch die allgemein geltenden syntaktischen Regeln bestimmt und durch den Wunsch des Redenden, seine Gedanken möglichst klar zum Ausdruck zu bringen. Zum Wesen der Poesie aber gehört es, daß ihr Rhythmus geordnet ist; in ihr ist daher auch die Wahl der Worte und ihre Folge im Verse nicht frei¹. Verwirklicht sich der Rhythmus in Metren, so kommt er durch eine fest bestimmte Folge von Silben zustande — sei es von kurzen und langen oder von betonten und unbetonten —, und ferner dadurch, daß gewisse in regelmäßigen Abständen wiederkehrende Glieder durch rhythmischen Druck, den sogenannten Iktus, oder auf andere Weise hervorgehoben werden. Der metrische Bau der Verse ist daher in allen Sprachen notwendigerweise von dem phonetischen Bau und den lautlichen Eigenschaften abhängig, die für die Silben der Worte auch in der Prosa der betreffenden Sprache charakteristisch sind. Mit diesem ihm gegebenen Silbenmaterial hat sich der Dichter abzufinden; er gestaltet es rhythmisch durch Ordnen und Stilisieren, ändern kann er es nicht. Zwei extreme Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen.

Im Altgriechischen war die zeitliche Größe, d. h. die Dauer der Silbe ihre hervorstechendste und daher die ihren Charakter bestimmende Eigenschaft; auch in Prosa stand für jedes Wort die Quantität seiner Silben absolut fest, und es wurde mit peinlicher Genauigkeit zwischen kurzen und langen Silben unterschieden. Bei ganz exakter Messung der Silbendauer sind natürlich Zwischenstufen zwischen den kürzesten und den längsten Zeitwerten (d. h. dem kurzen Vokal ohne Konsonanten vorher und nachher, und dem langen Vokal mit vorhergehendem und folgendem

¹ Die arabische Bezeichnung der Poesie als *nazm* (im Gegensatz zur Prosa als *nathr*) bringt deutlich den Gedanken der geordneten Komposition zum Ausdruck. Ebenso das griechische *ποίημα* „gemachte Rede“ (im Gegensatz zur ungebundenen Sprechweise); vgl. Wilamowitz-Moellendorff: *Griechische Verskunst* (Berlin 1921) S. 25.

Konsonanten) festzustellen; im allgemeinen aber und besonders bei der Messung der Quantitäten im Verse wurde ein durchschnittlicher Zeitwert im Verhältnis von 1:2 für die kurze und die lange Silbe angenommen, der dem Zeitverhältnis des kurzen zum langen Vokal entspricht. Eine Silbe jedes altgriechischen Wortes wurde durch höheren Ton ausgezeichnet, und zwar konnte dieser sowohl auf Stammsilben als auch auf bedeutungslosen Formsilben liegen. Dieser Hochton (*pitch*) kommt durch häufigeres Schwingen der Stimmbänder zustande und ist melodischer Natur. Dadurch unterscheidet er sich grundsätzlich von dem expiratorischen Druckaccent (*stress*), der durch die Energie und Stärke zustandekommt, die alle Organe bei der Artikulation der betreffenden Silbe aufwenden. Solch dynamischen Druckaccent hat es im Altgriechischen nicht gegeben. Dementsprechend kam auch der Rhythmus der altgriechischen Verse nur durch den Zeitfall zustande, d. h. dadurch, daß bestimmte regelmäßig wiederkehrende Folgen kurzer und langer Silben, die die metrischen Elementargruppen bilden, je die gleiche Zeitdauer beanspruchten. Man spricht in diesem Falle von einer messenden oder quantifizierenden Metrik. Es ist sehr zweifelhaft, ob es im altgriechischen Verse auch einen rhythmischen Druck, einen Iktus, gegeben hat. Wenn er, was die meisten Gelehrten leugnen, überhaupt bestanden hat, war er nur sehr schwach und hat den eigentlichen Rhythmus nicht gestaltet, sondern ihn nur bei gestörtem Zeitfall reguliert.

In schroffem Gegensatz zum Altgriechischen stehen die germanischen Sprachen. In ihnen ist die Dauer der Silben nicht konstant, die zeitliche Größe also schwankend; es gibt in ihnen zwar auch Silben, die stets lang, und solche, die stets kurz sind; für eine große Zahl von Silben aber hängt ihre Quantität vom Kontext ab. Die den Charakter der Silbe bestimmende Eigenschaft ist in den germanischen Sprachen der expiratorische Druckaccent, und er gewinnt in ihnen dadurch noch an Stärke, daß er auf der die Bedeutung des Wortes tragenden Stammsilbe ruht und diese gegenüber den anderen Silben des Wortes energisch heraushebt. Dementsprechend kommt auch der Rhythmus der germanischen Verse durch den Wechsel von betonten und unbetonten Silben zustande, und zwar müssen die rhythmischen Hebungen, die Ikten, mit den sprachlichen Hebungen, dem Wortdruck, zusammenfallen. Man spricht in diesem Falle von einer wägenden oder accentuierenden Metrik.

Auch in der altarabischen Sprache, wie sie uns in den alten Gedichten und in der Prosa des Korans überliefert ist, stand die Quantität der Silben absolut fest; ja sie war sogar geregelter und normaler als im Altgriechischen. Da das Arabische weder im Anlaut noch im Auslaut Doppel-

konsonanzen und so gut wie keine Überlängen kannte, waren die Zwischenstufen zwischen den kürzesten und den längsten Zeitwerten der Silben viel geringer als im Griechischen, so daß das Verhältnis von Kurz und Lang wirklich dem Durchschnittsverhältnis von 1:2 nahekam. Man muß daher von vornherein als sicher annehmen, daß auch der Rhythmus der altarabischen Verse durch die Zeitdauer der Silben bestimmt wurde. Eine Silbe im Worte hatte in der arabischen Prosa einen expiratorischen Druck; das zeigt „nicht nur die Erhaltung und weitere Ausbreitung der Schwundstufenformen, sondern auch die mehrfach bezeugte Reduktion von Voll- zu Murnelvokalen“¹. Dieser Druck war von der Verteilung und Folge der langen und kurzen Silben im Worte, d. h. von der feststehenden Quantität der Silben des Wortes abhängig; er war daher — im Gegensatz zu den germanischen Sprachen — bestimmt schwach; nur am Satzende gab es einen stärkeren Druck, der den Schwund auslautender Vokale und Endungen bewirkte. Das Vorhandensein eines Druckes in Prosa allein berechtigt noch nicht dazu anzunehmen, daß es auch im Verse einen Iktus gegeben hat, d. h. daß neben dem Zeitfall der Silben auch das Energieelement des Druckes bei der eigentlichen Gestaltung des Rhythmus mitgewirkt hat.

Daher sind auch fast alle Arabisten, die bisher das Wesen der altarabischen Metren zu bestimmen gesucht haben, zu verschiedenen Ergebnissen darüber gelangt, durch welche Faktoren der Rhythmus in ihnen zustandekommen ist. Während Rudolf Geyer und Alfred Bloch meinen, daß der Zeitfall allein den Rhythmus gestaltet habe, die altarabische Metrik also eine rein messende gewesen sei, geht Martin Hartmann soweit zu erklären, daß nichts darauf hinweise, daß die Araber in ihren Versen an einen Unterschied in den Quantitäten gedacht hätten. Desgleichen glaubt Gustav Hölscher, daß der rhythmische Zeitwert der Silbe ohne Rücksicht auf ihre Quantität stets nur eine einzelne „Zählzeit“ sei. Unter den Metrikern, die annehmen, daß der Druck an dem Zustandekommen des Rhythmus beteiligt gewesen sei, besteht auch wiederum Meinungsverschiedenheit darüber, auf welchen Silben der rhythmische Druck gelegen hat. Ebenso wenig herrscht Einigkeit darüber, in welchen Zusammensetzungen und Folgen die Kürzen und Längen sich zu Füßen und diese wiederum zu Metren zusammenfügten. Der Grund dafür, daß so verschiedene, sich widersprechende Theorien über das Wesen der arabischen Metrik aufgestellt worden sind, ist der, daß keine Überlieferung über den Vortrag der alten Gedichte auf uns gekommen ist, und daß die verschiedenen Gelehrten von außen Gesichtspunkte an die Texte herangetragen haben,

¹ Brockelmann: *Grundriß der vgl. Gramm. der semit. Sprachen* I, 1908, S. 82.



um durch Analogien aus der modernen Musiktheorie (wie Stanislas Guyard), durch Vergleichung mit der Gliederung der altgriechischen Metren (wie Heinrich Ewald), oder durch Vermutungen über die Entstehung und durch Ableitung der Versmaße auseinander (wie Martin Hartmann, Gustav Hölscher) zu einer Theorie über den rhythmischen Bau der arabischen Verse zu gelangen. Obwohl also keine Aussicht besteht, allein durch das Studium der Texte zu einer befriedigenden Lösung zu gelangen, hat man sich bisher doch nicht ernstlich bemüht, die arabischen Metriker selbst zu Rate zu ziehen und mit ihrer Hilfe eine Antwort auf die strittige Frage zu erhalten. Allerdings muß zugegeben werden, daß die Kasuistik ihres Systems eher abschreckt als zum Studium einlädt, und auf Umwegen führt, die oft Irrwege zu sein scheinen. Das Vorurteil gegen die Theorien der arabischen Metriker darf jedoch nicht dazu führen, daß man nur die paar Termini, die zum Verständnis der Dichterkommentare unerläßlich sind, von ihnen übernimmt, im übrigen aber es ablehnt, sich mit ihnen zu beschäftigen und sie in ihrer Eigenart zu verstehen, weil man dadurch allein schon in den Verdacht käme, sich mit ihnen identifiziert zu haben. Man muß vielmehr davon ausgehen, daß ein so bedeutender Philologe und Meister der Phonetik wie Khalil sicher ganz Bestimmtes durch seine 5 metrischen Kreise und das in diese verschlungene System zum Ausdruck bringen wollte, und man hat daher seinen Umwegen zu folgen und sich zu bemühen festzustellen, warum er sie gegangen ist und gehen mußte.

Eine direkte Antwort auf die oben gestellte Frage nach dem Wesen der altarabischen Metrik werden wir allerdings auf keinen Fall von Khalil erwarten dürfen; denn die uns geläufigen Worte „Silbe“, „Quantität“ und „Druck“ waren ihm unbekannte Begriffe. Selbstverständlich hat er und auch die späteren Grammatiker die lautlichen Phänomene, die wir Silbe und Druck nennen, wahrgenommen; sie sind sich ihrer jedoch nicht bewußt geworden, und sie sprechen daher nicht über sie. Während sich auf den Druck nicht einmal eine Andeutung findet, scheint es uns hier und da bei der Lektüre älterer Grammatiker, als ob sie manchmal einen anderen, verwandten Terminus als sprachlichen Ausdruck für die Silbe mitverwenden. Trotzdem steht aber fest, daß weder der Druck noch die Silbe sich bei ihnen als isolierte Begriffe abstrahiert haben, und daß sie daher in ihren Darlegungen nicht mit ihnen operieren. Weder Khalil noch einer der älteren Grammatiker hat eigene Termini für Silbe und Druck geschaffen, und daher gibt es auch in der altarabischen Sprache keine Worte dafür. Sogar mit dem Begriff der Quantität der Silben wurde nicht operiert. Man nannte zwar die drei „weichen“ Konsonanten (ا, و, ي)

„Dehnungs“-buchstaben; man stellte also das Vorhandensein einer Dehnung fest, man gelangte jedoch nicht zu der Vorstellung der langen Silbe, und man bezeichnete sie daher auch nicht isoliert als solche. Mitbestimmend dafür war sicherlich die Tatsache, daß man ihr begriffliches Gegenstück, die kurze Silbe, überhaupt nicht kannte. Kurze Silben (wie z. B. \bar{u} oder \bar{a}) finden sich nämlich im Arabischen weder in der Schrift für sich alleinstehend noch in der Sprache als selbständig aussprechbare Worte. Die einzelne Kürze wird vielmehr entweder mit dem folgenden Wort fest verbunden, ohne eine Accenteinheit mit ihm einzugehen (z. B. *limálikin, faḍarábtá*), oder sie erhält, wenn sie unbedingt für sich allein lautiert werden soll, eine konsonantische Stütze (z. B. \bar{u}), hört eben dadurch aber auf, ihrer Quantität nach eine Kürze zu sein. Da eine kurze Silbe also für sich alleinstehend in der arabischen Sprache nicht vorkam, wurde sie auch als isolierter Begriff nicht vorgestellt.

Bevor wir darangehen, die Kreistheorie des Khalil zu analysieren und daraufhin zu prüfen, ob wir ihr vielleicht durch vorsichtige Schlußfolgerungen eine indirekte Aussage darüber entnehmen können, durch welche Faktoren der Rhythmus in den alten Versen zustande gekommen ist, muß sein System der Metrik in Kürze dargestellt werden. Als Quelle dafür dienen vor allem die 5 von Khalil konstruierten Kreise, die durch Eintragung der Normalformen der Metren und Füße Inhalt und Leben gewinnen, sowie die wenigen metrischen Termini, von denen sicher feststeht, daß sie von Khalil selbst stammen. Um die Kreistheorie in ihrer besonderen Eigenart scharf herauszuarbeiten, wird ihr gelegentlich unsere grundverschiedene Auffassung von der metrischen Verskunst und unsere Terminologie gegenübergestellt werden; zugleich wird auch hier und da der Versuch gemacht, den Motiven nachzugehen, die Khalil veranlaßt haben könnten, den Weg zu gehen, den er gegangen ist. Dabei können natürlich nur die Grundlinien des Systems behandelt werden; ein Lehrbuch der arabischen Metrik soll das folgende Kapitel nicht sein.

2. Die Kreistheorie des Khalil

Fürs erste machte sich Khalil eine Eigentümlichkeit der arabischen Schrift zunutze; in ihr ist nämlich in der Regel das Schriftbild der Worte ein Spiegel der Quantität ihrer Silben. Ein bewegter Konsonant, d. h. ein mit einem Vokalzeichen versehener Konsonant (z. B. و, ي) entspricht dem, was wir eine kurze Silbe nennen, und zwei Konsonanten, von denen der erste bewegt und der zweite ruhend ist (z. B. قد, لو, في), dem, was wir eine lange Silbe nennen. Normalerweise gibt also die Folge der geschriebenen Konsonanten ein genaues graphisches Bild der Folge der gesprochenen kurzen und langen Silben. Die allgemeine Feststellung Heusler's¹: „Die Schriftzeichen alter und neuer Zeit versagen Auskunft über die Zeitverhältnisse; dazu brauchte es Sinnbilder von der Art der Notenschrift“ trifft auf die arabische Schrift nur bedingt zu; denn fast jedes arabische Wort kann auf Grund seines Schriftbildes in die uns geläufigen Symbole für die kurze und lange Silbe umgesetzt werden. Sogar feinere quantitative Unterschiede bringt die arabische Schrift zum Ausdruck; so ist z. B. die selten vorkommende überlange Silbe ohne weiteres durch ihr Schriftbild als solche kenntlich; auch zwei aufeinanderfolgende Kürzen (z. B. لك, فا), die bei genauer Messung eine etwas längere Zeitdauer als eine Länge (قد, فا) beanspruchen, weisen in der Schrift das Plus des zweiten Vokalzeichens auf.

Nur wenige feststehende Schreibungen bilden eine Ausnahme von dieser Regel (z. B. رجل, ولييت, آخر, قتل, ذلك). In diesen Fällen bedient man sich für die Zwecke der Metrik einer besonderen Umschrift, die von der gewöhnlichen Schrift insofern abweicht, als sie auch in diesen Fällen die wirklich gesprochene Folge der Kürzen und Längen im Konsonantentext wiedergibt (z. B. رجُلن, ولييت, آخر, قتل, ذالك)². Die Einführung einer eigenen metri-

¹ *Deutsche Versgeschichte*, Bd. 1, 1925, S. 13.

² Alle arabischen Grammatiken handeln über diese Eigenheit der arabischen Schrift. Vgl. z. B. W. Wright: *A Grammar of the Arabic Language*, 3rd ed., Vol. 1

schen Umschrift lag dem Khalil oder demjenigen, der sie zuerst angewendet hat, nicht so fern, denn in einigen besonders häufigen Verbindungen ist sie, weil sie die kürzere ist, die anerkannte Orthographie geworden (z. B. لَالْبَيْتِ statt لَالْبَيْتِ, لَالْحَقِّ statt لَالْحَقِّ, أَبْنُ statt زَيْدُ بْنُ خَالِدٍ, بِاسْمِ statt بِسْمِ).

Diese Besonderheit der arabischen Schrift machte es Khalil möglich, in seiner Beschreibung der arabischen Metren vom Schriftbild der Verse auszugehen. Das ist auch der Grund, warum die arabischen Kompendien der Metrik gewöhnlich damit beginnen, daß derjenige, der sich mit dem Bau der Verse beschäftigt, vor allem auf die bewegten und ruhenden Konsonanten zu achten habe¹. Auch noch in einer der neueren Darstellungen der arabischen Metrik, die die traditionelle Auffassung vom *‘Ilm al-‘arūd* wiedergibt, heißt es ausdrücklich: „En métrique arabe on compte par lettres, et non par syllabes“². Solche Formulierung mag bei

(Cambridge 1896), § 6 Rem. a, § 11—23. Für metrische Zwecke sind folgende zwei Gruppen zu unterscheiden, je nachdem ob in der gewöhnlichen Orthographie weniger oder mehr Konsonantenzeichen geschrieben werden als die lautlich-metrische Umschrift erfordert:

A 1 (Madda) z. B. الْأَخْرَ = أَخْرَ

2 (Alif) z. B. إِلَهِ = إِلَهُ, ذَلِكَ = ذَلِكْ

3 (Tashdīd) z. B. فَرَر = فَرَّر

4 (Tanwīn) z. B. حَبِيب = حَبِيبِ

5 (Einzelfälle) z. B. pronominales u oder i أَنْتُمْ = أَنْتُمُو, دَارِهِ = دَارِيهِ oder دَاوُد = دَاوُود

B 1 (Alif waslatum) z. B. قَالَ أَبْنُكَ = وَضَرَبَ, وَأَضْرَبَ

2 (Artikel) z. B. أَبُو الْوَزِيرِ = بِالْمَدِينَةِ, بِالْمَدِينَةِ

3 (Einzelfälle) z. B. أُولُو, أَوْلَاتِكَ, مَائَةٍ, عَمْرُو, يَغْزُوا, قَالُوا etc. (= أَلَاتِكَ)

Komplizierter ist die metrische Umschrift, wenn zwei solcher orthographischer Abweichungen in einem Wort zusammentreffen, z. B. فَانَسَلَدِي = فَانَ الَّذِي, عَلِيْنِ = عَلِيَّ,

فِدَدْنِيَا = فِي الدُّنْيَا.

¹ So z. B. auch in der Darstellung der Metrik im *‘Ikūd* (vgl. Anhang B 2).

² Mohammed Ben-Braham: *Métrique arabe*, Paris 1907, S. 6.

den späteren Kompilatoren gedankenloses Wiedergeben alter Formeln gewesen sein; bei Khalil aber war es sicher nicht Oberflächlichkeit; denn er hat bestimmt Laut und Buchstabe nicht verwechselt, auch wenn er sie terminologisch nicht auseinanderhielt. Die Eigenart der arabischen Schrift hat ihm und den arabischen Grammatikern die Arbeit so bequem gemacht, daß sie es nicht notwendig hatten, einen besonderen Terminus für die Silbe zu schaffen. Weil sie nämlich die Quantität der Silbe sahen, wurden sie nicht darauf geführt, dieses phonetische Phänomen begrifflich scharf herauszuarbeiten. Bei allen unseren Erwägungen haben wir uns daher stets vor Augen zu halten, daß der arabische Grammatiker nicht nur mehr als wir, sondern in einem uns kaum vorstellbaren Grade am Schriftbild hing, von ihm abhing und von ihm beeinflusst wurde.

Um jedoch von der wechselnden Gestalt der Buchstaben unabhängig zu sein, wurden besondere graphische Zeichen eingeführt, und zwar der Strich des Alif | für den ruhenden, und der Kreis des Buchstaben Hā ○ für den bewegten Konsonanten (z.B. قَفَا نَبِك = ○|○ |○○). Auf diese Weise konnte Khalil die Kürzen und Längen in Gestalt von Symbolen für die bewegten und ruhenden Konsonanten in seine Kreise einzeichnen und, dem Auge ohne weiteres sichtbar, graphisch zur Darstellung bringen, ohne einen Terminus für die Silbe oder für die Quantität der Silben zu benötigen.

Die altarabische *Ḳaṣīda*¹, deren metrischen Bau Khalil zur Darstellung gebracht hat, besteht aus ungefähr 50—100, selten aus mehr Versen und

¹ Brockelmann (*Suppl.* I, 27) sagt: „Unter den vielen schon von den arabischen Philologen versuchten Etymologien dieses Wortes (scil. Kaside) verdient die von Landberg *Arab.* III, 34 ‚Zweckgedicht‘ den Vorzug“. Der Zweck (*ḳaṣd*) des Gedichtes bestand darin, durch Aussprechen von Lob oder Tadel irgendwelchen Vorteil zu erreichen. Alfred Bloch spricht sich in seinem gelehrten Aufsatz „*Ḳaṣīda*“ (in: *Asiatische Studien*, Bern 1948, S. 108ff.) gegen diese Auffassung aus und erklärt die Kaside als Reiselied, und zwar als „eine auszurichtende Versbotschaft mit einem dem Boten zur Kurzweil dienenden Reiselied davor“; auch er geht also in seinen Ausführungen vom Inhalt der Kaside aus. Dieser aber ist, wie mir scheint, so mannigfaltig und unbestimmt, daß er keinen geeigneten Ausgangspunkt bildet, um zu einer eindeutigen Erklärung des Namens Kaside zu führen. Außerdem wurden schon früh Kasiden verfaßt, die „nicht einmal den wesentlichsten Teil, das Lob oder die Schmähung, enthielten“ (Krenkow in EI sub „*Ḳaṣīda*“). Ferner darf man mit Ch. J. Lyall (*Translations of ancient arabian poetry*, 1930, Introd. XV) annehmen, daß die „inventors of the poetic art“ lange vor den Dichtern gelebt haben, die die „rigid conventions as to the contents and sequence of its parts“ (scil. der Kaside) ausgebildet haben. Ich glaube daher, daß man bei der Etymologie des Wortes Kaside nicht von ihrem Inhalt, sondern lediglich von ihrem äußeren Rahmen ausgehen sollte. Die älteste Form der gehobenen Rede war im Arabischen die Reimprosa, das *Sadj'*, die aus einer Folge von Sätzen bestand, in denen weder die Zahl noch die

ist stichisch gegliedert, d. h. alle Verse des Gedichtes enden auf denselben Reim; strophische Gliederung findet sich nicht in der alten Poesie. Jeder Vers (*baît*, pl. *abyât*) besteht aus zwei deutlich geschiedenen Vershälften (*mišrâ*, pl. *mašârî*; wenn für sich alleinstehend *šatr* = „Hälfte“). In den alten Kasiden kommen nur 12 von den in die Kreise eingezeichneten 16 Metren vor; die 4 weiteren werden erst in späterer abbassidischer Zeit verwendet, fügen sich aber ohne weiteres in das Schema der Kreise ein.

Quantität der Silben geregelt war, die vielmehr nur durch einen freien Reim zusammengehalten wurden. Schon früh wurde das Sadjî durch das Radjaz dadurch „diszipliniert“, daß Zahl und Quantität der Silben geregelt wurde. Die alten Radjaz-Verse aber blieben immer — darin an ihren Ursprung aus dem Sadjî erinnernd — Stegreifverse, die ohne Vorbereitung im Affekt des Augenblicks herausgestoßen wurden. Neben dem Radjaz, vielleicht sogar im Gegensatz zu ihm, wurde in einer uns unbekanntem Entwicklung von den Dichtern des 6. Jhdts. eine quantifizierende metrische Verskunst ausgebildet, mit verschiedenen kunstvoll gebauten Versmaßen und einem geregelten Reim. Die in diesen Metren verfaßten Gedichte sind in schroffem Gegensatz zum Radjaz dadurch charakterisiert, daß sie 1. nicht extemporiert wurden, daß sie 2. nicht Ausbrüche einer augenblicklichen Leidenschaft sind, sondern wohlüberlegte und tiefempfundene Gedanken, Schilderungen oder allgemeine Erörterungen enthalten, daß sie 3. nie sehr kurz sind, sondern einen gewissen Mindestumfang haben, daß sie 4. in verschiedene, kunstvoll gebaute Metren gespannt sind und nicht aus einer einfachen Folge von Kurz und Lang bestehen, und daß sie sich deshalb 5. dem Gedächtnis leicht einprägten, feierlich vorgetragen und von Überlieferern tradiert wurden. — Ein solch wohldurchdachtes und an bestimmte äußere Formen gebundenes Gedicht konnte gar nicht aus dem Stegreif gemacht und vorgetragen werden, sondern mußte beabsichtigt sein (*kušida*); es bedurfte sorgfältiger Planung, mühevoller Ausarbeitung und langsamer Feilung. Wegen der zur Erreichung der äußeren Formen erforderlichen zielbewußten Vorbereitung wurde diese neue Gattung der Poesie — in bewußtem Gegensatz zu den leidenschaftlichen und ungeordneten Stegreifversen des Radjaz — „*Kašid*“, d. h. „geplante Kunstpoesie“ genannt. Das einzelne Kunstgedicht der Gattung *Kašid* heißt unabhängig von seinem Inhalt *Kašida*. Die unter dem spezifischen Namen Kaside bekannte Form mit ihrem typischen Inhalt ist nur eine Art dieser Gattung, allerdings diejenige, die durch den Fleiß, den große Dichter schon früh auf die Gestaltung des Inhalts verwendet haben, besondere Nachahmung und Pflege erfahren hat. Auch Djāhiz (s. Anhang A, 7) stellt, als er die in alter Zeit bekannten Gattungen der gehobenen und gebundenen Rede aufzählt, das *Kašid* neben das Radjaz, die Reimprosa und die Rede des Khaṭīb. Die vorgeschlagene Erklärung der Kaside als „geplanten Kunstgedichtes“ wird auch durch

die Etymologie des Ibn Djinnī (vgl. *Lisān al-ʿArab*, IV, 354) gestützt: وقال ابن جنى سمي الشعر الشعر لانه قصيداً لأنه قصيداً وأعتد

كلام يقصد به الوزن والتقفية (Vgl. Nāṣif al-Yāzidjī: *Madjmūʿ al-adab*, 10. ed., Beirut 1937, S. 179).

Nach der Lehre des Khalil entstehen die Metren durch wechselnde Wiederholung von 8 Normalfüßen, die in bestimmter Verteilung und Folge in allen Metren wiederkehren. Der Terminus für diese metrischen Elementargruppen ist im Arabischen das neutrale Wort *djuz'* = „Teil“, (pl. *adjzā'*). Nach der Gewohnheit der arabischen Grammatiker bezeichnete Khalil jeden dieser 8 „Teile“ durch ein Paradigma-Wort, das von der Wurzel *f'l* abgeleitet ist. Von diesen 8 Paradigmata bestehen 2 aus 5 Konsonanten, und zwar: ^{فَعُولُنْ} *fa'ūlun* und ^{فَاعِلُنْ} *fā'ilun*, und 6 aus je 7 Konsonanten, und zwar: ^{مَفَاعِيلُنْ} *mafā'ilun*, ^{مُسْتَفَاعِلُنْ} *mustaf'ilun*, ^{فَاعِلَاتُنْ} *fā'ilātun*, ^{مَفَاعِلَاتُنْ} *maf'ālātun*, ^{مُفَاعِلَاتُنْ} *mufā'alātun*, ^{مُتَفَاعِلُنْ} *mutaf'ilun*¹. Die Art, wie sich die 16 Metren aus diesen 8 Normalfüßen zusammensetzen, wird durch die im folgenden gegebenen Figuren der 5 metrischen Kreise deutlich. Der Übersichtlichkeit wegen sind die Kreise auf eine gerade Linie projiziert, und ist für jedes Metrum nur eine Hälfte, d. h. nur ein Hemistich mit den Paradigmata-Worten versehen worden.

Kreis 1

	○ — — ○ — — — — — ○ — — — — —
Ṭawīl	fa-ū- lun ma-fā- 'i- lun fa-ū- lun ma-fā- 'i- lun
Basīṭ	-i-lun fā- 'i -lun mus-taf- 'i-lun fā- 'i -lun mus-taf-
Madīd	-i-lun fā- 'i -lā- tun fā- 'i-lun fā- 'i -lā- tun fā- . . .

Kreis 2

	○ — — — — — ○ — — — — — ○ — — — — — ○ — — — — —
Wāfir	mu-fā- 'a- la-tun mu-fā- 'a- la-tun mu-fā- 'a- la-tun
Kāmil	-i-lun mu-ta-fā- 'i -lun mu-ta-fā- 'i -lun mu-ta-fā- . . .

Kreis 3

	○ — — — — — ○ — — — — — ○ — — — — —
Hazadj	ma-fā- 'i- lun ma-fā- 'i- lun ma-fā- 'i- lun
Radjaz	-i-lun mus- taf- 'i -lun mus-taf- 'i -lun mus-taf- . . .
Ramal	-i-lā- tun fā- 'i -lā- tun fā- 'i -lā- tun fā- . . .

¹ Aus 4 oder 6 Konsonanten können die Paradigmata-Worte nicht bestehen, weil sie aus *Asbāb* und aus *Autād* zusammengesetzt sind, diese aber je 2 bzw. 3 Konsonanten haben. Wenn ein Paradigma 4 Konsonanten hätte, würde ein Fuß nur aus 2 *Asbāb* bestehen, und wenn es 6 Konsonanten hätte, würde ein Fuß nur aus 2 *Autād* bestehen. Beides ist rhythmisch unmöglich. Die Paradigmata-Worte für die Füße bilden die Grundlage und den Ausgangspunkt des ganzen metrischen Systems des Khalil; schon bei ihrer Festsetzung mußte er also in einem uns nicht vorstellbaren Maße darauf bedacht sein, Formen zu wählen, in denen das äußere Schriftbild mit der rhythmischen Gliederung übereinstimmt.

Kreis 4

Sarī	mus-taf- 'i-lun	mus-taf- 'i-lun	maf- 'ū- lā-tu	mus-taf- 'i-lun	mus-taf- 'i-lun	maf- 'ū- lā-tu	
Munsariḥ	mus-taf- 'i-lun	mus-taf- 'i-lun	maf- 'ū- lā-tu	mus-taf- 'i-lun			
Khaffif	fā- 'i-lā-	tun	mus-taf- 'i-lun	fā- 'i-lā-tun			
Muḍārī'	ma-fā-	'i-lun	fā- 'i-lā-tun	ma-fā-'i-lun			
Muḳtaḍab	maf- 'ū-	lā-tu	mus-taf-'i-lun	mus-taf-'i-lun			
Muḍjathth	mus-taf- 'i-lun	fā-'i-lā-tun	fā-'i-lā-tun				

Kreis 5

Mutaḳārib	fa- 'ū-	lun	fa- 'ū-	lun	fa- 'ū-	lun	fa- 'ū-	lun	
Mutadārik	- 'i-lun	fā- 'i-lun	..						

Die 5 Kreise sind arithmetisch, d. h. äußerlich nach der Summe der arabischen Buchstaben geordnet, aus denen die Paradigmata-Worte der in ihnen vereinigten Metren bestehen. Die 3 Metren Ṭawil, Basīṭ und Madīd, deren Hemistiche aus je 24 Konsonantenzeichen bestehen, bilden den ersten Kreis; die beiden Metren Mutaḳārib und Mutadārik, deren Hemistiche nur aus je 20 Konsonanten bestehen, bilden den letzten Kreis, und die übrigen Metren, deren Hemistiche aus je 21 Konsonanten bestehen, sind auf die 3 mittleren Kreise verteilt. Auch die Anordnung der Metren innerhalb der einzelnen Kreise ist formal; sie kommt wie folgt zustande: Die *Adjzā* eines Metrums werden als erste um die Peripherie des Kreises geschrieben; so z. B. die drei *mafā'ilun mafā'ilun mafā'ilun* des Hazādī um die Peripherie von Kreis 3. Wenn man dann dieselben *Adjzā* noch einmal, aber mit anderer Silbenabteilung liest, gelangt man automatisch zu den Paradigmata-Worten eines anderen Metrums. Wenn man nämlich in Kreis 3 nicht (wie beim Hazādī) am Anfang, sondern erst beim 'i des *mafā'ilun* zu lesen beginnt, gelangt man zum metrischen Schema des Radjāz, und wenn man noch weiter vorrückt und erst beim *lun* zu lesen beginnt, gelangt man zum Schema des Ramal. Diese Möglichkeit, die Paradigmata-Worte eines Kreises auf verschiedene Weise abzuteilen und dadurch zu verschiedenen metrischen Schemata zu gelangen, kommt dadurch zustande, daß Khalil mit Vorbedacht die Paradigmata-Worte in ihrer Silbenfolge, d. h. in ihrer Folge von bewegten und ruhenden Konsonanten so geschickt zusammengesetzt und die 5 Kreise, ihnen angepaßt, so exakt konstruiert hat, daß die in jedem vereinigten Paradigmata-Worte nicht nur die gleiche Zahl von Konsonanten aufweisen, sondern daß auch alle ihre bewegten und ruhenden Konsonanten, wenn sie in dieser bestimmten Relation zueinander geschrieben werden, sich vollkommen decken. Das ist aus den oben gegebenen Figuren der 5 Kreise ohne weiteres

abzulesen, wenn man die lateinischen Buchstaben in arabische Konsonanten transkribiert. Die Übereinstimmung wird noch sinnfälliger, wenn man statt der wechselnden Formen der Buchstaben die von den arabischen Metrikern benutzten Zeichen für die bewegten und ruhenden Konsonanten (d. h. den Strich und das Kreis-chen) einsetzt. Dann gelangen wir nämlich für Kreis 3 zu folgendem Bilde:

Hazadj	o o oo o o oo o o oo
Radjaz	oo o o oo o o oo o o
Ramal	o oo o o oo o o oo o

Dieselbe relative Gleichheit besteht auch je zwischen den in die anderen 4 Kreise eingezeichneten Metren. Nun ist aber, wie wir sahen, in der arabischen Schrift die Folge der geschriebenen Konsonanten ein genaues graphisches Abbild der Folge der gesprochenen kurzen und langen Silben. Das heißt: Die 5 Kreise sind mit Vorbedacht so konstruiert, daß sich in jedem alle kurzen und langen Silben decken, wenn die in ihnen vereinigten Metren jeweils in der von Khalil festgelegten Relation zueinander angeordnet werden. Zu welchem Zwecke Khalil diese 5 ingenios beschrifteten Kreise eronnen hat, und was er durch die rein formalfigürliche Gleichsetzung der Längen und Kürzen in den Metren der verschiedenen Kreise zum Ausdruck bringen wollte, ist weder von ihm selbst noch von einem der späteren Metriker überliefert worden.

Ebenso wie der occidentalische Metriker zerlegt auch Khalil seine 8 Normalfüße weiter in ihre metrischen Elemente; nur unterscheiden sich beide dadurch, was sie unter einem metrischen Element verstehen. Für uns ist die Silbe der letzte, nicht mehr teilbare Lautkomplex, in den die Worte zerfallen. Dem Khalil aber und den arabischen Grammatikern, die konkreter dachten, weil sie vom realen Worte ausgingen, war, wie wir sahen, die Abstraktion der kurzen Silbe unbekannt; sie konnten sie sich nicht als solche vorstellen, weil eine Kürze für sich alleinstehend weder in der arabischen Sprache als einzelnes aussprechbares Wort vorkommt, noch auch in der Schrift isoliert erscheint. Die lange Silbe kannten sie zwar, aber nicht als Abstraktion, nicht als begriffliches Gegenstück der kurzen Silbe, sondern deswegen, weil eine einzelne lange Silbe für sich allein als kürzestes Wort der arabischen Sprache existiert und auch in der Schrift isoliert darstellbar ist. Dieser Einstellung entsprechend sind für Khalil metrische Elemente die kürzesten in der arabischen Sprache vorkommenden Worte, in die die 8 Normalfüße zerlegt werden können, d. h. Worte, die in der Schrift durch 2 oder 3 Konsonanten dargestellt werden. Für jene bestehen, da kein Wort mit einem ruhenden Konsonanten

beginnen kann, nur 2 Möglichkeiten, nämlich Wortwie قَد oder لَكَ; für diese sind an sich 3 aussprechbare Konsonantenfolgen möglich, nämlich Worte wie قَدَد, قَت und فَعَل (fa'ala). Die letzte Möglichkeit scheidet jedoch als metrisches Element aus, da 3 aufeinanderfolgende Kürzen nur sehr selten in der arabischen Poesie vorkommen; aus diesem Grunde findet sich auch diese Konsonantenfolge in keinem der 8 Normalfüße. So kam Khalil dazu, ihrem äußeren Umfange nach 2 Paare von metrischen Elementen aufzustellen, die er durch Termini bezeichnete, die wichtigen Teilen des Zeltens entnommen sind. Die zweikonsonantigen Elemente nannte er *asbāb* (= „Stricke“, sg. *sabab*), und die dreikonsonantigen *autād* („Pflöcke“, sg. *watid*). Auf diese Weise unterschied er¹:

(Element 1a) das *sabab khafīf* (den „leichten Strick“, d. h. Worte wie قَد, لَو, فِي (kad, lau, fi = —))

(Element 1b) das *sabab thakīl* (den „schweren Strick“, d. h. Worte wie لَكَ, فَلَا (laka, fali = ٠٠))

(Element 2a) das *watid madjmū* (den „vereinigten Pflock“, d. h. Worte wie قَدَد, وَفِي, يُرَى (laḳad, yurā, wafī = ٠—))

(Element 2b) das *watid mafrūḳ* (den „getrennten Pflock“, d. h. Worte wie قَالَ, وَقَت (waḳta, kāla = —٠))

Während das erste dieser 4 metrischen Elemente unserer langen Silbe entspricht, repräsentieren die 3 weiteren die 3 Möglichkeiten, in denen eine kurze Silbe in den Normalmetren der Kreise erscheint, nämlich 1. zusammen mit einer anderen Kürze und 2. entweder vor oder 3. nach einer Länge. Auf diese Weise wurde die kurze Silbe, die einzeln nicht vorstellbar war, verdeckt in 3 Zusammensetzungen untergebracht. Diese 4 Konsonantenfolgen galten dem Khalil offenbar deswegen als metrische Elemente, weil keine dieser 4 Silbenfügungen durch Zusammensetzung aus den anderen 3 gebildet werden kann, alle 8 Normalfüße aber in diese 4 Silbenfolgen zerlegt werden können. Einen gemeinsamen Terminus für die beiden metrischen Elementepaare gibt es nicht; da aber die 8 Füße und daher auch alle Metren durch Skandieren (*takṭī*)

¹ Die Bezeichnung der *Asbāb* und *Autād* als „Elemente“ stammt von mir; Khalil bedient sich nicht eines beide zusammenfassenden Terminus.

in die 4 Elemente zerlegt werden, wird als zusammenfassende Bezeichnung für diese gelegentlich das Wort *maḵṭa*¹ gebraucht.

Während Khalil, wie wir sahen, jeden der 8 Füße durch ein Paradigma-Wort, das er von der Wurzel *fʿl* bildete, bezeichnet hat, konnte er für die 4 Elemente nicht entsprechende voces memoriabiles formen, da so kurze Worte aus der dreiradikaligen Wurzel *fʿl* nicht gebildet werden können²; er mußte sich vielmehr damit begnügen, für jedes dieser 4 Elemente ein Beispiel zu geben, an dessen Stelle jede andere gleichgebaute Konsonanten-, d. h. Silbenfolge treten kann. In den 8 Normalfüßen finden sich die 4 Elemente in Gestalt folgender Silben:

(Element 1 a) Sabab *khafif*: *lun, ʿi, mus, taf, fā, tun, maf, ʿū, lā*

(Element 1 b) Sabab *thakīl*: *ʿala, muta*

(Element 2 a) Watid *madjmūʿ*: *faʿū, mafā, ʿilun, ʿilā, muḡā*

(Element 2 b) Watid *mafrūḵ*: *lātu, fāʿi, tafʿi*.

¹ *Takṭīʿ* („zerschneiden“) hat, je nachdem wie die im Schriftbild aufeinanderfolgenden Konsonantenzeichen zerlegt werden, zwei Bedeutungen: 1. „buchstabieren“ (*to spell*), d. h. das Schriftbild eines Wortes in seine einzelnen Konsonantenzeichen zerlegen; diese kann man nur mit dem Auge sehen, aber nicht aussprechen, einerlei ob sie ein Vokalzeichen tragen oder nicht. Beim Sehen fallen die diakritischen Zeichen auf, durch die die Buchstaben voneinander unterschieden werden; deswegen werden die einzelnen Buchstaben *ḥurūf al-muʿdjam* genannt (Lane: letters of which a property is the being dotted). 2. „skandieren“ (*to scan*), d. h. das Schriftbild der Worte nicht in einzelne, sondern in Gruppen von Konsonantenzeichen zerlegen, um sie in diesen Zusammenfassungen aussprechen zu können. Die kürzesten aussprechbaren Worte der arabischen Sprache werden aber in der Schrift durch 2 oder 3 Konsonantenzeichen wiedergegeben. *Maḵṭa* bedeutet diese kleinsten „Abschnitte“, die als kürzeste aussprechbare Worte die 4 metrischen Elemente bilden. Wenn die Konsonanten der Worte auf diese Weise durch Zerlegen zusammengefaßt werden, werden sie *ḥurūf al-hidjāʿ* genannt, d. h. Gruppen von Buchstaben, die „aussprechbare Silbenfolgen“ repräsentieren. So ist auch die Bemerkung des *Zadīdjādī* (*Al-djūmal*, ed. Ben Cheneb, Alger, Paris 1927, S. 271) zu verstehen: „Wisse, daß es 2 Arten von *Hidja* gibt; die eine ist für das Gehör (*liʿl-samʿ*), die zweite für das Sehen durch das Auge (*li-raʿyil-ʿain*). Die für das Ohr dient dazu, das Versmaß zustandezubringen (*li-iḵāmat wazn al-shiʿr*), die für das Auge ist die äußere Form der 28 Buchstaben (*ṣūra wuḍiʿat li-ḥurūf al-muʿdjam*).“

² Nur für das Watid *mafrūḵ* hätte Khalil ohne weiteres ein in der Sprache vorkommendes Paradigma-Wort verwenden können, nämlich die Form *faʿla*; für die anderen 3 Elemente hätte er sich abgekürzter Formen bedienen müssen, die als solche in der Sprache nicht vorkommen, d. h. er hätte für die beiden *Asbāb* Paradigmata wie *jal* bzw. *fala*, und für den Watid *madjmūʿ* die Form *faʿal* verwenden müssen. Offenbar hat er oder die späteren Metriker solche um einen Radikal gekürzten Worte zur Bezeichnung der Elemente absichtlich nicht benutzt, weil diese als Paradigmata für die *Furūʿ*-Füße, d. h. für die durch die *Zihāfāt* oder *ʿIlal* gekürzten Normalfüße reserviert waren. Vgl. S. 26.

Auf diese Weise können die 8 Normalfüße, aus denen alle Metren in den Kreisen zusammengesetzt sind, ohne jede Schwierigkeit in ihre Elemente zerlegt werden. So besteht z. B. مَفَا عَيْلِنٌ aus $2a + 1a + 1a$, مَفَا عِلَّاتِنٌ aus $2a + 1b + 1a$ oder مَفَا عِلَّاتِنٌ aus $1a + 1a + 2b$.

Nachdem wir dahin gelangt sind, alle Versmaße bis in ihre letzten Elemente skandieren zu können, wäre damit eigentlich das metrische System zu Ende geführt. Dem gegenüber steht aber die Tatsache fest, daß die alten Dichter die Metren so gut wie nie genau in der Gestalt verwendet haben, in der Khalil sie in seine 5 Kreise eingezeichnet hat, sondern daß sie von dieser Idealform meistens, manchmal sogar recht erheblich abgewichen sind; oder richtiger ausgedrückt, daß Khalil bei der Konstruktion seiner Kreise und der Festsetzung der Paradigmata-Worte für die Metren sich nicht an die von den Dichtern verwendeten wechselnden Formen der Metren gehalten hat, sondern absichtlich von ihnen abgewichen ist. Infolgedessen entspricht die Folge der bewegten und ruhenden Konsonanten in den altarabischen Versen selbst nicht der durch die Kreise festgelegten Folge. Deswegen kann man aber auch die von den Dichtern verwendeten Formen der Metren nicht mehr ohne weiteres in die 8 Idealfüße und diese nicht mehr in ihre beiden Elementepaare zerlegen; denn diese Art der Skandierung ist durchaus und vollkommen der Folge der bewegten und ruhenden Konsonanten in den Idealmetren der Kreise angepaßt¹. Das wußte natürlich Khalil ebensogut wie wir, und seine Kreise wollen auch nur eine Art von rhythmischen Uṣūl sein, aus denen die von den Dichtern wirklich verwendeten Formen der Metren als Furū' abzuleiten sind. Dementsprechend gibt es auch in der Tat zwei verschiedene Termini für die Metren. Die in der alten Poesie wirklich vorkommenden Formen der Metren werden analog dem in der Grammatik üblichen Terminus für die in der Sprache wirklich vorkommenden Formen der Nomina und Verba *auzān al-shī'r* (= „Versmaße“) genannt; die in die Kreise eingezeichneten Idealformen aber, die den Rhythmus der verschiedenen Metren in seiner Fülle und Reinheit darstellen wollen,

¹ Zur Illustrierung des Ausgeführten genügt ein Beispiel. Die Normalform des Wāfir in Kreis 2 ist der dreimal wiederholte Fuß *mufā'alatun*, d. h. folgende Folge von bewegten und ruhenden Konsonanten (von rechts nach links zu lesen): |○○○|○○*|○○○|○○*|○○○|○○. Der erste Hemistich der in diesem Metrum gedichteten Mu'allaqa des 'Amr Ibn Kulthūm lautet aber: أَلَا هِيَ بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينَا, hat also folgende Konsonantenfolge: |○|○○*|○○○|○○*|○|○|○○; in dieser entspricht nur der zweite Fuß der Norm, während die beiden anderen von ihr abweichen und daher auch nicht mehr in die Elemente $2a + 1b + 1a$ zerlegt werden können.

heißen *buhūr* (sg. *bahr*). Dabei ist *bahr* nicht als „Meer“ aufzufassen und, wie häufig erklärt wird, anzunehmen, daß der Vers mit dem unendlichen, nicht ausschöpfbaren Meere verglichen wird¹; *bahr* hat hier vielmehr, wie die arabischen Lexika bezeugen², und wie die mittelalterlichen hebräischen Übersetzungen, die *bahr* durch בַּהַר wiedergeben, bestätigen³, die Bedeutung des nicht aufhörenden und wellenförmig immer wiederkehrenden „Flusses“. In dieser Anwendung entspricht *bahr* genau dem griechischen $\acute{\alpha}\nu\theta\mu\omicron\varsigma$, das auch von $\acute{\alpha}\acute{\iota}\omega$ „fließen“ abzuleiten ist. Übrigens stellen auch die griechischen Metriker — genau parallel der doppelten arabischen Terminologie — $\acute{\alpha}\nu\theta\mu\omicron\varsigma$ als den abstrakten Begriff des unaufhörlichen Fortlaufs dem konkreten, an den Text gebundenen $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu$ gegenüber⁴.

Die Abweichungen, die die von den Dichtern verwendeten Formen der Metren gegenüber ihren Idealformen in den Kreisen zeigen, sind verschiedener Art. Die geringste Abweichung ist die Verkürzung ihres Umfangs; das Metrum hat dann nicht mehr die volle Zahl seiner *Adjzā*. Je nach dem Grad der Verkürzung sind 3 Fälle zu unterscheiden. Der Vers ist entweder a) *madjzū*, wenn jeder der beiden Hemistiche um einen Fuß (*djuz*) gekürzt ist, (wenn z. B. beim Hazadj, Kāmil oder Radjaz der Fuß nur zweimal, und nicht dreimal wiederholt wird); oder b) *mashṭūr*, wenn eine ganze Hälfte (*shatr*) wegfällt (so z. B. wenn das Radjaz auf einen Hemistich reduziert wird); oder c) *manhūk*, wenn der Vers „bis zur Erschöpfung geschwächt“, d. h. (wie beim Munsariḥ) bis auf ein Drittel seines Umfangs reduziert wird. Alle diese Kürzungen betreffen aber nur den äußeren Umfang des Metrums, und nicht seinen rhythmischen Bau, der seinen graphischen Ausdruck in der Folge der bewegten und ruhenden Konsonanten, d. h. in der Folge der Längen und Kürzen findet.

¹ Vgl. z. B. Freytag, *Arabische Verskunst*, S. 121. Noch phantasievoller sind die Ähnlichkeiten, die H. Blochmann (*The prosody of the Persians*, Calcutta 1872, S. 24) zwischen dem Ozean und dem Metrum feststellt.

² Lane: any river of which the water does not cease to flow . . . or a great river, when it rolls wave over wave. Nöldeke (*Fünf Mo'allaqāt übers. u. erkl.*) in: Wiener Sitzungsberichte (phil. hist. Kl. Bd. 140, Abh. 7, 1899, S. 49) bezieht *bahr* in Vers 102 der *Mu'allaqa* des 'Amr Ibn Kulthūm ausdrücklich auf den Euphrat. — Es muß auffallen, daß die arabischen Lexikographen sub *bahr* die Bedeutung „Rhythmus, Metrum“ nicht aufführen.

³ Vgl. Goldziher in WZKM 17 (1903), S. 188. — בַּהַר bedeutet nach den neuesten Untersuchungen von A. W. Schwarzenbach (*Die geographische Terminologie im Hebräischen des A. T.*, Leiden 1954, S. 63) stets „breite, immer wasserführende Flußläufe“, im Gegensatz zum בַּיַר als „stehendes Gewässer“.

⁴ Ernst Graf (*Rhythmus und Metrum*, Marburg 1891) handelt ausführlich über diesen Gegensatz, der von den griechischen Theoretikern zu verschiedenen Zeiten verschieden definiert wurde. Vgl. auch Wilamowitz-Moellendorff, S. 97.

Die zahlreichen Fälle, in denen diese Folge in den alten Gedichten von der durch die Kreise vorgeschriebenen abweicht, sind in einem System von Regeln festgelegt, das eine unbedingt notwendige Ergänzung zu den Kreisen bildet; denn ohne das Vorhandensein fester Regeln würden die Abweichungen ja willkürlich sein, und die Kreise dadurch ihren autoritativen Charakter als Uṣūl verlieren. Setzte der erste Teil des Systems — die 5 Kreise mit ihren Normalmetren — durch seine Regelmäßigkeit in Erstaunen, so verwirrt der zweite Teil durch seine Kompliziertheit und Kasuistik. Das liegt aber in der Natur der Sache begründet. Da Khalil und die arabischen Grammatiker, wie wir sahen, nicht mit dem Begriff der Silbe arbeiteten, können wir allgemein gefaßte Regeln (wie z. B. über Kürzung von Längen, Ersatz einer Länge durch 2 Kürzen oder ähnliche) nicht erwarten. Khalil, dem das Schriftbild der Metren vor Augen stand, ging vielmehr von diesem aus und führte daher für jedes Metrum und für jeden Konsonanten ihrer Füße in beiden Vershälften einzeln auf, ob und inwieweit in der alten Poesie die bewegten und ruhenden Konsonanten eine andere Folge oder ein Plus oder Minus gegenüber dem Schema der Kreise aufweisen, und für jede dieser Differenzen mußte, um sie eindeutig zu bezeichnen, ein besonderer Terminus geschaffen werden. Ordnung und Übersichtlichkeit kommt in die umfangreiche Liste allerdings dadurch, das sich die Abweichungen in zwei Klassen gliedern, die verschiedene Funktionen erfüllen, und die in verschiedenen Teilen des Verses auftreten.

Die meisten und stärksten Abweichungen erleiden die Ausgänge der Vershälften, der letzte Fuß des ersten Hemistichs (*al-ʿarūd*, pl. *aʿārīd*) und besonders das Versende, d. h. der letzte Fuß des zweiten Hemistichs (*al-ḡarb*, pl. *ḡarāb*). Diese für den Rhythmus des Verses charakteristischen Teile werden stets durch diese beiden besonderen Termini bezeichnet; die anderen den eigentlichen Körper des Verses bildenden Füße werden jedoch durch den allgemeinen Namen *al-ḡaṣw* (= „Füllung“) zusammengefaßt. Analog werden 2 Gruppen von Abweichungen unterschieden, die *ziḡāfāt* und die *ʿilāl*. Die *Ziḡāfāt* („Erschlaffungen“) sind, wie schon der Name sagt, kleinere für den eigentlichen Rhythmus belanglose Abweichungen; sie finden sich nur in den *ḡaṣw*-Partien im Innern des Verses, in dem der charakteristische Rhythmus des Metrums stark verläuft, und treffen dort nur auf die kurzen, zweikonsonantigen und daher leichter anfälligen *Asbāb*-Silben, in denen sie unwesentliche Änderungen — wie sich zeigen wird, nur geringe Änderungen in der Quantität — bewirken, die den eigentlichen Rhythmus des Metrums nicht stören. Sie finden sich daher auch nicht in allen Versen des

Gedichtes regelmäßig immer an den gleichen Stellen, sondern nur gelegentlich und wechselnd. Völlig anderer Natur sind die 'Ilal („Krankheiten, Defekte“). Diese treten nur in den letzten Füßen der beiden Vershälften auf und bewirken dort, wie ihr Name sagt, erhebliche Veränderungen gegenüber den Normalfüßen; sie gestalten nämlich den rhythmischen Ausklang der Vershälften, besonders den des Versendes, um und heben sich dadurch von den Ḥashw-Füßen deutlich ab. Da die 'Ilal im Gegensatz zu den Zihāfāt die rhythmische Konstitution des Verses betreffen, können sie nicht nur gelegentlich auftreten, sondern müssen regelmäßig immer in der gleichen Form und an den gleichen Stellen aller Verse des Gedichtes wiederkehren. Der grundsätzliche Unterschied dieser beiden Arten von Abweichungen war für Khalīl, dem das Schriftbild der Verse vor Augen stand, gewissermaßen sichtbar, da er im Konsonantentext in verschiedenen „Teilen“ des Verses, und innerhalb dieser Teile wiederum in verschiedenen Elementen in Erscheinung trat. Die Zihāfāt fallen nämlich nur auf das kurze Sabab-Element im Innern des Verses, niemals aber auf ein Watid-Element, während die 'Ilal gerade die dreikonsonantigen Watid-Elemente verändern, aber auch nur die in den je letzten Füßen der beiden Hemistiche, und niemals eines im Innern der Verse.

Durch Anwendung der genau festgelegten Zihāfāt- und 'Ilal-Regeln gelangt man für jedes Metrum von der Normalform seiner Füße zu den wirklich in den Kasiden vorkommenden Formen. Ebenso wie jene durch die 8 Paradigmata-Worte (*fa'ūlun, mafā'ilun* usw.) bezeichnet werden, die die normale Folge ihrer bewegten und ruhenden Konsonanten zum Ausdruck bringen, werden auch die durch die Zihāfāt und 'Ilal veränderten Formen der Füße durch Merkworte bezeichnet, die die veränderte Folge ihrer Konsonanten ausdrücken. So z. B. entstehen aus [فَعُولٌ] und [مَفَاعِلٌ], wenn in ihnen je der 5. Konsonant ausfällt, Formen wie فَعُولٌ und مَفَاعِلٌ. In vielen Fällen aber entspricht das durch den Ausfall entstandene Wort nicht mehr einer von der dreiradikaligen Wurzel *f'l* ableitbaren Form. So z. B. wird aus [فَعُولٌ], wenn seine beiden letzten Konsonanten ausfallen, فَعُو, oder aus [مَفَاعِلٌ] wenn sein 4. Konsonant ausfällt, مَسْتَعِلٌ. In diesen Fällen bedient man sich statt dessen einer in der arabischen Sprache wirklich vorkommenden Wortform der gleichen Konsonantenfolge (d. h. der gleichen Folge von Lang und Kurz), in der alle drei Radikale erscheinen; in den beiden letzten Beispielen also der Worte فَعَلٌ und مَفْتَعِلٌ. Im Gegensatz zu den ursprünglichen Uṣūl-Formen der Füße

werden diese durch die Zihāfāt und ʿIlal veränderten Formen die Furūʿ-Füße genannt.

Die Zihāfāt bestehen, wie bereits ausgeführt wurde, darin, daß das Sabab eines Fußes nicht seine volle Normalform aufweist, sondern daß sein zweiter Konsonant irgendeine Änderung erfährt. Man spricht dann jedoch nicht einfach von einem Zihāf, weil diese Gattungsbezeichnung mehrdeutig ist; um das Zihāf eindeutig zu beschreiben, muß gesagt werden, der wievielte Konsonant eines Fußes betroffen ist, und ob es sich um einen bewegten oder ruhenden Konsonanten handelt. Demnach zerfallen die sogenannten acht „einfachen“ Zihāfāt in zwei Gruppen, je nachdem ob ein Sabab khafif oder ein Sabab thaḳil betroffen ist, d. h. je nachdem ob nur ein ruhender, d. h. vokalloser Konsonant oder auch ein Vokal ausfällt. Aber auch dann muß jeder Fall, um ihn eindeutig zu beschreiben, mit einem besonderen Terminus benannt werden; und zwar bezeichnet

1. *khābn* den Ausfall des 2. ruhenden Konsonanten eines Fußes, z. B.

مَفَاعِلُنْ < مَسْتَفْعِلُنْ

2. *tayy* den des 4. ruhenden Konsonanten, z. B.

فَاعِلَاتُ < مَفْعَمٌ [و] لَاتُ

3. *ḳabd* den des 5. ruhenden Konsonanten, z. B.

مَفَاعِلُنْ < مَفَاعِلُنْ

4. *kaff* den des 7. ruhenden Konsonanten, z. B.

فَاعِلَاتُ < فَاعِلَاتُنْ

5. *idmār* bezeichnet den Ausfall des Vokals des 2. Konsonanten, z. B.

مُت[ا]فَاعِلُنْ < مُسْتَفَاعِلُنْ

6. *wakṣ* dagegen den Ausfall des bewegten 2. Konsonanten, d. h. des Konsonanten samt seinem Vokale, z. B.

مَفَاعِلُنْ < مَفَاعِلُنْ

7. *ʿaṣb* bezeichnet den Ausfall des Vokals des 5. Konsonanten, z. B.

مُفَاعِلُنْ < مُفَاعِلُنْ

8. *ʿakl* dagegen den Ausfall des 5. bewegten Konsonanten, d. h. des Konsonanten samt seinem Vokale, z. B.

مَفَاعِلُنْ < مَفَاعِلُنْ

Die Zihāfāt sind absichtlich einzeln mit Beispielen aufgeführt worden, um zu zeigen, wie kompliziert die genaue Bezeichnung der Abweichungen ist, wenn man vom räumlich ausgedehnten, konkreten Schriftbild der

Füße ausgeht, statt mit dem Begriff der Silbe zu operieren¹. Aus den oben beigefügten, uns geläufigen symbolischen Zeichen für die Längen und Kürzen geht nämlich hervor, daß es sich bei allen Zihāfāt nur um geringfügige Änderungen in der Quantität der Silben handelt, und daß prosodisch völlig gleiche Fälle durch verschiedene arabische Termini bezeichnet werden². Das Schriftbild des Konsonantentextes der Verse sprach eben den Khalil und die arabischen Grammatiker mehr an und stand ihnen klarer und übersichtlicher als uns vor Augen, auf die es, verglichen mit den Symbolen für die Länge und die Kürze verwirrend wirkt.

Während die Zihāfāt immer zu einem Minus gegenüber dem normalen Sabab führen, gibt es zwei Gruppen von ʿIlal (Nr. 1—3, 4—12), je nachdem ob sie durch „Hinzufügung“ (*ziyāda*) oder durch „Auslassung“ (*naḩṩ*) zustandekommen. Da die ʿIlal nur auf die letzten Füße der beiden Hemistiche fallen, deren rhythmische Ausklänge sie umgestalten, genügt für ihre eindeutige Beschreibung die Angabe, welche Konsonanten und Vokale dem Versende, d. h. dem auslautenden Sabab oder Watid hinzugefügt oder genommen werden³.

¹ Es sind noch 4 weitere Fälle, nämlich die der „doppelten“ Zihāfāt zu nennen, die dann entstehen, wenn 2 einfache Zihāf denselben Fuß befallen, u. zw. *khabl* (1 + 2), *djazl* (5 + 2), *shakl* (1 + 4), *naḩṩ* (7 + 4). — Die Metriker und Scholiasten bezeichnen den durch einen Zihāf betroffenen Fuß durch das von dem Terminus abgeleitete Part. pass.; sie sprechen also z. B. von einem *djuz' makhbūn*, *muḩmar* oder *maḩwiyy* usw.

² So drücken die Zihāfāt 1, 2, 3 und 4 aus, daß eine Anzeppsilbe im Verse entweder durch eine Länge oder durch eine Kürze gefüllt werden kann; die Fälle 5 und 7, daß zwei Kürzen durch eine Länge ersetzt werden können, und Nr. 6 und 8 den selteneren Fall des Ausfalls einer Kürze.

³ Einige wenige Abweichungen, die sich in den alten Gedichten gegenüber den Normalmetren der Kreise finden, lassen sich nicht unter die regulären Zihāfāt und ʿIlal eingruppiieren. Die wichtigste von diesen ist der immerhin nicht seltene Abfall der anlautenden Kürze im Watid *maḩmū'* der Füße *fa'ūlun*, *mafā'ilun* und *mufā'alatun* am Anfang von Metren (d. h. im Ṭawīl, Wāfir, Hazadj und Mutakārib, besonders jedoch im Ṭawīl). Diese Abweichung gehört, da sie eine rhythmische Umgestaltung ist, ihrem Wesen nach zu den ʿIlal; sie läßt sich aber nicht unter diese einreihen, da sie 1. am Anfang der Verse, und nicht an ihrem Ende erscheint, und da sie 2. nur im ersten Verse des Gedichtes auftritt und nicht durch das ganze Gedicht durchläuft. Sie wird daher als Sonderfall einzeln unter dem zusammenfassenden Terminus *kharm* aufgeführt, hat daneben aber noch eine Anzahl besonderer Namen, je nachdem ob sie allein oder zusammen mit einem Zihāf, und je nachdem in welchem Metrum sie auftritt (vgl. die ausführliche Liste der verschiedenen Termini im *ʿIḩd*; s. Anhang B 4). Diese Abweichung brauchte eigentlich im Rahmen unserer kurzen Darstellung der Kreistheorie nicht erwähnt zu werden; sie wird nur deswegen angemerkt, weil Djāḩiz den Terminus *kharm* ausdrücklich als ein von Khalil geschaffenes Wort nennt (vgl. Anhang A₆).

1. *tarfāl* ist die Hinzufügung eines Sabab khafif (d. h. einer langen Silbe) zum Watid *madjmūʿ*, z. B. $\text{مُسْتَفْعِلَاتُنْ} < \text{مُسْتَفْعِلِنْ}$
2. *tadh̄yīl* nur die eines ruhenden Konsonanten zum Watid *madjmūʿ*, z. B. $\text{مُسْتَفْعِلَانْ} < \text{مُسْتَفْعِلِنْ}$
3. *tasbīgh* die eines ruhenden Konsonanten zum Sabab khafif, z. B. $\text{مَفَاعِلَاتُنْ} < \text{مَفَاعِلَانْ}$

Mit anderen Worten: Diese drei Fälle sind Termini für die Hyperkatalexe, insofern dem normalen Versende eine Silbe hinzugefügt oder seine letzte Silbe überlang wird.

4. *hadhf* bezeichnet den Abfall eines Sabab khafif, z. B. $\text{فَعُولُنْ} < \text{مَفَاعِلِنْ}$
5. *kaṭf* dasselbe mitsamt dem Abfall des vorhergehenden Vokals, z. B. *mujāʿal[atun]* < *jaʿūlun*
6. *kaṣr* den Abfall des auslautenden Konsonanten eines Sabab khafif samt dem ihm vorangehenden Vokal, z. B. *majāʿīl[un]* < *majāʿīl*
7. *kaṭf* den Abfall des auslautenden Konsonanten eines Watid *madjmūʿ* samt dem ihm vorangehenden Vokal, z. B. *mustajʿīl[un]* < *majʿūlun*
8. *tashʿīth* den Ausfall des ersten oder des zweiten bewegten Konsonanten eines Watid *madjmūʿ*, z. B. $\text{مُسْتَفْعِلَانْ} < \text{مُسْتَفْعِلَانْ}$
9. *hadhadh* den Abfall eines ganzen Watid *madjmūʿ*, z. B. $\text{فَعِلَانْ} < \text{مَتَفَاعِلِنْ}$
10. *ṣalm* den Abfall eines ganzen Watid *mafrūḳ*, z. B. $\text{فَعِلَانْ} < \text{مَفْعُولَات}$
11. *kashf* den Abfall des letzten bewegten Konsonanten des Watid *mafrūḳ*, z. B. $\text{مَفْعُولَانْ} < \text{مَفْعُولَات}$
12. *wakf* den Abfall des auslautenden Vokals des Watid *mafrūḳ*, z. B. *majʿūlāt[u]*.

Die letzten 9 Fälle bezeichnen auch wiederum die gleiche metrische Erscheinung, nämlich die Katalexe des Versendes, die ihren Ausdruck im Abfall einer, manchmal sogar zweier Silben findet.

In späteren Jahrhunderten sind die *Zihāfāt* und *ʿIlal* im Unterricht als Regeln gelernt worden, um zu erkennen, welche Füße und Metren formgerecht, und welche fehlerhaft gebaut sind; für Khalil waren sie aber die quantitativen und rhythmischen Abweichungen, die er beim Vortrag der Gedichte in den Versfüßen der alten Dichter gegenüber seinen 8 als normal angesetzten Füßen heraushörte. Es mag sein, es ist sogar

wahrscheinlich, daß die späteren Metriker noch mehr solcher metrischer Varianten festgestellt haben; auf jeden Fall bildet die Zahl der in den Gedichten vorkommenden Furū'-Füße mehr als das Vierfache der Normalfüße; es werden bis zu 37 gezählt. Dabei spielen die durch die 'Ilal abgeleiteten Füße die größere Rolle; denn erstens weichen sie äußerlich stärker von den Normalfüßen ab als die unbedeutenden quantitativen Varianten der Ziḥāfāt, und außerdem finden sie sich durch das ganze Gedicht hindurch immer an den gleichen Stellen am Schluß der beiden Hemistiche. Durch diese rhythmischen Variationen in den Enden der Vershälften entstehen für jedes Metrum Unterarten. Diese Unterarten wurden anfangs nach den verschiedenen Formen, die der 'Arūḍ, der letzte Fuß des ersten Hemistichs annehmen kann, unterschieden und gezählt. Der Ḍarb als letzter Fuß des zweiten Hemistichs und Ausklang des ganzen Verses weist aber noch mehr und noch größere rhythmische Variationen auf als der in der Mitte des Verses stehende 'Arūḍ-Fuß. Dadurch wird die Zahl der Unterarten der Metren noch größer. Da aber die verschiedenen Ḍurūb für jedes Metrum durchgezählt werden, beschränkte man sich später bei der Bezeichnung der Unterarten auf die Angabe des Ḍarb. Das Ṭawil z. B. hat nur einen 'Arūḍ, d. h. der letzte Fuß seines ersten Hemistichs hat stets dieselbe durch *ḵabḍ* gekürzte Form *majā'ilun*, aber 3 Ḍurūb, d. h. im letzten Fuß seines zweiten Hemistichs sind außer der Normalform noch zwei weitere Formen des Ḍarb gebräuchlich. Man spricht daher, je nachdem ob sein Ḍarb die Form *majā'ilun*, *majā'ilun* oder *fa'ūlun* hat, vom 1., 2. oder 3. Ṭawil. Dasselbe gilt auch für alle anderen Metren; das Kāmīl hat mit 9 die höchste Zahl von Ḍurūb. Im ganzen werden 67 Ḍurūb unterschieden. Mit anderen Worten: die 16 Metra, die in die Kreise nur je in einer Form eingezeichnet sind, finden sich bei den Dichtern in insgesamt 67 rhythmischen Variationen.

Damit wäre die Darstellung der Kreistheorie des Khalil und der Wissenschaft vom 'Arūḍ in ihren Grundzügen zu Ende geführt, und wir sind jetzt, wenn wir uns den arabischen Metrikern anvertrauen, in der Tat in der Lage, alle in den altarabischen Versen verwendeten Formen der Metren zu skandieren, d. h. in ihre Elemente zu zerlegen. Durch diese äußere Prozedur erfahren wir aber nichts über das Wesen der arabischen Metrik und erhalten keine Antwort auf die oben gestellte Frage, durch welche Faktoren der Rhythmus in den alten Versen zustande gekommen ist. Wenn wir eine Antwort auf diese grundsätzliche Frage finden wollen, müssen wir versuchen festzustellen, zu welchem Zwecke Khalil seine 5 Kreise konstruiert hat, und was er durch sie zum Ausdruck bringen wollte.

3. Sinn und Zweck der fünf Kreise

Das Nächstliegende wäre gewesen, von der überlieferten Gestalt der Verse auszugehen und nur die wirklich vorkommenden Formen der Metren zu beschreiben. Es muß einen besonderen Grund gehabt haben, daß Khalil, dessen System ja schließlich doch zu den Furūf-Formen, d. h. zu der tatsächlichen Gestalt der Metren führt, nicht diesen direkten Weg gegangen ist, sondern den großen Umweg über die Kreise genommen hat. Zum Teil können wir die Motive verstehen, die ihn dazu geführt haben. Nachdem er als erster die Metren unterschieden und ihnen Namen gegeben hatte, nachdem er also mit seinem Gehör wahrgenommen hatte, daß bestimmte Rhythmen in den verschiedenen Versmaßen der alten Dichter herrschen, kann man gut verstehen, daß er als Repräsentanten dieser Rhythmen ideal geformte Worte, eben die 8 Normalfüße, konstruiert hat, und daß ihm die Abweichungen als unwesentlich gegenüber den festgestellten Grundrhythmen erschienen sind. Nach den Ausführungen des vorigen Kapitels kann man auch verstehen, wie er dazu gekommen ist, die 8 Füße in die beiden Elemente-Paare der Asbāb und Autād zu zerlegen. Unverständlich aber bleibt, warum er die 12 (bzw. 16) Metren, die er unterschied, auf 5 Kreise verteilt und in jedem Kreis die Füße der Metren relativ zueinander angeordnet und so aufeinandergelegt hat, daß ihre bewegten und ruhenden Konsonanten, d. h. ihre Kürzen und Längen sich decken; unverständlich um so mehr, als diese Gleichheit sich doch als Fiktion erweist und die Kürzen und Längen infolge der abweichenden Formen der wirklich vorkommenden Metren tatsächlich nicht mehr aufeinanderfallen.

Es wird gewöhnlich — allerdings ohne es zu beweisen — gesagt, daß Khalil die Metren, die er je in den Kreisen vereinigt hat, irgendwie auseinander „ableiten“ wollte. Das ist jedoch nur eine Verlegenheitsannahme; denn kein Metrum kann dadurch aus einem anderen rhythmisch abgeleitet werden, daß man die Schriftbilder beider so zueinander anordnet und aufeinanderlegt, daß sich ihre kurzen und langen Silben decken. Auf diese Weise würde man den Trochaeus aus dem Jambus oder den Dactylus aus dem Anapaest spielend ableiten können und zu einer Anarchie in der Metrik gelangen. Und in der Tat ist bisher auch keiner der

Arabisten, die versucht haben, die arabischen Metren nach rhythmischen Gesichtspunkten zu gruppieren, jemals zu einem Ergebnis gelangt, das der Anordnung der Metren in den 5 Kreisen entspricht, hat also z. B. das Basīṭ mit dem Ṭawīl oder das Ramal mit dem Radjāz zusammengestellt. Auch der Terminus, dessen sich die arabischen Metriker — und sicherlich auch schon Khalīl — für diese vermeintliche „Ableitung“ der Metren auseinander bedienen, spricht durchaus gegen solche Annahme¹.

Man könnte vielleicht auch auf den Gedanken kommen, daß Khalīl durch die Verteilung der Metren auf die Kreise die historische Entwicklung oder die Entstehung der Metren zur Darstellung bringen wollte. Auch diese Annahme aber ist abwegig. Denn erstens hätte dann das Radjāz, das jetzt als zweites Metrum im dritten Kreise versteckt ist, als ältestes arabisches Metrum die erste Stelle verdient und erhalten, und ferner würde die Rückführung der Metren auf eine Grundform immer nur auf einen Kreis führen, aber nicht auf fünf.

Auch die Vermutung, daß Khalīl die Kreise konstruiert habe, um dadurch etwas über die Quantität der Silben in den verschiedenen Metren auszusagen, scheidet aus. Denn die Dauer ihrer Silben kann man mit absoluter Sicherheit auch aus den isoliert niedergeschriebenen Konsonantenfolgen der Metren ablesen. Dadurch daß die Metren relativ zueinander in Kreise eingeordnet werden, so daß ihre Kürzen und Längen sich decken, kommt nichts Zusätzliches über die Quantität ihrer Silben zum Ausdruck. Endlich bliebe dann auch unerklärt, warum Khalīl die 8 Normalfüße noch weiter in die beiden Elemente-Paare der Asbāb und Autād zerlegt hat; denn durch diese Unterteilung wird auch nicht das geringste Weitere über die Dauer ihrer Silben ausgesagt.

¹ Wenn es sich um die wirkliche Ableitung eines Metrums aus einem anderen auf Grund rhythmischer Verwandtschaft beider oder aus irgendeinem anderen inneren Grunde handelte, würde dafür ein diese Bedeutung deckender Terminus (etwa aus den Wurzeln شقّ, تولّد oder صدر) gebraucht werden. Der Terminus für das äußere Herauslesen der Metren in den verschiedenen Kreisen durch ihre relative Anordnung zueinander wird aber durch die Wurzel فكّ bezeichnet. Dieses Verb bedeutet *eine festverbundene Sache öffnen und ihren ganzen Inhalt herauslösen oder herausfallen lassen*. In der Tat wird auch in den Kreisen nicht je ein Metrum aus einem anderen abgeleitet, sondern alle Metren eines Kreises, dadurch daß der Kreis geöffnet wird, aus ihm gelöst und herausgelesen. So wird in Kreis 2 bzw. 5 nicht etwa das Kāmil aus dem Wāfir, bzw. das Mutadārik aus dem Mutakārib abgeleitet, sondern werden beide aus dem Kreise herausgelöst (*yanfakk minhā* [scil. *al-dā'ira*]; vgl. 'Iḥd in Anlage B 6 und 8). Noch deutlicher wird dieser Sinn durch die Formulierung des 'Iḥd zu Kreis 1 (vgl. Anlage B 5), wo sogar auch die beiden später konstruierten Metren Mustāṭil und Mumtadd, also alle 5, aus dem Kreise *entnommen* werden (*yunḳal minhā*).

So muß man, wenn man systematisch den Motiven nachgeht, die Khalil zur Konstruktion der Kreise geführt haben könnten, zu der Vermutung kommen, daß er durch sie irgend etwas über den zweiten den Rhythmus gestaltenden Faktor, über den Druck, zur Darstellung bringen wollte. Von Haus aus liegt solche Annahme allerdings fern. Denn ebenso wie die arabischen Grammatiker beschäftigte sich auch Khalil nicht mit dem Wortdruck, der in der Schrift überhaupt nicht zum Ausdruck kommt; er kannte und benutzte daher auch keinen Terminus für diese lautliche Erscheinung. Demgegenüber aber muß man bedenken, daß der rhythmische Druck, wenn er in den Versen herrscht, vom Ohre viel eindringlicher wahrgenommen wird als der gewöhnliche Wortdruck in der Umgangssprache, eben deswegen, weil er in regelmäßigen Abständen wiederkehrend den Rhythmus der Verse gestaltet, und vor allem auch deswegen, weil er dadurch auffällt, daß er gelegentlich vom Wortdruck der Prosa abweicht. Dazu kommt, daß Khalil, wie wir sahen, sich theoretisch mit den Gesetzen der Rhythmik beschäftigte und, wie überliefert wird, gerade durch das in regelmäßigen Abständen wiederkehrende taktmäßige Aufschlagen der Hämmer der Kupferschmiede dazu angeregt wurde, die Wissenschaft von der Metrik zu konzipieren. Es wird sich herausstellen, daß die Annahme, daß die Kreise etwas über den rhythmischen Druck der alten Verse aussagen, richtig ist, ja daß sie allein es ist, die eine vollständige Erklärung dafür liefert, zu welchem Zwecke Khalil 1. die festen Paradigmata-Worte für die 8 Normalfüße konstruiert hat, warum er 2. diese in die beiden Elemente-Paare zerlegt hat, und warum er 3. die Metren in relativer Anordnung zueinander auf 5 Kreise verteilt hat, so daß ihre Kürzen und Längen sich jeweils decken.

Fürs erste muß die Methode auffallen, die Khalil angewandt hat, um die 8 Normalfüße zu benennen; sie unterscheidet sich grundsätzlich von der uns geläufigen, von den griechischen Metrikern angewendeten. Diese gebrauchen Termini, die nichts anderes als eine bestimmte Folge von Längen und Kürzen zum Ausdruck bringen; denn die Symbolik z. B. eines Baccheus $\cup\text{---}$, eines Jambus $\times\text{---}\cup\text{---}$ oder eines Jonicus $\cup\cup\text{---}$ als Teil eines mit Worten angefüllten Verses sagt nur etwas über die Quantität der Silben aus. Khalil aber hat zur Bezeichnung für die Füße Paradigmata geschaffen, die die Gestalt von Worten haben. Gerade der Accent aber ist es, der aus Folgen von Silben eine Einheit macht und sie zu Worten zusammenbindet. Die Khalil'sche Methode legt also die Vermutung nahe, daß er durch seine Paradigmata-Worte (z. B. *fa'ûlun* $\cup\text{---}$ oder *mufâ'alatun* $\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$) nicht bloß eine Folge von kurzen und langen Silben bezeichnen, sondern auch noch auf einen festen, an eine bestimmte Silbe gebundenen Druck hinweisen wollte.

3 Weil, Arab. Metren



Diese Vermutung wird bestärkt durch die Art, wie Khalil die Normalfüße in ihre Elemente unterteilt. Auch hier geht er, wie wir sahen, nicht — wie die Griechen — bis auf die letzten unteilbaren Zeiteinheiten, die abstrahierten Kürzen und Längen, zurück, sondern setzt die beiden Wortpaare der *Asbāb* und *Autād* als Elemente fest. Auch die metrischen Elemente sind also noch wirklich in der arabischen Sprache vorkommende, einzeln aussprechbare Worte, und als solche nicht bloß Silbenfolgen, sondern durch den Druck zusammengehaltene Einheiten. Die beiden kürzeren *Asbāb* (d. h. Worte der Silbenfolge كَد *kaḍ* oder لَك *laka*) haben in der gesprochenen Sprache kaum einen eigenen Accent, sondern schließen sich proklitisch oder enklitisch dem folgenden oder vorhergehenden Worte an, während die beiden längeren *Autād* (d. h. Worte der Silbenfolge لَكَاد *lakād* oder وَكْت *wakta*) auch als einzeln ausgesprochene Worte einen deutlich vernehmbaren Druck haben. Wenn Khalil diese beiden Wortpaare, die sich in ihrem Lautgefüge nicht so sehr durch ihren Umfang (— denn auch das zweikonsonantige ك ist zweisilbig —) als durch ihren schwächeren oder stärkeren Druck voneinander unterscheiden, als Elemente der Versfüße angesetzt hat, so kann das nur bedeuten, daß sich der Accent dieser Wortfügungen, wenn sie als Elemente in das rhythmische Ganze eines Verses eingehen, eben dadurch zum rhythmischen Accent gestaltet. Denn wenn Khalil in den 4 metrischen Elementen ausschließlich Maßeinheiten für die Quantität der Silben gesehen und nichts weiteres hätte durch sie zum Ausdruck bringen wollen, hätte er die Normalfüße gar nicht mehr in Elemente zu zerlegen brauchen, denn weder die Aufstellung der 4 Elemente noch ihr Schriftbild bringen für die Erkenntnis der Quantität der Silben irgendein zusätzliches Moment. Die Unterteilung der 8 Füße in 4 Elemente gewinnt also nur dann einen Sinn, wenn durch sie noch etwas Unterschiedliches über den Druck in den beiden Elemente-Paaren ausgesagt wird.

Daß das Moment des Druckes bei der Ansetzung der 4 Elemente für Khalil maßgebend war, und daß er insbesondere den festen Druck in den beiden *Autād*-Elementen *lakād* و ك und *wakta* و ك mit einem beim Vortrage der Verse in regelmäßigen Abständen hörbaren rhythmischen Druck in Beziehung gesetzt hat, wird durch folgende Erwägungen noch gewisser. Die Termini für die beiden Paare von Elementen sind Bezeichnungen, die von der Konstruktion des Zeltes genommen sind. Der in die Erde fest eingerammte, unbewegliche Pflock gibt dem Zelte Halt; er ist sein stabiles Element. Die Stricke dagegen, mit denen seine Decke am Boden befestigt wird, sind beweglich und werden je nach Bedarf fester oder

lockerer angezogen. Wir wissen aus dem Bericht des Djahiz, daß Khalil als erster diese beiden Worte als metrische Termini eingeführt hat, und wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, daß sein Grund dafür der war, daß er die verschiedenen Funktionen, die Pflöck und Strick beim Zelte haben, mit denen vergleichen wollte, die die Elemente-Paare im Gesamtbau des Verses haben¹. Dementsprechend läßt er auch die beiden Pflöck-Silben *lakād* und *wākta* als die starken und stabilen Elemente der Füße deutlich vor den beidenschwachen und veränderlichen Stricken *kad* und *laka* hervortreten. Daß diese scharfe Gegenüberstellung beabsichtigt ist, wird klar, wenn wir sehen, ob überhaupt und welche dieser beiden Elemente-Paare von den oben besprochenen Abweichungen von den Normalfüßen betroffen werden, d. h. Veränderungen erleiden können. Wir stellen dann fest, daß da, wo der charakteristische Rhythmus des Verses stark verläuft, d. h. in den Füßen im Innern der Verse, die Autād ohne Ausnahme ihre durch die Kreise festgelegte Normalgestalt bewahren, daß also auf die Autād, eben weil sie durch den Druck gegen Veränderungen gefeit sind, niemals ein die Quantität veränderndes Zihāf fallen kann. Das Watid ist also das stabile und deshalb eigentliche, den Rhythmus gestaltende Element der Versfüße, das sowohl in seiner äußeren Form als auch in seiner Stellung im Verse unveränderlich und fest ist, während die drucklosen Asbāb-Silben das schwache Element des Versfußes bilden, weil sie nur in ihrer Stellung zum starken Element fest sind, im übrigen aber veränderlich, da die Zihāfāt auf sie — und nur auf sie — fallen. Aus diesem Grunde kann z. B. auch die Länge eines Sabab (z. B. 'ī, fā) gekürzt werden, niemals aber die eines Watid (z. B. fa'ū, mafā). Das Watid-Element besteht also nicht bloß aus zwei aneinandergereihten Silben mit bestimmter Quantität (◡ — oder — ◡), sondern bildet in seinem charakteristischem Gesamt-Gefüge eine untrennbare und unveränderliche Einheit, die auf der festen Folge von Kürze und Länge und dem Druck auf der Länge beruht (◡◡, ◡◡). Wird aber diese Silben- und Druckfolge durch eine der nur die Enden der Hemistiche treffenden 'Ilal geändert, dann äußert sich diese Änderung nicht bloß wie bei dem Zihāf in einer für den Gesamtrhythmus belanglosen quantitativen Abweichung, sondern in einer rhythmischen Umgestaltung dadurch, daß Kürzungen, Dehnungen oder Druckversetzungen in den Vers-Enden den Ausklang der Verse in einer leichteren oder schwereren Form hervortreten lassen. Eben deshalb aber weil sie den Rhythmus umgestalten, können die 'Ilal auch nur auf die Autād als das den Rhythmus bestimmende Element der Füße fallen.

¹ Auch der Verfasser des 'Iḥd gibt in seiner Darstellung der Metrik diese Erklärung (vgl. Anlage B 3).

Mit anderen Worten: Jeder Fuß jedes Metrums besteht nach der Lehre des Khalil aus zwei Elementen, die durch den Grad, mit dem sie Quantität und Druck bewahren, bestimmten Charakter haben, und deren Stellen in den Versfüßen durch die Paradigmata-Worte festgelegt sind, und zwar: 1. einer unverkürzbaren Länge, die einen Druck hat, und der eine unveränderliche Kürze vorangeht $\cup\text{—}$ oder folgt $\text{—}\cup$ (— das sind die Silbenfolgen فَعُو, مَفَا, مَفَا, عَلَن, عَلَا, لَاتُ; فَاعِ, تَفَعِ in den 8 Paradigmata —) und 2. den gegen die Quantität unempfindlichen, veränderlichen Teilen, die in den 8 Versfüßen entweder die Gestalt einer Länge (لُن, تَن, عُو, مَفَا, عِي, لُن) oder zweier Kürzen (مَفَا, عَلَا) haben. Diese kurzen, variablen Teile haben, wenn sie in gleicher Gestalt Worte der Umgangssprache sind, keinen eigenen Wortdruck; sie sind daher auch an der ihnen in einem größeren rhythmischen Ganzen zugewiesenen Stelle nie am Kern des rhythmischen Gebildes beteiligt, d. h. Träger des rhythmischen Druckes. Der Druck in den beiden längeren stabilen Silbenfolgen aber bestimmt, wenn diese als Element an eine bestimmte Stelle des Versfußes gebunden werden, den rhythmischen Charakter des Ganzen, und wird dadurch zum Iktus im Versfuß. Je nachdem welcher der beiden entgegengesetzt gerichteten Autād den Kern des Versfußes bildet, liegt steigender $\cup\text{—}$ oder fallender $\text{—}\cup$ Rhythmus vor. Auf Grund dieser Analyse der 8 Khalil'schen Normalfüße und der beiden Elemente-Paare gelangen wir also zu folgender wohlbegründeter Schlußfolgerung: Es hat in den alt-arabischen Versen einen rhythmischen Druck gegeben, und er hat in jedem Metrum auf den langen Silben der Autād gelegen.

Diese Schlußfolgerung erweist sich als unbedingte Gewißheit, wenn wir, ausgehend von den verschiedenen rhythmischen Funktionen, die die beiden Elemente-Paare nach den vorangegangenen Ausführungen im Verse erfüllen, herauszufinden versuchen, zu welchem letzten Zwecke Khalil die 5 Kreise konstruiert hat, d. h. aus welchem Grunde er die von ihm festgelegten Normalformen der Metren, Füße und Elemente in der besonderen, von ihm ersonnenen relativen Anordnung so in die 5 Kreise eingetragen hat, daß sich jeweils alle Kürzen und Längen decken. Wir stellen dann nämlich fest, daß nur vier von den 8 Grundfüßen mit absoluter Gewißheit in ihre Elemente zerlegt, d. h. eindeutig skandiert werden können; und zwar:

$$\begin{aligned} \text{FA}^{\text{U}}\text{-Iun} &= \text{فَعُو} = \text{Element } 2a + 1a \\ \text{MAF}\bar{\text{A}}\text{-}^{\text{e}}\text{i-Iun} &= \text{مَفَا|عِي} = \text{Element } 2a + 1a + 1a \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{MUFĀ}^{\text{ā}}\text{-}^{\text{ā}}\text{ala-tun} &= \text{مَفَا\text{ء}ِ\text{اَلَاتِن}} = \text{Element } 2a + 1b + 1a \\ \text{maf-}^{\text{ā}}\text{ū-LĀTU} &= \text{مَفَا\text{ء}ِ\text{اَلَات}} = \text{Element } 1a + 1a + 2b \end{aligned}$$

Da jeder Fuß ein Watid haben muß, besteht nämlich für diese 4 Füße keine andere Möglichkeit, sie in ihre Elemente zu zerlegen, als die im Druck angedeutete, wobei jeweils das Watid durch Majuskeln und das Sabab durch kleine Buchstaben wiedergegeben ist. Mit anderen Worten: Die Silben, die in diesen 4 Füßen den Watid-Kern bilden, und deren Längen als solche Träger des rhythmischen Druckes sind, stehen eindeutig fest; damit steht aber zugleich auch fest, welche Silben in den Metren Ṭawīl, Wāfir, Hazad̄j und Mutaḳārīb den Druck tragen, denn diese 4 Metren sind ausschließlich aus den ersten drei der obigen vier Füße zusammengesetzt, die ein Watid madjīmū^ʿ (↖ ↗), d. h. steigenden Rhythmus haben.

Für die anderen 4 Grundfüße aber besteht nach der Lehre des Khalil eine doppelte Möglichkeit, sie in ihre Elemente zu zerlegen.

$$\begin{aligned} \text{fā-}^{\text{ā}}\text{ILŪN} &\text{ kann nämlich } = \text{فَا\text{ء}ِ\text{اِلْن}} = \text{Element } 1a + 2a \\ \text{mus-taf-}^{\text{ā}}\text{ILŪN} &\text{ kann nämlich } = \text{مُسَاتِفَا\text{ء}ِ\text{اِلْن}} = \text{Element } 1a + 1a + 2a \\ \text{fā-}^{\text{ā}}\text{ILĀ-tun} &\text{ kann nämlich } = \text{فَا\text{ء}ِ\text{اِلْاَتْن}} = \text{Element } 1a + 2a + 1a \\ \text{muta-fā-}^{\text{ā}}\text{ILŪN} &\text{ kann nämlich } = \text{مُتَا\text{ء}ِ\text{اِلْن}} = \text{Element } 1b + 1a + 2a \end{aligned}$$

sein; diese 4 Füße können aber auch entgegengesetzt gerichtet skandiert werden; dann ist

$$\begin{aligned} \text{FĀ}^{\text{ā}}\text{-I-lun} &= \text{فَا\text{ء}ِ\text{اِلْن}} = \text{Element } 2b + 1a \\ \text{mus-TĀF}^{\text{ā}}\text{-I-lun} &= \text{مُسَاتِفَا\text{ء}ِ\text{اِلْن}} = \text{Element } 1a + 2b + 1a \\ \text{FĀ}^{\text{ā}}\text{-I-lā-tun} &= \text{فَا\text{ء}ِ\text{اِلْاَتْن}} = \text{Element } 2b + 1a + 1a \\ \text{muta-FĀ}^{\text{ā}}\text{-I-lun} &= \text{مُتَا\text{ء}ِ\text{اِلْن}} = \text{Element } 1b + 2b + 1a \end{aligned}$$

An sich kann also der rhythmische Druck in diesen 4 Füßen, je nachdem ob sie mit Watid madjīmū^ʿ oder mit Watid mafrūḳ^ʿ gelesen werden, auf zwei verschiedenen Silben liegen; dementsprechend würden dann auch alle Metra, in denen sich diese 4 Füße finden, entweder steigenden oder fallenden Rhythmus haben können. Für diese zweideutigen Metren, die bei weitem

die Mehrzahl bilden, (— 12 gegen 4 —), wird, wie sich zeigen wird, einzig und allein dadurch, daß sie in einen der 5 Kreise eingeordnet werden, eindeutig angezeigt, nach welcher der beiden möglichen Skandierungen sie zu lesen sind, d. h. welche Silben die Autād bilden und als solche Träger des Iktus sind. Als eigentlicher Sinn für die Konstruktion der Kreise erweist sich nämlich folgender wohldurchdachter innerer Mechanismus. Das erste Metrum jedes Kreises (— mit Ausnahme von Kreis 4, der später gesondert behandelt werden wird, —) ist das führende Metrum und besteht ausschließlich und nur aus solchen Füßen, für die die Stellen ihrer Autād absolut feststehen. Die führenden Metren der Kreise 1, 2, 3 und 5 sind Tawil, Wāfir, Hazadj und Mutakārib, die, wie oben festgestellt wurde, eindeutig ein Watid madjmū' (◡ ◡), d. h. steigenden Rhythmus haben. Die zweiten und weiteren Metren aber bestehen in allen Kreisen aus den 4 zweideutigen Füßen. Nun hat aber Khalil die Folge der kurzen und langen Silben in den 8 Paradigmata-Wörtern mit Vorbedacht so konstruiert und so sinnvoll auf die 5 Kreise verteilt, daß man auch für die aus mehrdeutigen Füßen zusammengesetzten Metren ohne weiteres ablesen kann, welche Silben ihrer Füße die Autād bilden. Wenn man nämlich die Paradigmata-Worte eben dieser Metren in der von Khalil ersonnenen Relation zum ersten Metrum niederschreibt, dann decken sich in den 4 Kreisen nicht nur, wie auf den Tabellen auf Seite 18/19 gezeigt wurde, die einzelnen kurzen und langen Silben aller Metren, sondern es stellt sich heraus, daß dann auch in jedem Kreise vom zweiten Metrum an eines der beiden möglichen Autād in seiner Gesamt-Fügung, d. h. in seiner untrennbaren Silbenfolge unter das eindeutige Watid des ersten Metrums fällt. Dieses äußere Aufeinanderfallen der Autād zeigt bildhaft, daß auch alle zweiten und dritten Metren ebenso wie die ersten mit Watid madjmū' zu skandieren, d. h. mit steigendem Rhythmus zu lesen sind, und daß die andere Möglichkeit, sie mit Watid mafrūḡ zu skandieren, ausscheidet. Die folgenden Figuren der Kreise 1, 2, 3 und 5 mögen das sinnfällig vor Augen führen.

Kreis 1

Tawil	FA'Ū -lun MAFĀ- 'i -lun FA'Ū-lun MAFĀ 'i -lun
Basit	-ILUN fā-ILUN mus-taf-ILUN fā-ILUN mus-taf- . . .
Madid	-ILUN fā-ILĀ -tun fā-ILUN fā-ILĀ -tun fā- .

Kreis 2

Wāfir	MUFĀ -'ala-tun MUFĀ-'ala-tun MUFĀ- 'ala-tun
Kāmil	-ILUN muta-fā- ILUN muta-fā-ILUN muta-fā- .

Kreis 3

Hazadj | MAFĀ -i -lun MAFĀ -i -lun MAFĀ -i -lun |
 Radjaz -'ILUN | mus-taf-'ILUN mus-taf-'ILUN mus-taf- . |
 Ramal -'ILĀ -tun | fā-'ILĀ -tun fā-'ILĀ -tun fā- . . |

Kreis 5

Mutaḳārib | FA'Ū -lun FA'Ū -lun FA'Ū -lun FA'Ū -lun |
 Mutadārik 'ILUN | fā-'ILUN fā-'ILUN fā-'ILUN fā- . |

Die Kreise sind also graphische Figuren, die dem Zwecke dienen, durch relative Anordnung aller Metren zueinander zur Darstellung zu bringen, welche Silben als Watid-Elemente den rhythmischen Druck tragen. Nur dadurch, daß infolge dieser besonderen Stellung der Metren zueinander in jedem Kreise die Watid-Elemente mit ihren betonten Längen aufeinanderfallen, erhalten die 5 Kreise ihren Sinn. Um etwas über die Quantität der Silben in den Füßen und Metren auszusagen, hätte es nicht einmal der Kreise, geschweige denn der relativen Einordnung der Metren in diese bedurft.

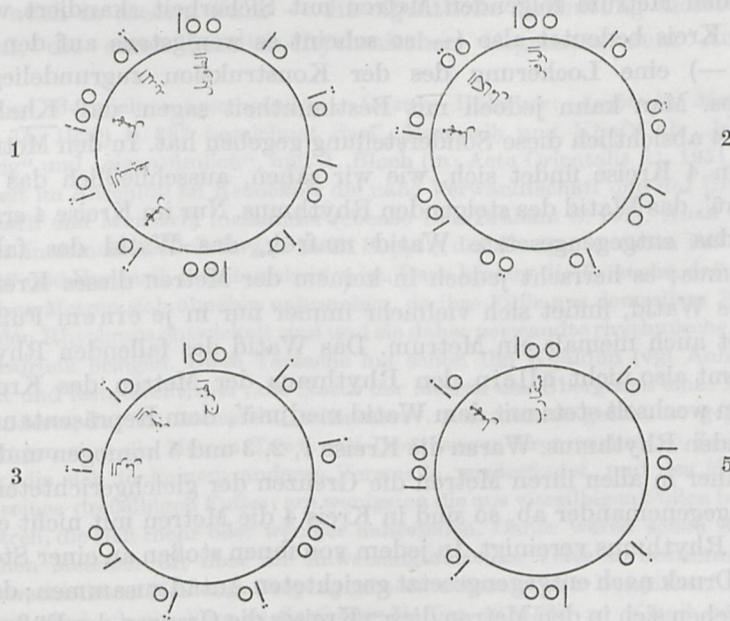
Die vorangegangenen Ausführungen mögen durch Beispiele illustriert werden. In Kreis 1 lassen sich die beiden Füße *mustaf'ilun fā'ilun*, die das Basīṭ bilden, nicht eindeutig zerlegen; dadurch aber daß nicht ihre Silbenfolgen TĀFI und FĀ'I, die als Autād mafrūka Repräsentanten des fallenden Rhythmus wären, unter ein Watid des Ṭawil zu stehen kommen, sondern daß beide Male ihr 'ILŪN unter die eindeutigen Autād madjmū'a FA'Ū und MAFĀ des Ṭawil fällt, ist wie von einer Tabelle abzulesen, auf welchen Silben des Basīṭ der Iktus liegt, und daß es steigenden Rhythmus hat. Dasselbe gilt auch für das Kāmil und Mutadārik in Kreis 2 und 5. Auf diese Weise steht auch für Kreis 3 fest, daß sein Radjaz und Ramal mit steigendem Rhythmus, d. h. mit dem Druck auf 'ILŪN bzw. 'ILĀ zu lesen sind. Jetzt erklärt es sich auch, warum das Radjaz nicht einen ersten Platz erhalten hat. Würde es nur auf die Quantität der Silben ankommen, könnte das Radjaz mindestens mit demselben Rechte wie das seltene Hazadj das erste Metrum im Kreise bilden; da aber das *mustaf'ilun* des Radjaz an sich eine doppelte Skandierung zuläßt und erst dadurch eindeutig wird, daß sein 'ILŪN unter das Watid madjmū'a MAFĀ des Hazadj fällt, konnte ihm der erste Platz nicht gegeben werden. So ist also aus den Kreisen 1, 2, 3 und 5 wie aus graphischen Tabellen für jedes Metrum eindeutig abzulesen, auf welcher seiner Längen der Iktus

liegt, und zu ersehen, daß sie alle ohne Ausnahme steigenden Rhythmus haben¹.

Jetzt versteht man auch, warum Khalil nicht von den wirklich vorkommenden Formen der Füße und Metren ausgegangen ist, sondern Idealformen für sie konstruiert hat. Da es sein Ziel war, die rhythmischen Gipfel in den verschiedenen Metren, die sein Ohr in regelmäßigen Abständen als solche wahrnahm, d. h. die unveränderlichen *Autād*-Silben, als rhythmische Kerne der Metren graphisch herauszuheben, mußte er zuerst das ganze Koordinatensystem der Kreise konstruieren und von der Annahme ausgehen, daß alle Teile der Metren eine unveränderliche Idealform haben; denn nur auf diese Weise konnte er zu einer festen Relation der beiden metrischen Elemente zueinander in den einzelnen Kreisen gelangen. Erst nachdem er durch diese ingeniose Konstruktion die Stellen der *Autād* in den Kreisen genau bestimmt hatte, konnte er darangehen, die metrischen und rhythmischen Abweichungen, die die alten Gedichte gegenüber seinen Idealformen zeigten, (d. h. die belanglosen quantitativen *Zihāfāt* im Versinnern und die durch die *ʿIlal* bewirkten Umgestaltungen der Versausklänge) festzustellen. Nimmt man sich aber die Mühe, diese Abweichungen auf die Idealformen in den Kreisen zu übertragen, dann stellt sich heraus, daß alle Teile der *Paradigmata*-Worte Änderungen erfahren mit einziger Ausnahme der *Autād* im Innern der Metren, die ihre Ideal-

¹ Obwohl es bestimmt keine Termini für Quantität und Druck (und noch weniger solche für die kurze bzw. lange oder die betonte bzw. unbetonte Silbe) gegeben hat, glaubt man doch manchmal versteckte und unbestimmte Hinweise auf diese lautlichen Erscheinungen zu finden, die als solche natürlich wahrgenommen, wenn auch nicht begrifflich abstrahiert wurden. In jedem Kreise ist entsprechend seiner Anlage für alle in ihm enthaltenen Idealformen der Metren Zahl und Folge ihrer ruhenden und bewegten Konsonanten d. h. ihrer Kürzen und Längen die gleiche; unterschieden sind sie nur dadurch, an welchen Stellen man abteilt, d. h. wie Zahl und Maß (*ḳadr*) ihrer Konsonanten, d. h. ihrer Quantitäten aufeinanderfolgen. Der Terminus für die Bestimmung dieses Maßes ist in der Darstellung des *ʿIḳd* (vgl. Anlage B 5, 7, 8) das *taḳḍir* des Metrums. Ferner unterscheiden sich auch die Metren eines jeden Kreises durch ihre verschiedene Zerlegung in die *Asbāb* und *Autād*, d. h. in die den Druck tragenden und in die druckfreien Silben in ihnen. Der Terminus für die Bestimmung dieser Silben ist in der Darstellung des *ʿIḳd* das *tafʿil* des Metrums. Das *taḳḍir* ist an die Buchstaben gebunden, das *tafʿil* an die *Adjzā*. Auf diese Weise gewinnt *taḳḍir* den versteckten Begriff von Bestimmung der Quantität und *tafʿil* den der Bestimmung der Druckstellen. Trotzdem besteht ein himmelweiter Unterschied zwischen diesen beiden Termini und unseren Bezeichnungen für die einzelne kurze bzw. lange oder für die betonte bzw. unbetonte Silbe. Denn in den arabischen Termini *taḳḍir* und *tafʿil* ist beide Male das ganze Metrum das Objekt, das quantitativ durch die wechselnde Zahl der Konsonanten und druckmäßig durch die Abteilung in verschiedene *Adjzā* bestimmt wird.

formen behalten, eben deswegen weil sie als rhythmische Kerne unveränderlich sind. Das beweist, daß die Kreise überhaupt nur der Autād wegen konstruiert worden sind. Konnte man auch schon vor Khalil aus dem Schriftbild der einzelnen Worte die Quantität ihrer Silben absolut ablesen, so ist seine Erfindung der Paradigmata-Worte für die Füße und seine Methode, die Schriftbilder der verschiedenen Metren relativ zueinander anzuordnen, dazu ersonnen worden, um die Silben, die den rhythmischen Druck im Verse tragen, durch graphische Darstellung dem Auge sichtbar zu machen. Er wählte zu diesem Zwecke die Form von Kreisen und beschriftete diese für einen Hemistich mit den Paradigmata-Worten, und zwar so, daß er die Symbole für die bewegten und ruhenden Konsonanten nicht einzeln, sondern zusammengefaßt als metrische Elemente notierte. Auf diese Weise heben sich in jedem Kreise die Autād (|○○) deutlich und markant als untrennbare und als unveränderliche Kerne der Füße und Metren von den kürzeren und veränderlichen Asbāb ab¹. Die folgenden dem 'Ikḍ (III, 153—155) nachgezeichneten Figuren für die Kreise 1, 2, 3 und 5 mögen das illustrieren.



¹ Die Punkte, die in den 4 Kreisfiguren auf den Symbolen für die Asbāb (|○ und ○○) stehen, deuten auf die Veränderungen, die diese Elemente durch die Zihāfāt erfahren; solche Punkte finden sich daher nicht auf dem Symbol für das unveränderliche Watid madjmū' (|○○).

Den schwachen Punkt in der Konstruktion des Khalil bildet Kreis 4, der vom Sari' geführt wird, und in dem Munsariḥ und Khafif folgen.

Kreis 4

			'ū -LĀTU
Sari'	mus-taf-'ilun	mus-taf-'ilun maf-'ū-LĀTU	mus-taf-'ilun mus-taf-'ilun maf-
Munsariḥ		mus-taf-'ilun maf-'ū-LĀTU	mus-taf-'ilun
Khafif		fā-'ilā- tun mus-TAF'I	-lun fā-'ilā -tun
Muḍāri'		mafā-'ī -lun FĀ'I	-lā -tun mafā-'ī -lun
Muḳtaḍab		maf-'ū-LĀTU	mus-taf-'ilun mus-taf-'ilun
Mudjtathth		mus-TAF'I	-lun fā-'ilā- tun fā-'ilā-tun

Im Gegensatz zu den anderen vier Kreisen steht an der Spitze dieses Kreises ein Metrum, in dem nicht alle seine Füße eindeutig sind; im Sari' ist nämlich nach der Lehre des Khalil (s. oben S. 36 f.) nur der eine Fuß maf-'ū-LĀTU mit Sicherheit in seine Elemente zu zerlegen, während *mustaf'ilun* eine doppelte Skandierung zuläßt und nicht durch den Zwang der Einordnung in den Kreis, sondern nur auf Grund der Tradition mit dem Druck auf dem Watid 'ilun gelesen wird. Infolgedessen kann auch keines der dem führenden Metrum folgenden Metren mit Sicherheit skandiert werden. Dieser Kreis bedeutet also (— so scheint es wenigstens auf den ersten Blick —) eine Lockerung des der Konstruktion zugrundeliegenden Prinzips. Man kann jedoch mit Bestimmtheit sagen, daß Khalil dem Kreise 4 absichtlich diese Sonderstellung gegeben hat. In den Metren der anderen 4 Kreise findet sich, wie wir sahen, ausschließlich das Watid madjmū', das Watid des steigenden Rhythmus. Nur im Kreise 4 erscheint auch das entgegengesetzte Watid mafrūḳ, das Watid des fallenden Rhythmus; es herrscht jedoch in keinem der Metren dieses Kreises als einziges Watid, findet sich vielmehr immer nur in je einem Fuße, und eröffnet auch niemals ein Metrum. Das Watid des fallenden Rhythmus bestimmt also nicht allein den Rhythmus der Metren des Kreises 4, sondern wechselt stets mit dem Watid madjmū', dem Repräsentanten des steigenden Rhythmus. Waren die Kreise 1, 2, 3 und 5 homogen und hoben sich daher in allen ihren Metren die Grenzen der gleichgerichteten Füße scharf gegeneinander ab, so sind in Kreis 4 die Metren mit nicht einheitlichem Rhythmus vereinigt. In jedem von ihnen stoßen an einer Stelle die ihrem Druck nach entgegengesetzten Autād zusammen; dadurch verschieben sich in den Metren dieses Kreises die Grenzen der Füße gegeneinander, und sie können nicht mit derselben Sicherheit skandiert werden wie die der anderen 4 Kreise. Dazu kommt, daß die Silbenfügung des fallenden Rhythmus (— ∪) im arabischen Verse schwächer ist und gelegentlich Änderungen erfährt, d. h. nicht dieselbe Stabilität und rhythmische Klar-

heit hat wie das Watid *madjīmū*^c, das, wie wir sahen, im Innern des Verses stets seine untrennbare und unveränderliche Einheit (◡◡) bewahrt, und daher den festen Kern aller Metren mit steigendem Rhythmus bildet. Wenn es den Arabisten auch heute noch gelegentlich Schwierigkeiten bereitet, die Metren *Sarī*, *Munsariḥ* und *Khafif* zu skandieren und ihre Füße gegeneinander abzugrenzen¹, so darf man den Grund dafür mit Sicherheit in der Mischung der beiden entgegengesetzt gerichteten Autād suchen und annehmen, daß sich auch schon ehemals die rhythmischen Gipfel in diesen Metren beim Vortrage nicht mit derselben Deutlichkeit herausgehoben haben wie in den Metren mit rein steigendem Rhythmus. Ohne Zweifel hat *Khalīl* diesen Unterschied in der rhythmischen Stärke der beiden Autād deutlich wahrgenommen, denn er hat ihn durch die Termini, die er ihnen gegeben hat, zum Ausdruck gebracht. Das stärkere Watid, den Kern des steigenden Rhythmus, hat er *watid madjīmū*, d. h. „vereinigten, fest zusammengehaltenen Pflock“ genannt, und im Gegensatz zu ihm das Watid des fallenden Rhythmus als *watid mafrūk*, d. h. als „getrennten, spaltbaren Pflock“ bezeichnet. Die späteren Metriker haben — wie oft, so auch in diesem Falle — die eigentliche Bedeutung dieser beiden Termini, die einen lautlich-rhythmischen Gegensatz zum Ausdruck

¹ Einige Beispiele mögen genügen. Gustav Hölscher: *Arabische Metrik* (in: ZDMG 74, 1920) S. 387 bezeichnet *Sarī*, *Munsariḥ* und *Khafif* als „besonders schwierig“ und „eigentümlich“, und A. Bloch (in: Acta Orientalia 21, 1951, S. 211) behandelt im Anschluß an Krenckow die nahe Verwandtschaft und das Übergehen von *Khafif* und *Munsariḥ* ineinander (ebenso Ben-Brahām S. 192). Auch Schaade bemerkt (in seinem Artikel *Radjāz* in EI Suppl.), daß *Radjāz* in vielen Fällen nicht von *Sarī* und *Munsariḥ* zu unterscheiden ist. Dazu kommt die Tatsache, daß alle alt-arabischen Metren sich ohnehin nahestehen, da ihre Füße aus demselben Kern des steigenden Rhythmus entwickelt sind und sie daher verwandte rhythmische Figuren zum Ausdruck bringen. Diese Tatsache hat schon Ibn *Khaldūn* (vgl. Anhang O,₁) bemerkt und festgestellt, daß „die Natur der Metren das Übergehen eines Metrums in ein anderes, das ihm nahesteht, erleichtert“. Am meisten geschützt gegen Verwechslungen sind die Metren *Ṭawīl* und *Basīṭ* wegen ihrer markanten Zusammensetzung, die sich in keinem anderen Versmaße wiederfindet, und das *Mutaḳārib* wegen seines dreisilbigen Fußes; am wenigsten die aus viersilbigen Füßen bestehenden Metren, die sich mehr oder weniger nahestehen. Daher waren schon die alten arabischen Metriker oft über die Zuweisung einzelner Verse an bestimmte Versmaße verschiedener Meinung. Freytag gibt eine Anzahl von Beispielen, in denen diskutiert wird, ob ein Vers zu *Sarī* oder *Radjāz* (S. 253), zu *Kāmil* oder *Sarī* (S. 253/4), zu *Mudāri* oder *Mudjathth* (S. 274), zu *Ramal* oder *Madīd* (S. 184), zu *Munsariḥ* oder *Khafif* (S. 271/2), zu *Muḳṭaḍab* oder *Radjāz* (S. 541), zu *Mudjathth* oder *Khafif* (S. 542) gehört. Besonders schwer auseinanderzuhalten sind die Metren in ihren Kurzformen, wenn die differenzierenden Versausklänge fehlen.

bringen sollen, gar nicht mehr verstanden; denn in den Kompendien der Metrik wird gelehrt, daß sie auf die Schrift zu beziehen und rein äußerlich zu erklären seien. Nach ihnen habe das Watid *madjmū*, der zusammengehaltene Pflock, seinen Namen davon erhalten, daß in seinem Schriftbild die beiden Vokalzeichen nebeneinander stehen (z. B. *لَمَد*), während sie im Watid *mafrūk*, im spaltbaren Pflock, durch das *Djazma*-Zeichen voneinander getrennt sind (z. B. *وَقَّت*).

Da der rhythmische Bau der Versmaße durch das Lautgefüge der Sprache bedingt ist und von den charakteristischen Eigenschaften abhängt, die die Silben in ihr haben, darf man annehmen, daß fallender Rhythmus der altarabischen Sprache weniger konform war. Die Tatsache, daß das Watid *mafrūk* nur sehr selten verwendet worden ist und niemals den Rhythmus eines Metrums allein bestimmt, bestätigt diese Annahme. Von den 6 Metren des Kreises 4, die einen vom steigenden zum fallenden übergehenden Rhythmus haben, kommen die 3 ersten nur selten in der alten Poesie vor, und werden die 3 letzten überhaupt erst von Dichtern der späteren Abbassidenzeit verwendet. Nach alledem besteht kein Zweifel daran, daß *Khalil*, der ja nur das, was er hörte, graphisch zur Darstellung brachte, mit Absicht dem gemischten Kreise 4 eine Sonderstellung gegeben hat, weil auch sein Ohr schon die rhythmischen Gipfel dieser Metren beim Vortrag nicht mit derselben Sicherheit wahrnahm wie in den Metren mit rein steigendem Rhythmus. Daß sie ihm als die rhythmisch schwächeren erschienen sind, bringt eindeutig der Name zum Ausdruck, den er dem Kreise 4 gegeben hat; er hat ihn *dā'irat al-mushtabih*, „den zweifelhaften, den mehrdeutigen Kreis“ genannt¹.

Als Ergebnis der im Vorangegangenen vorgenommenen Analyse der *Khalil'schen* Kreistheorie können wir folgendes feststellen. Durch die

¹ Die Termini für die anderen Kreise sind: 1. *al-mukhtalif*, weil, wie gewöhnlich angenommen wird, die die Metren bildenden Füße ihrem Umfang nach „verschieden“ sind; 2. *al-mu'talif*, weil sie „gleichartig“ sind; 3. *al-mudjalib*, weil seine Füße schon in Kreis 1 und 2 vorkommen und aus diesen „überführt“ sind; 5. *al-muttafik*, weil sie „übereinstimmen“ (ursprünglich enthielt dieser Kreis ja nur ein Metrum). Analog würde also der Name für Kreis 4 auf die Tatsache hinweisen, daß seine Füße in ihren Abgrenzungen nicht so eindeutig und fest umrissen wie die aller anderen Kreise sind.—Kreis 4 weicht von den anderen Kreisen außerdem auch noch durch folgenden Umstand ab, der vielleicht nur zufällig ist, der aber doch der Erwähnung wert ist. Während *Khalil* die Namen, die er den Versmaßen der Kreise 1, 2, 3 und 5 gegeben hat, ohne Ausnahme je nach einer einheitlichen Form von *f'l* gebildet hat (1: *fa'il*; 2: *fā'il*; 3: *fa'al*; 5: *mutafā'il*), haben die Namen der Metren von Kreis 4 alle verschiedene Formen.

Untersuchung der 8 Normalfüße und der 4 metrischen Elemente haben wir gerade auf die Fragen Antwort erhalten, die wir am Ende des ersten Kapitels als wesentlich für die Erkenntnis der Eigenart der alt-arabischen Verskunst bezeichnet haben. Es hat sich als sicher ergeben, daß der Rhythmus der alten Verse nicht — wie im Altgriechischen — ausschließlich durch den gleichen Zeitfall von periodisch wiederkehrenden Folgen von Kürzen und Längen zustande gekommen ist, sondern daß auch das Energieelement des Druckes für die Gestaltung des Rhythmus mitbestimmend gewesen ist. Wir wissen sogar für jedes Metrum genau, auf welchen seiner Silben der rhythmische Druck gelegen hat. Die Analyse der Kreise hat ferner ergeben: Fast alle Metren haben eindeutig steigenden Rhythmus, fallender Rhythmus allein hat in keinem Metrum geherrscht; nur wenige, seltene Metren, und zwar die des Kreises 4, haben einen vom steigenden zum fallenden übergehenden Rhythmus, der infolge dieser Mischung unbestimmteren Charakter hat. Und endlich steht als sicheres Ergebnis fest: Der rhythmische Kern der Füße aller Metren — mit Ausnahme der wenigen aus Kreis 4 — wird ausschließlich durch die Silbenfügung einer Kürze und einer Länge (◡◡) gebildet, die in ihrer Folge untrennbar und in ihrer Quantität unveränderlich ist, und auf deren Länge der rhythmische Druck liegt.

Der Beweis für die Richtigkeit dieses Ergebnisses ist dadurch erbracht worden, daß es gelungen ist, den ursprünglichen Zweck und eigentlichen Sinn der 5 Kreise zu finden. Die von Khalil konstruierten Kreise, die rein deskriptiv den rhythmischen Bau der einzelnen von ihm unterschiedenen Versmaße darstellen, haben die Bedeutung eines zeitgenössischen Zeugnisses und sind für unser Verständnis der alt-arabischen Metren von unschätzbarem Wert. Während die Metrik der altgriechischen Verse erst in Alexandria durch philologische Studien erschlossen wurde, um „die Verse der klassischen Dichter, wie sie in den Ausgaben stehen, zu erklären“¹, während Hephaestion sein „Handbuch“ der Metrik daher erst ums Jahr 200 a. Chr. schrieb, als die alte Sprache und die alten Versmaße nicht mehr lebendig waren, hat Khalil seine 5 Kreise nach dem Gehör zu einer Zeit konstruiert, in der die alte Sprache noch in vielen Kreisen lebendig war, und in der bedeutende Dichter in den alten Versmaßen dichteten.

¹ Vgl. Wilamowitz-Moellendorf S. 78.

4. Skizze einer Geschichte der Wissenschaft vom 'Arūd

Die beiden musisch verwandten Künste, die metrische Verskunst und der „Gesang“, bilden im Islam zwei getrennte Disziplinen. Die Grammatiker und Philologen beschränkten sich auf die Erforschung von Inhalt und Text der alten Gedichte und lehnten die Beschäftigung mit den gesungenen Volksliedern ab; über den Vortrag dieser handelten die Schriften über den „Takt“, die „Melodien“, die „Sänger“ und die „Sängerinnen“, wie sie von den Theoretikern und Praktikern des Ghinā verfaßt wurden¹. Khalil bildet eine Ausnahme; er verstand auch etwas vom Takt und den Melodien und hat als einziger Philologe auch Schriften

¹ „Der erste große Sänger im frühen Islam“ war Tuwais (gest. 710); er erlangte Berühmtheit in der Regierungszeit von Uthmān und pflegte den damals eingeführten „neuen Musikstil“ (*ghinā al-mutkan*). Sein Schüler Suraidj war der Lehrer des Dichters und Komponisten Yūnus al-kātib (gest. 765), der als erster eine Sammlung arabischer Lieder (*Kitāb al-aghānī*) herausgab und durch seine Bücher „über die Sängerinnen“ und „über die Melodien“ Bedeutung erlangte. (Vgl. die Artikel *Tuwais* und *Yūnus* von H. G. Farmer in EI.) Als Sänger und Komponist bekannt und am Chalifenhof geschätzt war der aus Persien stammende, etwas jüngere Ibrāhīm al-Mauṣilī (gest. 188/804; über ihn vgl. C. C. Torrey in EI und Brockelmann I, 78; Suppl. I, 223) und sein Sohn Ishāk (gest. 235/849). Während der Vater Praktiker war, Sänger und Sängerinnen ausbildete und dadurch sehr zur Verbreitung der Poesie beitrug, legte sein Sohn mehr Wert auf gelehrte Studien; er ist besonders durch seine Schrift „über die Melodien und den Takt“ (*Kitāb al-naḡham wa'l-iḡkā'*) bekannt (vgl. *Irshād* II, 223, 12). Viel jünger als die erfahrungsmäßige Musiklehre des Ghina ist die ʿIlm al-mūsikī, die mathematische Musiklehre, die im Anschluß an Übersetzungen griechischer Werke um die Wende des 8./9. Jhdts. entwickelt wurde. Der erste, der Nutzen aus diesen Studien zog, war al-Kindī (gest. 874); ihr größter Vertreter, dessen Bedeutung über den Islam hinausgeht, al-Fārābī (gest. 950) (vgl. den Artikel „*Mūsikī*“ von H. Farmer in EI). Während das Ghinā dem Khalil starke Anregungen gegeben hat, während er aus ihm auch Termini übernommen und in der Metrik verwendet hat (z. B. *khafif*, *ramal*, *hazadj*, *thaḡīl* u. a.), hatte er von der mathematischen Musiklehre noch keine Kenntnis. Andererseits scheinen sich aber die Musiktheoretiker später auch mit Metrik beschäftigt zu haben. So z. B. findet sich bei J. P. N. Land (*Recherches sur l'histoire de la gemme arabe*, in Actes du VI. Congr. Int. des Orientalistes, Leiden 1883/4; I, 43) ein Zitat aus einer verlorengegangenen Schrift des Fārābī, das eine Kritik des Khalil enthält. Auch Maḡḡarī (vgl. Anhang Q) berichtet, daß ein spanischer Dichter ein Werk über Metrik verfaßt und darin die Grundsätze des Khalil und die der Musik-

über diese beiden Elemente des Gesanges veröffentlicht. Ja er wurde sogar von den Theoretikern des Ghinā als Wegbereiter (*djā'al al-sabīl ilā'l-ihsān*) auch auf ihrem Spezialgebiete anerkannt. Als Ishāk Ibn Ibrāhīm, der am Chalifenhofe geschätzte Praktiker und Theoretiker der Musik, dem Abbassiden Ibrāhīm Ibn al-Mahdi seine Schrift über „die Melodien und die Lieder“ überreichte, lehnte er alle ihm dafür ausgesprochenen Komplimente mit dem Hinweis auf den damals schon verstorbenen Khalil und seine bahnbrechenden Leistungen auf diesem Wissenschaftsgebiete ab¹. Durch diese Studien geschult wurde Khalil's Ohr dazu befähigt, an die alten Verse, wenn er sie vortragen hörte, Gesichtspunkte heranzutragen, die weder in den Texten selbst noch durch die Überlieferung gegeben waren², und beim Rezitieren verschiedener Kasiden verschiedene rhythmische Figuren herauszuhören. Wie er in seinen Forschungen im einzelnen weiter vorgegangen ist, wissen wir nicht; das aber steht fest, daß es außergewöhnlicher konstruktiver Kraft bedurfte, die ursprünglich an Tönen aufgefaßten Wahrnehmungen dem Sprachstoff anzupassen, zu einer vollständigen Metrik auszubauen und in einer graphischen Konstruktion dem Auge sichtbar zur Darstellung zu bringen. Daß konstruktive

theoretiker gemischt habe. Über die metrischen Studien dieser wissen wir keine Einzelheiten. Wir dürfen aber annehmen, daß sie wahrscheinlich ähnliche Ansichten wie Stanislas Guyard (*Nouvelle théorie de la métrique arabe*, in *Journal Asiatique*, Série 7, VII, VIII, X) vertreten haben, der die Lehre von den musikalischen Takten auf die arabischen Versfüße übertrug, die Maße der einzelnen Silben genau fixierte und in Musik-Noten notierte. Diese Methode, die auch bei der Erklärung altgriechischer Verse verwendet worden ist, ist von Wilamowitz-Moellendorf (S. 83f.) ausreichend charakterisiert worden, wenn er sagt: „Das Hineintragen modern musikalischer Begriffe wird keine Billigung mehr finden . . . Vor allem aber beruht die ganze Theorie nicht auf der Durcharbeitung der Texte, sondern war fertig, und dann mußte der Text zu ihr passen.“ Auch Hölscher (*ZDMG* 74, 1920, S. 365) lehnt diese Methode ab, wenn er zusammenfassend feststellt: „Die Veranschaulichung von Metren in Notenschrift ist daher irreführend, weil sie eine Umsetzung der irrationalen poetischen Rhythmik in die rationale Rhythmik der Musik bedeutet.“

¹ Vgl. den Bericht des Zubaidī (Anhang G 1).

² Gerade den Gedanken, daß Khalil von sich aus Gesichtspunkte an die Dinge herantrug, die nicht in ihnen selbst lagen, betont Ibn Khallikān (s. Anhang M₈,f.). Als er darüber berichtet, wie Khalil aus dem Aufklopfen der Hämmer auf die metallnen Geräte seine Schlüsse gezogen habe, sagt er ausdrücklich, daß in diesen beiden Gegenständen selbst nichts gewesen sei, was Anlaß zu solchen Folgerungen hätte bieten können. Es heißt dort in der Übersetzung von de Slane (I, 494): two objects devoid of every quality which could serve as a proof and an illustration of any thing else than their own form and shape, and incapable of leading to any other knowledge than that of their own nature.

Kraft für die Arbeit des Khalil charakteristisch war, hat schon der Grammatiker Sirāfi (gest. 368) erkannt und gut formuliert¹, wenn er sagt, daß seine Methode darin bestanden habe, vorerst die allgemeinen Fragen herauszudestillieren und Kategorien zu schaffen. Ebenso wie es ihm in der Grammatik vor allem darauf ankam, allgemeingültige Normalformen aufzustellen und als richtig zu erweisen (*istikhrādī masā'il al-naḥw wa-tashīḥ al-kiyās*), hat er auch — so sagt Sirāfi — in der Metrik zuerst den 'Arūd, d. h. den festen Rahmen der Kreise mit den Normalformen der Metren erschlossen und dann erst in diesen die überlieferten Texte der alten Gedichte hineingezwängt (*istakhrādja al-'arūd wa-ḥasara ash'ār al-'arab bihā*). Auch andere Überlieferungen haben die Erinnerung daran bewahrt, daß sich Wissenschaft für Khalil nicht darin erschöpfte, möglichst viel Kenntnisse zu sammeln, sondern daß er der Meinung war, daß der, der in der Forschung führen wolle, einseitig den einmal beschrittenen methodischen Weg bis ans Ende zu gehen habe², bis der Verstand (*al-'aql*) Sinn und Ordnung in die Fülle des Einzelwissens (*al-'ilm*) gebracht habe³. Es konnte nicht ausbleiben, daß viele, die den Naql („die Überlieferung“) über den 'Aql stellten, grundsätzlich Gegner solcher Konstruktionen waren, und in der Tat haben sich auch Stimmen der Kritik gegen Khalil erhoben. Am schärfsten hat ihn 'Abdallāh Ibn Muḥammad al-Nāshī (gest. 283) angegriffen. Mas'ūdī⁴ zitiert aus einer Schrift, die dieser Autor gegen Khalil gerichtet hat, einen Passus, in dem er ihn in übertriebenen Worten deswegen tadelt, daß er nicht von den wirklich vorkommenden Formen der verschiedenen Metren ausgegangen sei, sondern sie in einen von ihm erfundenen Rahmen gespannt habe. Ich fasse diese Stelle, die schon Goldziher „dunkel“ erschienen ist⁵, wie folgt auf: „Allemaal dann, wenn Khalil, statt die wirklich von den Dichtern verwendeten Formen rein nachahmend darzustellen (*taḳlīd al-'arab*), seine eigene Spekulation (*al-naẓr*) hineinträgt, dadurch vom Wege abirrt (*al-ta'assuf*) und seine willkürlichen Annahmen (*awḏā' al-djādīl*) nachträglich begründet, ist das zwar eine notwendige Folge (*lāzim*) seiner Methode, für den zu erklärenden Gegenstand aber destruktiv (*kāsir*).“ Auch von anderen gegen Khalil gerichteten Widerlegungsschriften (*naḳḍ* oder *radd*) wird berichtet⁶. Die radikalste Kampfschrift gegen ihn stammt von dem

¹ Vgl. Anhang K und L 4.

² So ist die alte von Yāḳūt (vgl. Anhang L 1) gegebene Tradition aufzufassen.

³ Das ist der Sinn des Berichtes über das Zusammentreffen des Khalil mit Ibn al-Muḳaffa', der sich bei Ibn Khallikān (vgl. Anhang M, 12ff.) findet.

⁴ Vgl. Anhang C 1, 4ff.

⁵ WZKM 17 (1903), S. 189.

⁶ Die „Widerlegung“ des Mufaḍḍal al-Ḍabbī richtete sich vielleicht nicht gegen Khalil als Metriker, sondern als Verfasser des *Kitāb al-'ain*; ebenso die 1¹/₂ Jahr-

übel beleumundeten Kufer Barzakḥ; in dieser wird nicht mehr und nicht weniger als die Abschaffung der Kreise und der gesamten damit verbundenen Terminologie verlangt¹. Man darf annehmen, daß alle diese Angriffe auf einem grundsätzlichen Gegensatz beruhten, der dem zwischen Basrern und Kufern, zwischen Analogisten und Anomalisten in der Grammatik ähnlich war. Sicherlich wurde dem Khalil zum Vorwurf gemacht, daß er zu stark schematisiert habe, und daß außer den von ihm verzeichneten metrischen Formen noch andere verwendet worden seien. Auch von nicht-kufischer Seite ist Kritik an ihm geübt worden; besonders bekannt war eine „Widerlegung“ des Ibn al-Munadjjim². Fest steht des weiteren, daß der Grammatiker al-Akhfash dem Kreise 5, der ursprünglich nur das eine Metrum Mutakārib enthielt, noch das Mutadārik hinzugefügt hat³. Der 900 Jahre nach Khalil lebende Historiker Al-Maḳḳārī spricht deswegen sogar von einer Khalil'schen und einer Akhfash'schen Methode (*maḍḥhab*) der Metrik⁴; jedoch vollkommen zu Unrecht. Al-Akhfash hat das Mutadārik aus dem Kreise 5 nach den von Khalil selbst aufgestellten Ableitungsgrundsätzen herausgelesen, so wie auch spätere Metriker aus anderen Kreisen weitere Metren erschlossen haben; Khalil aber hatte dies Versmaß absichtlich nicht berücksichtigt und nicht in den Kreis eingezeichnet, weil es in der alten Poesie selbst nicht vorkommt. Desgleichen wird von dem bekannten Lexikographen Al-Djauharī überliefert, daß er ein Buch mit dem Titel 'Arūd al-waraḳa verfaßt habe, in dem er sich „nicht an das Verfahren von Khalil hielt“⁵. Worin jedoch der Inhalt aller dieser angeblich selbständigen Schriften bestanden hat, wird nirgends gesagt. Bestimmt hat keiner dieser Autoren andere rhythmische Figuren beim Vortrag der alten Gedichte herausgehört, dementsprechend andere Metren und andere metrische Elemente festgestellt und ihnen andere Namen gegeben als Khalil ihnen gegeben hatte. Hätten sie das zu Wege gebracht und hätten sich die Verse der alten Dichter den von ihnen

hunderte später verfaßte „Rettung“ des Khalil durch Niḡṭawaih (vgl. Yāḳūt, *Irshād* 7, 170, 16; 7, 173, 7; 1, 315, 15).

¹ Vgl. Anhang L 3, außerdem Flügel S. 157f.

² Der Verfasser dieses *Kitāb al-radd 'alā'l-Khalīl fī'l-'arūd* war 'Alī Ibn Hārūn Ibn 'Alī Ibn Yaḥyā al-Munadjjim (gest. 352) (vgl. Yāḳūt, *Irshād* V, 440, 13) und nicht Ibn al-Munadjjim 'Alī Ibn 'Abdallāh, wie das *Kashf al-zunūn* (Istanbul 1943, II, 1438) und ihm folgend Freytag (S. 34) angibt.

³ Vgl. Anhang M₃.

⁴ *Analectes sur l'histoire . . . des Arabes d'Espagne*, I (1855) publ. par W. Wright, S. 926.

⁵ Vgl. den Artikel *Djawharī* von Moh. Ben Cheneb in EI; außerdem Yāḳūt: *Irshād*, II, 268, 4.

4 Weil, Arab. Metren

aufgestellten Metren gefügt, dann wäre das Khalil'sche System damit erledigt gewesen, und die Namen der von ihnen festgestellten Metren wären überliefert worden. In Wirklichkeit aber sind alle diese kritischen Schriften von den von dem Meister unterschiedenen und von ihm mit den bekannten Namen bezeichneten Metren, also von seinem Systeme als einer festen Grundlage ausgegangen und hatten nur Einzelheiten auszusetzen.

Ohne Zweifel wußte Khalil selbst — es konnte ihm gar nicht entgehen —, daß es metrische Formen gab, die er nicht direkt behandelt hatte, und daß zeitgenössische Dichter, wie z. B. Abū'l-ʿAtāhiya gelegentlich in Versmaßen dichteten, die nicht in seinen Kreisen verzeichnet waren¹. Das erschütterte aber nicht im geringsten seine Konstruktion. Ihm kam es gar nicht darauf an, sämtliche möglichen Formen der verschiedenen Metren zu behandeln; sein Ziel bestand nur darin, die rhythmischen „Buḥūr“, die sein Ohr beim Anhören der alten Gedichte unterschieden hatte, festzulegen. Ein genialer Einfall hatte ihn auf die Idee gebracht, diese Rhythmen akustisch in Paradigmata-Worten und graphisch in Kreisen zur Darstellung zu bringen. Diese Figuren enthalten in sich bereits das ganze System der Metrik, und mit dieser Konstruktion war daher seine eigentliche Arbeit zu Ende geführt. Was andere später an Begründungen und Bemerkungen noch hinzugefügt haben, sind Kleinigkeiten, die für die Theorie an sich belanglos sind. Aus diesem Grunde hat auch die Wissenschaft vom ʿArūd eine von allen anderen islamischen Wissenschaften abweichende Geschichte. Während Khalil als Grammatiker ein Schüler von Abū ʿAmr Ibn al-ʿAlā war und sein Wissen und seine Lehre vom Ḳiyās an Sibawaihi und al-Naḍr Ibn Shumail weitergegeben hat, von denen jener die Lehre des Meisters zu einem die Jahrhunderte überdauernden System ausgestaltet hat, während Khalil als Lexikograph in Laith Ibn al-Muẓaffar und anderen Erben gefunden hat, die sein *Kitāb al-ʿain* weitergeführt haben, haben schon die arabischen Philologen mit klaren Worten gesagt, daß Khalil den Inhalt der Wissenschaft vom ʿArūd

¹ Im *Kitāb al-aghānī* (siehe Anhang E 1) erzählt der Sohn des Abū'l-ʿAtāhiya, daß sein Vater auf die Frage, ob er das ʿArūd kenne, geantwortet habe, daß er „älter“ (*akbar*) [so wohl besser als „größer“, wie Goldziher in *WZKM* 17 (1903), S. 188 übersetzt] als das ʿArūd sei. Seine weitere Bemerkung, daß sein Vater in Metren gedichtet habe, die sich nicht in den Rahmen des ʿArūd fügen, steht im Einklang mit dem Bericht des Masʿūdī (s. Anhang C 1). Dieser zitiert ein Gedicht des Abū'l-ʿAtāhiya, das in einer unbekanntenen Art Mutadārik gedichtet ist, und bemerkt ferner, daß viele Dichter „Hinzufügungen“ zu den von Khalil verzeichneten Ḍurūb der verschiedenen Metren gemacht hätten; als Beispiel gibt er zwei nicht von Khalil behandelte Ḍurūb des Metrums Madid.

weder von einem Lehrer übernommen, noch nach irgendeinem Vorbild ausgearbeitet, sondern sie als erster (*lam yasbikhu*) und als einziger (*lam yushārikhu*) zur Darstellung gebracht hat¹. Wir können hinzufügen, daß er auch keinen eigentlichen Schüler auf diesem Gebiet gehabt hat; denn keiner von den wenigen, die bei ihm Metrik hörten², hat auf diesem Gebiete weiter gearbeitet. Dazu kommt, daß Khalil ein sehr ungeduldiger Lehrer war; einen jungen Mann, der sich beim Skandieren ungeschickt anstellte, behandelte er so unfreundlich und legte ihm Verse vor, die auf seine Unfähigkeit anspielten, so daß dieser es vorzog, nicht wiederzukommen³. Auch den in Baṣra lebenden Freigelassenen des Stammes Ḳuraish, 'Abdallāh Ibn Hārūn, hat er in das 'Arūd eingeführt; es ist jedoch zweifelhaft, ob dieser den Lehrer überhaupt verstanden hat; denn weder 'Abdallāh noch dessen Schüler Ruzain haben die eigentlichen Ideen des Khalil aufgegriffen, sondern sich nur mit poetischen Spielereien beschäftigt, die mit Metrik und Rhythmik nichts zu tun haben⁴. Auch Muḥammad Ibn 'Abd al-Wahhāb, der ein „*Kitāb al-'arūd mit den Kreisen*“ in den Händen des Dichters Ibn Munādhir sah, bemühte sich vergeblich es zu verstehen, und hielt es — wahrscheinlich wegen der Kreisfiguren — für eine ketzerische Schrift⁵. Metrik war überhaupt kein — weder Gelehrte noch Schüler — anziehendes Studium. Das seltsame Skandieren, bei dem man die Worte anders als in der gewöhnlichen Rede abteilte und betonte, machte auf Laien, die es mitanhörten, einen komischen, ja unheimlichen Eindruck. Khalil selbst wurde von seinem Sohne, der ihn beim Skandieren antraf, deswegen für geistesgestört gehalten⁶; und in dem Grammatiker al-Nahḥās sah das Volk, als er am Ufer des Nils sitzend laut Verse skandierete, einen Zauberer und stieß ihn in den Fluß, in dem er ertrank⁷. Dazu kommt, daß die Metrik nur formal ästhetische Probleme behandelt und zur Erklärung der Texte selbst nicht beiträgt. Djāhiz, der das Verdienst des Khalil gewiß hoch einschätzte, hat die Metrik deswegen eine neumodische Wissenschaft genannt, die den Verstand mit *fa'ūlun* und *mustaj' ilun* quält, ohne dadurch einen Nutzen oder ein positives Ergebnis zu erzielen⁸. Namhafte Philologen wie Abū 'Ubaida kümmerten sich daher

¹ Vgl. Azharī (Anhang F,₂), Ḥarirī (Anhang K,₅), Yāqūt (Anhang L 4,₃), Ibn Khallikān (Anhang M,₃).

² Wie z. B. Yaḥyā Ibn Mubārak Ibn al-Mughhira (vgl. Yāqūt 7, 289, 11).

³ Vgl. Ibn Khallikān (Anhang M,₂₀ff.).

⁴ Vgl. *Kitāb al-aqhānī* (Anhang E 2 und 3). Ruzain dichtete Kasiden, in denen nur Buchstaben ohne diakritische Zeichen vorkamen.

⁵ Vgl. *Kitāb al-aqhānī* (Anhang E 4).

⁶ Vgl. Yāqūt (Anhang L 4,₅ff.) und Ibn Khallikān (Anhang M,₁₅ff.).

⁷ Vgl. Flügel S. 64.

⁸ Vgl. Anhang H.

beim Studium der alten Poesie nur wenig um deren Versmaße, ja konnten nicht einmal das Metrum in den Versen innehalten¹. Dementsprechend war auch die Zahl der Schüler, die sich bis zum 4. Jahrhundert der Flucht für das ʿIlm al-ʿarūḍ interessierten, gering. Als zu Zadīdjādī (gest. 310) einmal ein junger Mann kam, der kluge Fragen über Metrik stellte, sagte er zu ihm wehmütig: „Wenn der selige Khalil dich gesehen hätte, hätte er seine Freude an dir gehabt².“ Einige bedeutende Grammatiker, besonders aus dem basrischen Kreise, wie z. B. al-Akhfash (gest. 215), al-Djarmī, al-Māzini, al-Mubarrad, al-Zadīdjādī, Abū Bishr, al-Shaibānī und al-Tanūkhī (gest. 342) haben sich zwar mit dem metrischen Bau der Versmaße beschäftigt und haben auch Bücher über diesen Gegenstand veröffentlicht³, im Gegensatz zu den vielen grammatischen Monographien muß jedoch auffallen, daß keine dieser Schriften ein Einzelproblem der Metrik behandelt, sondern daß alle diese verlorenen Bücher der genannten Grammatiker den allgemeinen Titel *Kitāb al-ʿarūḍ* führen. Offenbar handelte es sich nur um kurze Darstellungen der Khalil'schen Kreistheorie und Terminologie. Die frühesten Bücher über ʿIlm al-ʿarūḍ, die erhalten sind, stammen aus der Wende des 3. und 4. Jahrhunderts d. Fl. Auch einige der größeren Adab-Werke enthalten besondere Abschnitte über Metrik; der älteste und bekannteste von diesen findet sich im *ʿIkḍ al-farīd* (Ed. Cairo, 1305, III, 146ff.) des Ibn ʿAbd Rabbihi (gest. 328). Die folgende Liste, in der, wie ich hoffe, nichts Wesentliches fehlt, gibt die Namen derjenigen arabischen Philologen, deren Werke über Metrik handschriftlich erhalten sind⁴; sie ist nach Jahrhunderten der Hidjra geordnet, enthält Einzelheiten nur bei den bekannteren Werken, gibt aber für alle einen Hinweis auf die Stelle in Brockelmann's *Geschichte der arabischen Literatur*, an der es zu finden ist.

4. Jhdt.

Ibn Kaisān	Br. 1, 110	<i>talkīb al-ḳawāfī wa-talkīb ḥarakātihā</i> , ed. W. Wright in: <i>Opuscula arabica</i> (1859), S. 47—74,
al-Šāhib al-Talkānī	Br. Suppl. 1, 199	<i>al-iḳnāʿ fī l-ʿarūḍ</i>
Ibn Djinnī	Br. 1, 126; S. 1, 192	

¹ Vgl. Zubaidī (Anhang G 2); in dem zitierten Verse haben die beiden Hemistiche verschiedene Metren (Ṭawīl und Kāmīl). ² Vgl. Yāḳūt (Anhang L 7).

³ Vgl. Yāḳūt: *Irshād* 4, 244, 12; 4, 268, 8; 2, 348, 3; 7, 144, 6; 1, 59, 4; 7, 304, 16; 7, 40, 4; 5, 332, 11.

⁴ Schriften, die als Kommentare zu Kompendien der Metrik verfaßt wurden, sind absichtlich nicht verzeichnet.

5. Jhdt.

- al-Raba'ī Br. S. 1, 491
 al-Ḳundhuri Br. 1, 286
 al-Tibrizī Br. 1, 279; S. 1, 492 1. *al-kāfi* 2. *al-wāfi*

6. Jhdt.

- al-Zamakhsharī Br. 1, 291; S. 1, 511 *al-ḵustās fi' l-'arūd*
 Ibn al-Ḳaṭṭā' Br. 1, 308; S. 1, 540 *al-'arūd al-bāri'*
 al-Dahhān Br. 1, 281
 Nashwān al-Ḥimyari Br. 1, 301
 al-Saḵḵāt Br. 1, 282; S. 1, 495

7. Jhdt.

- Abū'l-Djaish Andalusī Br. 1, 310; S. 1, 544 *'arūd al-Andalusī*; erster Druck Istanbul 1261; oft kommentiert.
 al-Ḳhazradji Br. 1, 312; S. 1, 545 *al-ḵaṣīda al-Ḳhazradjiyya*; wissensch. Edition von R. Basset, *traité de métrique arabe* (Alger 1902); der Text findet sich auch in allen Ausgaben des *Madjīmū' al-mutūn al-kabīr*; sehr oft kommentiert.
 Ibn al-Ḥādji Br. 1, 305; S. 1, 537 *al-maḵṣad al-djalīl fi' ilm al-Ḳhalīl*; ediert von Freytag in: *Darstellung der arabischen Verskunst* (1830) S. 234ff.; oft kommentiert.
 al-Maḥalli Br. 1, 307; S. 1, 539 1. *shifā* 2. *urdjūza*
 Ibn Mālik Br. 1, 300 *al-'arūd*

8. Jhdt.

- al-Kalāwisi Br. 2, 259
 al-Sāwi Br. 2, 239; S. 258 *al-ḵaṣīda al-ḥusnā*

9. Jhdt.

- al-Damāminī Br. 2, 26
 al-Ḳinā'ī Br. 2, 27; S. 2, 22 *al-kāfi fi' ilmai al-'arūd wa'l-ḵawāfi*; erster Druck Cairo 1273; ferner abgedruckt in der *Madjīmū'*; oft kommentiert.
 al-Shirwānī Br. 2, 194

11. Jhdt.

al-Isfarā'ini Br. 2, 380; S. 2, 513

12. Jhdt.

al-Ṣabbān Br. 2, 288; S. 2, 399 *manzūma* [*al-shāfiya al-kāfiya*] fī 'ilm al-'arūd; mehrmals in Cairo gedruckt; abgedruckt auch in allen Ausgaben des *Madjmū'*.

Wenn man diese kümmerliche Liste, in der die Kompendien und Versifikationen der Metrik mit ihren Kommentaren und Superkommentaren die Hauptrolle spielen, mit den ausgezeichneten Werken von bleibendem Wert vergleicht, die hervorragende moslemische Gelehrte auf dem Gebiete der Grammatik und Lexikographie geschaffen haben, muß der weite Abstand des 'Ilm al-'arūd von den anderen philologischen Disziplinen auffallen. Es sind zwar außer den uns erhaltenen noch manche andere dicke Bücher über Metrik verfaßt worden¹, ihr Verlust scheint aber nicht sehr zu beklagen zu sein; denn schon die späteren Grammatiker waren sich des geringen Wertes dieser jüngeren Kompilationen bewußt. Das bezeugt das scharfe und ablehnende Urteil, das über das *Kitāb al-'arūd* des Aḥmad Ibn Muḥammad al-'Arūdī (gest. 336) ausgesprochen worden ist². Obwohl er als „Imām“ unter den Metrikern galt, heißt es von seinem Buche, daß er es mit Dingen angefüllt habe, von denen das meiste schon bekannt gewesen sei, daß er statt den eigentlichen Gegenstand der Disziplin zu behandeln, sein Werk mit lauter Anhängen über unwesentliche und nicht zur Metrik gehörende Dinge belastet habe, und daß er endlich besser daran getan hätte, ein gutes älteres Werk über den Reim abzuschreiben statt eigenes zu diesem Thema zu bieten.

Anfang des 4. Jahrhunderts verstummten die Stimmen derer, die an Khalil's System etwas auszusetzen hatten. Der bekannte Dichter und Philologe Ibn Duraid (gest. 321) las noch ein Kolleg über die „Widerlegung“ des al-Mufaḍḍal³; der berühmte Historiker und Korankommentator Ṭabarī (gest. 310) aber liebte sich, als er sich schnell über Metrik orientieren mußte, nur das 'Arūd-Buch des Khalil und „wurde über

¹ z. B. die voluminösen Kompilationen des Zaghfarānī, des Muḥammad Ibn Aḥmad Ṭabāṭabā (gest. 322), des Balatī (gest. 599) u. a. (vgl. Yāḳūt 6, 47, 6ff.; 6, 285, 1; 5, 45, 15).

² Vgl. Yāḳūt (Anhang L 2).

³ Vgl. Yāḳūt (Anhang L 6).

Nacht zum Metriker¹. Auch Ibn 'Abd Rabbihi (gest. 328) nennt in dem Abschnitt, den er im *'Ikḍ al-farīd* der Metrik widmet, nur Khalil und keinen anderen Namen. Trotzdem kann man nicht einmal sagen, daß Khalil „gesiegt“ hat; denn anders als in der Grammatik hat in der Metrik kein eigentlicher Kampf zwischen zwei Prinzipien stattgefunden; denn Khalil war der erste, der verschiedene rhythmische Figuren in den alten Versen herausgehört und die einzelnen Metren unterschieden hat, und er blieb auch der einzige, der ein vollständiges metrisches System entwickelt und den Rhythmus in den alten Versen erklärt hat. Daß dieses System richtig ist, — davon können wir uns noch heute überzeugen. Denn Khalil hat ja die Metren selbst nicht erfunden, sondern sie nur beim Vortrage herausgehört und gegeneinander abgegrenzt; die Texte der von ihm gehörten Gedichte sind aber auch uns noch überliefert und fügen sich vollkommen in sein System ein. Mit Recht wurde daher sein Name und der der Metrik identisch gebraucht. Statt 'Ilm al-'arūḍ sagte man schlechthin 'Ilm al-Khalil²; und um den Meister legte man wegen seiner ingeniosen „Erfindung“ einen Glorienschein. Man erzählte, daß er bei einer Wallfahrt nach Mekka Allāh darum gebeten habe, ihn zu begnaden und auf eine Wissenschaft zu bringen, die noch niemand vor ihm gepflegt habe, und daß ihm diese Gnade nach seiner Rückkehr durch Offenbarung der Wissenschaft vom 'Arūḍ zuteil geworden sei³. Von einer Offenbarung konnte man bei der Metrik im Gegensatz zu allen anderen Wissenschaften deswegen sprechen, weil Khalil sie ohne Lehrer und ohne Muster geschaffen hatte, und ohne daß er das Material dafür durch Überlieferung erhalten hatte. Und von einer „Erfindung“ (*ikhtirā'*) sprach man deswegen, weil man plötzlich durch den geheimnisvoll in die Kreise verwobenen Mechanismus in der Lage war, die alten Verse zu skandieren und rhythmisch zu lesen⁴. Irgendjemand hat daher als Bonmot gesagt, daß

¹ Vgl. Yāḳūt (Anhang L 5).

² So z. B. im Titel des S. 53 genannten Buches des Ibn al- Ḥādḡib.

³ Vgl. Yāḳūt (Anlage L 4,3) und Ibn Khallikān (Anlage M,3).

⁴ Khalil scheint besondere technische Begabung gehabt zu haben. So hatte er sich z. B. eine Rechenmethode ausgedacht, bei deren Anwendung kein Mädchen mehr vom Krämer beim Einkauf übervorteilt werden konnte. (Vgl. Ibn Khallikān, Anlage M,24.) Diese seine Neigung für Erfindungen ist mit seiner „Erfindung“ der Metrik in einer Erzählung verknüpft, die von Suyūṭī überliefert ist (vgl. Anlage P). Danach ist es dem Khalil nach dem Tode eines Arztes, der für seine Kranken regelmäßig 16 verschiedene Mittel gegen Augenleiden selbst zu mischen pflegte, geglückt, die Rezepte für alle (außer einem) nur dadurch zu finden, daß er an den Geräten des verstorbenen Arztes, die dieser beim Mischen benutzt hatte, roch. Das eine Rezept, das er nicht fand, ist sicherlich eine Anspielung auf das von al-Akhfash hinzugefügte 16. Metrum Mutadārik.

die Erfindung der Metrik gewissermaßen eine Schöpfung aus dem Nichts darstelle und eine Parallele nur an der Erschaffung der Welt durch Allāh habe¹. Und Ḥamza al-Iṣbahānī (gest. 350) bemerkt geistreich: wenn es nicht feststände, daß der Meister im 2. Jahrhundert der Flucht in Baṣra gewirkt hat, wenn er vielmehr in früheren Jahrhunderten gelebt hätte, würde sich sicherlich ein „Khalil-Mythus“ gebildet und man an seiner Existenz gezweifelt haben².

Gegen das Ende des 4. Jahrhunderts d. Fl., d. h. ungefähr ums Jahr 1000, war die Wissenschaft vom ‘Arūḍ als vierte der neun propädeutischen Wissenschaften anerkannt³; damit wurde sie offizielles Lehrfach an den religiösen Hochschulen des Islam mit einem festen Studienprogramm⁴. Für diesen Unterricht brauchte man Textbooks, um die Regeln zu lernen, nach denen man die Verse skandieren, und durch die man „in den alten Gedichten die korrekten Versmaße von den fehlerhaften unterscheiden“ konnte⁵. Die spätere Literatur beschränkt sich vollkommen darauf, diese Regeln korrekt und so leicht faßbar wie möglich zu formulieren, die Terminologie genau festzulegen und kleinere Lücken im System zu ergänzen. So ist z. B. das dritte Elementepaar, die *fāṣila kubrā* und die *fāṣila ṣuḡhrā*, bestimmt noch nicht von Khalil selbst, sondern erst später aufgestellt worden⁶. Die peinlich genauen Listen der Zihāfāt und ‘Ilal mit ihren feinen Unterscheidungen und Beispielen stammen sicherlich auch erst aus späterer Zeit; ebenso auch viele Termini für spezielle oder seltenere metrische Erscheinungen. Desgleichen ist gewiß, daß die verschiedenen, nicht einheitlichen Verzeichnisse der abgeleiteten Furū‘-Füße

¹ Vgl. Ibn Khallikān (Anlage M,₁₀).

² Vgl. Ibn Khallikān (Anlage M,₉).

³ Als solche ist sie in den Abhandlungen der „Lauteren Brüder“ aufgeführt. Vgl. Anhang D.

⁴ Dieses entsprach wahrscheinlich den 5 Teilen, in die Muḥammad al-Khwārizmī in seinen *Mafatīh Al-Olum* (ed. van Vloten), S. 79 die ‘ilm al-*shī’r wa’l-‘arūḍ* einteilt.

⁵ Die Metrik wurde schon ehemals und wird noch heute (vgl. Nāṣif al-Yāzidjī, *Maḍmū‘ al-adab*, 10 ed., Beirut 1937, S. 179) wie folgt definiert: *Al-‘arūḍ ‘ilm bi-uṣūl yu’ raf bihā ṣaḥīḥ auzān al-*shī’r wa-fāsiduhā*.*

⁶ Beide sind nämlich aus den eigentlichen Elementen, den Asbāb und Autād, zusammengesetzt und daher an sich überflüssig. Die späteren Metriker mögen zu der Aufstellung der *fāṣila ṣuḡhrā* (z. B. *walaḳad*) und der *fāṣila kubrā* (z. B. *waḳarabat*) veranlaßt worden sein, weil sie auf diese Weise 2 oder gar 3 kurze Silben, wenn sie im Vers aufeinanderfolgten, theoretisch festlegten. Vgl. die Ausführungen auf S. 21.

sowie die der wechselnden A'ārīd und Durūb für die einzelnen Metren¹ erst in jüngerer Zeit zusammengestellt worden sind; dem Khalil kam es ja im Grunde nur auf das Prinzip und nicht auf diese Einzelheiten an, die die Feinheit und Übersichtlichkeit der Konstruktion nur stören konnten. Des weiteren wurden auch erst spät neue Metren künstlich aus den 5 Kreisen herausgelesen². Viel Fleiß wurde endlich auf den Ausbau des 'Ilm al-ḳawāfī, der Lehre vom Reim, verwendet, die eine Wissenschaft für sich ist³, mit der Khalil sich nicht beschäftigt hat, weil der Reim den eigentlichen Rhythmus des arabischen Verses nicht bestimmt, sondern nur eine Zugabe zu ihm bedeutet.

So wurde die 'Ilm al-'arūd, die für Khalil eine rhythmisch begründete Beschreibung der verschiedenen Metren der alten Verse gewesen war, im Laufe der Jahrhunderte zu einer normativen Wissenschaft mit einem System starrer Regeln. Je mehr die Liedersprache aus den Mündern schwand und Schriftsprache wurde, um so mehr bedurfte man dieser Regeln, um die alten Gedichte richtig zu skandieren, und um so mehr wurden diese Regeln auch zu Anweisungen für Dichter, um korrekte Metren zu bauen. Die 5 Kreise, die für Khalil rhythmisch tönende Figuren gewesen waren, waren tote Zeichnungen geworden, und geblieben waren nur die in sie eingezeichneten Worte. In dem scholastischen System der Metrik und im Unterricht ging man weiter von den in die Kreise eingezeichneten Paradigmata-Worten für die 8 Grundfüße und von den beiden metrischen Elementen aus und gelangte zu den 16 Normalmetren in ihrer feststehenden Reihenfolge; all das aber galt als Axiom, und niemand fragte, zu welchem Zwecke die Konstruktion ursprünglich gerade in dieser Form gemacht worden war. Ja es gibt sogar Grund zu der Annahme, daß man später gar nicht mehr wußte, was der eigentliche Sinn der Kreise gewesen war, und was der Meister durch sie hatte zum Aus-

¹ Gerade über die wechselnde Anzahl und die wechselnden Formen der Endfüße der beiden Vershälften hatten die Metriker sehr verschiedene Ansichten. Vgl. die zerstreuten Bemerkungen darüber bei Freytag S. 156, 160, 165, 182, 186, 205, 234ff., 250, 259, 289. Außerdem siehe auch S. 50 Anm. 1.

² Die Metren Mustafīl, Mumtadd; Mutawaffir; Mutta'id, Munsarid, Muṭṭarid, die in später Abbassidenzeit aus den Kreisen 1, 2, 4 erschlossen wurden, fügen sich zwar äußerlich vollkommen dem auf der relativen Anordnung der Metren zueinander beruhenden Ableitungsprinzip, sind aber trotzdem künstlich, weil, wie im folgenden Kapitel S. 71/2 gezeigt werden wird, der Kern des steigenden Rhythmus in ihnen unvergleichlich schwächer zum Ausdruck kommt als in den von den alten Dichtern gestalteten Metren.

³ ... 'ilm al-ḳawāfī wa-dhāka 'ilm muḥrad mithl 'ilm al-'arūd (vgl. Anhang L 2,5).

druck bringen wollen¹. Erinnerungen an die Quintessenz seiner Lehre blieben aber trotzdem durch die Jahrhunderte lebendig und fanden in gelegentlichen scharfen Formulierungen ihren Ausdruck. Zu ihnen zählt die nebenbei gemachte Bemerkung des Verfassers des *Lisān al-ʿArab* (gest. 711/1311), der in dürren Worten sagt²: Das Watid ist die „Stütze“ aller Versfüße; deswegen weil der Versfuß auf ihm ruht, ist dieses Silbenpaar im Gegensatz zu allen anderen Silben des Verses gegen jede quantitative Veränderung gefeit.

¹ Es steht einwandfrei fest, daß die 8 von Khalil aufgestellten Grundfüße in 2 Gruppen zerfallen, 1. die 4 Füße, die eindeutig skandiert werden können, das sind die 3 Füße von steigendem Rhythmus FAʿŪ-lun, MAFĀ-ʿi-lun, MUFĀ-ʿala-tun und der einzige viersilbige, eindeutig zu skandierende Fuß von fallendem Rhythmus maf-ʿū-LĀTU; und 2. die 4 Füße, die eine doppelte Skandierung zulassen, je nachdem ob sie mit Watid madjmūʿ oder mit Watid mafrūḳ, d. h. mit steigendem oder fallendem Rhythmus gelesen werden, und zwar: fā-ʿILŪN oder FĀʿI-lun; mus-taf-ʿILŪN oder mus-TĀFʿI-lun; fa-ʿILĀ-tun oder FĀʿI-lā-tun; muta-fā-ʿILŪN oder muta-FĀʿI-lun. — Diese Unterscheidung allein ist es, die, wie wir in Kapitel 3 gesehen haben, Sinn und Zweck der 5 Kreise und die Reihenfolge der Metren in ihnen erklärt. Offenbar haben sich die arabischen Metriker die Frage nach dem Sinn der Kreise nie vorgelegt, und offenbar hat es auch keine Überlieferung mehr über die eigentlichen Motive des Khalil gegeben. Denn sonst hätten die Metriker diese den Rhythmus der Metren bestimmende Unterscheidung der Füße beachtet und hätten nicht neue, von äußeren, sichtbaren Merkmalen ausgehende Einteilungen vorgenommen. Sie haben nämlich 1. nicht gemerkt, daß es eigentlich $4 + (4 \times 2) = 12$ Füße gibt und daß die 4 zweideutigen Füße, dadurch daß sie in den zweiten und dritten Metren der Kreise 1, 2, 3 und 5 eingeordnet sind, in diesen Kreisen eindeutig werden. Denn kein arabischer Metriker hat je festgestellt, daß die beiden Füße *fāʿilun* und *muta-fāʿilun* durch ihre Einordnung in die Kreise als fallende Füße endgültig ausgeschieden sind; sie stellen vielmehr, von der Tatsache ausgehend, daß mus-TĀFʿI-lun und FĀʿI-lā-tun in Kreis 4 mit Watid mafrūḳ erscheinen, nur fest, daß es 10 Grundfüße gibt, und sie waren der Meinung, daß sie dadurch Khalil, der nur 8 Grundfüße angenommen hatte, verbessert hätten. 2. Den späteren Metrikern Khazradjī und Maḥallī (s. Freytag, S. 72, 127 f.; Ben-Braham, S. 13 f.) ist die ohne weiteres sichtbare Tatsache aufgefallen, daß die ersten Metren der 4 Kreise 1, 2, 3 und 5 mit einem Watid, die der folgenden Metren dagegen mit einem Sabab beginnen. Ohne zu beachten, daß es sich in diesen 4 Kreisen nur um Autād madjmūʿa handelt, und ohne zu erkennen, daß die ersten Metren dieser Kreise die zweiten und dritten eindeutig ausrichten, schlossen sie aus der äußerlich sichtbaren Tatsache, daß die mit Watid beginnenden Füße am Anfang dieser 4 Kreise stehen, daß solche Füße als primäre anzusehen, und daß die mit Sabab beginnenden aus ihnen abzuleiten seien. Sie suchten und fanden unter den 10 von ihnen angenommenen Füßen noch einen weiteren Fuß, der auch mit Watid beginnt, nämlich FĀʿI-lā-tun, und behaupteten, daß diese 4 Füße die ursprünglichen, die *adjzā aṣliyya* seien, und daß die anderen 6 mit einem Sabab beginnenden Füße aus jenen durch Umstellung entstanden und daher als sekundäre Füße (*adjzā al-ḥarʿiyya*) zu betrachten

seien. Sie begnügten sich mit dieser äußeren Einteilung, ohne irgendwelche Folgerungen daraus zu ziehen; diese Einteilung als solche ist aber falsch und irreführend; denn 1. sind die 6 mit Sabab beginnenden Füße zwar rhythmisch schwächer, keinesfalls aber sind sie aus den 4 stärkeren Füßen, die mit Watid beginnen, abzuleiten oder entstanden; vielmehr sind alle 12 Füße aus den beiden Kernen $\cup - \cup$ und $\cup - \cup$ entwickelt und stehen unabhängig nebeneinander; 2. kann der fallende Fuß FĀ'I-lā-tun in keiner Hinsicht den 3 steigenden Füßen, die mit Watid madjmū' beginnen, gleichgesetzt oder mit ihnen verglichen werden. Denn fürs erste sind diese eindeutig zu skandieren und müssen daher mit Watid beginnen, FĀ'I-lā-tun aber ist zweideutig und muß daher nicht, sondern kann nur mit Watid beginnen, falls es wie in Kreis 4 unter das eindeutige maf-ū-LĀTU fällt. Dazu kommt, daß sogar dann, wenn FĀ'I-lā-tun mit beginnendem Watid gelesen wird, es nicht mit den 3 Füßen, die mit Watid madjmū' beginnen, verglichen werden kann, weil in Wirklichkeit kein einziges Metrum in der alten Poesie mit einem Watid mafrūḳ beginnt, daher dieser Fuß auch niemals am Anfang eines Kreises erscheinen kann. — Die von al-Maḥallī vorgeschlagene Einteilung der Füße ist ein Beispiel dafür, daß die späteren Metriker nur noch die äußeren Formen sahen, von den rhythmischen Motiven aber, die der Lehre des Khalil zugrunde liegen, keine Kenntnis hatten.

² Vgl. Anlage N.

5. Grundriß und System der altarabischen Metren

Die im dritten Kapitel vorgenommene Analyse der Kreistheorie des Khalil hat eine Tatsache als sicher ergeben. Durch das Zeugnis des Meisters steht fest, daß das Watid madjmū, d. h. eine Silbenfolge von Kurz und Lang $\cup \text{—}$, die in ihrer unveränderlichen Quantität, ihrer untrennbaren Folge und in ihrem Druck auf der Länge stabil ist, den Kern aller altarabischen Versfüße und daher auch aller Metren bildet. Mit anderen Worten: Dieses den Kern des steigenden Rhythmus darstellende Silbenpaar, in dem Zeitfall und rhythmischer Druck zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen sind, bringt den Rhythmus in den altarabischen Versen zustande; die anderen Silben der Füße sind rhythmisch neutral, d. h. sind weder durch Druck ausgezeichnet noch in ihrer Quantität stabil.

Ausgehend von den beiden symbolischen Zeichen $\cup \text{—}$ könnte man dazu neigen, diesen rhythmischen Kern als jambisch zu bezeichnen; eine solche Bezeichnung wäre aber irreführend. Denn erstens hatte nach der von der Mehrzahl der klassischen Philologen vertretenen Ansicht die Länge des altgriechischen Jambus keinen Druck, der rhythmische Kern der altarabischen Füße hat ihn aber gehabt. Ferner kann diese untrennbare Silbenfolge $\cup \text{—}$ im Arabischen nicht zweimal unmittelbar aufeinanderfolgen und auf diese Weise wie der griechische Jambus zu einer Dipodie ausgestaltet werden. Im arabischen Vers bildet diese Silbenfolge nämlich den Kern aller Füße und aller Metren; jeder Fuß aber hat und kann nur einen Kern haben. Aus dem Wesen des Kerns folgt des weiteren, daß er nicht isoliert bleiben und daß er nur dann wirken kann, wenn er mit rhythmisch neutralen Silben zusammengereiht wird, d. h. mit drucklosen Silben, die entweder mit einer Kürze oder einer Länge ausgefüllt werden können. Erst durch diese Verknüpfungen wird der Kern rhythmisch aktiviert und zum Versfüße geweitet; niemals aber ändert oder verliert er durch diese verschiedenen Umlagerungen mit neutralen Silben (z. B. $\cup \text{—} \times$, $\times \cup \text{—} \times$ u. a.) seinen Charakter, der Kern des steigenden Rhythmus und als solcher das den Fuß und das Metrum gestaltende Element zu sein. Dadurch unterscheidet er sich und ist nicht zu vergleichen mit der griechischen Silbenfolge $\cup \text{—}$; denn diese hört auf, jam-

bisch zu sein, wenn sich eine vorangehende oder folgende Länge oder Kürze mit ihr fest verbindet; es entsteht dann eine neue, durch einen anderen fest bestimmten Zeitfall wirkende Silbenfolge mit eigenem Rhythmus, entweder ein Anapäst $\cup\cup-$ bzw. Creticus $- \cup -$ oder ein Baccheus $\cup--$ bzw. Amphibrachys $\cup-\cup$. Im Gegensatz dazu sind die den arabischen Kern umlagernden Silben in ihrer Quantität veränderlich und an dem Zustandekommen des eigentlichen Rhythmus nicht beteiligt; ihre Aufgabe besteht und kann nur darin bestehen, durch ihre verschiedene Zahl ($\times\cup-$, $\times\times\cup-$) und durch ihre verschiedene Stellung vor ($\times\times\cup-$), hinter ($\cup-\times\times$) oder um den Kern herum ($\times\cup-\times$) Variationen in der Stärke oder Qualität des steigenden Rhythmus zu bewirken. Der Zeitfall der Füße und Metren wird durch die wechselnde Quantität der den Kern umlagernden drucklosen Silben nicht gestört, da er durch das im Kern liegende Energieelement des Druckes automatisch wiederhergestellt wird. Andererseits versteht es sich von selbst, daß die Zahl der neutralen Silben in den Füßen und in den Metren nicht beliebig groß sein kann; der zweisilbige Kern kann keineswegs mehr als zwei neutrale Silben rhythmisch zusammenfassen und regulieren. Aus dem Wesen des Kerns des steigenden Rhythmus folgen also zwei Gesetze, die für alle aus ihm zu bildenden Füße und Metren unbedingte Gültigkeit haben: 1. daß der Kern nicht zweimal unmittelbar aufeinanderfolgen kann, und 2. daß er nicht mehr als zwei drucklose und ihrer Quantität nach neutrale Silben beherrschen kann. Diese beiden Gesetze lassen sich in einem Satze zusammenfassen: die rhythmischen Kerne $\cup-$ müssen stets mindestens durch einen und können höchstens durch zwei neutrale Silben voneinander getrennt sein.

Während die Möglichkeiten, einzelne Silben, die ihrer Quantität nach festgelegt sind, zu Füßen und Metren zusammenfügen, fast unbegrenzt sind, muß die Zahl der Füße und Metren, die aus einem untrennbaren Silben-Paar mit dem Druck auf der Länge entwickelt werden können, erheblich geringer sein. Aus dieser Überlegung heraus entstand in mir der Gedanke, aus dem beschriebenen arabischen Kern $\cup-$ theoretisch ein vollständiges System von Füßen und Metren von steigenden Rhythmus zu konstruieren. Wenn die im dritten Kapitel vorgenommene Analyse der 5 Kreise des Khalil richtig ist, und wenn die von ihm gegebene Beschreibung wirklich den von den alten Dichtern in ihren verschiedenen Metren gestalteten Rhythmus wiedergibt, d. h. wenn in der Tat das untrennbare Watid madjmū den Kern aller arabischen Metren bildet und allein deren Rhythmus gestaltet, dann müßte ein aus diesem Kern theoretisch konstruiertes metrisches System die Probe auf das Exempel

sein und zu eben den Metren führen, die von den alten Dichtern gebildet worden sind. Es ist daher der Mühe wert, ein solches metrisches System zu entwickeln.

Wir beginnen unsere theoretische Konstruktion mit der Bildung von Füßen. Wird der zweisilbige unveränderliche Kern $\cup \text{—}$ um eine drucklose und ihrer Quantität nach neutrale Silbe vermehrt, entstehen dreisilbige Füße von steigendem Rhythmus; für diese gibt es nur zwei mögliche Formen, je nachdem ob die neutrale Silbe hinter oder vor dem Kern erscheint (No. 1 $\cup \text{—} \times$ und No. 2 $\times \cup \text{—}$). Wenn der Kern um zwei solcher neutraler Silben vermehrt wird, entstehen viersilbige Füße von steigendem Rhythmus. Ihre Zahl ist auf drei mögliche Formen beschränkt, je nachdem ob die beiden neutralen Silben zusammen hinter oder zusammen vor dem Kern erscheinen, oder ihn getrennt umlagern (No. 3 $\cup \text{—} \times \times$, No. 4 $\times \times \cup \text{—}$, No. 5 $\times \cup \text{—} \times$).

Auch fünfsilbige Füße können noch gebildet werden, jedoch nur in beschränktem Maße. Das oben aus dem Kern erschlossene metrische Gesetz verbietet die Anfügung von drei neutralen Silben an den Kern, etwa folgender Art: $\cup \text{—} \times \times \times$, $\times \times \times \cup \text{—}$. Denn durch drei aufeinanderfolgende Silben ohne feststehende Quantität würde der Zeitfall der Füße so ungeordnet werden, daß auch der in dem Kern liegende Druck zu seiner Regelung nicht ausreichen würde. Fünfsilbige Füße können daher aus dem Kern des steigenden Rhythmus nur als Varianten der beiden viersilbigen Füße $\cup \text{—} \times \times$ und $\times \times \cup \text{—}$ entstehen, wenn man in diesen die beiden neutralen, dem Kern folgenden oder vorangehenden Silben von vornherein ihrer Quantität nach als zwei Längen festlegt und die erste von diesen in zwei Kürzen auflöst. Auf diese Weise können aus dem Kern des steigenden Rhythmus die beiden einzig möglichen fünfsilbigen Füße (No. 6 $\cup \text{—} \cup \cup \text{—}$ und No. 7 $\cup \cup \text{—} \cup \text{—}$) entwickelt werden¹.

Während aus sechs oder aus noch mehr Silben bestehende metrische Elementargruppen rhythmisch zusammengehalten werden, wenn nur der Zeitfall, wie im altgriechischen Verse, den Rhythmus zustandebringt, können aus dem untrennbaren Kern des steigenden Rhythmus $\cup \text{—}$, dessen Entwicklung das Ziel unserer Konstruktion ist, sechssilbige Füße nicht mehr entstehen. Weder können sie aus einem der drei viersilbigen Füße abgeleitet werden, noch kann der im Kern verlagerte Druck, wie wir sahen, eine solche Fülle neutraler Silben beherrschen.

¹ Die Auflösung der zweiten Länge ($\cup \text{—} \cup \cup$ oder $\text{—} \cup \cup \cup \text{—}$) ist unmöglich, weil dann 3 kurze Silben aufeinanderfolgen würden. Aus demselben Grunde kann auch aus dem dritten viersilbigen Fuße $\times \cup \text{—} \times$ kein seiner Quantität nach festgelegter fünfsilbiger Fuß ($\cup \cup \cup \text{—}$) entwickelt werden.

Wir kommen also, wenn wir den gegebenen Kern durch Umlagerung mit neutralen Silben systematisch zu Versfüßen ausbauen, zu einem Maximum von 7 möglichen Füßen von steigendem Rhythmus. Wenn wir diese rein theoretisch konstruierten Füße nicht wie oben durch die bekannten metrischen Symbole, sondern durch arabische vom Verbum *fʿl* abgeleitete Worte wiedergeben, erhalten wir genau die 7 Formen der *Adjzā* von steigendem Rhythmus, die *Khalil* in seine Kreise eingezeichnet hat, und zwar:

- | | |
|--|---|
| 1. $\cup \text{—} \times$ = FA ^ˆ Ū-lun | 3. $\cup \text{—} \times \times$ = MAFĀ ^ˆ -i-lun |
| 2. $\times \cup \text{—}$ = fā ^ˆ -ILŪN | 4. $\times \times \cup \text{—}$ = mus-taf ^ˆ -ILŪN |
| | 5. $\times \cup \text{—} \times$ = fā ^ˆ -ILĀ-tun |
| 6. $\cup \text{—} \cup \cup \text{—}$ = MUFĀ ^ˆ -ala-tun | |
| 7. $\cup \cup \text{—} \cup \text{—}$ = muta-fā ^ˆ -ILŪN | |

Über den noch übrigbleibenden achten Fuß des *Khalil*, den er als einzigen Repräsentanten des fallenden Rhythmus nennt ($\times \times \text{—} \cup$ maf^ˆ-ū-LĀTU), und den er nur in einem Kreise, in Kreis 4, erscheinen läßt, wird später gesondert gehandelt werden. Für die 7 theoretisch aus dem Kern konstruierten Füße von steigendem Rhythmus kann aber festgestellt werden, daß in ihnen Theorie und das Zeugnis der Tradition in wunderbarer Weise zusammenstimmen. Diese 7 Füße, die als die einzigen möglichen aus dem gegebenen Kern zu entwickelnden festgestellt worden sind, entsprechen genau denjenigen, die *Khalil* treffsicher formuliert hat, weil sich seinem Ohre diese 7 in den alten Versen immer wiederkehrenden rhythmischen Silbenfolgen als die die Metren unterscheidenden und gestaltenden „Teile“ herausgehoben hatten. Theorie und Tradition stimmen auch insofern in erfreulicher Weise überein, als auch in den Versen der alten Dichter die beiden fünfsilbigen Füße die einzigen sind, in denen die Quantität aller ihrer Silben absolut festliegt. Das oben aus dem Wesen des Kerns erschlossene Gesetz, daß der in ihm liegende Druck nur zwei neutrale Silben zusammenhalten und regulieren kann, erfährt dadurch seine Bestätigung.

Die neutralen Silben in diesen aus dem Kern des steigenden Rhythmus entwickelten Füßen sind, da sie weder einen Druck haben noch in ihrer Quantität festliegen, an dem Zustandekommen des eigentlichen Rhythmus nicht beteiligt. Dieser kann vielmehr in unserer theoretischen Konstruktion, die ein metrisches System aus dem Kern des steigenden Rhythmus $\cup \text{—}$ aufzubauen hat, allein durch diesen Kern zustandekommen, und zwar dadurch, daß sich seine fest bestimmte Quantität — er besteht aus 3 Grundzeiten — mit dem in ihm verlagerten rhythmischen Druck

1.74f

untrennbar vereinigt. Infolgedessen unterscheiden sich auch die drei-, vier- und fünfsilbigen Füße innerhalb der drei von uns konstruierten Gruppen je untereinander — im Gegensatz zu den nur durch den Zeitfall bestimmten altgriechischen Elementargruppen mit gleicher Silbenzahl — nicht durch ihre Quantität; diese ist vielmehr, da sie durch den im Kern verlagerten Druck reguliert wird, innerhalb der drei einzelnen Silbengruppen stets je die gleiche ($3+x$, $x+3 * 3+2x$, $2x+3$, $x+3+x * 3+4$, $4+3$). Die Aufgabe der neutralen Silben kann daher nur die sein, durch ihre wechselnde Zahl, vor allem aber durch ihre wechselnde Stellung zum Kern gewisse qualitative Varianten oder Stärkegrade des steigenden Rhythmus zu bewirken. Aus eben diesem Grunde bilden die 7 Füße mit ihrer festbestimmten Silbenfügung eine untrennbare metrische Einheit, die nicht durch eine andere Skandierung auseinandergerissen oder beliebig in ihre Quantitätsteile zerlegt werden kann.

Entsprechend den drei Stellen, an denen der Kern in den 7 von uns konstruierten Füßen steht, ergeben sich also drei mögliche Variationen des steigenden Rhythmus.

1. In den drei Füßen $\cup \text{—} \times = \text{FA}^{\text{—}}\text{Ü-lun}$, $\cup \text{—} \times \times = \text{MAFÄ}^{\text{—}}\text{'i-lun}$, $\cup \text{—} \cup \cup \text{—} = \text{MUFÄ}^{\text{—}}\text{'ala-tun}$ setzt der Fuß unmittelbar mit dem Kern ein, und die neutralen Silben folgen ihm; die beiden Kernsilben beherrschen also von vornherein den Rhythmus. Der steigende Rhythmus hat in diesen drei Füßen seine festeste Form und infolgedessen seine stärkste Wirkung. Ich möchte diese drei Füße daher die Stammfüße nennen.

2. In den drei Füßen $\times \cup \text{—} = \text{fä}^{\text{—}}\text{ILÜN}$, $\times \times \cup \text{—} = \text{mus-taf}^{\text{—}}\text{ILÜN}$, $\cup \cup \text{—} \cup \text{—} = \text{muta-fä}^{\text{—}}\text{ILÜN}$ stehen die neutralen Silben voran, und der Kern beschließt den Fuß. Dadurch wirkt der steigende Rhythmus nicht mit derselben Unmittelbarkeit und Stämmigkeit wie in den Stammfüßen; andererseits erhalten diese drei Füße gerade dadurch, daß der den Rhythmus gestaltende Kern erst nach einem Anlauf von zwei neutralen Silben in Wirksamkeit tritt, einen eigenen Charakter, den des Sprunghaften und Beschleunigten¹. Ich möchte diese drei Füße daher die Springfüße nennen.

3. Ist der Kern auf beiden Seiten von je einer neutralen Silbe umlagert und dadurch gewissermaßen eingeschlossen, dann kann der steigende Rhythmus nicht zur vollen Entfaltung und Wirkung kommen, sondern ist gehemmt. Ich möchte daher diese Form den Hemmfuß nennen. Es gibt nur einen Repräsentanten dieser Nuance, nämlich nur den viersilbigen Fuß $\times \cup \text{—} \cup = \text{fä}^{\text{—}}\text{ILÄ-tun}$. Einen dreisilbigen Fuß

¹ Al-Akhfash soll das von ihm hinzugefügte Metrum Mutadārik mit seinem regelmäßig wiederkehrenden Springfuß $\times \cup \text{—}$ *al-Khabab*, d. i. „Trapp, Galopp“ genannt haben (vgl. Ibn Khallikān, Anlage M,₃).

dieser Variante kann es streng genommen nicht geben, da die typische Hemmung des Rhythmus gerade dadurch zustandekommt, daß der Kern von beiden Seiten von neutralen Silben umgeben ist; übrigens würde der dreisilbige Hemmfuß $f\bar{a}-IL\bar{A}$ prosodisch und rhythmisch mit dem dreisilbigen Springfuß $f\bar{a}-IL\bar{U}N$ identisch sein. Daß ein fünfsilbiger Fuß dieser Variante metrisch nicht zu verwirklichen ist, ist bereits S. 62 Anm. 1 gezeigt worden. Der Hemmfuß stellt die schwächste Form des steigenden Rhythmus dar.

Auch in diesem Falle erfährt unsere rein theoretisch begründete Gruppierung der 7 Füße in drei Stärkegrade des steigenden Rhythmus durch die Tradition ihre Bestätigung. Die Statistik lehrt, daß der als schwächste Variation festgestellte Fuß $\times \cup \cup \cup \cup$ $f\bar{a}-IL\bar{A}$ -tun von den alten Dichtern kaum zu Metren gestaltet worden ist; aus ihm allein haben sie nur die beiden sehr selten vorkommenden Versmaße Madid und Ramal entwickelt. Vor allen Dingen aber erfährt unsere theoretische Unterscheidung in drei rhythmische Stärkegrade durch die Lehre des Khalil ihre Bestätigung. Die drei stärksten, von uns Stammfüße genannten Füße sind, wie oben S. 36/37 gezeigt wurde, die einzigen, die nach seiner Lehre eindeutig in ihre Elemente zerlegt werden können, d. h. die einzigen, die ohne weiteres als Füße von steigendem Rhythmus kenntlich sind. Deswegen hat er auch, wie wir sahen, die 4 Metren Ṭawīl, Wāfir, Hazaḍj und Mutaḳārib, die nur aus Stammfüßen bestehen, als erste und führende Metren an die Spitze der Kreise gestellt. Die von uns als zweitstärkste Gruppe festgestellten Springfüße stehen auch bei Khalil den Stammfüßen nach. Nach seiner Lehre lassen nämlich diese drei Füße eine doppelte Skandierung zu, d. h. sind isoliert nicht eindeutig als Füße von steigendem Rhythmus kenntlich, sondern werden es erst durch relative Anordnung zu den in den ersten Metren der verschiedenen Kreise herrschenden Stammfüßen. Unsere rein theoretisch begründete Unterscheidung von drei rhythmischen Stärkegraden erfährt endlich dadurch ihre Bestätigung, daß Khalil dieselbe rhythmische Rangordnung vorgenommen hat; er hat die 4 nur aus Stammfüßen bestehenden Metren in die erste, die aus Springfüßen bestehenden Metren (Basīṭ, Kāmil, Radjaz, [Mutaḍārik]) in die zweite Reihe seiner Kreise eingeordnet, und die aus dem Hemmfuß bestehenden Versmaße Madid und Ramal an den Schluß gesetzt. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, daß diese Reihenfolge der Metren in den Kreisen nur durch den äußeren, S. 19 beschriebenen, Mechanismus zustandekommt, durch den die zweiten und dritten Metren aus dem je ersten herausgelesen werden. Um die Schemata jener zu erhalten, hat man nämlich bei der Skandierung statt mit der ersten Silbe des ersten Metrums mit einer von seinem Anfang etwas entfernteren



Silbe zu beginnen; und zwar entspricht in der Regel die Reihenfolge der Metren innerhalb der Kreise dem kleineren bzw. größeren Abstand, mit dem sie vom Anfang des ersten Metrums aus beginnen. Die Annahme, daß ihre Reihenfolge auch eine Rangordnung in der Stärke des steigenden Rhythmus zum Ausdruck bringt, ist daher nur dann zwingend, wenn gezeigt werden kann, daß die Reihenfolge der Metren in den Kreisen nicht überall schematisch und zufällig, sondern mindestens in einem Falle beabsichtigt und gewollt ist. Dieser Beweis kann erbracht werden. Wie ein Blick auf die Tabellen auf S. 18 und 38 lehrt, hätte das Madīd, wenn die Reihenfolge der Metren rein äußerlich und schematisch wäre, entsprechend seiner Herauslösung aus dem Ṭawīl im Kreise 1 den zweiten Platz zu beanspruchen; dieser Platz ist aber dem Basīṭ, zweifelsohne wegen seines rhythmisch stärkeren Springfußes, gegeben und das Madīd statt seiner, bestimmt wegen seines Hemmfußes, an die letzte Stelle gesetzt worden. Diese deutlich von dem Schema abweichende Einordnung der Metren in Kreis 1, die durch das Zeugnis des Djāhīz¹ als alt erwiesen ist, zeigt einwandfrei, daß die Reihenfolge der Metren in den Kreisen beabsichtigt ist, d. h. eine Rangordnung bedeutet.

Nachdem feststeht, daß die 7 Füße, die im Vorangehenden in drei rhythmische Gruppen geteilt worden sind, die einzig möglichen Versfüße sind, die aus dem untrennbaren Kern des steigenden Rhythmus $\cup\text{—}$ zu bilden sind, können wir unsere theoretische Konstruktion eines metrischen Systems weiterführen und prüfen, welche Möglichkeiten bestehen, Metren von rein steigendem Rhythmus aus diesen 7 Füßen zusammenzufügen. Fürs erste kann durch Wiederholung eines jeden dieser 7 Füße ein Metrum entwickelt werden. Auf diese Weise ergeben sich 7 einfache, d. h. durch Zusammensetzung aus immer den gleichen Füßen gebildete Metren, und zwar²:

1. $\cup\text{—}\times$ $\cup\text{—}\times$ $\cup\text{—}\times$ $\cup\text{—}\times$	Mutaḳārib
2. $\times\cup\text{—}$ $\times\cup\text{—}$ $\times\cup\text{—}$ $\times\cup\text{—}$	Mutaḳārik
3. $\cup\text{—}\times\times$ $\cup\text{—}\times\times$ $\cup\text{—}\times\times$ $\cup\text{—}\times\times$	Hazaḳj
4. $\times\times\cup\text{—}$ $\times\times\cup\text{—}$ $\times\times\cup\text{—}$ $\times\times\cup\text{—}$	Radjaz
5. $\times\cup\text{—}\times$ $\times\cup\text{—}\times$ $\times\cup\text{—}\times$ $\times\cup\text{—}\times$	Ramal
6. $\cup\text{—}\cup\text{—}$ $\cup\text{—}\cup\text{—}$ $\cup\text{—}\cup\text{—}$	Wāfir
7. $\cup\text{—}\cup\text{—}$ $\cup\text{—}\cup\text{—}$ $\cup\text{—}\cup\text{—}$	Kāmil

¹ Vgl. Anlage A₈.

² Der Übersichtlichkeit wegen sind die Metren einheitlich durch gleichmäßige Wiederholung der Füße konstruiert worden. Die wechselnden Umfänge der Metren und die verschiedenen möglichen Versausklänge, die jedes dieser Metren haben kann, sind nämlich für den Gesamtrhythmus unwesentlich. In der gleichen Weise wird auch in den folgenden Tabellen der konstruierten Metren verfahren werden.

Auch in diesem Falle stimmt wiederum das Ergebnis, zu dem die Konstruktion führt, mit dem Zeugnis der Tradition in wunderbarer Weise zusammen. Diese 7 rein theoretisch konstruierten Metren entsprechen genau den „einfachen“ Metren von steigendem Rhythmus, die die Dichter verwendet haben, und die daher Khalil unterschieden und als solche in den Kreisen 5, 3 und 2 vereinigt hat.

Weitere Metren von rein steigendem Rhythmus lassen sich durch Zusammensetzung von verschiedenen dieser 7 Füße miteinander bilden. Einige Möglichkeiten solch zusammengesetzter Metren scheidet jedoch von vornherein aus, und zwar diejenigen, die durch Zusammenfügung der beiden fünfsilbigen Füße $\cup\text{—}\cup\cup\text{—}$ und $\cup\cup\text{—}\cup\text{—}$ mit irgendwelchen drei- oder viersilbigen Füßen entstehen würden. Wenn die beiden Kürzen durch eine Länge ersetzt werden, sind die fünfsilbigen Füße ohnehin den entsprechenden viersilbigen Füßen $\cup\text{—}\times\times$ und $\times\times\cup\text{—}$ gleich; bleiben aber die beiden Kürzen nebeneinander bestehen, dann würden, wenn diese Füße mit drei- oder viersilbigen zusammengesetzt würden, Hemistiche mit einem Umfang von 16 oder sogar 18 Silben entstehen. So lange Verse sind aber metrisch nicht durchzuhalten¹. Wissen wir doch, daß die von den alten arabischen Dichtern geschaffenen Halbverse, die in der Regel schon länger als die altgriechischen sind, sehr selten (wie im Kāmil) eine maximale Silbenzahl von 15 erreichen können, durchschnittlich aber höchstens 12—14 Silben enthalten. Fünfsilbige Füße können sich also in einem aus dem Kern des steigenden Rhythmus zu entwickelnden metrischen System nur in einfachen, niemals aber in zusammengesetzten Metren finden. Es bleiben somit nur noch 5 von den 7 Füßen übrig, aus denen zusammengesetzte Metren von rein steigendem Rhythmus gebildet werden können, und zwar die 2 dreisilbigen ($\cup\text{—}\times$ FA'Ū-lun, $\times\cup\text{—}$ fā-ILŪN) und die 3 viersilbigen ($\cup\text{—}\times\times$ MAFĀ-'i-lun, $\times\times\cup\text{—}$ mus-taf-ILŪN, $\times\cup\text{—}\times$ fā-ILĀ-tun). Wenn diese 5 Füße in regelmäßiger Alternierung zu Metren aneinandergereiht werden, sind nach der Variationsrechnung folgende 20 Zusammensetzungen möglich:

- A 1 $\cup\text{—}\times \mid \times\cup\text{—} \mid \cup\text{—}\times \mid \times\cup\text{—}$
 2 $\cup\text{—}\times \mid \cup\text{—}\times\times \mid \cup\text{—}\times \mid \cup\text{—}\times\times$
 3 $\cup\text{—}\times \mid \times\times\cup\text{—} \mid \cup\text{—}\times \mid \times\times\cup\text{—}$
 4 $\cup\text{—}\times \mid \times\cup\text{—}\times \mid \cup\text{—}\times \mid \times\cup\text{—}\times$

¹ Das hat schon der Verfasser des *'Iqd* (vgl. Anhang B 6) erkannt, wenn er sagt, daß z. B. ein Tetrameter beim Kāmil unmöglich ist, *li-annahā takhrudju 'an miḳdārihim fi djumlat al-mauzūn min ash'ārihim*.

- B 1 $\times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times | \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times$
 2 $\times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times \times | \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times \times$
 3 $\times \cup \text{—} | \times \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} | \times \times \cup \text{—}$
 4 $\times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} \times | \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} \times$
- C 1 $\cup \text{—} \times \times | \cup \text{—} \times | \cup \text{—} \times \times | \cup \text{—} \times$
 2 $\cup \text{—} \times \times | \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times \times | \times \cup \text{—}$
 3 $\cup \text{—} \times \times | \times \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times \times | \times \times \cup \text{—}$
 4 $\cup \text{—} \times \times | \times \cup \text{—} \times | \cup \text{—} \times \times | \times \cup \text{—} \times$
- D 1 $\times \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times | \times \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times$
 2 $\times \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} | \times \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—}$
 3 $\times \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times \times | \times \times \cup \text{—} | \cup \text{—} \times \times$
 4 $\times \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} \times | \times \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} \times$
- E 1 $\times \cup \text{—} \times | \cup \text{—} \times | \times \cup \text{—} \times | \cup \text{—} \times$
 2 $\times \cup \text{—} \times | \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} \times | \times \cup \text{—}$
 3 $\times \cup \text{—} \times | \cup \text{—} \times \times | \times \cup \text{—} \times | \cup \text{—} \times \times$
 4 $\times \cup \text{—} \times | \times \times \cup \text{—} | \times \cup \text{—} \times | \times \times \cup \text{—}$

Diese 20 möglichen Formen bilden 10 Paare zusammengesetzter Metren von steigendem Rhythmus, je nachdem welcher der beiden alternierenden Füße voransteht. Es erhebt sich nunmehr die Frage, ob sich alle diese nach der Variationsrechnung möglichen Versmaße in einem aus dem untrennbaren Kerne $\cup \text{—}$ aufgebauten System rhythmisch verwirklichen lassen. Bei der Beantwortung dieser Frage haben wir lediglich von den beiden oben festgestellten metrischen Gesetzen auszugehen; denn auch für die Konstruktion aller zusammengesetzten Metren von rein steigendem Rhythmus gelten die beiden Regeln: 1. daß der Kern $\cup \text{—}$ niemals zweimal unmittelbar aufeinanderfolgen kann, und 2. daß zwischen den Kernen niemals mehr als zwei neutrale Silben stehen können, weil der im Kern verlagerte Druck eine größere Zahl von unbestimmten Silben nicht rhythmisch regulieren kann. Gegen diese Prinzipien verstoßen aber die meisten der 20 möglichen zusammengesetzten Metren. Ein Blick auf obige Liste lehrt, daß in 8 Metren der Kern unmittelbar aufeinanderfolgt, und daß in 10 zum Teil denselben, zum Teil anderen Metren die Kerne durch 3 und sogar 4 neutrale Silben voneinander getrennt sind. Diese

Versmaße scheiden also als rhythmisch nicht zu verwirklichend aus¹, und es bleiben somit alles in allem nur folgende 3 Paare A2 = C1, D2 = B3 und E2 = B4 als einzig darstellbare Formen zusammengesetzter Metren von rein steigendem Rhythmus übrig. Dieses Ergebnis ist erstaunlich; denn es stellt sich heraus, daß die ersten Glieder dieser drei rein theoretisch konstruierten Paare, d. h. die Metren A2, D2 und E2 durchaus und genau den drei Metren entsprechen, die sich als einzige zusammengesetzte Metren von rein steigendem Rhythmus in der alten Poesie finden, und die Khalil als solche rhythmisch unterschieden und in seinem Kreise 1 vereinigt hat, nämlich:

8. $\cup\text{—}\times \mid \cup\text{—}\times \times \mid \cup\text{—}\times \mid \cup\text{—}\times \times = \text{Tawil}$
 9. $\times \times \cup\text{—} \mid \times \cup\text{—} \mid \times \times \cup\text{—} \mid \times \cup\text{—} = \text{Basit}$
 10. $\times \cup\text{—}\times \mid \times \cup\text{—} \mid \times \cup\text{—}\times \mid \times \cup\text{—} = \text{Madid}$

Wiederum stimmt also unser nach allgemeinen metrischen Grundsätzen theoretisch durchgeführter Aufbau eines Systems von Metren in wunderbarer Weise mit der Überlieferung überein. Nur die und gerade die drei Versmaße, die theoretisch als die einzig möglichen zusammengesetzten Metren von rein steigendem Rhythmus festgestellt werden konnten, sind auch diejenigen, die die alten Dichter aus ihrem rhythmischen Instinkt heraus gestaltet haben.

Und noch eine weitere Tatsache ergibt sich als sicher, wenn wir die Art der Zusammensetzung dieser drei Metren betrachten. Ausgehend von der verschiedenen Stellung der neutralen Silben zum Kern haben wir oben drei Variationen im Stärkegrad der 7 Füße von steigendem Rhythmus unterschieden und angenommen, daß die drei Stammfüße $\cup\text{—}\times$ FA'Ü-lun, $\cup\text{—}\times \times$ MAFÄ-'i-lun, $\cup\text{—}\cup\text{—}$ MUFÄ-'ala-tun die stärkste

¹ 1. Die Kerne folgen unmittelbar aufeinander in folgenden 4 Paaren A1 = B1, A3 = D1, B2 = C2, C3 = D3.—2. Die Kerne sind durch 3 neutrale Silben voneinander getrennt in folgenden 4 Paaren A3 = D1, B2 = C2, C4 = E3, D4 = E4, und sogar durch 4 Silben in dem Paar C3 = D3.—3. Ebenso wie es selbstverständlich ist, daß in Metren, die nur aus dreisilbigen Füßen zusammengesetzt sind, niemals mehr als eine neutrale Silbe zwischen den Kernen stehen kann, liegt es in der Natur der Sache, daß in den 4 Metrenpaaren E1 = A4, E2 = B4, E3 = C4, E4 = D4 die Kerne nie unmittelbar aufeinanderfolgen können, weil der Hemmfuß auf beiden Seiten von neutralen Silben umlagert ist. So kommt es zustande, daß von diesen 4 Paaren das eine Paar A4 = E1 als einziges der ganzen Liste nicht schon von vornherein auf Grund der beiden allgemeinen metrischen Gesetze ausscheidet, sondern erst auf Grund des weiteren Gesetzes, nach welchem der Stammfuß niemals zusammen mit einem Fuß der beiden anderen rhythmischen Stärkegrade Glied eines zusammengesetzten Metrums sein kann.

Form darstellen, daß die drei Springfüße $\times \cup \text{—}$ fā-‘ILÚN, $\times \times \cup \text{—}$ mustaf-‘ILÚN, $\cup \cup \text{—}$ muta-fā-‘ILÚN ihnen folgen, und daß der Hemmfuß $\times \cup \text{—}$ fā-‘ILĀ-tun als schwächster Fuß von steigendem Rhythmus anzusehen ist. Als Stütze für diese von uns angenommene Dreiteilung konnte oben darauf hingewiesen werden, daß auch Khalil die Metren, je nachdem aus welchen dieser drei Gruppen von Füßen sie bestehen, an die erste, zweite oder dritte Stelle in den Kreisen 1, 2, 3 und 5 gesetzt hat. Diese Dreiteilung der Füße erweist sich jetzt als sicher richtig, nachdem durch Anwendung der beiden allgemeinen metrischen Gesetze auf die in der obigen Liste vereinigten, theoretisch möglichen 20 zusammengesetzten Metren alle die Versmaße automatisch ausgeschieden sind, in denen Füße der drei verschiedenen Stärkegrade gemischt sind. Theorie und Tradition stimmen auch in diesem Falle wieder in erstaunlicher Weise zusammen. Denn auch die alten Dichter haben, wie die überlieferten Texte einwandfrei zeigen, kein einziges Metrum durch Zusammenfügen von Füßen der drei oben von uns unterschiedenen rhythmischen Variationen des steigenden Rhythmus gestaltet. Das Tawil besteht nur aus Stammfüßen, das Basit nur aus Springfüßen, und das Madid nur aus dem Hemmfuß. Wir können also für alle aus dem gegebenen Kern $\cup \text{—}$ zu entwickelnden zusammengesetzten Metren von rein steigendem Rhythmus als weiteres Gesetz feststellen, daß sie nur durch Aneinanderfügen von Füßen je der drei gleichen Stärkegrade zustandekommen können. Insbesondere bildet der Stammfuß eine Gruppe für sich, während bei den beiden anderen Variationen, die auch durchaus zu scheiden sind, insofern eine rhythmische Beziehung besteht, als der dreisilbige Fuß $\times \cup \text{—}$ als zu beiden gehörig aufgefaßt werden kann.

Für die Geltung dieses Gesetzes läßt sich auch noch ein indirekter Beweis erbringen. Theoretisch wäre es nach den S. 19 beschriebenen Ableitungsregeln des Khalil ohne weiteres möglich und zulässig, aus dem Tawil als dem führendem Metrum von Kreis 1 noch folgende zwei Metren herauszulesen: 1. FA‘Ū-lun FA‘Ū-lun fā-‘ILĀ-tun MAFĀ‘i-lun und 2. fā-‘ILĀ-tun fā-‘ILĀ-tun FA‘Ū-lun fā-‘ILÚN¹. Daß kein altarabischer Dichter je diese Metren gestaltet hat, steht fest. Es muß aber auffallen, daß auch keiner der späteren Metriker je auf den Gedanken gekommen ist, eine solche nach dem Schema ohne weiteres mögliche Ableitung vorzunehmen; bestimmt aus dem einfachen Grunde, weil eine Mischung von

¹ und zwar durch folgende relative Anordnung zum

<u>Tawil</u>	$\cup \text{—}$ $\times \cup \text{—}$
1.	$\cup \text{—}$ $\times \cup \text{—}$
2.	$\times \cup \text{—}$ $\times \cup \text{—}$

verschiedenen Stärkegraden des steigenden Rhythmus in einem Metrum unvorstellbar war. Denn andere Ableitungen aus Kreis 1 haben die späteren Metriker wohl vorgenommen, und zwar dadurch, daß sie die die Metren bildenden Füße in umgekehrter Folge anordneten. Auf diese Weise entstanden die Versmaße, die in der obigen nach der Variationsrechnung theoretisch aufgestellten Liste als zweite Glieder der drei Paare von zusammengesetzten Metren übrig geblieben waren. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß sich auch die späteren Dichter nur der Umkehrungen des Ṭawīl und des Madīd bedient haben, d. h. nur des Metrums C1 = Mustafīl (MAFĀ-'i-lun FA'Ū-lun MAFĀ-'i-lun FA'Ū-lun) und des Metrums B4 = Mumtadd (fā-'ILŪN fā-'ILĀ-tun fā-'ILŪN fā-'ILĀ-tun), daß aber ein umgekehrtes Basīṭ (d. h. das Metrum B3) von keinem Dichter je gebildet und, wie ich glaube, auch von keinem Metriker als möglich erschlossen worden ist. Das hat bestimmt einen rhythmischen Grund gehabt¹, ebenso wie es rhythmisch begründet ist, daß die alten Dichter gerade das Ṭawīl und das Basīṭ sehr oft und gern benutzt haben, daß aber keiner von ihnen dazu inspiriert worden ist, Metren in umgekehrter Folge der Füße zu gestalten. Eben dadurch nämlich, daß das Ṭawīl gerade mit dem kürzeren, und das Basīṭ gerade mit dem längeren Fuß beginnt, folgen die Kerne der ein Kolon bildenden beiden ersten Füße und die Kerne der folgenden Kola in diesen beiden Metren im Abstand von nur je einer neutralen Silbe aufeinander, und gewinnen durch diese schnelle Wiederholung der Kerne an rhythmischer Kraft². Der gedrungene Stammfuß

¹ Der größere Anlauf von 2 neutralen Silben erhöht, wenn er wie im Basīṭ am Anfang des Kolons steht, den rhythmischen Effekt des Springfußes; er würde aber in der Mitte des Kolons effektwidrig wirken.

² Die 3 zusammengesetzten Metra von rein steigendem Rhythmus Ṭawīl, Basīṭ und Madīd sind die einzigen alten Metra, in denen die Kerne innerhalb der Kola im Abstand von nur einer neutralen Silbe aufeinanderfolgen. Dieser Effekt kommt dadurch zustande, daß diese Metren aus drei- und viersilbigen Füßen gemischt sind. Das einzige alte Metrum, in dem alle Kerne im Abstand von nur einer neutralen Silbe aufeinanderfolgen, ist das Mutaḳārib, und zwar deshalb, weil dieses Metrum nur aus dreisilbigen Füßen besteht. Ich nehme an, daß diese Tatsache Khalīl dazu veranlaßt hat, diesem Metrum den Namen „Mutaḳārib“ zu geben, d. h. das Metrum, in dem die Autād „sich gegenseitig am nächsten stehen“. Ebenso wie der Terminus Mutaḳārib sind auch die Namen für die Metren der Kreise 1 und 2 neue Worte, die Khalīl zum ersten Male in dieser Bedeutung verwendet hat. Den silbenreichen zusammengesetzten Metren des Kreises 1 hat er Namen gegeben, die ihre Ausdehnung, und den längsten einfachen Metren des Kreises 2 Namen, die ihre Fülle betreffen. Demgegenüber muß auffallen, daß er zur Bezeichnung aller nur aus viersilbigen Füßen bestehenden Metren alte Worte verwendet hat, die schon vorher im Ghinā oder in sonst ähnlicher Bedeutung in Gebrauch waren.

wird dadurch im *Ṭawil* besonders wirkungsvoll, und desgleichen erhöht der größere Anlauf des das *Metrum* beginnenden viersilbigen Springfußes im *Basit* den Effekt der beiden dann kurz aufeinanderfolgenden Kerne. In den beiden später künstlich geschaffenen Metren aber, und im besonderen im *Mustaṭil*, kann es zu dem geschilderten Effekt infolge des Abstandes von zwei neutralen Silben zwischen den beiden Kernen innerhalb der *Kola* nicht kommen. Es ist also kein Zufall, daß die alten Dichter, die noch die lebendige Sprache in Versen gestalteten, mit ihrem instinktiven Gefühl für Rhythmik gerade das starke *Ṭawil* schufen, und daß erst die Epigonen, die in literarischer Sprache dichteten, das künstlich erschlossene effektarme *Mustaṭil* einführten.

Schon einige Male sind Untersuchungen über die Häufigkeit des Vorkommens der verschiedenen Metren in der alten Poesie angestellt worden. Obwohl erwiesen ist, daß manche Dichter oder Dichterschulen bestimmte Versmaße bevorzugten und andere vermieden, und infolgedessen die Zahlen der verschiedenen Statistiken kleine Abweichungen voneinander aufweisen, steht das Gesamtergebnis in runden Zahlen unbedingt fest¹. Da von den 16 in die Kreise eingezeichneten Metren in der altarabischen Poesie überhaupt nur 12 vorkommen, scheiden die 4 von den alten Dichtern noch nicht verwendeten Versmaße *Mutadārik*, *Muḍāriḥ*, *Muḫtaḍab* und *Mudjathth* von vornherein aus der Statistik aus. Von diesen 12 alten Metren haben die Dichter, wie alle Statistiken übereinstimmend feststellen, die drei ersten Metren des Kreises 4, *Sariḥ*, *Munsariḥ* und *Khafif*, die in unserer theoretischen Konstruktion bisher noch nicht erschienen sind —, und zwar alle drei zusammen — höchstens zu 5% verwendet; 95% aller altarabischen *Kasiden* und *Fragmente* sind also in einem der 6 (wenn das in unserer Konstruktion enthaltene *Mutadārik*

¹ Die früher vorgenommenen Zählungen von Freytag (S. 15, Anm.) und G. Jacob (*Altarab. Beduinenleben*, Berlin 1897, S. 190f.) (vgl. Brockelmann, *Suppl.* I, 23ff.) sind von Bräunlich (*Literargeschichtliche Betrachtungsweise altarabischer Poesie*, in: *Islam* 24, 1937, S. 247ff.) überprüft, im wesentlichen aber bestätigt worden. Die von ihm vorgenommene Zählung ist die gerechteste und kann „als Durchschnittsschlüssel angesehen werden, nach welchem die *Qasiden* auf die einzelnen Metren verteilt sind“; zu diesem objektiveren Ergebnis ist er dadurch gelangt, daß er außer einzelnen Dichtern und Sammlungen auch eine Stichauswahl getroffen und alle in Fischer's *Schawahid-Indices* vorkommenden Verse mit dem Reimbuchstaben *Bā* verarbeitet hat. Ich habe das Ergebnis der Zählung von Bräunlich übernommen, die von ihm für das *Radjaz* gegebene Zahl jedoch reduziert, da „entsprechend dem Reim jeder einfache *Radjaz*vers gezählt ist, wodurch der Prozentsatz größer erscheint als er mengenmäßig ist“. Sowohl bei Freytag als auch bei Jacob sind die für das *Mutaḫārib* und *Radjaz* gefundenen Zahlen gleich.

mitgezählt wird, 7) einfachen Metren oder in einem der 3 zusammengesetzten Metren von rein steigendem Rhythmus gedichtet, für die im Vorangegangenen gezeigt worden ist, das ihre überlieferte, von den Dichtern verwendete Form mit der konstruierten übereinstimmt. Von diesen 9 Metren steht das *Tawil* mit mindestens 40% bei weitem an der Spitze, während *Basit*, *Wāfir* und *Kāmil* zusammen denselben Prozentsatz zu je ungefähr gleichen Teilen einnehmen. Ihnen folgen in weitem Abstand *Mutaḳārib* und *Radjāz*, die je ungefähr 6% beanspruchen, und die restlichen 3% verteilen sich auf *Ramal*, *Hazaḏj* und *Madid* im Verhältnis der Reihenfolge, in der sie aufgeführt sind. Das Ergebnis dieser Statistik läßt sich leicht rhythmisch begründen. Ebenso wie die wechselnde Silbenfolge der zusammengesetzten äolischen Maße rhythmisch stärker ist und lebendiger wirkt als immer aus denselben Füßen bestehende Trimeter oder Hexameter, so sind auch in den arabischen Versen die Metren, die aus verschiedenen langen Füßen zusammengesetzt sind, effektvoller und beliebter als diejenigen, die immer nur durch Wiederholung von gleichen Füßen entstehen, besonders dann, wenn durch die Zusammenfügung der verschiedenen langen Füße die Kernsilben in den Kola schon nach einem Abstand von nur einer Silbe aufeinanderfolgen. Das tritt beim *Tawil*, zumal es nur aus den starken Stammfüßen besteht, besonders effektiv in die Erscheinung; daher sein großer Vorsprung in der Statistik. Das gleichfalls zusammengesetzte *Basit* mit seinem rhythmisch schwächeren Springfuß und die beiden zwar einfachen, aber durch die abwechslungsreiche Folge zweier Kürzen besonders formfreudigen Maße *Wāfir* und *Kāmil* stehen an zweiter Stelle. Diese 4 Metren wurden sicherlich auch noch aus folgenden zwei Gründen gern von den Dichtern verwendet. Erstens kommt die unregelmäßigere Folge von kurzen und langen Silben in ihnen der Prosa näher und erleichterte daher den Dichtern das Einfügen der Silben der Sprache in die Metren; und ferner konnte in einem 28—30 Silben zählenden Vollvers ein Gedanke bequemer und besser entwickelt werden als in den anderen kürzeren Maßen. Der weite Abstand, in dem *Mutaḳārib* und *Radjāz* folgen, erklärt sich dadurch, daß es einfache, immer nur aus denselben Füßen zusammengesetzte Metren sind, die als solche rhythmisch geringeren Reiz bieten. Das verschwindend geringe Vorkommen des *Ramal* und *Madid* hat seinen Grund darin, daß der Rhythmus dieser Metren ausschließlich durch den schwachen und effektarmen Hemmfuß gestaltet wird. Im besonderen muß endlich die niedrige Quote von nur 1% auffallen, mit der das *Hazaḏj* beteiligt ist. Von Haus aus sollte man annehmen, daß dieses Metrum mindestens ebenso häufig wie die beiden anderen einfachen Versmaße,

wie das Mutakārib und Radjaz, vorkommt, zumal es aus Stammfüßen besteht. Der rhythmische Grund für seinen niedrigen Anteil kann nur der sein, daß es durch das Wāfir außer Kurs gesetzt wurde, das metrisch nur eine in ihrer Quantität festgelegte Variante des Hazadj ist, diesem aber sowohl durch den gefälligen Wechsel der beiden Kürzen als auch durch den wirkungsvollen Versausklang rhythmisch weit überlegen ist.

Das metrische System, dessen theoretische Konstruktion unternommen worden ist, ist im Vorangegangenen soweit entwickelt worden, als es allein aus dem Kern des steigenden Rhythmus als einziger gegebener Größe aufgebaut werden konnte. Aus diesem Kern sind 6 (bzw. 7) einfache und 3 zusammengesetzte Metren von rein steigendem Rhythmus konstruiert worden. Wir konnten feststellen, daß diese 9 Versmaße genau denen entsprechen, die die alten Dichter gestaltet und in den uns überlieferten Kasiden verwendet haben, jedoch nicht in allen, sondern nur in 95% ihrer Gedichte. Wir konnten ferner feststellen, daß auch Khalil beim Vortrag der alten Gedichte eben diese 9 Metren als 9 verschiedene Rhythmen (*buhūr*) unterschieden und in den gleichen Formen in seine Kreise 1, 2, 3 und 5 eingezeichnet hat. Es bleibt jetzt noch übrig, die 3 alten Metren rhythmisch zu bestimmen, die die Dichter in 5% ihrer Kasiden benutzt haben, und die mit denjenigen identisch sind, die in Kreis 4 vereinigt sind. Zur Konstruktion dieser 3 Metren reicht der Kern des steigenden Rhythmus $\cup \text{—}$ allein nicht aus. Aus der in Kapitel 3 vorgenommenen Analyse der 5 Kreise wissen wir aber, daß Khalil in den Metren des Kreises 4 — und nur in diesen — auch fallenden Rhythmus gehört hat. Die drei alten, schon in vorabbassidischer Zeit nachweisbaren Metren dieses Kreises, Sarī, Munsariḥ und Khafif, kommen, wie wir sahen, nur selten vor. Nach dem Verhältnis der Metren (9:3) würde ihnen eigentlich ein Prozentsatz von 25% zustehen, müßte also ein Viertel aller Kasiden in ihnen gedichtet sein; die Statistik hat jedoch gezeigt, daß sie nur im Verhältnis von 95:5 verwendet, d. h. nur in $\frac{1}{20}$ aller Gedichte benutzt worden sind. Dieser geringen Quote gemäß billigt Khalil in seinem metrischen System dem fallenden Rhythmus auch nur einen Repräsentanten zu; der vollständigen Reihe aller 7 möglichen Füße von steigendem Rhythmus steht bei ihm maf-^u-LĀTU ($\times \times \text{—} \cup$) als einziger fallender Fuß gegenüber¹. Rein theoretisch könnte der Kern

¹ Khalil mußte einen der 3 viersilbigen Füße von fallendem Rhythmus als Repräsentanten des fallenden Rhythmus bestimmen, um ihn als achten Fuß den 7 Füßen von steigendem Rhythmus an die Seite zu stellen, d. h. um ihn in das System der Adjzā [$4 + (4 \times 2) = 12$] einzugliedern, und um ihn dem ersten Metrum des Kreises 4 als dessen führendem Metrum zuzuteilen. Für beide Zwecke konnte er von

des fallenden Rhythmus $\text{—} \cup$ ebenso systematisch entwickelt werden, wie es oben (S. 62f.) für den entgegengesetzten Kern durchgeführt worden ist. Man käme dann auch hier je nach der Stellung der neutralen Silben zum Kern zu folgenden 7 möglichen Füßen von fallendem Rhythmus: $\times \text{—} \cup$, $\times \times \text{—} \cup$ (maf-‘ü-LĀTU), $\text{—} \cup \cup \text{—} \cup$; $\text{—} \cup \times$, $\text{—} \cup \times \times$ (FĀ‘I-lā-tun); $\times \text{—} \cup \times$ (mus-TĀF‘I-lun), $\cup \cup \text{—} \cup \text{—}$. Das ist aber reine Spekulation und lag dem Khalil, der nur das aufgezeichnet hat, was er gehört hat, gänzlich fern. Als Ergebnis der Analyse von Kreis 4 konnten wir als Zeugnis des Khalil vielmehr folgendes feststellen: 1. Fallender Rhythmus allein hat in keinem altarabischen Metrum geherrscht; d. h. einfache Metren von rein fallendem Rhythmus (nach Art der in Kreis 2, 3 und 5 verzeichneten entsprechenden von rein steigendem Rhythmus) hat es nicht gegeben. 2. Kein altarabisches Metrum hat mit einem Fuß von fallendem Rhythmus begonnen, d. h. fallender Rhythmus hat in den alten Versen eine sekundäre Rolle gespielt, insofern er den steigenden, der das Metrum eröffnete, nur variiert hat. 3. Drei- und fünfsilbige Füße von fallendem Rhythmus hat Khalil nicht aufgezeichnet, weil sie in den alten Versen nicht vorkommen.

Dieses Zeugnis des Khalil über die Funktion des fallenden Rhythmus in den in Kreis 4 vereinigten Metren paßt durchaus, ja stimmt vollkommen überein mit den Voraussetzungen, von denen wir auszugehen haben, wenn wir in der theoretischen Konstruktion unseres metrischen Systems fortfahren. Da die von uns unternommene Aufgabe darin besteht, ein solches System allein aus dem Kern des steigenden Rhythmus $\cup \text{—}$ zu entwickeln, kommen Metren, in denen fallender Rhythmus entweder ganz oder dadurch, daß er das Metrum eröffnet, herrscht, nicht in Betracht; aus demselben Grunde können auch drei- und fünfsilbige Füße von fallendem Rhythmus in unserer Konstruktion keinen Platz finden¹. Gemischte Metren können also in unserem theoretischem System nur dadurch zustande kommen, daß sie mit einem der 3 viersilbigen Füße von steigendem Rhythmus beginnen

den 3 viersilbigen Füßen nur einen solchen Fuß verwenden, der sich durch seinen metrischen Bau ohne weiteres als Fuß von fallendem Rhythmus ausweist, d. h. nur einen solchen, der sich nach seinem System eindeutig in seine metrischen Elemente zerlegen läßt. Diesen Anspruch erfüllt aber nur maf-‘ü-LĀTU (vgl. S. 36f.), und so mußte er ihn wählen, obwohl sich gerade dieser Fuß wegen der „unveränderlichen“ auslautenden Kürze seines Kerns in kein Metrum fügt.

¹ Denn beide, mehrmals aneinandergereiht, würden einfache Metren von rein fallendem Rhythmus ergeben; und was gemischte Metren betrifft, so sind fünfsilbige Füße in ihnen aus dem S. 67 angeführten Grunde ohnehin ausgeschlossen, und dreisilbige auf Grund des in der folgenden Anmerkung Dargelegten.

und diesen dann durch einen der 3 viersilbigen Füße von fallendem Rhythmus variieren. Nach der Variationsrechnung bestehen somit nur folgende 9 Möglichkeiten der Mischung:

A 1	x x u -	- u x x	x x u -	- u x x
2	x x u -	x - u x	x x u -	x - u x
3	x x u -	x x - u	x x u -	x x - u
B 1	x u - x	- u x x	x u - x	- u x x
2	x u - x	x - u x	x u - x	x - u x
3	x u - x	x x - u	x u - x	x x - u
C 1	u - x x	- u x x	u - x x	- u x x
2	u - x x	x - u x	u - x x	x - u x
3	u - x x	x x - u	u - x x	x x - u

Sechs von diesen theoretisch konstruierten Versmaßen scheidet jedoch aus, da sie nach den beiden aus dem Wesen des rhythmischen Kerns folgenden Gesetzen metrisch nicht zu verwirklichen sind. In den Metren A1, A2, B1, B3, C2 und C3 würden die beiden Kerne durch 3 oder sogar 4 Silben voneinander getrennt sein, und in den beiden Metren A1 und C3 stoßen außerdem noch die beiden Kerne unmittelbar aufeinander. Es bleiben somit aus der Liste nur die 3 Metren A3, B2 und C1 als darstellbar übrig. Auch in diesem Falle können wir wieder feststellen, daß diese drei rein theoretisch konstruierten Versmaße mit den von den Dichtern verwendeten Metren in erfreulicher Weise übereinstimmen. Die 3 übriggebliebenen gemischten Metren entsprechen nämlich den 3 Metren

11. mus-taf-ILÚN maf-ū-LĀTU mus-taf-ILÚN = Munsariḥ = A3
12. fā-ILĀ-tun mus-TĀFĪ-lun fā-ILĀ-tun = Khafif = B2
13. MAFĀ-ī-lun FĀĪ-lā-tun MAFĀ-ī-lun = Muḍāri' = C1

die in eben diesen Formen in Kreis 4 eingezeichnet sind. Trotzdem ist in diesem Falle die Übereinstimmung zwischen Theorie und Tradition nicht eine so durchaus gleiche, wie wir sie bisher bei all den Konstruktionen konstatieren konnten, die durch Zusammenfügen von Füßen von rein steigendem Rhythmus zustande gekommen sind. Zwar ist auch in diesem Falle der den 3 gemischten Metren zugrunde liegende rhythmische Plan durchaus klar (—die beiden Kerne sind in ihnen immer durch zwei neutrale Silben voneinander getrennt, während sie in den Kola der zusammengesetzten Metren von rein steigendem Rhythmus nur durch eine Silbe getrennt

waren —¹⁾, das Ergebnis wäre aber noch erfreulicher gewesen, wenn wir durch die Konstruktion außer dem Munsariḥ und dem Khafif als drittes mögliches gemischtes Metrum das auch schon von den alten Dichtern benutzte Sariḥ, und nicht das jüngere Muḍāriḥ festgestellt hätten. Zu diesem Resultat konnten wir aber aus einem rein äußeren Grunde gar nicht gelangen. Das Sariḥ ist nämlich das einzige von allen alten zusammengesetzten und gemischten Versmaßen, das nicht durch ganz regelmäßige Alternierung der beiden das Metrum bildenden Füße zustande kommt; in ihm folgt vielmehr der Fuß des steigenden Rhythmus zweimal aufeinander, ehe er auf fallenden stößt. Infolge dieser seiner vom Schema der regelmäßigen Alternierung der Füße abweichenden Form konnte das Sariḥ, das eigentlich nur ein um einen steigenden Fuß vermehrtes Munsariḥ ist, nicht in der oben konstruierten Liste der 9 möglichen gemischten Metren erscheinen; aus eben diesem Grunde botes auch schon dem Khalil Schwierigkeiten. Auch er konnte das Sariḥ einzig und allein an der Spitze des Kreises 4 unterbringen, weil sein zusätzlicher Fuß von steigendem Rhythmus nur an dieser einen Stelle den inneren Rahmen des Kreises nicht stört, sondern, wie die Tabelle auf Seite 42 zeigt, aus ihm herausragt²⁾.

Es erhebt sich die Frage, was die alten Dichter dazu gebracht haben mag, fallenden Rhythmus, wenn auch nur in beschränktem Maße, in einigen Versmaßen wirken zu lassen und ihm überhaupt Platz in einem metrischen System zu geben, in dem steigender Rhythmus der herrschende ist. Auf diese Frage kann jetzt, wo wir unsere theoretische

¹⁾ Aus diesem Grunde kann es auch keine dreisilbigen Füße — weder solche von steigendem noch solche von fallendem Rhythmus — in den gemischten Metren geben. Während durch den geringeren Abstand von nur einer Silbe, durch den die gleichgerichteten Kerne im Ṭawil und Basīṭ voneinander getrennt sind, deren rhythmischer Effekt gesteigert wird, würde das Aufeinanderprallen der beiden entgegengesetzt gerichteten Kerne, wenn sie in den gemischten Metren nur durch eine Silbe getrennt wären, zu stark sein und den Rhythmus zerstören.

²⁾ Die beiden letzten Metren des Kreises 4, Muḳtaḍab und Muḍjathth, sind Umkehrungen des Sariḥ (bzw. des Munsariḥ) und des Khafif. Während aber das Mustatīl und das Mumtadd gleich dem Ṭawil und dem Madīd, deren Umkehrungen sie sind, in der theoretisch konstruierten Liste der zusammengesetzten Metren enthalten waren, können sich Muḳtaḍab und Muḍjathth nicht in der oben aufgestellten Liste der theoretisch möglichen gemischten Metren finden, weil sie mit dem Fuß des fallenden Rhythmus beginnen und diesen durch steigenden variieren. Aus diesem Grunde erklärt es sich auch, daß die alten Dichter sie nicht verwendet haben. Es ist unwahrscheinlich, daß Khalil selbst die beiden letzten Metren schon in Kreis 4 eingezeichnet hat. Es sei endlich darauf hingewiesen, daß ein unmittelbar mit dem Kern des fallenden Rhythmus, d. h. mit dem Fuße FĀ'I-lā-tun beginnendes Metrum auch in späterer Zeit nicht gebildet worden ist.

Konstruktion vollkommen überblicken, eine ausreichende Antwort gegeben werden. Wir konnten oben (S. 70) feststellen, daß sich zusammengesetzte Metren von rein steigendem Rhythmus nur dann verwirklichen lassen, wenn die in den Metren verbundenen Füße eine und dieselbe Nuance des steigenden Rhythmus zum Ausdruck bringen, daß aber alle theoretisch möglichen Metren, die durch Mischung von Füßen der 3 verschiedenen Qualitäten des steigenden Rhythmus entstehen würden, aus der Konstruktion ausscheiden, weil sie gegen die beiden aus dem Kern des steigenden Rhythmus folgenden metrischen Gesetze verstoßen und eben deshalb nicht darstellbar sind. Wir konnten daher das Gesetz aufstellen, daß zusammengesetzte Metren von rein steigendem Rhythmus nur durch Aneinanderfügen von Füßen je der drei gleichen Stärkegrade des steigenden Rhythmus zustande kommen können. Offenbar bringt jede dieser drei Nuancen eine so typische Form des steigenden Rhythmus zum Ausdruck, daß sie sich, gerade weil sie verwandt sind, nicht miteinander mischen können. Diese Lücke, die durch das Fehlen gemischter Metren verschiedener rhythmischer Nuancen entstehen würde, haben die alten Dichter in ihrem instinktiven Gefühl für das Darstellbare durch die Versmaße *Sariʿ*, *Munsariḥ* und *Khafif* geschlossen. Es stellt sich nämlich heraus, daß die Variationen, die durch Mischung verschiedener Nuancen von rein steigendem Rhythmus nicht zu verwirklichen sind, durch das Hineintragen des entgegengesetzt gerichteten Rhythmus, d. h. durch Mischung von steigendem mit fallendem Rhythmus zustande kommen. Während in den gleichgerichteten Metren — den 6 (bzw. 7) einfachen und den 3 zusammengesetzten — die regelmäßig aufeinanderfolgenden gleichen Kerne von rein steigendem Rhythmus dadurch, daß sie ungehemmt dem Versende zustreben, an Bestimmtheit zunehmen und ihre rhythmischen Gipfel eben deshalb scharf hervortreten lassen, besteht der Effekt der gemischten Metren gerade darin, daß die beiden entgegengesetzt gerichteten Kerne mitten im Halbvers aufeinanderstoßen. Dieses Aufeinanderstoßen, das den Ablauf des steigenden Rhythmus unterbricht und ihn in fallenden umbiegt, führt zwar zu einer Lockerung der Grenzen der Füße und zu einer rhythmischen Schwächung der Kerne; andererseits aber verleiht gerade dieses Moment der Unruhe den gemischten Metren den besonderen Charakter des Überraschenden¹. Die Tatsache, daß die alten Dichter diese Versmaße gestaltet haben, ist an sich schon

¹ Es ist sicher kein Zufall, daß die 3 Metren *Sariʿ*, *Munsariḥ* und *Khafif* in den 71 von Ahlwardt herausgegebenen *Weinliedern* des Abū Nuwās 22 Mal verwendet sind, also einen Prozentsatz von 30% (— und nicht von nur 5% —) bilden.

ausreichender Beweis dafür, daß sie eine bestimmte rhythmische Funktion erfüllen, und daß ihnen trotz des Fußes von fallendem Rhythmus ein fester Platz in dem metrischen System zukommt, in dem steigender Rhythmus herrscht.

Damit wäre die theoretische Konstruktion des metrischen Systems zu Ende geführt, die wir als Probe auf die Richtigkeit unserer Analyse der Khalil'schen Kreistheorie unternommen haben. Diese Probekonstruktion sollte den Beweis dafür erbringen, daß der untrennbare steigende Kern $\cup \text{—}$ allein den Rhythmus in allen altarabischen Metren zustande bringt. Dieser Beweis ist, wie wir abschließend feststellen dürfen, bis aufs letzte erbracht worden. Indem wir von dem untrennbaren Silbenblock $\cup \text{—}$ mit seiner festen Quantität von 3 Grundzeiten und dem Druck auf seiner Länge als einziger Voraussetzung ausgingen und bei dem Aufbau unseres metrischen Systems nur allgemeingültige metrische Gesetze und rhythmische Erwägungen zur Anwendung brachten, haben wir aus ihm als Maximum 7 Füße von steigendem Rhythmus entwickeln und aus diesen rein theoretisch als Maximum 7 einfache und 3 zusammengesetzte Metren von rein steigendem Rhythmus und außerdem noch 3 gemischte Metren konstruieren können. Genau die gleichen Füße und Metren aber — an Zahl und Fügung mit den konstruierten vollkommen übereinstimmend — sind von den alten Dichtern in ihren Kasiden verwendet worden. Dadurch steht fest, daß der Rhythmus in den alten Metren so, wie Khalil ihn gehört und aufgezeichnet hat, nur durch den untrennbaren Kern des steigenden Rhythmus zustande kommt.

Auch eine Eigenheit einiger altarabischer Metren hat durch die theoretisch durchgeführte Konstruktion ihre Erklärung gefunden, die Tatsache nämlich, daß in dem System der altarabischen Metren, in dem ausschließlich steigender Rhythmus herrscht, in beschränktem Umfang auch fallender Rhythmus zur Anwendung kommt. Es konnte gezeigt werden, daß sich Füße der drei verschiedenen Nuancen des steigenden Rhythmus nur je miteinander zu zusammengesetzten Metren vereinigen, daß sie sich aber untereinander zu gemischten Metren nicht zusammenfügen. Gemischte Metren können, wie die Konstruktion gelehrt hat, aus dem gegebenen Kern nur durch Einführung eines Fußes von fallendem Rhythmus entwickelt werden. Fallender Rhythmus füllt also in dem von steigendem Rhythmus beherrschten altarabischen metrischen System eine ganz bestimmte Lücke aus, die nur durch ihn, und nicht durch einen Fuß von steigendem Rhythmus geschlossen werden kann. Auf diese Weise erklärt sich sowohl die Tatsache, daß fallender Rhythmus überhaupt in einigen der altarabischen Metren erscheint, als auch der Umstand, daß er

nur in so beschränktem Umfange, nämlich nur zur Ausfüllung dieser Lücke zur Anwendung kommt.

Die Probekonstruktion führt klar vor Augen, daß die altarabischen Metren monorhythmisch im strengsten Sinne des Wortes sind, daß in ihnen wirklich nur eine einzige rhythmische Idee gestaltet worden ist. Schon Ibn Khaldūn¹, der die strophisch und metrisch reichere jüngere arabische Poesie und vielleicht auch nichtarabische Versmaße kannte und daher Vergleichen anstellen konnte, hat diese Tatsache deutlich empfunden und, wenn auch etwas allgemein, so doch klar zum Ausdruck gebracht. Er stellt fest, daß die alten Dichter bei weitem nicht alle von Natur aus möglichen rhythmischen Figuren (*al-mawāzīn al-ṭabīʿiyya*) zu Metren entwickelt, sondern nur eine Gattung, nur die 15 „speziellen Versmaße“ (*awzān makḥṣūṣa*) gestaltet haben, die die Wissenschaft vom ʿArūd dann in den festen Rahmen der 15 Idealformen der Metren (*al-buḥūr*) gespannt hat. Als Ergebnis der Probekonstruktion können wir präziser formulieren und sagen, daß die alten Dichter einen untrennbaren Zweisilbenblock mit dem Druck auf der Länge $\cup \text{—}$ als Kern des steigenden Rhythmus aufgefaßt und gestaltet haben, und daß sie in ihren Metren einzig und allein dieses eine rhythmische Element entwickelt und ausgebaut haben. Durch die Alleinherrschaft dieses Zweisilbenkerns unterscheiden sich die altarabischen Metren von den quantifizierenden Metren anderer Sprachen. Im altgriechischen Verse formen sich die Füße durch Aneinanderreihen einzelner Silben, im arabischen Verse ist ein untrennbares Silben-Paar die „Stütze des Fußes“. Diese Tatsache hat weitgehende Konsequenzen für die Bildung von Füßen und die Zusammenfügung von Metren. Der arabische Kern besteht zwar aus zwei Silben; da er aber untrennbar ist, bildet er rhythmisch eine Einheit und läßt daher ganz erheblich weniger Variationen zu als zwei bewegliche Silben. Die Untrennbarkeit des Kerns allein erklärt —, wie die Probekonstruktion erwiesen hat —, die Tatsache, daß die alten Dichter aus diesem Kern nur 7 Füße entwickeln und aus diesen alles in allem nur 12 Metren gestalten konnten. Der untrennbare Zweisilben-Block gibt zwar den Füßen und Metren eine rhythmisch feste Fügung; wenn und solange er aber allein herrscht, blockiert er zugleich die Ausweitung des rhythmischen Rahmens.

Und noch eine weitere Erkenntnis vermittelt unsere theoretisch durchgeführte Konstruktion. In ihrem Wesen als Probekonstruktion lag es, alle theoretisch zu bildenden Füße aus dem gegebenen Kern zu

¹ Vgl. Anlage O.

entwickeln und alle sich bietenden Möglichkeiten der Zusammenfügung dieser Füße zu Metren zu gestalten. Da die in der alten Poesie vorkommenden Metren aber mit den theoretisch konstruierten nicht nur der Form, sondern auch der Zahl nach vollkommen übereinstimmen, ist erwiesen, daß die alten Dichter unbewußt und instinktiv diese eine von ihnen gestaltete Idee lückenlos und mit erstaunlicher Konsequenz bis an die Grenze des Maximalen in ihren Versmaßen verwirklicht und auf diese Weise ein geschlossenes und nicht mehr erweiterungsfähiges metrisches System geschaffen haben. Dabei haben sie alle Möglichkeiten, die die gefügte Sprache ihnen bot, mit solcher Virtuosität ausgenutzt und mit solcher Freudigkeit an rhythmischer Gestaltung entwickelt, daß der zugrunde liegende einfache und uniforme Rahmen fast ganz verdeckt wird und nur die Varietät in den Vordergrund tritt.

Die Probekonstruktion hatte nicht den Zweck, die altarabischen Metren auseinander „abzuleiten“, etwa in dem Sinne, wie man schon im Altertum alle klassischen Metren aus dem Trimeter und Hexameter abgeleitet hat, oder wie einige Arabisten alle arabischen Metren durch Hinzufügen oder Weglassen von Silben aus dem Radjaz ableiten zu können geglaubt haben¹. Das System von Metren, das in diesem Kapitel aus dem gegebenen Kern des steigenden Rhythmus aufgebaut worden ist, ist vielmehr selbständig und unabhängig von irgendwelchen überlieferten Formen rein theoretisch konstruiert worden. Erst nach Beendigung der

¹ Die Tradition der Araber, die besagt, daß das Hudā, das Lied des Kameltreibers, vor dem Ghinā dagewesen sei (vgl. Anhang C 2 und R) nimmt an, daß das Ghinā und das primitive Radjaz aus dem Hudā entstanden seien. Die arabische Tradition gibt ferner Beispiele dafür, daß der auf der Reise Dichtende oder der auf der Reise vor Schmerz Schreiende seine Worte und Rufe dem Kamelschritt anpaßt, indem er sie unwillkürlich mit dem Aufsetzen der Füße des Kamels zusammenfallen läßt. Nach der arabischen Tradition wäre also das taktmäßige Radjaz letztlich durch Nachahmung einer gleichförmigen Kette von Geräuschen der Reittiere entstanden. Näher liegt es vielleicht, mit Martin Hartmann einen umgekehrten Einfluß anzunehmen, d. h. davon auszugehen, daß nicht der Schreiende oder Redende seine Worte dem Schritt des Kamels anpaßte, sondern daß der Kameltreiber die Tiere dadurch in Tritt hielt, daß er bestimmte Silben taktmäßig aufeinanderfolgen ließ. Diese Annahme wird durch Zeugnisse aus der neueren Reiseliteratur gestützt, die besagen, daß das Tier nach den Melodien, die es von seinem Reiter vernimmt, seine Gangart einrichtet (vgl. A. Musil: *Arabia Petraea*, III, Wien 1908, S. 267). Diese Annahme steht auch im Einklang mit der Theorie von Karl Bücher, der in seinem Werke „*Arbeit und Rhythmus*“ (4. Aufl. 1909) an der Hand ausgiebigen Materials aus der Völkerkunde die Zusammenhänge zwischen der Arbeit und ihrer Förderung durch den Takt von Arbeitsliedern untersucht, und im Anschluß daran die antiken Metren mit bestimmten Grundformen der Arbeitsbewegung in

Beziehung gesetzt hat. Bücher aber ist vorsichtig genug, seine eigene Theorie nicht als Norm anzusehen und etwa zu behaupten, „daß die betreffenden Metren gerade so entstanden sein müßten und nicht auch anders entstanden sein könnten“. Man darf nicht erwarten, so fügt er S. 370 hinzu, daß sich auf diese Weise „alle Rätsel der antiken oder irgend einer anderen Metrik lösen werden. Man darf eben nicht vergessen, daß alle ältere Poesie nur gesangsweise vorgetragen wurde, wobei das Sprachmaterial nur zu leicht vergewaltigt wurde, daß aber die Verskunst, einmal vorhanden, ihre eigenen Bahnen verfolgt, sobald das Gedicht von Musik und Körperbewegung sich losgelöst hat und genügend selbständig geworden ist, um sein Sonderdasein zu führen“.

Leider haben nicht alle Arabisten die gleiche Vorsicht walten lassen, sondern die Tradition der alten Araber über die Entstehung ihrer Metren für einen Tatsachenbericht gehalten und aus ihr konkrete Folgerungen gezogen. Da der Vollschritt des Kamels aus 2 Fußaufsetzungen besteht, nimmt Martin Hartmann (*Metrum und Rhythmus*, S. 21) eine aus je 2 Silben bestehende Dipodie, den Wechsel von betonter und unbetonter Silbe, als das ursprüngliche Metrum an und geht dann dazu über, weitere „Ableitungen“ vorzunehmen. Je nachdem nämlich, ob man von der ersten Fußaufsetzung ausgeht, d. h. von dem Übergehen des Tieres aus der stehenden in die schreitende Lage oder von einem der Zwischenräume, entsteht nach seiner Ansicht das Hazadj (◡ ◡ ◡ —) oder das Radjaz (◡ — ◡ ◡), die sich dadurch unterscheiden, auf welcher Silbe der Ton liegt. Aus diesen ursprünglichen Versmaßen entstanden nach seiner Meinung Mutakārib und Mutadārik dadurch, daß zwischen die 2 Fußaufsetzungen, d. h. zwischen die beiden betonten Silben nicht eine, sondern je 2 unbetonte Silben eingeschoben wurden, und das Wāfir und Kāmil dadurch, daß zwischen die beiden betonten Silben abwechselnd einmal 2 und einmal 1 unbetonte Silbe eingeschoben wurde. Desgleichen faßt er das Basīṭ (— ◡ — [—] — ◡ —) und das Ṭawīl (◡ — [—] — ◡ — —) als verstümmelte Formen des Radjaz und Hazadj auf. Die Ableitung der anderen Metren aus dem Dijambus macht ihm jedoch Schwierigkeiten, weil in ihnen betonte und unbetonte Silben nicht abwechseln. Auch Gustav Hölscher (*Arabische Metrik* in ZDMG 74, 1920, S. 359—416) hat versucht, die Entstehung der arabischen Metren durch ihre „Ableitung“ aus dem Radjaz d. h. durch Hinzufügung, Streichung oder Umstellung von Silben zu erklären; als die 3 ältesten Abwandlungen betrachtet er das Sarī, Kāmil und Hazadj, denen er durch verschiedene Formen der Synkope das Wāfir, Basīṭ, Ṭawīl und Mutakārib folgen läßt, während er dem Khafif und Mun-sariḥ gegenüber ratlos ist.

Diese und ähnliche Versuche, die Metren auseinander abzuleiten und auf diese Weise ihre Entstehung zu erklären, erinnern an die Derivationstheorie des Grammatikers Terentius Varro (gest. 27 v. Chr.), der alle antiken Versmaße durch adiectio, detractio, concinnatio und permutatio aus dem heroischen Hexameter und dem jambischen Trimeter abgeleitet hat. Über diese Theorie hat Wilamowitz-Moellendorf (S. 75) das gerechte Urteil gesprochen, wenn er sagt: „Das Prinzip der Derivation ist ganz unwissenschaftlich und erklärt gerade, weil es alles erklären kann, gar nichts.“ Schärfer, aber deswegen nicht weniger gerecht hat E. Bräunlich (in: *Islam*, Bd. 24 1937, S. 247) seine Stellungnahme formuliert: „Einfälle über die ‚Entstehung‘ der Metren bleiben m. E. ebensowenig überzeugend wie die Versuche durch schematische Addition und Subtraktion von Silben ein Versmaß aus dem anderen abzuleiten.“ (Schluß dieser Anmerkung findet sich auf S. 83.)

Konstruktion stellte sich heraus, daß unser rein schematisch aufgeführter Bau, dessen uniformen Grundriß, Plan und Gliederung wir bis ins letzte kennen, genau dem Bau entspricht, den die alten Dichter ihrer Eingebung folgend errichtet haben. Der ihren Versmaßen zugrunde liegende einheitliche Grundriß ist jedoch, da die Dichter nicht schematisch konstruiert, sondern als Künstler geschaffen haben, verdeckt; bei ihnen treten, wie die oben gebotene Statistik gezeigt hat, vor allem die rhythmisch starken und effektvollen Figuren hervor, während die nüchternen Linien unausgenutzt im Hintergrund bleiben. Unsere Probekonstruktion will und kann nicht das Entstehen der alten Versmaße erklären; sie sagt nichts darüber aus, wie und wodurch die alten Dichter dazu kamen, den Kern des steigenden Rhythmus zu gestalten, und wie und wodurch sie darauf geführt wurden, diese eine rhythmische Idee bis zur äußersten Grenze des Möglichen auszuschöpfen und metrisch darzustellen; sie gestattet uns aber klaren Einblick in den übersichtlichen Grundriß des fertig vorliegenden Systems der altarabischen Metren.

Wohl keine andere metrische Verskunst ist in solchem Maße rhythmisch eindeutig und konsequent angelegt und in solch lückenloser innerer Systematik ausgebaut wie die altarabische; nur aus diesem Grunde konnte es auch gelingen, ihren Grundriß aufzudecken. Aber auch keine andere Verskunst hat schon kurz nach ihrer Blütezeit einen so meisterhaften Metriker wie Khalil gefunden, der ihr Wesen anschaulich erkannt und dargestellt hat. Die Uniformität und Regelmäßigkeit im Bau der altarabischen Versmaße mag seinem geschulten Ohre das Heraushören der verschiedenen rhythmischen Figuren und der Kerne als der rhythmischen Gipfel erleichtert haben; seine Idee aber, die rhythmische Zusammensetzung der verschiedenen Metren in 5 Kreisen dem Auge sichtbar

Nur die von den alten Dichtern verwendeten 7 Füße von steigendem Rhythmus lassen sich durch die Umlagerung des Kerns $\cup \text{—}$ mit neutralen Silben aus diesem entwickeln; sie bringen in dieser festgefügtten Silbenfolge bestimmte rhythmische Variationen zum Ausdruck und bilden daher feste metrische Elementargruppen; keine „Ableitung“ darf diese Einheiten zerreißen oder trennen. Es ist daher auch nicht zulässig, die ein Metrum (z.B. das Tawil) beginnende feste Kürze als „Auftakt“ aufzufassen und, wie Martin Hartmann und andere es getan haben, aus dem untrennbaren Kern $\cup \text{—}$ herauszulösen. Auf diese Weise würde der Rhythmus des Verses umgekehrt und in fallenden verwandelt. Über solche Versuche, die auch bei der Bestimmung altgriechischer Metren gemacht worden sind, heißt es bei Wilamowitz-Moellendorf (S. 115): „Denn der Gegensatz zwischen Jamben und Trochäen ist stark. . . . Trotzdem haben Moderne diesen Unterschied verwischen wollen und in dem Anlaut eine bedeutungslose Vorschlagssilbe gesehen, unwillkürlich von der Taktbezeichnung der modernen Notenschrift beeinflusst.“

graphisch zur Darstellung zu bringen, ist genial in der Anlage und glänzend in der Durchführung¹.

¹ Nach Beendigung der Probekonstruktion sind wir in der Lage, den inneren Aufbau der 5 Kreise klar zu übersehen und den ihnen zugrundeliegenden rhythmischen Mechanismus zu erkennen. Die Voraussetzung des ganzen Systems ist die Erfassung und Festlegung der 7 + 1 Füße, d. h. der rhythmischen Figuren, aus denen die Metren zusammengesetzt sind. Die Kreise 2, 3, 5 enthalten die je aus drei-, vier- und fünfsilbigen Füßen bestehenden einfachen Metren von rein steigendem Rhythmus, der Kreis 1 die aus ungleich langen Füßen zusammengesetzten Metren von rein steigendem Rhythmus, und Kreis 4 die aus viersilbigen Füßen bestehenden, aus steigendem und fallendem Rhythmus gemischten Metren. Innerhalb der Kreise entspricht die Reihenfolge der Metren dem rhythmischen Stärkegrad der Füße, aus denen sie bestehen. Diese Reihenfolge (1: Stammfuß, 2: Springfuß, 3: Hemmfuß) ist zugleich die Voraussetzung dafür, daß die langen und kurzen Silben jedes Kreises, wenn sie in der durch ihre Reihenfolge bestimmten Relation zueinander geordnet sind, aufeinanderfallen, und auch zugleich die Voraussetzung dafür, daß die zweideutigen Autäd der zweiten und dritten Metren jedes Kreises unter das eindeutige Watid des ersten Metrums fallen. Diese klare rhythmische Anordnung wird dadurch verdeckt, daß die 5 Kreise selbst zueinander nicht rhythmisch geordnet sind, sondern rein arithmetisch nach der größeren oder kleineren Zahl der Silben aufeinanderfolgen, aus denen die Paradigmata-Worte ihrer Metren bestehen.

6. Die quantifizierenden Metren bei Griechen und Arabern

Die Tatsache, daß die altarabischen Versmaße — darin den Metren keiner anderen Sprache vergleichbar — nur aus dem untrennbaren Kern des steigenden Rhythmus $\cup\text{—}$ entwickelt sind, und daß die Dichter diese eine rhythmische Idee voll ausgeschöpft haben, ist Beweis genug, daß die alten Metren ein eigenes Gewächs des arabischen Bodens sind, und nicht von außen auf die Sprache aufgepfropft worden sind. Daher hat auch noch kein Arabist, der sich mit Metrik beschäftigt hat, je einen Zweifel an der Bodenständigkeit der arabischen Verskunst geäußert. Auch das Wenige, was die Tradition über die Entstehung der Metren berichtet, weist ausschließlich auf heimischen Ursprung. Wohl sind Erinnerungen an fremde Einflüsse lebendig geblieben, die von Byzanz und von Persien aus auf den arabischen Gesang, auf den Ghinā, sowohl in seinen Anfängen als auch in seinem Wachstum gewirkt haben, was aber die Metren betrifft, so berichtet die Überlieferung ausdrücklich, daß das Radjaz, das älteste der arabischen Versmaße, aus dem Hudā, dem monotonen Liede der Kameltreiber, entstanden, also ein Erzeugnis der arabischen Halbinsel ist¹.

Nur der Vollständigkeit wegen sei auf vereinzelte abweichende Stimmen hingewiesen, die behauptet haben, daß die arabischen Dichter die Anregung, metrisch gebaute Verse zu gestalten, von außen erhalten hätten. Tkatsch² geht von dem Gedanken aus, daß die Araber vor Muḥammad geistig eine höhere Stufe erreicht hätten, als man nach ihren Lebensbedingungen erwarten sollte, und sieht daher eine Schwierigkeit, die altarabische quantifizierende Metrik, „die in keiner anderen semitischen Dichtungsform eine Analogie hat“, aus heimischen Elementen abzuleiten. So kommt er zu der Annahme, daß „die illiteraten Wüstensöhne“ „den jambischen Dimeter nicht noch einmal erfunden“, sondern daß sie die erste Kenntnis quantifizierenden Versbaus von den stamm- und sprachverwandten Syrern erhalten hätten, die durch ihre Verbindung mit den christlichen Griechen des Romäerreiches die Rolle als Vermittler der Wissenschaft spielten. Diese Behauptung ist jedoch eine rein theoretische

¹ Vgl. Anlage C 2 (Mas'ūdī) und R (*Tādī al-'arūs*).

² Jaroslaus Tkatsch: *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles*, Bd. 1 Wien 1928, S. 99 ff.

Schlußfolgerung, die durch kein historisches Faktum gestützt wird. Tkatsch ist nicht in der Lage, irgendwelche direkten Spuren eines solchen Einflusses auf die alten arabischen Dichter aufzuzeigen, die bereits in der Mitte des 6. Jhdts d. Fl. die bekannten Metren in ihren voll entwickelten Formen meisterten. Vor allen Dingen aber fehlt ihm die Einsicht in den engen Zusammenhang, der zwischen dem lautlichen Bau der einzelnen Sprachen und den in ihnen verwendeten metrischen Versmaßen besteht und notwendigerweise bestehen muß. Gerade die von ihm als Stütze angeführte Tatsache, daß die quantifizierende Metrik der Araber keine Analogie in der Poesie irgendeiner anderen semitischen Literatur habe, beweist die Unrichtigkeit seiner Behauptung. Die phonetischen Voraussetzungen der anderen semitischen Sprachen sind nämlich völlig andere als die der alt-arabischen Liedersprache; in ihr allein ist das Charakteristikum der Silbe der scharfe Unterschied zwischen Kurz und Lang, nur in ihr konnte daher eine der altgriechischen ähnliche quantifizierende Metrik verwirklicht werden. Die anderen semitischen Sprachen (wie z. B. das Hebräische und Syrische) mit ihrem expiratorischen Druckaccent und den durch diesen verursachten Vokalkürzungen und dem Schwund der Endungen können, wenn sie überhaupt eine durch regelmäßige Folge bestimmter Silben entstehende Metrik entwickeln, nur eine accentuierende Metrik verwirklichen. Ob es eine allen semitischen Sprachen gemeinsame Urform der poetischen Rede gegeben hat, ist nicht erwiesen. Wenn man aber einen semitischen Urvers annimmt, so ist dieser bestimmt nicht allein durch den Rhythmus periodisch wiederkehrender Silbenfolgen, sondern vor allem durch stilistische Mittel zustande gekommen, indem kurze Sätze, die den gleichen Gedanken in verschiedener Form zum Ausdruck brachten, in paralleler Gliederung aneinander gereiht wurden.

Noch eine weitere Tatsache beweist die Unwirklichkeit und Unrichtigkeit der Annahme von Tkatsch. Der musikalische Accent der altgriechischen Sprache mit seiner scharfen Unterscheidung von Kurz und Lang begann im Lauf der Zeit allmählich an Kraft zu verlieren und zu schwinden, bis er, wie feststeht, vollkommen durch den expiratorischen Druckaccent verdrängt wurde. Dieser Proceß, dessen erste Spuren sich schon in hellenistischer Zeit zeigen, war im 4. nachchristlichen Jahrhundert abgeschlossen. Der expiratorisch gewordene Accent aber hatte die Quantität der Silben zerstört; seit dieser Zeit kommt daher der Rhythmus griechischer Verse nur noch durch den regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben zustande. In griechischen Versen, die Araber im 5. oder 6. Jhd. aus dem Mund von Griechen oder Syrern gehört haben mögen, herrschte sicher eine accentuierende Metrik. Die quantifizierende Metrik der

altgriechischen Verse lebte schon lange nicht mehr in den Mündern; ihre Gesetze sind in alexandrinischer Zeit von Philologen durch eifriges Studium der Texte des Homer und der Tragiker erschlossen und in späteren Jahrhunderten nur noch von Gelehrten, die zugleich Poeten waren, angewandt worden. Es ist mehr als unwahrscheinlich, daß die „illiteraten Wüstensöhne“ in diese gelehrten Studien eingeführt worden sind. Die Vermutung von Tkatsch hat wegen ihrer unzureichenden Begründung wenig Beachtung und keine Zustimmung erfahren.

Schon Jahrzehnte früher hatte Westphal in seiner *Allgemeinen Metrik* (Berlin 1893, S. 475 ff.) eine noch weitergehende Behauptung aufgestellt. Nicht nur die altarabischen Versmaße sollen von den Griechen stammen, sondern auch die Wissenschaft der Metrik sollen die Araber von griechischen Grammatikern entlehnt haben; er vermutet, daß diese Disciplin im Anschluß an die arabische Übersetzung eines griechischen Kompendiums der Metrik von den Arabern ausgebildet worden sei. Ich glaube kaum, daß irgendjemand diese schnell hingeworfene und durch keinen Beleg gestützte Annahme je ernstlich vertreten hat. Wer das System des Khalil, des Begründers der arabischen Metrik, studiert, sieht auf den ersten Blick, daß es nicht nur vom arabischen Vers, sondern sogar von der arabischen Schrift ausgeht, daß es ausschließlich auf die arabischen Versmaße anwendbar ist, und mit den Theorien und Formulierungen des „Handbuches“ des Hephaestion oder anderer griechischer Metriker nichts gemeinsam hat¹.

¹ An dieser Stelle sei auf eine kurze Notiz von K. Vollers hingewiesen. In einer Anmerkung seines Aufsatzes „*The system of arabic sounds*“ (in: Transactions of the 9th Intern. Congress of Orientalists, London 1893, Vol. II, 135) sagt er: „it would be highly interesting to pursue the question whether Khalil's metrical system was based upon an Indian one.“ Zu dieser Bemerkung wurde Vollers durch das Kapitel *al-naḥw wa'l-shi'r* in Alberuni's *India* (ed. Sachau, London 1887, S. 65—72) veranlaßt. Alberuni vergleicht dort den Bau der indischen und der arabischen Verse und handelt auch über die symbolischen Zeichen, deren sich Inder und Araber für die metrischen Elemente bedienen; er tut das jedoch mit dem Ziele, die spezifischen Unterschiede beider zu betonen, die sowohl in dem metrischen Rahmen als auch in der Skandierung (*kaifiyyat kawālibihim wa-taḳṭī' abyātihim*) der indischen und der arabischen Verse bestehen. Leider hat sich bisher niemand eingehend mit diesem Kapitel in Alberuni's *India* und mit den Unterschieden der metrischen Verskunst beider Völker befaßt. — Was die Metrik als Wissenschaft betrifft, so besteht kein Zweifel daran, daß Khalil seine Kreistheorie und das damit verbundene System selbständig und von keinem griechischen oder indischen Metriker beeinflußt konzipiert hat. Alberuni (vgl. Anlage I) bemerkt zwar, daß es wohl möglich sei, daß Khalil davon „gehört“ habe, daß auch die Inder metrische Versmaße in ihren Liedern verwendet hätten, sagt aber ausdrücklich, daß „Khalil in seiner aus Eigenem improvisierten Konstruktion von Erfolg gekrönt worden sei“ (*anna'l-Khalila'bna*

Daß so übertriebene Behauptungen wie die von Tkatsch und Westphal aufgestellt werden konnten, erklärt sich zum Teil dadurch, daß angenommen wird, daß die altgriechischen und altarabischen Verse eben deswegen, weil in beiden eine quantifizierende Metrik herrscht, nach demselben rhythmischen Grundriß gebaut seien. Das ist jedoch nur bis zu einem gewissen Grade richtig. Denn während der Rhythmus der altgriechischen Verse im wesentlichen, vielleicht sogar ausschließlich durch den Zeitfall der metrischen Elementargruppen zustande kam, bestimmt die Zeitdauer der Füße allein nicht den Rhythmus der altarabischen Verse; an seinem Zustandekommen ist auch der Druck beteiligt, und zwar in einer typischen, für die arabischen Verse charakteristischen Form. Hier ist nämlich Quantität und Druck in der unveränderlichen Silbenfolge $\cup \sphericalangle$ zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen. Dieser steigende Kern, aus dem alle arabischen Versfüße entwickelt sind, und durch den der Rhythmus aller arabischen Metren zustandekommt, herrscht aber in keinem altgriechischen Verse. Daher kann auch der rhythmische Grundriß beider Metriken nicht gleich sein.

In dem einleitenden Kapitel ist bereits ausgeführt worden, daß der metrische Bau der Verse, eben weil er durch geordneten Rhythmus in der Folge der Silben zustande kommt, in allen Sprachen in Einklang mit den Eigenschaften stehen muß, die auch in Prosa für die Silben der betreffenden Sprache typisch sind. In diesem Zusammenhang wurden der altgriechischen Sprache, für deren Silben ihre absolut feststehende Quantität das Charakteristikum bildet, die germanischen Sprachen gegenübergestellt, in denen die Silben selbstverständlich auch ein Maß, aber nur ein relatives Maß haben, während sich ein scharfer Druck auf der Stammsilbe der Worte als ihre wesentliche Eigenschaft hervorhebt. Auf dieser Verschiedenheit beruht, wie festgestellt wurde, der scharfe Kontrast zwischen der quantifizierenden und accentuierenden Metrik. Die Rhythmik dieser beiden gegensätzlichen Metriken läßt sich mit der Gestaltung einer Architektur vergleichen. Die quantifizierende Metrik gleicht einer Front, in welcher verschiedene, sorgfältig behauene und geglättete Steine, die sich nur durch die Größe ihrer Maße unterscheiden, in geordnetem Wechsel zu einer Ebene zusammengefügt sind; diese wirkt ausschließlich durch das Ebenmaß ihrer Fläche, die nur durch die wechselnden Maße der in sie ein-

Aḥmada kāna muwaffakan fi'l-iktidābāt). Obwohl die Sachau'sche englische Übersetzung dieses Kapitels (London 1910, Vol. I, 147) nicht immer korrekt ist, scheint er mir gerade in der Wiedergabe dieser Worte durch „exclusively drew from his own genius“ das Richtige getroffen zu haben.

gelassenen Steine gegliedert wird, ohne irgendwelche zusätzliche Ornamentik oder andere äußere Effekte. Auch in der der accentuierenden Metrik zu vergleichenden Front sind die Steine nach gewissen Maßen behauen und in wechselnden Abständen eingelassen; aber nicht der Wechsel der Maße bestimmt die Architektur, der Blick wird vielmehr auf eine nicht kleine Zahl von Steinen gelenkt (— mindestens ein Drittel von allen —), die in regelmäßigen Abständen auf die Architektur verteilt sind und im wahrsten Sinne des Wortes vor den anderen herausragen. Die Oberflächen dieser Steine sind nicht geglättet wie die der anderen, sondern von den Rändern aus nach der Mitte zu weit nach außen geschlagen, so daß sie in Wölbungen aus der Front herausragen. Infolgedessen kann es zu einer Flächenwirkung der Steine in ihrer Gesamtheit nicht kommen; der Effekt dieser Architektur besteht in dem Kontrast von Hoch und Tief und in den breiten Schatten, durch die die meisten Steine verdeckt werden.

Von diesem Gegensatz aus gesehen ist der Platz der altarabischen Verskunst unbedingt und ohne jeden Zweifel neben der altgriechischen quantifizierenden Metrik; denn auch in jener wirkt der Vers als Ganzes durch die feinen Maße seiner Teile und durch ihre regelmäßige und ebenmäßige Zusammenfügung. Ebenso aber wie der Stein jeder Landschaft seine Eigenheiten hat, die der Baumeister beim Behauen und Zusammensetzen genau beachtet, haben auch die Silben der altgriechischen und der altarabischen Sprache jede ihre Besonderheiten, die die Dichter gefühlt und unbewußt ausgenutzt haben. Ein Hinweis auf die Unterschiede in Form und Fügung der Silben in beiden Sprachen wird die Verschiedenheiten im Bau und Rhythmus ihrer Verse besser verstehen lassen. In beiden Sprachen steht die Zeitdauer der Silben eines jeden Wortes absolut fest, diese bildet daher das rhythmische Gerippe ihrer Verse; beide Metriken sind eindeutig quantifizierend. Zum Unterschiede von der Musik, in der die rhythmisch zu gestaltenden Töne mathematisch genau gemessen werden können, muß sich die Verskunst, weil sie die Silben der Sprache rhythmisiert, mit der größeren Durchschnittsmessung von 1:2 für das Verhältnis der kurzen zur langen Silbe begnügen. Die Worte aber, die diesen äußeren, meßbaren Silbenrahmen der Verse anfüllen, haben nicht nur eine bestimmte Dauer, sondern auch eine typische Lautform und eine gewisse Stimmhöhe. Diese beiden Eigenschaften der Silben bestimmen zwar weder, noch beeinflussen sie das eigentlich rhythmische Gerippe des Verses, sie geben aber den Silben, eben weil sie ihren Inhalt bilden, eine eigene Schall- und Klangfarbe. Das Altarabische mit seinen drei kurzen und drei langen Vokalen und seinen zwei Diphthongen ist einfach und klangarm gegenüber



dem Altgriechischen mit seinen 5 kurzen und 6 langen Vokalen und seinen 6 kurzen und 7 langen Diphthongen. Im Altarabischen heben sich in allen Worten die Silbengrenzen gleichmäßig und eindeutig gegeneinander ab; die kurze Silbe wird durch einen kurzen Vokal, die lange Silbe durch einen langen Vokal oder durch einen Konsonanten geschlossen, der von dem einen die nächste Silbe beginnenden Konsonanten deutlich getrennt ist. Im Altgriechischen aber hat die am Ende und vor allem am Anfang der Silben häufig vorkommende Doppelkonsonanz bei den einzelnen Dichtern, in den einzelnen Dichtungsarten und in den verschiedenen Landschaften zu wechselnden Gewohnheiten des Silbenschlusses geführt, denen entsprechend die Quantitäten der angrenzenden Silben verschieden bestimmt werden¹. Den in der altgriechischen Poesie vermiedenen Hiatus kennt das Arabische nicht; etwaige durch das Aufeinandertreffen von Worten entstehende Unebenheiten werden durch die Hilfsvokale des Alif waslatum geglättet. Die arabischen Silben sind als lang oder kurz eindeutig meßbar, einfach und übersichtlich gebaut und außerdem auch verhältnismäßig regelmäßig, auf jeden Fall gleichmäßiger als die altgriechischen auf den Kontext verteilt; sie bieten daher, wie Alfred Bloch² mit Recht festgestellt hat, „die ideale Voraussetzung für eine quantifizierende Metrik“. Man könnte vielleicht statt des einen gewissen Gefühlswert ausdrückenden Wortes „ideal“ besser „normal“ sagen, besonders wenn man nicht nur an ihre Quantität, sondern an die mit Lauten gefüllte altarabische Silbe als Ganzes denkt. Die altgriechischen Silben sind in der Tat durch die Unregelmäßigkeit der sie füllenden Lautmasse komplizierter als die altarabischen, sind auch im Bau ihrer Formen viel weniger übersichtlich und nicht so eindeutig meßbar wie die arabischen, sie übertreffen sie aber gerade durch diese ihre Klangfülle und Mannigfaltigkeit, besonders in den Mundarten mit ihren volltönenden, bunt wechselnden und noch nicht durch Kontraktion und andere Vereinfachungen gezähmten Formen. Aus dem lebendigen Quell dieser Mundarten schöpften die griechischen Dichter, als die Rhythmen in alter Zeit im heroischen Epos und in der lesbischen Lyrik feste metrische Gestalt annahmen, und ihr Reichtum hörte nicht auf, zu immer neuen Silbentfügungen anzuregen. Viele Fälle, in denen die griechischen Dichter anscheinend um des Versmaßes willen von den gewöhnlichen Bildungen

¹ Vgl. Ed. Schwyzer *Griechische Grammatik*, Bd. 1, (München 1939), S. 237, wo die Ergebnisse der Untersuchungen von E. Hermann (*Silbenbildung im Griechischen*, Göttingen 1923) zusammengefaßt sind.

² Vgl. *Vers und Sprache* (1946), S. 2, und in: *Acta Orientalia* 21 (1951), S. 214.

abgewichen sind, müssen als noch nicht veraltet empfundene mundartliche Formen aufgefaßt werden¹. Als die arabischen Dichter aber im 6. nachchristlichen Jahrhundert ihre ersten Kasiden schufen, war der Proceß der Herausbildung einer gemein-nordarabischen Liedersprache bereits beendet; auch die ältesten von ihnen bedienten sich bereits einer voll ausgebildeten Schriftsprache. Diese hatte sich zwar auch aus Dialekten konsolidiert und verfügte daher insbesondere über einen sehr reichen Wortschatz, sie hatte aber infolge des normalen Gefüges ihrer Silben und infolge des übersichtlichen und gleichmäßigen Baus ihrer Formen eine besonders disziplinierte Gestalt angenommen, die auch im Verse ihre Strenge bewahrte und Abweichungen gegenüber abweisend war. Die arabischen Dichter konnten sich daher weniger poetische Freiheiten erlauben als die griechischen, und die tatsächlichen Änderungen von Sprachformen, die sie aus Verszwang vornahmen, wurden eher als Fehler denn als Eigenheiten empfunden².

Eigenen Reiz erhielt die altgriechische Silbe ferner durch die Stimmhöhe. Eine Silbe jedes Wortes wurde durch höheren Ton, durch den „Zugesang“, ausgezeichnet und dadurch gegen die anderen tiefer liegenden abgestuft. Dieser Hochtton (*pitch*) verlieh der Sprache auch in ungebundener Rede einen melodischen Charakter; jede Silbe wahrte ihren quantitativen Eigenwert, und auch mehrere kurze, unmittelbar aufeinanderfolgende Silben kamen voll zur Geltung. Diese tonische Größe hatte in der altarabischen Gemeinsprache, wenn überhaupt, nur einen

¹ Vgl. Schwyzer I, 103f. und R. Kühner: *Ausf. Grammatik der griechischen Sprache*, Teil 1, Bd. 1, 3. Aufl. besorgt von Fr. Blass (Hannover 1890) § 17, 46—56, § 75.

² Die Fälle, in denen die alten Dichter aus Verszwang (*ḍarūrat al-shi'r*) von der korrekten Form der Worte der Sprache abgewichen sind, sind in den Grammatiken systematisch zusammengestellt, z. B. in W. Wright: *A Grammar of the Arabic language*, 3rd ed., Vol. II (1898) S. 373—390. Diese poetischen Lizenzen gehören auch mehr in die Grammatik als in die Metrik, da zahlreiche der von den Dichtern gebrauchten abweichenden Wortformen oder Satzkonstruktionen in den Dialekten oder in der Umgangssprache üblich waren und nicht eigenmächtige Änderungen sind. Zu den poetischen Lizenzen rechnen auch Fälle, in denen die Dichter die Quantität arabischer Worte geändert, z. B. eine kurze Silbe gedehnt (z. B. *yanbā'u* statt des üblichen *yanba'u*) oder eine lange Silbe gekürzt haben (z. B. *maḩāšīru* statt des üblichen *maḩāšīru*). In diesen Fällen von *ḍarūrat al-shi'r* gibt der Dichter also dadurch, daß er die grammatische Form von Worten ändert, den Worten der Sprache prosodische Werte, die denen der Versfüße gleich sind. An allen den Stellen der Verse aber, die durch eine neutrale Silbe besetzt sind (d. h. beliebig mit einer Kürze oder mit einer Länge gefüllt werden können), gibt der Dichter den Füßen die prosodischen Werte, die denen von Worten der Sprache gleich sind. Hier ändert er also nicht den quantitativen Wert der Sprachsilbe, sondern den prosodischen Wert der Füße.

sehr geringen Einfluß auf die Gestaltung der Silbe; in ihr herrschte vielmehr, allerdings in mäßigem Umfange, der expiratorische Druck (*stress*), den die altgriechische Sprache nicht kennt.

Die vier in den einzelnen Sprachen verschieden ausgebildeten Eigenschaften der Silben stehen in einem gewissen Verhältnis zueinander. Wenn der Druck den Charakter der Silben bestimmt und infolgedessen auch den Rhythmus der Verse zustandebringt, verteilt er Stark und Schwach in ungleichem Maße zwischen den von ihm getroffenen und nicht getroffenen Silben, verwischt dadurch ihre Zeitdauer und zerstört die Feinheiten in den Maßen von Kurz und Lang. Im Gegensatz zum Druck als der dynamischen Größe verhalten sich Stimmhöhe und Lautform der zeitlichen Größe, der Quantität der Silben gegenüber neutral. Diese beiden, die melodische und die artikulatorische Größe, beeinträchtigen nicht die Maße der Silben, sie geben ihnen aber durch den Inhalt, mit dem sie sie füllen, ein eigenes Gepräge. Kurz und Lang wurden im Altgriechischen und im Altarabischen mit derselben Genauigkeit unterschieden, die melodische Abstufung des Hochtons und der reichere und unregelmäßigere lautliche Bau der Silben aber verliehen der altgriechischen Sprache einen volleren Klang und Schall, als ihn das Altarabische mit seiner Gleichtönigkeit und mit dem einheitlichen Bau seiner Silben besaß. Gerade diese wechselnde Füllung und Tönung war es, die die griechischen Dichter dazu inspirierte, die einzelnen Silben, auch die kurzen, möglichst abwechslungsreich zusammenzufügen und zu mischen, und auf diese Weise viele verschieden tönende rhythmische Figuren zu formen. Die normal gebauten und normal gefüllten Silben der arabischen Sprache boten ihren Dichtern weniger Anregung; der Grundriß ihrer Metren ist daher auch ebenso einheitlich und regelmäßig wie der ihrer Silben.

Wenn wir die Vergleichung der Rhythmik von Versen mit der Wirkung einer Architektur wiederaufnehmen, sehen wir die arabische und die griechische Front in gleicher Weise als Ebene wirken, die durch Aneinanderfügen von Steinen fest bestimmter Maße gegliedert ist; die arabischen Steine sind ebenso sorgfältig gemessen, behauen, geglättet und eingelegt wie die griechischen, auf diesen zeichnen sich aber außerdem noch die Abstufungen der Stimmhöhen als fein mattierte Farbtonungen ab, und die buntere oder herbere Mundart ist auch auf den geglätteten Flächen des Urgesteins der verschiedenen Landschaften noch deutlich an ihren typischen Äderungen zu erkennen. Das gleichförmige arabische Material bot sich nur dazu an, immer in denselben, der Norm seiner Maße angepaßten Linien in die Fläche eingelassen zu werden. Die Flächen der griechischen Steine mit ihren feinen Äderungen und Tönun-

gen aber wollten nicht nur in gleichmäßigem Nebeneinander zur Geltung kommen; sie reizten die Phantasie der Meister, sie in buntem Wechsel von Klein und Groß zusammenzufügen, zu bewegteren Maßeinheiten und Gruppen zu vereinigen, zu mosaikartigen Figuren zu gestalten und dadurch auch die Maße selbst in der Ebene voller und tönender zur Wirkung zu bringen. Dabei wirkte der durch die verschiedenen Verbindungen in der Fläche entstehende Schmuck nicht wie eine fremde, von außen an die Steine herangetragene Ornamentik, sondern gab sich als das, was er war, als der im Steine selbst verborgene Glanz, dessen Glitzern gerade auch die Maße in der Ebene scharf abzeichnete. Solches Glitzern zierte nicht die Flächen der gleichfarbigen und fleckenlosen arabischen Steine.

Als Dichter der arabischen Halbinsel zum ersten Male dazu inspiriert wurden, Gedichte in metrisch gegliederten Maßen kunstvoll aufzubauen, (— das geschah ungefähr am Anfang des 6. Jahrhunderts —), bot sich ihnen die nordarabische Gemeinsprache als ein gefügiger Stoff, der ihrem Formwillen gehorchte. Die Sprache machte es ihnen zwar leicht, lange und kurze Silben durch Wiederholung bestimmter Fügungen rhythmisch zu gliedern und in festen Metren zu Versen zu binden; trotzdem bleibt die Idee und die Eingebung, diese Fügungen und Reihungen zu gestalten und diese rhythmisch fein variierten Metren aufzubauen, nicht weniger groß. Diese alten durch ihre wohl abgewogenen und wohl tönenden Maße und durch ihre wohl gewählten und wohl durchdachten Worte in Erstaunen setzenden Kunstgedichte bilden den Beginn und zugleich den Höhepunkt der arabischen Poesie; sie stellen etwas vollkommen Neues dar gegenüber der einzigen dichterischen Form, die es bis dahin gegeben hatte. Die alten primitiven Radjz-Folgen aus der heidnischen Zeit, die durch die Kürze und das Pathos ihrer Diktion noch deutlich an ihren Ursprung aus der sakralen Reimrede, aus dem Sadj', erinnern, bestanden nur aus wenigen, manchmal nur aus zwei oder drei Stegreifversen, die ohne Vorbereitung schnell geschmiedet und gesprochen wurden, um einen Arbeitsproceß in Takt zu halten, um den Schritt zu regeln, um den Angesprochenen anzufeuern oder zu schmähen oder um irgendeine andere Wirkung des Augenblicks zu erzielen. Dieses alte Radjz mit seinem unregelmäßig wiederholten Viersilber $\times \times \cup \text{—}$ nahm es nicht genau mit der Quantität der Silben; ein starker Druck in seiner zweiten Hälfte begleitete aber regelmäßig den außersprachlichen Rhythmus, mit dem die Worte verbunden waren¹. Welch ein himmelweiter Unterschied zwischen diesen

¹ Vgl. Bloch: *Vers und Sprache*, S. 14f.; außerdem in: *Acta Orientalia* 21 (1951), S. 218, und in: *Asiatische Studien*, 3/4 (1948), S. 116. Ferner Hölscher in: *ZDMG* 74, 1920, S. 367 und in *Festschrift für K. Budde* (= Beiheft 34 zur *ZAW*, 1920), S. 94.



accentuiert gedachten und accentuiert gesprochenen alten Kurzzeilen und den Kunstgedichten, deren Silben, Worte und Gedanken monatelang vorbereitet und erwogen wurden, und die in vielen zusammenhängenden Versen Erinnerungen an die Geliebte, Bilder aus der Natur, Kriegszüge des Stammes oder andere Motive in bildreicher Sprache und in rhythmisch wohl gegliederten Metren behandelten. Und doch sagt die Tradition¹, daß das Radjāz das älteste Metrum und als solches gewissermaßen die Wurzel sei, aus der die kunstvollen Versmaße entsprungen sind. Das darf nicht dahin mißverstanden werden (—wie es in der Tat geschehen ist—), daß man durch Streichen, Hinzufügen oder Umstellen von Silben die anderen, bunteren und komplizierteren Metren zusammensetzt und auf diese Weise ihre Entstehung erklärt zu haben glaubt. Andererseits liegt der Gedanke, daß das alte poetische Erbgut die Meister der Sprache im 6. Jahrhundert zur Schaffung neuer Formen angeregt hat, so nahe, daß die Tradition sicher wohlbegründet ist. Den Endreim ihrer Verse haben die alten Dichter ganz bestimmt nicht aus eigener Eingebung geschaffen, sondern aus den Radjāz-Kurzversen und dem Sadjīf übernommen; die altarabischen Metren sind rhythmisch so fest zusammengehalten und durch die in ihnen herrschende Einheit von Zeitfall und Druck so diszipliniert gestaltet und reguliert, daß der zusätzliche Reim eher als überflüssig und fremd denn als notwendig empfunden wird. Mit derselben Sicherheit darf man aber wohl annehmen, daß die affektvolle und rhythmisch noch wilde Silbenfolge $\cup \sphericalangle$ des alten Radjāz die Wurzel ist, die die alten Dichter veredelt und als Kernstück in alle ihre Metren verpflanzt haben. Denn diese Silbenfolge, die in allen alten Radjāz-Zeilen das einzige rhythmische Element ist, das immer in derselben unveränderten Form und Folge wiederkehrt, findet sich ohne Ausnahme auch in sämtlichen altarabischen Versmaßen und gestaltet allein deren Rhythmus. Es gibt kein anderes metrisches System außer dem altarabischen, das ausschließlich aus einem untrennbaren Zweisilben-Kern entwickelt ist, in dem Zeitfall und Druck zu einer Einheit verschmolzen sind; und wenn eben diese Silbenfolge (—wenn auch in ursprünglicher, d. h. gröberer und kunstloserer Fügung—) schon das einzig stabile Formelement im Radjāz der Heidenzeit gebildet hat, so darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, daß die alten Dichter es nicht aus Eigenem ganz neu geschaffen, sondern als Erbgut übernommen und nur umgestaltet und verfeinert haben. Der Druck, der in den alten kurzen Radjāz-Zeilen in schneller Folge scharf und nachdrücklich wieder-

¹ Vgl. Mas'ūdi (Anhang C 2) und Ibn al-A'rābī (gest. 230) im *Tādīj al-'arūs* (Anhang R). Siehe auch die Ausführungen S. 81 Anm. 1.

kehrte, neigt seiner Natur nach dazu, sich die rhythmische Herrschaft anzueignen und die festen Maße der Silben zu verwischen. Dieser Entwicklung ist durch die alten Dichter Einhalt geboten worden. In feinem Gefühl für den Charakter der altarabischen Gemeinsprache mit ihrer deutlichen Scheidung von Kurz und Lang wandelten sie als Meister der Sprache die alte abrupte Silbenfolge zum fest gefügten und in seiner Zeitdauer bestimmten Kern des steigenden Rhythmus und bauten in diesen Rahmen den Druck so gezähmt und so beherrscht ein, daß er die Maße der Silben nicht nur nicht verwischte, sondern in ihrer vollen Kraft erhielt und in formenfreudigen Metren zur Wirkung brachte. So wurde durch den schöpferischen Formwillen der alten Dichter aus der accentuierten Silbenfolge des heidnischen Radjāz ein stetiges rhythmisches Element, in dem Zeitfall und Druck zu einer Einheit fest verbunden sind. Durch die Herrschaft dieses Elementes unterscheidet sich die altarabische Metrik von der rein quantifizierenden des Altgriechischen.

Anknüpfend an die Vergleichung der Rhythmik von Versen mit der Wirkung einer Architektur können wir abschließend sagen: Die griechischen Verse wirken als einheitliche Ebene, die nur durch die Maße der in sie eingelassenen Steine gegliedert ist. Die Maße, die durch den bunten Wechsel von Groß und Klein schon an sich vielgestaltig aneinandergereiht sind, fügen sich in der Ebene durch die zarten Äderungen und Tönungen auf den Oberflächen des Gesteins zu besonders reichen und vollen Gruppierungen und Figuren zusammen. Auch die arabischen Verse wirken als Ebene, die nur durch die Maße der in sie eingelassenen Steine gegliedert ist; und doch ist, da eine andere Art von Steinen verwendet ist, ihre Bearbeitung und daher auch ihre Wirkung eine verschiedene. Der arabische Stein, von Natur gleichfarbig und matt, ist nur zu drei festen Maßen behauen. Außer den vielen ganzen und den weniger zahlreichen halben Steinen gibt es auch größere Blöcke, die genau das Maß eines ganzen und eines halben Steines zusammen haben; diese sind regelmäßig im Abstand von höchstens zwei anderen Steinen in die Fläche eingelassen, bilden also mindestens ein Drittel des gesamten verwendeten Materials. Während die griechischen Meister die verschiedenen Steine ihrer Eingebung folgend in buntem Wechsel ihrer Maße einzeln aneinanderfügten und individuell zu mannigfachen Figuren gestalteten, haben sich die arabischen Meister, dadurch daß sie den breiteren Block regelmäßig wiederkehren ließen, die Möglichkeit freier Formung genommen und sich selbst gebunden, einen bestimmten Rahmen innezuhalten. Dazu kommt, daß diese größeren Blöcke nicht ganz in derselben Ebene wie die anderen Steine liegen; ihre Oberflächen neigen sich, leicht ansteigend, etwas nach oben, ragen also

über den angrenzenden — halben oder ganzen — Stein stets um ein Geringes hinaus. Nicht etwa daß diese Blöcke scharf nach außen geschlagen wären und durch gewölbte Ausbuchtungen die anderen Steine in den Schatten stellten und nicht zur Wirkung kommen ließen. Im Gegenteil — die Blöcke sind mindestens ebenso sorgfältig wie die anderen Steine nach festen Maßen behauen und ebenso fein geglättet, sie erzeugen aber dadurch, daß sie an einem Rande ein wenig aus der Ebene herausragen, einen schmalen Schatten. Dieser stets gleiche zarte Schatten, der genau dem Maß des Blockrandes entspricht, erscheint immer wieder auf der Ebene als dünne scharfe Linie. Diese schmalen Schatten der arabischen Blöcke sind es, die die Front gliedern, ohne dadurch die Maße der anderen Steine zu verdecken, und ohne die Gesamtwirkung der Architektur als einheitlicher Fläche aufzuheben.

Ebensowenig wie eine Architektur ausreichend beschrieben ist, wenn nur feststeht, nach welchen genormten Maßen und in welchen Abständen die Steine eingelassen sind, sind auch Metren nicht ausreichend charakterisiert, wenn nur feststeht, daß Silben mit festen Maßen, die in regelmäßigen Folgen wiederkehren, ihren Rhythmus bestimmen. Die Herrschaft der festen Maße der Silben ist es, durch die sich die quantifizierenden Metren von den accentuierenden unterscheiden; wenn man aber die quantifizierenden Metren nach ihren Arten gegeneinander abgrenzen will, bildet die Quantität bei solcher Definierung nur das *genus proximum*. Um den Rhythmus der quantifizierenden Verse in den verschiedenen Sprachen eindeutig zu bestimmen, hat man jeweils noch die *differentia specifica* anzugeben und festzustellen, nach welchen rhythmischen Prinzipien sich die ihrer Quantität nach fest bestimmten Silben der Sprache zu metrischen Elementargruppen zusammenfügen, ob ferner der Zeitfall allein ausreicht, den Rhythmus der Verse zustandezubringen, oder ob, und wenn ja, in welcher Weise und in welchem Grade auch der Druck dabei beteiligt ist. Nach den Ausführungen des vorigen Kapitels kann dieser spezifische Unterschied zwischen den quantifizierenden Metren der Griechen und Araber leicht aufgezeigt werden.

Die altgriechischen Metren sind quantifizierende Metren, die letztlich aus einzelnen Silben bestehen; einzelne Längen und einzelne Kürzen fügen sich in ihnen in bestimmten Folgen zu metrischen Gruppen zusammen. Die Gliederung dieser Gruppen nach Zeiteinheiten genügte allein, wie allgemein angenommen wird, den Rhythmus der Metren in einer so sublimen Weise zustandezubringen, wie wir sie nicht mehr nachempfinden können, weil „unser rhythmisches Empfinden ganz von dem dynami-

schen Rhythmus unserer Sprache und Metrik beherrscht“¹ ist. „Wir können nur die Längen und Kürzen in ein metrisches Schema eintragen und können daran bestimmte Variationen aufweisen, aber das, was diesem Schema Leben gab, der rhythmische Klang, bleibt uns verschlossen“². Falls aber, wie einige glauben, eine iktuslose Verskunst überhaupt nicht möglich ist, ein schwacher rhythmischer Druck also auch in den alten griechischen Versen hörbar gewesen ist, so bestand seine Rolle nur darin, den Zeitfall in den Fällen wiederherzustellen, in denen er durch gelegentlich eingestreute, in ihrer Quantität nicht bestimmte Silben gestört war. Es gibt überaus viele Möglichkeiten, lange und kurze Silben einzeln in verschiedenen Folgen zu metrischen Elementargruppen zusammenzufügen. Die griechischen und römischen Grammatiker und Metriker haben ohne Rücksicht auf die Tatsache, daß es sich um rhythmische Reihen handelt, unter bloßer Beachtung der Quantitäten berechnet, wieviel Versfüße durch verschiedene Mischung von Längen und Kürzen zustande kommen können, und festgestellt, daß für zweisilbige Füße 4, für dreisilbige Füße 8, für viersilbige Füße 16 und für fünfsilbige Füße 32 mögliche Variationen bestehen, die alle besondere Termini haben, und die auch tatsächlich in antiken Versen vorkommen³. Das war mehr mathematische Spielerei als Resultat rhythmischer Erwägungen, zeigt aber, eine wie große Zahl metrischer Elementargruppen durch Aneinanderreihen einzelner Silben zustandekommen kann. Nicht alle dieser möglichen Folgen sind in griechischen Metren verwirklicht worden. „Die meisten Metra bestehen aus zwei longa, vor, hinter oder zwischen denen in gleichmäßiger Anordnung entweder je ein anceps und ein breve (Jambus ×—○—, Trochaeus —○—×) oder nur ein breve (Creticus —○—, Baccheus ○—) oder zwei bicipita (Dactylus —○○—○○, Anapäst ○○—○○—) oder zwei brevia (Choriambus —○○—, Jonicus ○○—) stehen“⁴. Die alexandrinischen Philologen haben diese Metren in einem System zusammengefaßt, das zwar rein schematisch zergliedert, das aber doch auf der Grundlage der antiken Musiktheorie und der Lehren der alten Rhythmiker beruht, die ihrerseits in lebendigem Zusammenhang mit der Technik der Dichter selbst gebildet waren⁵. Sie unterschieden 4, 5 und

¹ P. Maas: *Griechische Metrik* (= Gercke-Norden: *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Lpz. u. Berlin 1929) § 4.

² Snell: *Die Entdeckung des Geistes* (1948), S. 99.

³ Vgl. W. Christ: *Metrik der Griechen und Römer* (Leipzig 1879), S. 70f.

⁴ P. Maas § 53.

⁵ Vgl. A. Boeckh: *Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* (Leipzig 1877), S. 774f.

7 Weil, Arab. Metren

6zeitige Elementargruppen, je nachdem aus wieviel Grundzeiten diese bestanden, und sie unterschieden weiter, je nachdem in welchem Verhältnis die Zeiteinheiten der beiden rhythmischen Teile zueinander standen, drei oder vier Rhythmengeschlechter: ein gleiches (2:2, 3:3), zu dem Dactylus, Anapäst und Choriambus gehören, ein doppeltes (1:2, 2:4), zu dem Trochäus, Jambus und Jonicus zählen, und ein anderthalbfaches (3:2), zu dem außer dem Creticus und Baccheus auch die vier Formen des Paeon gehören; endlich auch noch ein Rhythmengeschlecht, in dem die beiden Teile (wie in den vier Epitriten) im Verhältnis von 3:4 stehen. Offenbar haben die antiken Metriker die Zeitdauer der Silben in ihren verschiedenen Zusammensetzungen und Relationen deshalb so genau berechnet, weil in der Überlieferung noch lebendig war, daß in der Blütezeit der griechischen Dichtung der charakteristische Zeitfall der Silbenfolgen so fein empfunden worden war, daß er allein ausreichte, um den Rhythmus der Verse zustandezubringen. Neben diese einfachen Metren tritt das äolisch genannte Rhythmengeschlecht mit seiner reicheren Silbenzahl, seiner bunteren Silbenfolge und seinen wechselnden Formen; durch Verbindung zweier verschiedener Elementargruppen entsteht das bei Pindar und Bacchylides vorherrschende „daktylepitritische“ Rhythmengeschlecht mit seinen vielen Varianten; zu ihnen kommen noch andere weniger häufige Rhythmengeschlechter und außerdem metrische Formen, die auf Vermischung mehrerer Rhythmengeschlechter beruhen¹. Die Möglichkeit, einzelne Silben zu rhythmischen Gruppen zusammenzufügen, sie in Versmaße zu binden und in Strophen zusammenzufassen, hat keine Grenzen, und so waren die alten griechischen Dichter frei, ihrer Eingebung folgend immer neue Metren zu gestalten oder gestaltete zu wandeln. Die Geschichte der griechischen Verskunst zeigt, wie die Dichter anknüpfend an alte Kultlieder, an den Formenschatz volkstümlicher Metrik, an Überlieferungen einzelner Landschaften in einer mehr als 400 Jahre währenden ununterbrochenen Entwicklung diese Freiheit genutzt und die tönenden, abwechslungsreich und widerpenstig folgenden Silben ihrer Sprache in immer neue metrische Formen gebunden haben². Die altgriechische Metrik ist, da viele und die verschiedensten rhythmischen Figuren und Ideen in ihr verwirklicht sind, polyrhythmisch im wahrsten Sinne des Wortes, und da sie durch den künstlerischen Willen einzelner Persönlichkeiten ständig bereichert und umgeformt wurde, individuell wechselnd ausgestaltet. Man hat versucht,

¹ P. Maas, § 54—57.

² Von Wilamowitz-Moellendorf dargestellt in Kapitel 4 („Skizze einer Geschichte der griechischen Verskunst“) seiner *Griechischen Verskunst*.

diese unübersehbare Fülle der altgriechischen metrischen Formen auf einen Urvers „zurückzuführen“, der aus vier longae bestand, denen kurze Silben folgten oder vorausgingen¹. Ohne Zweifel wird auf diese Weise eine gewisse Ordnung und Gruppierung in die zahllosen metrischen Formen gebracht. Man muß sich jedoch bewußt sein, daß es sich bei dieser „Zurückführung“ der altgriechischen Metren auf einen Urvers um eine Hypothese handelt; denn die vielen Verkürzungen, Erweiterungen oder Varianten, die an dem Urvers vorgenommen werden, sind von vornherein bewußt so angelegt, daß man durch sie zu dem vorher bekannten Ziele, der Gestalt der überlieferten Metren, gelangt. Dadurch mag zwar gezeigt werden, daß die von den Dichtern gestalteten metrischen Formen „in dem Urvers latent vorhanden gewesen sind, und daß die Dichter sie unbewußt aus ihrem rhythmischen Empfinden heraus zum Leben erweckt haben“; es wird aber nicht gezeigt, warum die Dichter gerade diese Formen entwickelt haben und entwickeln mußten, und warum sie die vielen anderen möglichen Fügungen einzelner Silben und andere Erweiterungen oder Verkürzungen des Urverses, die auch in ihm latent vorhanden waren, nicht gestaltet haben. Wir gelangen also durch die Zurückführung aller griechischer Metren auf einen Urvers zu keinem metrischen System, geschweige denn zu einem geschlossenen System, sondern nur zu einem Gebäude, das beliebig erweitert werden kann. Wir können allerdings gar nicht erwarten, zu einem geschlossenen System der griechischen Metren zu gelangen, da die Zahl der möglichen Fügungen einzelner Silben zu metrischen Gruppen und die Zusammensetzung dieser zu größeren Gruppen so gut wie unbegrenzt ist, und da die Dichter aus dieser Fülle heraus nach ihrem rhythmischen Empfinden frei geschaffen haben. Es liegt im Wesen einer polyrhythmischen Metrik, daß sie nicht in ein festes System eingefangen werden kann, sondern erweiterungsfähig ist und stets individuell erweitert wird.

Im Gegensatz zu den altgriechischen Versmaßen sind die arabischen quantifizierenden Metren nicht aus einzelnen Kürzen und aus einzelnen Längen zusammengesetzt, die in bestimmten Folgen regelmäßig wiederkehren; alle Füße aller arabischen Metren gruppieren sich vielmehr um eine untrennbare und in ihrer Quantität unveränderliche Zweisilbenfolge $\cup \prec$, auf deren Länge ein Druck liegt. Nicht so sehr die Mitherrschaft des Druckes ist es, durch die sich die beiden Metriken unterscheiden, als vor allem der Umstand, daß sich im Arabischen nicht einzelne Silben

¹ Vgl. Karl Rupprecht: *Abriß der griechischen Verslehre* (München 1949), S. 13, § 31, 32.



zu metrischen Gruppen zusammenfügen, sondern daß ein untrennbares Silben-Paar den festen Kern aller arabischen Füße und Versmaße bildet. Dieser Kern ist die *differentia specifica* der arabischen Metren innerhalb der quantifizierenden Metren, und durch seine Herrschaft unterscheiden sie sich auch im besonderen von den altgriechischen Versmaßen. Dann und nur dann, wenn wir von diesem untrennbaren Kern mit seinem fest eingebauten Druck ausgehen, lassen sich alle arabischen Füße und Versmaße und alle Eigenheiten in ihrem Bau erklären; — das hat die im vorigen Kapitel durchgeführte Probekonstruktion erwiesen. Es wurde gezeigt, warum die Zahl der Füße, die sich um den Zweisilbenblock gruppieren können, winzig klein sein muß im Vergleich zu der unbegrenzten Mannigfaltigkeit, mit der sich die altgriechischen metrischen Elementargruppen aus einzelnen Silben zusammensetzen; sie ist genau auf die 7 von den Dichtern verwendeten Füße beschränkt, und kann, wenn der Kern allein in ihnen den Rhythmus zustandebringen soll, nicht vermehrt werden. Desgleichen wurde gezeigt, warum die Möglichkeiten, die Füße zu Metren zusammensetzen, in denen der Zweisilbenkern allein herrscht, sehr beschränkt sein muß. Aus den 7 feststehenden Füßen ließen sich alles in allem nur die 7 einfachen und die 3 zusammengesetzten Metren von rein steigendem Rhythmus entwickeln, die auch die alten Dichter gestaltet haben, sowie die 3 (bzw. 6) Metren, in denen sie steigenden Rhythmus durch fallenden variiert haben.

Die im vorigen Kapitel vorgenommene Konstruktion unterscheidet sich grundsätzlich von der „Zurückführung“ der kaum übersehbaren Fülle der altgriechischen metrischen Formen auf einen Urvers oder gar von sogenannten metrischen „Ableitungen“ dadurch, daß sie ohne jede Voraussetzung und ohne Schielen auf die wirklichen Formen der arabischen Metren rein theoretisch und rein objektiv unternommen und durchgeführt worden ist; sie ist keine Hypothese oder Annahme, sondern der völlig selbständig vorgenommene Aufbau eines metrischen Systems, das unabhängig von den alten Versmaßen rein theoretisch aus dem untrennbaren Zweisilbenkern des steigenden Rhythmus $\cup \sphericalangle$ entwickelt worden ist. Ich hatte, als ich mit meinen Versuchen begann, weder die bestimmte Form der altarabischen Metren im Auge, noch den Wunsch oder die Absicht, zu ihnen zu gelangen; eine solche Absicht konnte ich gar nicht haben, weil ich das erzielte Resultat gar nicht vermutete. Ich habe anfangs nur spielend feststellen wollen, zu welchen metrischen Konsequenzen die Herrschaft des untrennbaren Kerns des steigenden Rhythmus führt; dabei gelangte ich schließlich zu den 7 Füßen, die sich als identisch mit den 7 Paradigmata-Worten des Khalil erwiesen, und dann ohne Mühe zu den

7 einfachen Metren, die die alten Dichter verwendet haben. Durch dieses Ergebnis ermutigt habe ich mich dann tastend weiter vorgewagt und auch versucht, zusammengesetzte Metren zu entwickeln, obwohl dies Unternehmen bei der Fülle der Möglichkeiten anfangs aussichtslos erschien. Erst nach vielem Probieren habe ich dann zu meinem eigenem Erstaunen festgestellt, daß, wenn ich die beiden von mir aufgestellten allgemeinen metrischen Gesetze auch auf die Liste der möglichen Variationen zusammengesetzter Metren anwandte, alle die Metren ausschieden, die die alten Dichter nicht gestaltet hatten. Noch größer war mein Erstaunen, als weitere Versuche zu dem Ergebnis führten, daß man durch theoretische Konstruktion auch zeigen kann, warum der Kern des fallenden Rhythmus eine sekundäre Rolle im altarabischen metrischen System spielt, daß er nämlich nur dann und nur deswegen in ihm verwendet wird, weil er eine Lücke ausfüllt und eine bestimmte Funktion erfüllt, die durch steigenden Rhythmus nicht erfüllt werden kann.

Erst nachdem dies theoretisch errichtete Gebäude fertig dastand, stellte sich heraus, daß es mit den von den alten Dichtern verwendeten Metren identisch ist, und daß beide bis in die Einzelheiten übereinstimmen. Dadurch aber, daß wir den Grundriß unserer eigenen Konstruktion genau kennen, haben wir zugleich auch klaren Einblick in den Grundriß des fertigen Systems der alten Verse. Über das Entstehen der altarabischen Metren erfahren wir aus der Probekonstruktion nichts, und können wir auch nichts aus ihr erfahren. Wie über die Gründe alles künstlerischen Schaffens, das dem Individuum als Gnade verliehen ist und nicht rationell erklärt werden kann, ist darüber ein Geheimnis gebreitet. Der Grundriß erklärt nicht, wodurch und wie die Dichter dazu geführt wurden, die affektvolle Silbenfolge des alten Radjaz zum disziplinierten rhythmischen Kern umzugestalten und in formenfreudigen Metren zur Wirkung zu bringen, er erklärt aber, warum sie den Kern, nachdem sie ihm als Künstler seine feste Form gegeben hatten, gerade in den 7 Füßen und gerade in den 12 Metren zur Darstellung bringen mußten, in denen sie ihn dargestellt haben, und warum sie aus ihm keine weiteren Füße und keine weiteren Metren mehr entwickeln konnten. Da wir nämlich den Plan und die Gesetze kennen, nach welchen unser theoretischer Bau eines metrischen Systems erfolgt ist, kennen wir auch die Gesetze und Motive, durch die die Dichter, instinktiv geleitet, dieselben metrischen Formen gestaltet haben.

Obwohl altgriechische und altarabische Metren zu demselben Genus der quantifizierenden Metren gehören, sind sie also ihrem Bau nach doch recht verschieden, und zwar nicht nur deswegen, weil der Anteil, den der

Druck an dem Zustandekommen des Rhythmus hat, in beiden verschieden ist, sondern vor allem deswegen, weil ihre metrischen Elementargruppen durch andere Fügung der Silben entstehen. Während die altgriechischen Dichter, dadurch daß sie einzelne Silben zu Füßen und Metren zusammenfügten, eine Fülle wechselnder rhythmischer Figuren und ein Übermaß metrischer Kompositionen gestalten konnten und so eine polyrhythmische Metrik schufen, haben die altarabischen Dichter eine einzige Idee, nämlich nur den steigenden Zweisilbenkern gestaltet und dadurch eine ausgesprochen monorhythmische Metrik geschaffen. Während die griechischen Dichter frei waren, den Silbenschatz ihrer Sprache individuell und extensiv in immer neue Maße zu binden, ohne die einzelnen von ihnen gestalteten rhythmischen Figuren bis ins letzte auszubauen, haben sich die arabischen Dichter, dadurch daß sie sich von vornherein auf die Entwicklung des Zweisilbenkerns beschränkten, selbst die Hände gebunden, diese eine Idee aber so intensiv ausgebaut, bis der rhythmische Rahmen voll ausgefüllt und nicht mehr erweiterungsfähig war. Während der Reichtum der griechischen Metren jedes System sprengt, und in ihm höchstens eine gelehrte Hypothese eine gewisse Ordnung bringen kann, fügen sich die altarabischen Metren nicht nur in ein System, sondern bilden ein vollständiges System aller metrischen Formen, die aus dem Zweisilbenkern des steigenden Rhythmus entwickelt werden können. Diese Tatsache mag manchen überraschen, der, von außen an die arabischen Metren herankommend, nur ihre Effekte und ihren Formenreichtum genießt, der so groß ist, daß man sie sogar für polyrhythmisch gehalten hat; diese Tatsache folgt aber eindeutig aus dem Einblick in den Grundriß des Systems, den uns die Konstruktion vermittelt. Und in der Tat haben auch die arabischen Dichter bis in die späte Abbassidenzeit hinein den Rahmen dieses nicht mehr erweiterungsfähigen Systems nicht überschritten.

Es bleibt jetzt noch die Frage offen, was die ersten Dichter dazu geführt haben mag, gerade eine Zweisilbenfolge zum untrennbaren Kern des steigenden Rhythmus auszugestalten, und welches ihre Motive gewesen sein mögen, einzig und allein dieses eine rhythmische Element, dieses aber bis zur letzten Möglichkeit in Metren zu gestalten, warum ferner alle Dichter der Blütezeit sich an die Innehaltung dieses festen Rahmens gebunden haben, und warum keiner von ihnen dazu inspiriert worden ist, auch außerhalb dieses Rahmens eine andere rhythmische Figur in Metren zu gestalten und ebenso wie die Griechen auch einzelne Silben frei zu Versmaßen zusammenzufügen. Auf diese Frage erhalten wir Antwort, wenn wir die Entwicklung der arabischen Silbe in der Zeit der Entstehung und der

Blütezeit der alten Metren mit der der altgriechischen Silbe in der entsprechenden Periode vergleichen.

Während der ganzen Blütezeit ihrer Dichtung (vom 8. bis 5. Jahrhundert v. Chr.) herrschte in den griechischen Mundarten die Zeitdauer als die den Charakter der Silben allein bestimmende Eigenschaft; alle Silben, auch die kurzen, kamen in ihrem quantitativen Eigenwert zu voller Geltung. Der Bau der Sprache selbst leitete die Dichter dazu, das ungeordnete Spiel der in ihren festen Maßen aufeinanderfolgenden Silben durch ihren rhythmischen Willen in Metren zu fassen. Je tönender, bunter und eigenwilliger die kurzen und die langen Silben in Prosa folgten, um so stärker war der Formwille der Dichter, sie zu binden und die einzelnen Silben in mannigfach gruppierten rhythmischen Figuren zu verschiedener Wirkung zu bringen. Erst nachdem die griechischen Dichter mehr als vier Jahrhunderte hindurch im Einklang mit dem lautlichen Bau ihrer Sprache frei und individuell die Maße der Silben zu Metren und Strophen geformt hatten, begann in hellenistischer Zeit allmählich der expiratorische Druck in die griechische Sprache einzudringen, die Quantität ihrer Silben zu stören und später zu zerstören. Weit mehr als ein Jahrtausend trennt die Anfänge der altgriechischen Dichtung von dem endgültigen Sieg des Druckaccentes im 3. und 4. nachchristlichen Jahrhundert.

Ganz anders verlief die Entwicklung in der altarabischen Sprache. Als die Dichter um die Wende des 5. und 6. nachchristlichen Jahrhunderts ihre ersten Kunstmetren schufen, bestimmte zwar die Zeitdauer noch den Charakter der arabischen Silben, ein gewisser Übergang und Wandel kündigte sich aber schon damals an. Wir wissen nicht, ob die nordarabische Gemeinsprache allein durch den Verkehr der Stämme, die sich alljährlich auf den Weidewanderungen und Wallfahrten trafen, in allmählichem Ausgleich entstanden ist, oder ob die Dichter sie geschaffen haben; das aber steht fest, daß die Dichter diese Sprache in den festen Rahmen metrisch gegliederter Verse gebunden, dadurch dem Gedächtnis anvertraut und auf diese Weise allein zustandegebracht haben, daß sie in ihren festen und reinen Formen den späteren Geschlechtern erhalten geblieben ist. Schon in den ältesten Versen dieser Meister zeigen sich gewisse, wenn auch erst spärliche Spuren des expiratorischen Druckes¹; in den Dialekten und in der Umgangssprache wird der Einfluß des Druckes wahrscheinlich stärker gewesen sein. Es ist uns zwar keines der vielen Lieder erhalten, die Kameltreiber, Bauern der Palmenoasen oder Frauen im Beduinenzelt in ihren Mundarten im 6. Jahrhundert gesungen

¹ Vgl. Brockelmann, *Grundriß der vgl. Grammatik der semitischen Sprachen*, Bd. 1 (1908), § 43a, a, β, γ; c, a; s. auch Bloch: *Vers und Sprache* (1946), S. 13.

haben, wir dürfen aber aus den wenigen Resten der kurzen heidnischen Radjaz-Verse schließen, daß auch jene nicht in feste metrische Formen gebunden, sondern von starkem Affekt begleitet ihre Wirkung vor allem dadurch erzielten, daß sie mit Pathos und scharfem Accent gesungen oder gesprochen wurden¹. Wir dürfen das auch deswegen mit Sicherheit annehmen, weil die Silben aller dieser Verse durch den Reim zusammengehalten wurden, der der rhythmische Genosse des Druckes ist. In einer rein quantifizierenden Metrik wird dieses zusätzliche Energieelement niemals zur Anwendung kommen; daher findet sich der Reim auch weder in den altgriechischen noch in den lateinischen Versen. Zum Unterschied von den griechischen Dichtern waren die arabischen also schon am Beginne ihres Schaffens nicht mehr ganz frei, die Silben ihrer Sprache einzeln nur nach ihren Maßen in Verse zu binden. Denn obwohl die Quantität der arabischen Silben am Beginn des 6. nachchristlichen Jahrhunderts noch unangetastet war, hatte ihr gefährlicher Gegner, der Druck, bereits aufzutreten begonnen. So hatten die arabischen Dichter von Anfang an eine Sprache zu meistern, deren lautliche Entwicklung ungefähr der der griechischen Sprache in der frühen hellenistischen Zeit des 4. Jahrhunderts v. Chr. entspricht, oder der der lateinischen Sprache ums Jahr 200 a. Chr. Über letztere sagt Vossler²: „Die Festigung der lateinischen Schriftsprache erfolgte etwa zur Zeit des Dichters Ennius, der besonders die lateinische Metrik nach dem Muster der griechischen modifizierte (200 ante). Wahrscheinlich hatte in dieser Zeit schon in der vulgärlateinischen Sprache der Schwund der m-Endkonsonanten (*muru-m*) begonnen, ebenso wohl schon die Synkope von nachtonigen Vokalen in gewissen Proparoxytonis (*pó-si-tús*). Aber diese Neuerung war nicht durchgedrungen. Es wurde noch um sie gekämpft. In diesen Kampf hinein riefen die Gründer der römischen Kunstliteratur ihr Halt! Die ersten Schriftgelehrten um 200 retteten von den schwankend gewordenen Endkonsonanten und von den locker gewordenen tonlosen Vokalen, was noch zu retten war. Es war eine Art Reaktion gegen die revolutionären Umtriebe in der vulgären Sprache, eine Restauration zurückgedrängter Formen. (Ähnliches pflegt sich ja bei der Gründung jeder Schriftsprache zu ereignen.)“ Dieselbe Aufgabe haben die Schöpfer der altarabischen Metren als Meister der Sprache erfüllt. Dadurch daß sie den Lautbestand und die Formen, wie sie um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts lebten, in Verse banden,

¹ Vgl. Brockelmann (*Arabische Literatur*) in EI, Bd. 1, 419 und de Goeje: *Die arabische Literatur* in: *Die Kultur der Gegenwart*, T. 1 Abt. 7 (Die orientalischen Literaturen) (Berlin, Leipzig 1906, S. 141).

² Karl Vossler: *Einführung ins Vulgärlatein* (München 1953), S. 52.

die infolge ihres festen metrischen Rahmens keine Änderung in der Folge der langen und kurzen Silben zulassen, bewahrten sie die altarabische Sprache mit ihren vollen Formen. Hätten sie gleich den altgriechischen Dichtern die Silben ihrer Sprache einzeln nur nach ihren Maßen aneinandergereiht und sie einzig und allein durch ihre wechselnden Quantitäten rhythmisch zur Wirkung gebracht, dann hätten die späteren Geschlechter, in deren Mündern die Maße der Silben unter dem Einfluß des immer stärker werdenden Druckes allmählich lockerer wurden, den quantifizierenden Rhythmus der alten Verse nicht mehr wahrgenommen, sondern ihn als accentuierenden empfunden. Ein feines Gefühl dafür, daß der quantifizierende Eigenwert der altarabischen Silben in ihrer Zeit bereits nicht mehr so stark war, daß sie einzeln aneinandergereiht allein durch ihre Dauer rhythmische Folgen zustandebringen konnten, führte die alten Dichter instinktiv dazu, den Zweisilbenkern zu gestalten, der beide rhythmischen Elemente, die Zeitdauer und den Druck, zu einer untrennbaren Einheit zusammenschließt. Jeder dieser beiden Faktoren wird allerdings dadurch, daß sie gemeinsam den Rhythmus zustandebringen, etwas in seiner ursprünglichen Kraft geschwächt. Der Zeitfall ist nur im Kern vollkommen fest und unveränderlich, in den anderen Silben aber wechselnd; er ist daher nicht imstande, sich in allen Teilen des Verses zu vielen rhythmischen Figuren so frei wie in den Silben der altgriechischen Verse zu entfalten. Vor allen Dingen aber wurde dem Druck, dadurch daß er gezügelt und in den Kern fest eingekapselt wurde, die Kraft genommen, sich im ganzen Verse auszubreiten und die Quantitäten seiner Silben zu zerstören. Die Beschränkung der alten Dichter auf diese untrennbare Zweisilbenfolge erfolgte nicht aus freier Wahl, sondern war unbewußt durch den lautlichen Charakter der Sprache ihrer Zeit bedingt; dadurch aber, daß sie ausschließlich diese eine Fügung zu Metren ausgestalteten, bewahrten und retteten sie die altarabische Sprache mit ihren festen Quantitäten und mit ihren vollen Formen. Der Kern des steigenden Rhythmus $\cup\text{—}$ mit seiner untrennbaren Verschmelzung von Zeitdauer und Druck ist das Charakteristikum der altarabischen Metrik, und durch ihn unterscheidet sich diese als gemischt quantifizierende von der rein quantifizierenden altgriechischen Verskunst. Darum findet sich auch, obwohl beide Metriken quantifizierend sind, kein einziges griechisches Metrum in einem arabischen Verse, und kein einziges arabisches Metrum in einem griechischen Verse. Da nämlich die Füße oder Elementargruppen in beiden Metriken eine durchaus verschiedene Konstitution aufweisen, müssen auch die Metren, die sich aus jenen zusammensetzen, verschiedene Rhythmen zum Ausdruck bringen. Das möge durch Vergleichung zweier

häufig vorkommender viersilbiger arabischer FüÙe mit den ihnen äußerlich entsprechenden griechischen Formen exemplifiziert werden.

Die Konstitution der beiden arabischen FüÙe 1. MAFĀ-'i-lun $\cup \text{—} \times \times$ und 2. mus-taf-'ILŪN $\times \times \cup \text{—}$ besteht darin, daß der den Rhythmus gestaltende stabile Kern von zwei neutralen Silben umlagert ist, die in dem einen Falle hinter, in dem anderen Falle vor ihm stehen. Da jede neutrale Silbe durch eine Kürze oder eine Länge gefüllt werden kann, können diese beiden FüÙe je vier verschiedene Formen annehmen, und zwar:

- | | | | |
|---------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|
| 1. a) $\cup \text{—} \cup \cup$ | b) $\cup \text{—} \cup \text{—}$ | c) $\cup \text{—} \cup \cup$ | d) $\cup \text{—} \text{—} \text{—}$ |
| 2. a) $\cup \cup \cup \text{—}$ | b) $\cup \cup \cup \text{—}$ | c) $\text{—} \cup \cup \text{—}$ | d) $\text{—} \text{—} \cup \text{—}$ |

Diese vier in jeder der beiden Reihen möglichen Silbenfolgen symbolisieren also trotz der kleinen Abweichungen nur je einen und denselben Fuß; denn sowohl der den Druck tragende Kern als auch die Stellung der neutralen Silben zu ihm bleiben in den je vier Formen unverändert und gleich, und nur die für den Rhythmus des Fußes belanglose Zeitdauer der neutralen Silben, die durch den Kern reguliert wird, wechselt. Die beiden als Beispiel gegebenen viersilbigen FüÙe bilden also nicht eine „Dipodie“, in der zwei rhythmisch gleichwertige Teile zu einer metrischen Elementargruppe verbunden sind; in ihnen sind vielmehr, wie die Probestruktion (S. 63/64) deutlich zeigt, die je zwei Silben an dem Zustandekommen des Rhythmus in völlig ungleicher Weise beteiligt. Der eigentliche Gestalter des Rhythmus ist der Kern, während die beiden veränderlichen neutralen Silben nur die Aufgabe haben, den steigenden Rhythmus in einer Weise zu variieren, die durch ihre Stellung zum Kern und nicht durch ihre Quantität bewirkt wird. Diese beiden FüÙe — und analog auch die anderen altarabischen FüÙe — bilden also ein unteilbares Ganzes, in dem je nur die beiden Kernsilben unveränderlich sind. Der Kern besteht aus drei Grundzeiten, und seine Quantität steht absolut fest; sein rhythmisches Wesen wird jedoch nicht durch diese Tatsache allein bestimmt, sondern auch dadurch, daß Zeitfall und Druck in ihm zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen sind. Die beiden anderen Silben können durch ihren Zeitfall bestimmt keine rhythmische Wirkung erzielen. Im Gegenteil; die verhältnismäßig große Zahl solch druckloser und quantitativ neutraler Silben in den arabischen Metren würde den Zeitfall erheblich stören, wenn er nicht durch den im Kern liegenden Druck reguliert würde¹. Wenn es, wie einige wenige annehmen, auch im alt-

¹ Diejenigen Metriker, die den Zeitfall als einziges Moment des Rhythmus im altgriechischen Verse betrachten und das Vorhandensein eines Iktus ablehnen, haben, um dementsprechend den Zeitfall genau messen zu können, angenommen,

griechischen Vers einen Iktus gegeben hat, so ist dieser nur in den Fällen zur Wirkung gekommen, in denen der Zeitfall der Füße durch das Vorhandensein von Anceps-Silben gestört war. Von solchem nur gelegentlich wirksamen Iktus unterscheidet sich der im arabischen Kern verlagerte Druck insofern, als er durch seine Existenz in jedem Fuß und in jedem Metrum schon von vornherein den Zeitfall fest zusammenhält und reguliert. Die beiden einzigen arabischen Metren, deren Füße aus Silben bestehen, deren sämtliche Quantitäten absolut feststehen, sind Wāfir und Kāmil. Der rhythmische Grund dafür ist schon im vorigen Kapitel am Beginn der Probekonstruktion (S. 62) gegeben worden, als die Füße theoretisch aus dem Kern entwickelt wurden. Da der Kern nämlich nur zwei neutrale Silben rhythmisch beherrschen kann, hätten die Dichter darauf verzichten müssen, fünfsilbige Füße aus dem Kern des steigenden Rhythmus zu entwickeln, wenn sie sie nicht ihrer Quantität nach festgelegt hätten. Daher finden sich auch nur in den beiden fünfsilbigen Füßen $\cup \text{—} \cup \cup \text{—}$ und $\cup \cup \text{—} \cup \text{—}$ zwei aufeinanderfolgende Kürzen, die ihrem quantitativen Eigenwert nach als solche von vornherein feststehen. Das ist auch der Grund dafür, daß in den altarabischen Versen nur in diesen beiden Fällen zwei Kürzen durch eine Länge ersetzt werden können¹; niemals aber kann in ihnen eine Länge durch zwei Kürzen ersetzt werden². Die Gesetze über die Quantitäten der Silben

daß der „Zeitwert der anceps zwischen dem des longum und dem des breve lag“ (P. Maas § 51), d. h. daß er auch fest gewesen, und daß seine Relation gegenüber der Kürze $1\frac{1}{2}$ gewesen sei. Die neutralen Silben in den altarabischen Metren lassen jedoch eine solche Annahme nicht zu. Die arabischen Metriker haben nämlich die verschiedenen prosodischen Formen, die die neutralen Asbāb-Silben annehmen können, für jeden Fall, d. h. für alle aus den Uṣūl-Füßen abgeleiteten Furū'-Füße, in Wortparadigmata mit wechselnden Quantitäten festgelegt. Aus diesen Formen folgt mit Sicherheit, daß die neutralen Silben im arabischen Verse keinen einheitlichen festen Zeitwert, sondern je verschiedene Zeitwerte hatten.

¹ Denn in allen anderen Fällen, in denen zwei Kürzen aufeinanderfolgen, sei es durch die Folge zweier neutraler Silben, sei es durch Zusammentreffen einer neutralen Silbe mit der Kürze des Kerns, stehen die quantitativen Werte der zwei Silben als Kürzen nicht von vornherein fest.

² Längen, die eine rhythmisch neutrale Silbe füllen, stehen nämlich nie von vornherein in ihrer Quantität fest. Daher finden auch die allgemeingültigen Quantitätsregeln auf sie keine Anwendung; d. h. sie können nicht durch zwei Kürzen ersetzt werden. Ebensovienig kann auch die Länge des Kerns jemals durch 2 Kürzen ersetzt werden; durch die veränderte Silbenzahl würde nämlich seine untrennbare Zusammensetzung und seine Unveränderlichkeit verloren gehen; außerdem würden dann 3 kurze Silben zusammentreffen, was nur im Radjāz zulässig ist. Aus eben diesem Grunde kann auch in keinem der beiden fünfsilbigen Füße die Länge durch 2 Kürzen gefüllt werden. Vgl. S. 109 Anm. 3.

sind an sich allgemeingültig; sie können aber im arabischen Verse nur in beschränktem Maße Anwendung finden, nämlich nur in den wenigen Fällen, in denen die Quantität der Silben ihrer Natur nach von vornherein feststeht und den Rhythmus allein zustandebringt. Dadurch unterscheiden sich die arabischen Metren von den altgriechischen, in denen der Zeitfall, durch keinen Kern reguliert, allein herrscht, und in denen die quantitativen Werte fast aller Silben von vornherein feststehen. Manche Arabisten, die nur diese Abweichungen der arabischen Metren von den altgriechischen, rein quantifizierenden sahen, aber nicht nach dem Grunde fragten, gingen so weit, die Beteiligung des Zeitfalls am Zustandekommen des Rhythmus im arabischen Verse zu leugnen. Martin Hartmann¹ behauptet, daß nichts darauf hinweise, daß die Araber in ihren Versen an einen Unterschied in den Quantitäten gedacht hätten; er lehnt es daher ab, die „Grundzeiten“ auf sie zu übertragen und für die offene und geschlossene Silbe verschiedene Zeitdauer anzunehmen. Hölscher² geht nicht ganz so weit, sagt aber auch, daß der rhythmische Zeitwert der Silbe ohne Rücksicht auf ihre Quantität stets nur eine einzelne „Zählzeit“ sei, und daß das Gesetz, wonach die lange Silbe den doppelten Zeitwert einer Kürze habe, nicht auf den arabischen Vers anzuwenden sei. Auf der anderen Seite ist Alfred Bloch, der von dem rein messenden Charakter der arabischen Verse überzeugt ist, bemüht, gerade die Ungenauigkeiten des Zeitfalls in den arabischen Versen zu verstehen. So weist er z. B. darauf hin³, daß, wenn zwei textlich gleichlautende Vershälften in zwei Kasiden mit verschiedenen Metren verwendet werden, ein und dieselbe Silbe das eine Mal anstelle eines anceps (bzw. biceps, bzw. biceps) stehe, das andere Mal aber ein biceps (bzw. breve, bzw. longum) vertrete. Diese wechselnd verwendeten Silben sind jedoch sämtlich neutrale Silben, die im arabischen Verse quantitativ beliebig besetzt werden können; die Hauptsache ist (— und das trifft auf alle von ihm beigebrachten Stellen zu —), daß die beiden den Kern bildenden Silben in vollem Umfange die Funktion des Kerns erfüllen. Auch Rudolf Geyer ist von dem rein messenden Charakter der alten arabischen Verse überzeugt. Eine Stütze für seine Anschauung sieht er darin, daß die dritte Silbe der von ihm „Dijamben“ genannten Radjaz-Füße ausnahmslos mit einer Kürze besetzt ist, denn dieser „Tatsache kommt man mit der Betonungsmetrik nicht bei“⁴. Er irrt; ein Blick auf die vier oben gegebenen möglichen Formen des Radjaz-Fußes

¹ *Metrum und Rhythmus* (Gießen 1896), S. 25.

² In ZDMG 74 (1920), S. 385 und in der *Festschrift für K. Budde*, S. 95.

³ A. Bloch: *Vers und Sprache*, S. 22—24 und in: *Acta Orientalia* 21 (1951), S. 210.

⁴ R. Geyer: *Altarabische Diamben* (Lzg. u. New York 1908) Vorwort S. IV/V.

mus-taf-'ILŪN $\times \times \cup \text{—}$ lehrt, daß die dritte Silbe als erste Silbe des Kerns stets durch eine Kürze besetzt sein muß. Andererseits kann Geyer, wie schon Rhodokanakis¹ gesehen hat, mit seiner strengen Quantitätsmetrik nicht erklären, daß in seinen „Dijamben“ folgende vier, ihrem Zeitwert nach verschiedene Formen $\cup \cup \cup \text{—}$, $\cup \text{—} \cup \text{—}$, $\text{—} \cup \cup \text{—}$, $\text{—} \text{—} \cup \text{—}$ vorkommen. Ein Blick auf S. 106, Reihe 2a—2d zeigt aber, daß, wenn der Kern den Rhythmus gestaltet, gerade diese vier Silbenfügungen die vier möglichen Erscheinungsformen des Fußes mus-taf-'ILŪN $\times \times \cup \text{—}$ bilden. Die erste dieser 4 Formen (2a $\cup \cup \cup \text{—}$) stellt den einzigen Fall dar, in dem drei kurze Silben in einem arabischen Fuße nebeneinanderstehen; und in der Tat finden sich drei aufeinanderfolgende Kürzen auch nur in den Metren Radjaz, Sari', Basit' und Munsarih', in denen der Fuß mus-taf-'ILŪN erscheint, eigentlich jedoch nur im Radjaz. In keinem einzigen der anderen Metren ist diese in Prosa überaus häufige Silbenfolge unterzubringen². Der rhythmische Grund für diese auffallende Tatsache ist wahrscheinlich der, daß der quantitative Eigenwert der kurzen Silben in der Zeit, in der die ersten arabischen Metren gestaltet wurden, schon so schwach war, daß der Vokal der zweiten von drei aufeinanderfolgenden Kürzen dem Ausfall nahe, diese Silbenfolge daher metrisch nicht mehr darstellbar war. Theoretisch könnten drei kurze Silben auch in anderen Metren zusammentreffen, wenn in zwei benachbarten Füßen die neutralen Silben völlig beliebig mit Kürzen oder Längen besetzt werden könnten; in allen diesen Fällen ist jedoch durch streng beobachtete alte Übung der Dichter die Aufeinanderfolge dreier Kürzen ausgeschlossen³. Es ist das einer der wenigen Fälle, in denen die neutralen

¹ In seiner Recension von Geyer's *Dijamben* in ZDMG 62 (1908) S. 571.

² Über die Verwendbarkeit des Sprachstoffes in den verschiedenen altarabischen Metren und insbesondere über die Folge dreier Kürzen vgl. die lehrreichen Ausführungen von A. Bloch (*Vers und Sprache*, S. 5—10).

³ Im Tawil (und im Hazadj) können die beiden neutralen Silben in $\cup \text{—} \times \times$ nur entweder durch $\cup \text{—}$ oder durch $\text{—} \cup$, nicht aber durch $\cup \cup$ besetzt werden, weil sonst zusammen mit der folgenden obligatorischen Kürze des $\cup \text{—} \times 3$ Kürzen folgen würden; ebenso kann die ihrer Quantität nach feststehende Länge des Kāmil-Fußes $\cup \cup \text{—} \cup \text{—}$ (und auch des Wāfir) niemals durch 2 Kürzen ersetzt werden, weil sonst eine Fülle kurzer Silben zusammenstoßen würde. Auch im Madid ($\times \cup \text{—} \times | \times \cup \text{—}$), im Ramal ($\times \cup \text{—} \times | \times \cup \text{—} \times$) und im Khafif ($\times \text{—} \cup \times | \times \cup \text{—} \times$) würden 3 Kürzen zusammentreffen, wenn in 2 aufeinanderfolgenden Füßen in ihnen die neutralen Silben beliebig besetzt werden könnten; deswegen gilt auch in diesen Fällen die Einschränkung. — Die arabischen Metriker, die nicht von 3 kurzen „Silben“ sprachen, sondern nur das Schriftbild vor sich sahen, faßten alle diese Fälle unter dem Terminus *mu'ākaba* zusammen und sagten, womit sie die gleiche Erscheinung feststellten: Von 2 ruhenden Buchstaben, die in den Asbāb

Silben in den Füßen nicht beliebig gefüllt werden können, sondern an eine fest geregelte Besetzung, sei es durch eine Kürze oder durch eine Länge, gebunden sind¹.

Der Zeitfall gestaltet also ohne jeden Zweifel den Rhythmus der altarabischen Verse; da er ihn aber nicht allein zustandebringt, sondern seine Herrschaft mit dem Druck teilt, kann er im Arabischen nicht mit derselben Unbedingtheit in allen Füßen in die Erscheinung treten wie in den altgriechischen Metren, in denen er der einzige rhythmische Gestalter ist. Entsprechendes gilt für den Druck. Da er in den quantitativ absolut bestimmten Rahmen des Kerns fest eingespannt ist, kann er nicht um sich greifen und allmählich die Alleinherrschaft im Verse an sich reißen, sondern ist und bleibt infolge seiner Einkapselung gehemmt. Er muß jedoch stärker als der von Natur aus schwache Wortdruck gewesen sein; da er nämlich den Rhythmus des Verses mitgestaltet, muß er den Wortdruck, falls dieser auf eine iktuslose Silbe fiel, überschattet haben².

entweder eines Fußes (wie im *Ṭawīl*) oder zweier Füße (wie im *Ramal*) folgen, kann nur einer (— niemals aber beide —) ausgestoßen werden, d. h. aus *MAFĀ-ʿilun* kann *mafāʿilun* oder *mafāʿilu*, nicht aber *mafāʿilu* werden, und aus *fā-ʿILĀ-tun* *fā-ʿILĀ-tun* kann entweder *fāʿilātu fāʿilun* oder *fāʿilātun faʿilun* werden, nicht aber *fāʿilātu faʿilun* (Vgl. Freytag S. 107).

¹ So z. B. ist die erste der beiden neutralen Silben im *Hazādj*-Fuß stets lang (◡ ◡ — ×); im *Ṭawīl* und *Basīṭ* dagegen ist die erste der beiden neutralen Silben des letzten Fußes des ersten Hemistichs stets kurz (d. h. ◡ ◡ ◡ — bzw. ◡ ◡ ◡). Diese und andere Fälle sind noch nicht ausreichend auf Grund der Texte untersucht. Vgl. Bloch: *Vers und Sprache*, S. 8, Anm. 10.

² Gegen das Vorhandensein eines Iktus, d. h. eines rhythmischen Druckes, der in den Versen manchmal von dem Wortdruck der Prosa abweicht, werden gelegentlich gefühlsmäßig Zweifel geäußert. Als Begründung wird angegeben, daß das Skandieren an sich unnatürlich sei, manchmal sogar lächerlich wirke, wenn dabei — wie beim Skandieren eines deutschen oder eines englischen Verses — bedeutungslose Silben von Worten hervorgehoben werden. Ferner wird darauf hingewiesen, daß arabische Gelehrte, wenn sie die in den alten Metren verfaßten Gedichte rezitieren, sie wie Prosa unter alleiniger Beachtung des üblichen Wortaccentes lesen. Derartige vom Gefühl diktierte Einwände sind jedoch unbegründet: 1. Daß die arabischen Gelehrten heute die alten Verse wie Prosa deklamieren, hat seinen Grund darin, daß sich keine Tradition über ihren Vortrag erhalten hat. In der Blütezeit der arabischen Poesie muß der Vortrag der Gedichte anders gewesen sein. Die Poesie aller Sprachen — und auch die arabische — unterscheidet sich ja von der Prosa eben dadurch, daß sie *Kalām mauzūn* ist, d. h. daß ihr geordneter Rhythmus hörbar und ein anderer als der ungeordnete Rhythmus der Prosa ist. 2. Der Zeitfall allein kann den Rhythmus in den alten Versen nicht zustande gebracht haben, weil die Zahl der Silben, deren Quantität beliebig durch eine Kürze oder eine Länge besetzt werden konnte, zu groß war. 3. Durch die Probekonstruktion ist einwandfrei bewiesen, daß auch der Druck an dem Zustandekommen des Rhythmus beteiligt war.

Eine vollkommen andere Konstitution ist den metrischen Elementargruppen der altgriechischen Verse eigen; diese fügen sich aus einzelnen Silben zusammen, die frei aneinandergereiht, fast alle, häufig sogar alle, von vornherein eine feste Zeitdauer haben. Da gibt es kein untrennbares Silbenpaar mit eingebautem Druck, das die Wirkung der anderen Silben einengt; in den griechischen Füßen kommt der Rhythmus vielmehr ohne Beteiligung des Druckes zustande, allein durch den Zeitfall der in ihrer Quantität festliegenden Silben, die sich frei in wechselnden Anordnungen entfalten können. Daher stellen auch die oben S. 106 als Beispiel gegebenen zweimal vier Silbenfolgen in beiden Metriken völlig verschiedene Rhythmen dar. Während sie im Arabischen ihrer Konstitution nach je durchaus gleiche und nur quantitativ wechselnde Formen von zwei aus dem Kern entwickelten Versfüßen sind, repräsentieren sie im Griechischen acht völlig verschiedene rhythmische Figuren. Deshalb

Da die Probekonstruktion uns vollkommenen Einblick in den metrischen Grundriß der altarabischen Verskunst gewährt, steht sogar fest, auf welchen Silben in den verschiedenen Metren der Druck gelegen hat, und daß er in allen Versen an die Länge eines untrennbaren Zweisilbenblocks, des Kerns des steigenden Rhythmus $\cup \sphericalangle$, gebunden war. 4. Durch die aus dem Leben des Khalil und des Nahhäs überlieferten Anekdoten (vgl. S. 51) steht ferner einwandfrei fest, daß die alten Verse wirklich skandiert wurden, daß das Erlernen dieser Technik Schwierigkeiten bot, und daß das Skandieren auf Laien einen unnatürlichen, sei es komischen, sei es unheimlichen Eindruck machte. Dieser Eindruck kann nur dadurch entstanden sein, daß man beim Skandieren die Silben nicht wie in Prosa zu Worten, sondern zu Füßen zusammenfügte, und daß die im Verse hervorzuhebenden Silben nicht immer die gleichen wie die vom prosaischen Wortdruck getroffenen waren. 5. In accentuierenden Sprachen und in accentuierenden Versen, in denen der starke expiratorische Wortaccent fest an die die Bedeutung des Wortes tragende Silbe gebunden ist, muß der Iktus stets mit dem Wortaccent zusammenfallen; jede Abweichung führt daher in deutschen oder englischen Versen zu einer unerträglichen Kakophonie. In Sprachen aber wie der altarabischen oder der lateinischen mit ihrem dominierenden Gegensatz von Lang und Kurz war der expiratorische Druck (sowohl der Wortdruck als auch der rhythmische Druck) nicht so stark und entscheidend hörbar wie in accentuierenden Sprachen; ein Mißklang zwischen dem schwachen Wortdruck und dem den Rhythmus gestaltenden, zwar stärkeren, aber von Natur aus auch schwachen rhythmischen Druck konnte im altarabischen Verse niemals entstehen, auch wenn beide nicht zusammenfielen. Es trat dann höchstens eine „harmonische Disharmonie von Vers- und Wortaccent“ in die Erscheinung, von der Friedrich Ritschl (*Kl. phil. Schriften*, Bd. 2, Vorwort S. XII) spricht, und auf der nach ihm „der Reiz der römischen Verskunst zu einem so wesentlichen Teile beruht“. In der oben S. 88 f., 95 f. durchgeführten Vergleichung der Rhythmik von Versen mit der Wirkung einer Architektur habe ich versucht, die besondere Eigenart des Iktus im altarabischen Verse und seinen Unterschied von dem rhythmischen Druck in accentuierenden Versen bildhaft darzustellen.



haben die griechischen Metriker diesen 8 Formen auch je besondere Namen, nämlich die folgenden gegeben

- | | | | |
|---------------|-------------|---------------|--------------|
| 1. a) Paeon 2 | b) Dijambus | c) Antispast | d) Epitrit 1 |
| 2. a) Paeon 4 | b) Dijambus | c) Choriambus | d) Epitrit 3 |

und den Rhythmus einer jeden von ihnen durch genaue Messung und Zurückführung auf die Grundzeiten bestimmt und unterschieden. Während die beiden Füße 1a und 2a fünf Grundzeiten haben, bestehen die vier Füße 1b, 2b, 1c und 2c aus sechs Grundzeiten, und die beiden Füße 1d und 2d aus sieben Grundzeiten. Des weiteren weisen die alten Metriker diese acht Füße je nachdem, in welchem quantitativen Verhältnis ihre beiden Hälften zueinander stehen, verschiedenen Rhythmen-geschlechtern zu. In den beiden Füßen 1c und 2c ist das Zeitdauer-verhältnis ihrer beiden Hälften gleich ($-\cup\cup-$), in 1a und 2a ein andert-halbfaches ($\cup-\cup\cup$), in 1b und 2b ein doppeltes ($\cup- = 1:2$) und in 1d und 2d stehen beide im Verhältnis von 3:4 ($\cup---$). Die antiken Metriker mögen dieses System komplizierter Messungen und rhythmischer Analysen der Füße zum Teil auf Grund allzu theoretischer Erwägungen aufgestellt haben, es knüpft aber an alte Überlieferungen an und geht letztlich auf die Technik der alten Dichter zurück. Ihr System vermittelt uns daher einen ungefähren Begriff davon, wie fein der charakteristische Zeitfall der Silbenfolgen in der Blütezeit der altgriechischen Dichtkunst empfunden wurde, und wie er allein dazu ausreichte, die verschiedenen Rhythmen in den Versen zustandezubringen. Auch in den alten Versen der Araber hatten die Füße, obwohl nicht der Zeitfall allein ihren Rhythmus gestaltete, ihre bestimmten Zeitwerte; sonst wären es keine quantifizierenden Verse gewesen. Nur gab es überhaupt erheblich weniger Füße und insbesondere erheblich weniger Füße mit verschiedenem Zeitfall als im Altgriechischen, so wenige, daß es überhaupt des Messens nicht bedurfte. Da nämlich nur der dreizeitige Kern in seiner Quantität unveränderlich feststeht, und da der fest in ihn eingebaute Druck den Zeitfall der ihn umlagernden neutralen Silben reguliert, gibt es, wie oben (S. 64) gezeigt wurde, vom Zeitfall aus gesehen überhaupt nur drei Gruppen altarabischer Füße: 1. die beiden fünfsilbigen Füße, die aus dem dreizeitigen Kern und weiteren vier festen Grundzeiten bestehen, 2. die vier viersilbigen Füße, die aus dem dreizeitigen Kern und zwei neutralen Silben bestehen, und 3. die beiden dreisilbigen Füße, die aus dem dreizeitigen Kern und einer neutralen Silbe bestehen. Innerhalb dieser drei Gruppen unterscheiden sich die Füße nicht durch die Summe ihrer Zeitwerte, sondern nur durch die Stellung der neutralen Silben zum Kern, durch die die drei rhythmischen Variationen zustandekommen. Diese Ver-

schiedenheit in der Konstitution der beiden quantifizierenden Metriken ist auch sonst im äußeren Bau ihrer Füße sichtbar. Da der Rhythmus der griechischen Elementargruppen durch die Summe der Grundzeiten der einzeln aneinandergereihten Silben bestimmt wird, kann die Anzahl der Silben in ihnen wechseln, im arabischen Fuß aber steht die Anzahl der Silben fest, die Quantitäten ihrer neutralen Silben aber wechseln. Nur in den beiden fünfsilbigen arabischen Füßen kann auch die Silbenzahl wechseln, eben deshalb weil ihre Grundzeiten (ebenso wie die der griechischen Füße) feststehen.

So feine quantitative Differenzierungen in den Relationen der Silbenfolgen in den Versen, wie sie im Griechischen wahrgenommen und von den Metrikern aufgezeichnet wurden, bestanden also im Arabischen gar nicht, und sollten daher auch nicht durch Anwendung von Termini griechischer Metren vorgetäuscht werden. Dazu kommt, daß der im Kern verlagerte Druck den Rhythmus des arabischen Verses mitgestaltete. Im griechischen Verse bildete der Druck aber bestimmt kein rhythmisch konstitutionelles Element; er erscheint daher auch nicht in den Erwägungen der alten griechischen Metriker. Es stellt sich also heraus, daß die acht auf S. 106 als Beispiel gegebenen Füße in beiden Metriken vollkommen verschiedene rhythmische Einheiten darstellen und nicht in Parallele miteinander gestellt, geschweige denn gleichgesetzt werden können. Tut man das aber doch, wie es des Exempels wegen oben geschehen ist, führt es dazu, daß zwei vollkommen verschiedene Rhythmen ausdrückende arabische Füße wie 1b $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$ — und 2b \cup — $\underline{\cup}\underline{\cup}$ dem griechischen Dijambus gleichgesetzt werden, — dem keiner von beiden gleicht —, und zwar deswegen, weil ohne Berücksichtigung des in den arabischen Füßen wirkenden Druckes und ohne Kennzeichnung der Untrennbarkeit des Kerns rein äußerlich nur die Quantitäten der einzelnen Silben durch die bekannten Symbole für die Kürze und Länge notiert worden sind. Man sollte es daher grundsätzlich vermeiden, zur Bezeichnung arabischer Versmaße Termini wie z. B. die der griechischen Metra zu gebrauchen, die quantitative Erscheinungen und Beziehungen ausdrücken, die dem griechischen Verse eigen, dem arabischen aber fremd sind; und man sollte sich darauf beschränken, nur solche Termini zu übernehmen, die allgemein metrische oder rhythmische Phänomene bezeichnen, und die daher auch ohne die Gefahr des Mißverständnisses auf den arabischen Vers anzuwenden sind¹.

¹ Im Zusammenhang mit dieser Mahnung habe ich zu erklären, warum ich selbst den Terminus „Versfuß“ und „Fuß“ verwendet habe, der aus der griechischen Metrik stammt und für sie charakteristisch war. In der antiken Metrik wurden die



Mit besonderem Lobe spricht Wellhausen¹ von der konstruktiven Kraft, die der damals einundzwanzigjährige Heinrich Ewald bei der Errichtung seines Systems gezeigt hat; und in der Tat ist es der erste und einzige Versuch eines abendländischen Gelehrten, ein System der arabischen Metrik „genetisch aus den Anfängen bis zur Vollendung zu entwickeln“. Trotzdem stellt sein Buch „*De metris carminum arabicorum libri duo*“

Teile des Verses „Füße“ genannt, weil die rhythmisch stärkeren oder schwächeren Silben in ihm durch verschiedene Bewegungen des Fußes kenntlich gemacht wurden. Die den Rhythmus bestimmende Länge wurde durch Senken (*θέσις*, *positio*) und die für den Rhythmus unbedeutenden Silben durch Heben (*ἄρσις*, *elatio*) des Fußes bezeichnet. Ein mechanisches Aufschlagen (*ictus*) des Fußes zeigte also die Wiederkehr der rhythmisch ausgezeichneten Silbe an. Als sich in späteren Jahrhunderten der Accent wandelte und der dynamische Druckaccent die Quantität der Silben zerstörte, kam der Rhythmus in den Versen nicht mehr durch Wechsel von Kurz und Lang, sondern durch die Folge von betonten und unbetonten Silben zustande, d. h. bei den rhythmisch stärkeren, bei den betonten Silben wurde die Stimme erhöht, und bei den schwächeren, unbetonten gesenkt. Daher gebraucht man seit Bentley und G. Hermann, die an die spätlateinische Theorie anknüpften, die beiden Termini *Arsis* und *Thesis* in umgekehrtem Sinne. Das Wort *Arsis*, das ursprünglich als *elatio pedis*, als Hebung des Fußes, die rhythmisch schwächere Silbe bezeichnete, bedeutete dann Hebung der Stimme, *elatio vocis*, und als solche die rhythmisch stärkere, betonte Silbe; und *Thesis*, das ursprünglich als *positio pedis*, als Senkung des Fußes, die rhythmisch stärkere Silbe anzeigte, bedeutete von dann ab *positio vocis*, d. h. Senkung der Intensität der Stimme. Um irri-
2
ge Vorstellungen zu vermeiden, sollte man bei der Behandlung altarabischer Metren auf keinen Fall zweideutige Termini wie *Arsis* und *Thesis*, oder Hebung und Senkung verwenden. Dagegen ist die Bedeutung des Wortes *Iktus* heute durchaus eindeutig; nichts in ihm erinnert mehr an das Aufschlagen, d. h. Senken des Fußes, sondern es bezeichnet die durch Hebung der Stimme und rhythmischen Druck hervorgehobene Silbe. Ebenso ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Fuß“ völlig vergessen; es bezeichnet heute sowohl in den quantifizierenden als auch in den accentuierenden Versen eine Gruppe von Silben, die durch eine den Rhythmus gestaltende Silbe oder Silbenfolge zusammengehalten wird. Bei der Behandlung griechischer Metren könnte die Verwendung des Wortes „Fuß“ vielleicht noch zu Irrtümern führen, weil sie an die nicht exakte Terminologie der antiken Metriker erinnert, die „als Einheit nicht die organischen Elementargruppen, sondern mechanisch getrennte Teile derselben, die ‚Füße‘ voraussetzen“ (vgl. P. Maas § 8). Bei der Behandlung altarabischer Metren besteht diese Gefahr aber nicht; hier hat schon Khalil die von P. Maas eingeführte klare Scheidung in „Elementargruppen“ der Metren (*adjzā'*) und deren „Elemente“ (*asbūb* und *autād*) vorgenommen. Es lag daher keine Veranlassung vor, den gewohnten kurzen und schmiegsamen Terminus „Fuß“ durch einen anderen zu ersetzen.

¹ In seinem Aufsatz: *Die alte arabische Poesie* in: *Cosmopolis* 1 (London 1896), S. 594.

(Braunschweig 1825)¹ und die verbesserte Darstellung am Ende seiner „*Grammatica critica linguae arabicae*“ (Leipzig 1833, II, 323—343) eine Fehlkonstruktion dar, und zwar deshalb, weil er die Begriffe der griechischen Prosodie auf die arabischen Versmaße angewandt und die arabischen Rhythmen nach den Lehren der antiken Musiktheorie und der griechischen Metriker bestimmt hat. Angeregt durch Gottfried Hermann, der als erster Metrik um ihrer selbst willen trieb, und der den Begriff des Iktus, den die Alten nicht kannten, in die griechische Metrik eingeführt hat², ging Ewald von der These aus, daß der Rhythmus außer durch die Quantität auch durch die energische Hervorhebung bestimmter Silben des Verses durch den Druck zustandekomme (*rhythmus constat aequabili arseos et theseos vicissitudine contineri*), und stellte anfangs nur jambische Metren fest, die von kurzen zu langen Silben fortschreiten, nahm später aber 5 Rhythmengeschlechter an: das genus jambicum, genus antispasticum, genus amphibrachicum, genus anapaesticum und genus jonicum. Diese Einteilung hat weite Verbreitung gefunden, da W. Wright ihr gefolgt ist und sie in konzentrierter Form am Ende seiner *Grammar of the Arabic Language* (3rd ed., 1898, Vol. II, 361ff.) zum Abdruck gebracht hat. Die Quantität der Silben, die im Arabischen absolut feststeht, bildete bei den Erwägungen Ewald's die feste Grundlage. Wie sich aber die Quantitäten zu Füßen zusammenfügen, wie sich diese gegeneinander rhythmisch abgrenzen, und ob und welche Silben im Verse durch den Iktus hervorzuheben sind, über diese Faktoren konnte er nur etwas auf Grund von Annahmen aussagen, zu denen er durch Vergleichung des Baus der arabischen Verse mit der Gliederung der griechischen Metren und der Folge der Längen und Kürzen in diesen gelangt war. Seine Schlußfolgerungen mußten daher unrichtig sein, weil der Rhythmus der arabischen Verse nicht auf dieselbe Weise wie der der griechischen, sondern durch den Kern des steigenden Rhythmus zustandekommt, und weil für jedes der 12 bzw. 16 alten Metren, wie die Probekonstruktion gezeigt hat, eindeutig feststeht, wie ihre Füße gegeneinander abzugrenzen sind, und auf welchen ihrer Silben der rhythmische Druck ruht. Ewald aber und diejenigen, die ähnliche Wege gingen und auf die arabischen Verse fremde Modelle stülpten und sie in diese einzupassen suchten, gaben gerade auf diese grundlegenden Fragen jeder eine andere Antwort; sie fügten die Füße auf verschiedene Weise zu-

¹ Es sei auch auf seinen Aufsatz in den „*Abhandlungen zur orient. und bibl. Literatur*“ (Göttingen 1832, I, 27—52) hingewiesen, in dem er sich mit Freytag's *Darstellung der arabischen Verskunst* (Bonn 1830) auseinandersetzt.

² Wilamowitz-Moellendorff S. 15, 80, 81.



sammen, ließen sie also verschiedene Rhythmen zum Ausdruck bringen, und setzten die Ikten je auf verschiedene Silben. Wie stark ihre Ansichten voneinander abweichen, lehrt die Lektüre des Kapitels „*Auseinandersetzung mit anderen Auffassungen*“, in dem Hölscher¹ für jedes Metrum das Ergebnis seiner „Ableitung“ und die von diesem abweichenden Erklärungen der früheren Metriker angibt.

Während das Vorhandensein eines Iktus im altgriechischen Verse umstritten ist, gilt als sicher, daß er in den lateinischen Metren eine feste Funktion gehabt hat. Man hat daher geglaubt, daß die arabische Metrik ihrem Gefüge nach der lateinischen ähnlich und ihr auch in ihrem rhythmischen Bau zu vergleichen sei. Diese Vergleichung läßt sich aber nicht durchführen; denn letztlich steht der Grundriß der lateinischen Metren doch denen der griechischen sehr nahe. Als die Römer ihre eigene, ursprüngliche Metrik aufgaben und die griechischen Versmaße nachzubilden begannen, fügte sich ihre Sprache leicht solchem Unternehmen, denn auch im Lateinischen ist die feine Unterscheidung der Quantitäten das Charakteristikum seiner Silben. Daneben aber bestanden im einzelnen doch nicht geringe Unterschiede im Bau der beiden Sprachen, die auch im rhythmischen Bau der Metren ihren Ausdruck fanden. „Die griechischen Verse werden ganz ohne Rücksicht auf den Accent gebaut; die Hebungen und Senkungen sind ausschließlich durch die Quantität bestimmt; der nur die relative Tonhöhe ausdrückende Accent ließ das zu. Der lateinische Accent war von anderer Art; er gab der betonten Silbe eine größere Stärke als der vorhergehenden und nachfolgenden, und die gesamte lateinische Verskunst hat die Wortbetonung im Verse berücksichtigen müssen².“ So kam es dazu, daß trotz äußerer Gleichheit der Versmaße „die lateinischen Dialogmaße und der Hexameter etwas anderes als ihre Vorbilder³“ geworden sind. Aus diesem Grunde spielt zwar der Iktus im lateinischen Verse eine ganz andere Rolle als im griechischen; trotzdem ist er aber seinem Wesen nach von dem rhythmischen Druck in den arabischen Metren durchaus verschieden. Während dieser fest in den Kern eingelassen ist und zusammen mit der unveränderlichen Zeitdauer dieses Silbenpaares den Rhythmus aller metrischen Gruppen primär

¹ In ZDMG 74 (1920), S. 388—399.

² Fr. Leo: *Geschichte der römischen Literatur* (Berlin 1913), Bd. 1, S. 66.

³ Wilamowitz-Moellendorff S. 7. — Der Dichter Andronicus hat durch seine Änderungen, wie Leo (a. a. O.) ausführt, den griechischen Vers zerstört. Dadurch, daß er das griechische Gesetz aufgab (×—∪—|×—∪—|×—∪—), auf Grund dessen die Länge von der 2. und 4. Senkung ausgeschlossen ist und diese Stellen als anceps (×—×—×—×—×—×—) behandelte, wandelte sich der griechische Trimeter zu dem aus 6 „Füßen“ zusammengesetzten römischen Senarius.

mitzustandebriingt, hat der lateinische Iktus die sekundäre Funktion, den Zeitfall zu regulieren. Der Druck gehört also in der bodenständigen arabischen Metrik zur rhythmischen Konstitution des Verses, bildet aber in den lateinischen Metren, die nicht aus der eigenen Sprache heraus entstanden, sondern den griechischen nachgebildet sind, nur ein zusätzliches Mittel. Vor allen Dingen aber hat die römische Verskunst mit der griechischen das gemein, daß auch in ihr zur Zeit ihrer Entstehung und während der ganzen Zeit ihrer Blüte der quantitative Eigenwert der Sprachsilben so stark war, daß die Dichter Jahrhunderte hindurch die einzelnen Silben nach ihren Maßen frei aneinanderfügen und allein dadurch zu rhythmischen Gruppen gestalten konnten. Erst viel später, erst gegen Ende des 2. nachchristlichen Jahrhunderts wurde auch die Quantität der lateinischen Silben durch den Druck zerstört.

Im arabischen Sprachgebiet aber hatte der dynamische Druck bereits in dem einen Jahrhundert, das seit dem Tode des Imru'l-Kais (ca. 533), eines der ältesten Dichter, bis zum Tode des Propheten (633) vergangen war, sehr stark an Boden gewonnen, und daher schon in der Blütezeit der arabischen Dichtung Veränderungen in den Zeitwerten der Silben zustandegebracht. Die ältesten Dichter um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts hatten, wie wir sahen, den Druck, der in der Sprache ihrer Zeit nur zu kaum fühlbaren lautlichen Reduktionen geführt hatte, bereits wahrgenommen und, um ihn zu zähmen, als Meister der Sprache im Zweisilbenern ihrer Metren so eng mit dem Zeitfall der Silben verwoben, daß er sich in den Versen selbst nicht ausbreiten konnte. In der Umgangssprache aber, und besonders in der der städtischen Bevölkerung, hatten durch seine Herrschaft schon in der Frühzeit des Islam Vokale zu schwinden und Endsilben abzufallen begonnen¹. Durch diesen Prozeß wurde der quantitative Eigenwert der Silben der arabischen Sprache von Jahr zu Jahr geringer, und der Abstand zwischen der Sprache der Dichtkunst und der des alltäglichen Lebens immer größer und fühlbarer. Aus diesem Grunde hatten die Dichter der Omajjadenzzeit und der Zeit der ersten Abbassiden

¹ Vgl. A. Fischer in ZDMG 59 (1905), S. 815: „Man wird also — auch schon für die Zeit 'Umars — einen Unterschied zwischen dem Arabischen der Dichtkunst und dem des alltäglichen Lebens voraussetzen müssen“; und S. 816: „Ähnlich wie Graf Landberg bin ich nämlich der Überzeugung, daß man das I'rāb zur Zeit des Propheten in Mekka und Medina wie auch in Teilen der Grenzlandschaften im wesentlichen bereits aufgegeben hatte. Meine Hauptstütze für diese Überzeugung bildet die konsonantische Orthographie des Arabischen, die bekanntlich auf der des Korans beruht. Die Männer, denen diese Orthographie zu danken ist, können sich meines Erachtens unmöglich in ihrer gewöhnlichen Sprache des I'rāb bedient haben, denn es ist die Orthographie eines Vulgärdialekts.“

keine Wahl mehr; sie mußten sich im Rahmen der alten, gemischt-quantitierenden Metren halten und weiter in den Versmaßen der großen Meister dichten. Hätten sie nämlich den festen Rahmen des rhythmischen Kerns, den jene bis zum letzten in Metren gestaltet hatten, verlassen und ihrer Eingebung frei folgend im Einklang mit der im Volke lebenden Sprache ihrer Zeit deren Silben einzeln in neue Metren gebunden, hätte der unterdessen mächtiger gewordene Druck die rhythmische Herrschaft in diesen ausgeübt, und es wären accentuierende Metren entstanden. Die Entwicklung ist später in der Tat diesen Weg gegangen; es hat aber mehr als vier Jahrhunderte gedauert, bis sich Gedichte in accentuierenden Metren, d. h. in der arabischen Umgangssprache literarisch durchsetzten und als Poesie anerkannt wurden.

Je mehr die alte Sprache aufhörte, in den Mündern zu leben, um so stärker wurde ihre Herrschaft im geistigen Leben des Islam. Mit ihren vollen Vokalen und Endungen, mit ihren fein differenzierenden Bildungen und Formen und mit ihrer strengen Ordnung im Satze bot sie die sicherste Hilfe, die Sprache des Korans und die der Überlieferungen der Genossen des Propheten zu verstehen und zu erklären. Dazu kam, daß sich die Umgangssprache unter dem Einfluß des Drucks und unter dem Einfluß der Sprachen der besiegten Völker in den einzelnen Ländern immer mehr in verschiedene Mundarten umformte, während die Sprache der alten Dichtung in allen Ländern des Islam verstanden und eben dadurch zur Schriftsprache wurde, die sämtliche Mosleme von Spanien bis an die Grenzen Chinas einigte. Deswegen beteiligten sich auch religiöse Kreise und die Anhänger der Tradition an dem Kampfe gegen das Umsichgreifen der Umgangssprache und gegen ihr Eindringen in Literatur und Wissenschaft¹. Vor allem aber erkannte die Reichspolitik der Chalifen

¹ Im Abendland reagierten die religiösen Kreise und die Kirche in umgekehrtem Sinne auf die Vernachlässigung der lateinischen Schriftsprache und auf das Umsichgreifen der Rustizität. Die Hauptursache dafür ist, wie Karl Vossler (*Einführung ins Vulgärlatein*, München 1953, S. 53, 58) ausführt, die Tatsache, daß das Christentum in den untersten Ständen am frühesten und am festesten Wurzel schlug. Deswegen bedienten sich die Prediger, um verstanden zu werden, der Umgangssprache, und deswegen „mußten die Schriftsteller, nicht nur aus Versehen, sondern mit Absicht zum Niveau der Sprechsprache herabsteigen. Sogar Augustinus (354—430) mit seiner hervorragenden rhetorischen Bildung sagt das: *melius est reprehendant nos grammatici quam non intellegant populi*.“ Ähnlich formulierte es ungefähr 150 Jahre später Gregor der Große (540—604), wenn er sagt, daß es unwürdig sei, die Worte des Himmels unter die Regeln des Donatus zu stellen. Im arabischen Sprachgebiet aber waren es gerade die alten Lieder — keineswegs wegen ihres Inhalts, sondern nur wegen ihrer klassischen Sprache — und waren es gerade die Regeln, die die Grammatiker aus dieser Sprache abgeleitet hatten, die für die Frommen und für die Theologen unerläßlich waren, um den Koran zu verstehen.

schon früh, daß die altarabische Sprache das beste Instrument war, das Reich über die vielen politischen Grenzen und die zahlreichen religiösen und theologischen Spaltungen hinweg kulturell zusammenzuhalten. Die sicherste Gewähr für ihre Reinerhaltung bot aber die Pflege der alten Versmaße; in ihnen mußte eine bestimmte Folge von langen und kurzen Silben streng innegehalten werden, und in diesen Rahmen ließen sich die durch den Druck veränderten Formen der Umgangssprache nicht einfügen, sondern nur die der Liedersprache mit ihren vollen Vokalen und Endungen. Daher wurde das Dichten in den alten Metren bei Hofe sehr gepflegt; bei eifrigem Studium des 'Ilm-al-'arūḍ konnte es verhältnismäßig leicht erlernt werden. Trotz aller Bemühungen die Umgangssprache aus der Literatur fernzuhalten, konnte es aber auf die Dauer doch nicht vermieden werden, daß „unrichtige“ Formen und Bildungen aus der Vulgärsprache in die Verse eindringen. Fück hat in seinem Werke „*Arabiya*“ diesen allmählichen Verfall der Sprache der alten Lieder lebendig dargestellt und durch unendlich viele Beispiele gestützt, die auch zeigen, wie die durch den Druck veränderten Worte der Umgangssprache den festen Rahmen der alten Metren „zerbrachen“ (*yaksiru al-shi'r*, S. 53). Als weiteres, besonders lehrreiches Beispielsei auf einen „Vers“ hingewiesen, den Zubaidī (gest. 379) in seinen *Ṭabaḳāt al-naḥwiyyīn* anführt. Wegen der Auflösung der Quantitäten und wegen der in ihm verwendeten Vulgärformen fügt sich dieser Vers überhaupt keinem Metrum; es gelingt aber dem Grammatiker Abū'l-Kāsim Ibn al-Wazzān (gest. 346) schließlich doch, durch Anwendung zahlreicher poetischer Lizenzen den Vers sowohl als Ṭawil als auch als Kāmil zu skandieren¹.

Die Versmaße, die die alten Dichter geschaffen, und die die Späteren noch Jahrhunderte hindurch verwendet haben, bilden, wie gezeigt wurde, ein geschlossenes metrisches System. In diesem System sind, wie wir sahen, alle Möglichkeiten, den steigenden Zweisilbenkern in seiner vollen Kraft rhythmisch zur Wirkung zu bringen, bis zum Maximum verwirklicht. Erweitern ließ sich der Rahmen nur dann, wenn man Füße beliebig zu Metren zusammensetzte, auch ohne dadurch neue rhythmische Figuren zu gestalten. Eben das haben die späteren Dichter getan. Auf die Dauer konnten ihnen die 12 disziplinierten alten

¹ Vgl. Anhang G 3. Die Skandierung des Verses wird nur durch eine Fülle von Vulgarismen ermöglicht: 1. den Ausfall des Vokals in *radj(u)l*, 2. die triptotische Deklination von *Makkatu*, 3. Abfall des auslautenden *a* in *ḳatala* und Assimilierung des *Lām* in das folgende *Rā*, 4. den Ausfall des *Yā* in *alladhī* und 5. die unregelmäßige Lesung von *surika* einmal mit Konsonantenverdoppelung (*surriḳa*) und einmal mit Vokalkürzung (*surḳa*).

Metren, und im besonderen die rein stichisch gegliederte Kaside mit ihrem immer wiederkehrenden, eintönigen Endreim nicht als poetische Formen genügen, um in ihnen allein ihre Gefühle und Gedanken auszudrücken. Besonders wechselnd und wirkungsvoll haben sie daher den Reim und die strophische Gliederung ihrer Gedichte entwickelt und ausgestaltet; die von ihnen verwendeten neuen metrischen Versmaße aber sind ärmlich und im wesentlichen nur durch schematische Zusammensetzung und Mischung oder Kürzung und Weitung der alten Füße entstanden; allein für sich, ohne die effektvollen Reime, wären sie rhythmisch nur schwach zur Wirkung gekommen. Der entscheidende Schlag gegen den durch den Kern zusammengehaltenen metrischen Rahmen der alten quantifizierenden Verse erfolgte aber erst, als die Umgangssprache als literarisch gleichwertig anerkannt und der Bann gegen ihre Verwendung in der Dichtung gelöst wurde. Dieser Wandel begann langsam in den Tagen des Hārūn al-Rashīd, setzte sich aber erst viel später durch. Nachdem die Umgangssprache im Muwashshakh nur spärlich verwendet und dort gewissermaßen erst im Verse ausprobiert worden war, dichtete man im Zadjal des 6. Jahrhunderts d. Fl. vollkommen in der Volkssprache, d. h. in accentuierenden Metren.

Neben den verschiedenen Formen dieser neuen Verskunst blieben aber die altarabischen Versmaße unter den Beduinen der Steppe lebendig; und auch in den Städten wurden und werden noch heute in ihnen Kasiden gedichtet, wenn man sich bei besonderen Gelegenheiten altertümlich und feierlich ausdrücken will. Die altarabischen Metren werden weiterleben, solange es eine arabische Schriftsprache geben wird. Denn nur durch und in dem Rahmen der alten Versmaße, in den ihre vollen Laute und Endungen kunstvoll gespannt sind, hat sich die altarabische Schriftsprache durch die Jahrhunderte unversehrt erhalten.

Metren, und im besonderen die rein stichlich gegliederte Kaside mit ihrem immer wiederkehrenden, einseitigen Endreim nicht als poetische Formen gütigen, um in ihnen allein ihre Gefühle und Gedanken auszudrücken. Besonders wechselnd und wirkungsvoll haben sie daher den Reim und die strophische Gliederung ihrer Gedichte entwickelt und ausgestaltet; die von ihnen verwendeten neuen metrischen Vermaße aber sind ärmlich und im wesentlichen nur durch schematische Zusammensetzung und Mischung oder Kürzung und Weitung der alten Fülle entstanden; allein für sich, ohne die effektvollen Reime, wären sie rhythmisch nur schwach zur Wirkung gekommen. Der entscheidende Schlag gegen den durch den Kern zusammengehaltenen metrischen Rahmen der alten quantitativen Verse erfolgte aber erst, als die Umgangssprache als literarisch gleichwertig anerkannt und der Reim weggefallen war. Dieser Wandel begann langsam in den Tagen des Hadsch al-Raschid, setzte sich aber erst viel später durch. Nachdem die Umgangssprache im Neuhocharabischen die alte metrische Form verlassen hatte, machte erst im Verse Einbruch, was man im Zeitalter des 3. Jahrhunderts d. H. vollkommen in der Volkssprache, d. h. in accentuierenden Metren.

Neben den verschiedenen Formen dieser neuen Verskunst blieben aber die altarabischen Vermaße unter den Beduinen der Steppe lebendig; und auch in den Städten wurden und werden noch heute in ihnen Kaside gedichtet, wenn man sich bei besonderen Gelegenheiten allertümlich und feierlich ausdrücken will. Die altarabischen Metren werden weiterleben, solange es eine arabische Schriftsprache geben wird. Denn nur durch sie und in dem Rahmen der alten Vermaße, in den ihre vollen Laute und Endungen kunstvoll gespannt sind, hat sich die altarabische Schriftsprache durch die Jahrhunderte unverehrt erhalten.

A

al-Djāhiz (gest. 255/869): *Al-bayān wa'l-tabayīn*. Ed. Ḥasan al-Sandūbī. Cairo 1351; I, 129.

وكان كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من البلغاء وهم تخبّروا تلك
 اللفاظ لتلك المعاني وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الاسماء وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة
 العرب اسم فصاروا في ذلك سلفا لكل خلف وقدوة لكل تابع ولذلك قالوا العَرَض والجوهر وَأَيْسَ وَلَيْسَ وفرقوا بين
 البطلان والتلاشي وذكروا الهدية والهوية والماهية واشباه ذلك. وكما وضع الخليل بن احمد لاوزان القصيد وقصار
 5 الارجاز القابا لم تكن العرب تتعارف تلك الاعاريض بتلك الالقباب وتلك الاوزان بتلك الاسماء. وكما ذكر
 الطويل والبسيط والمديد والنوافر والكامل واشباه ذلك. وكما ذكر الاوتاد والاسباب والحرم والزحاف. وقد
 ذكرت العرب في اشعارهم السناد والاقواء والاكفاء ولم اسمع الايطاء وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب
 وذكروا حروف الروي والقوافي وقالوا هذا بيت وهذا مصراع . . . (130) وكما سمي النحويون فذكروا الحال
 والظرف وما اشبه ذلك لانهم لولم يضعوا هذه العلامات لم يستطيعوا تعريف القرويين وابناء البلديين علم
 10 العروض والنحو وكذلك اصحاب الحساب قد اجتلبوا اسماء وجعلوها علامات للتفاهم.

B

Ibn 'Abd-rabbihi (gest. 328/940): *Al-'iḳd al-farīd*. Bulak 1293.

1: III, 147, 7

الايات التي استشهد بها الخليل في عروضه.

2: III, 147, 8

اعلم ان اول ما ينبغي لصاحب العروض ان يبتدئ به معرفة الساكن والمتحرك.

3: III, 147, 20

وانما قيل للسبب سبب لانه يضطرب فيثبت مرة ويسقط اخرى وانما قيل للوتد وتد لانه يثبت فلا يزول.

4: III, 148, 9 v. u.

ولا يدخل الخرم الا في اول البيت فاذا دخل الخرم فعولن قيل له ائلم فاذا دخل القبض مع الخرم قيل له ارم فاذا دخل الخرم مفاعلتن قيل له اعضب فاذا دخله العصب مع الخرم قيل له اقصم فاذا دخل الخرم مفاعيلن قيل له اخرم فاذا دخله الكف والقبض مع الخرم قيل له اخرب فاذا دخله القبض مع الخرم قيل له اشتر.

5: III, 152, 5 v. u. (betr. Kreis 1)

حروفه عشرون بعد اربعه * قد بينوا لكل حرف موضعه
ينقل منها خمسة شطور * يفصلها التفعيل والتقدير

6: III, 153, 1 (betr. Kreis 2)

اجزاؤها مثلثة مسبغه * قد كرهوا ان يجعلوها اربعة
لانها تخرج عن مقسداهم * في جملة الموزون من اشعارهم
ينفك منها وافر وكامل *

7: III, 153, 5 (betr. Kreis 3)

والدائرة الثالثة التي حكمت * في قدرها الثانية التي مضت
في عدة الاجزاء والحروف * وليس في الثقيل والخفيف
ينفك منها مثل ما ينفك *

8: III, 154, 11 (betr. Kreis 5)

ينفك منها شطره وشطر * لم يأت في الاشعار منه الذكر
من اقصر الاجزاء والشطور * حروفه عشرون في التقدير

C

al-Mas'ūdī (gest. 345/956): *Murūdī al-dhahab*. Ed. Barbier de Meynard.
Paris 1861–1877.

1: VII, 87

ولأبي العتاهية اشعار خرج فيها عن العروض . . . وزنه فعلمن اربع مرات وقد قال قوم ان العرب لم تقل
على وزن هذا شعرا ولا ذكره الخليل ولا غيره من العروضيين قال المسعودي وقد زادت جماعة من الشعراء على الخليل
ابن احمد في العروض من ذلك المديد وهو ثلاثة اعرىض وستة ضروب عند الخليل وفيه عروض رابع وضربان محدثان . . .
(88) وغير ذلك مما قد تكلموا فيه وذكروه في هذا المعنى من الزيادات . . . وقد صنف ابو العباس عبد الله بن محمد
الناشي الكاتب الانباري على الخليل بن احمد في ذلك كتابا ذكر فيه انواعا من هذا المعنى مما اذا خرج فيه الخليل بن
احمد عن تقليد العرب الى باب التعسف والنظر ونصب العلل على اوضاع الجدل كان ذلك له لازما ولما اورده
كاسرا.

2: VIII, 92

وكان الحدا في العرب قبل الغناء وقد كان مضر بن نزار بن معد سقط عن بعير في بعض اسفاره فانكسرت
يده فجعل يقول يا يداه يا يداه وكان من احسن الناس صوتا فاستوسقت الابل وطاب لها السير فاتخذ العرب
حدا» برجز الشعر وجعلوا كلامه اولا يحدا به فن قول الحادي
يا هاديا يا هاديا ويا يداه يا يداه
وكان الحدا اول السماع والترجيع في العرب ثم اشتق الغناء (93) من الحدا وتحن نساء العرب على موتاهم.

D

Rasā' il Ikhwān al-Ṣafā (ca. 350/961). Ed. Bombay 1305, S. 18, 3 v. u.

فالرياضية هي علم الاداب . . . وهي تسعة انواع اولها علم الكتابة والقراءة ومنها علم اللغة والنحو ومنها علم
الحساب والمعاملات ومنها علم الشعر والعروض . . .

E

Abū'l-Faradġ al-Iṣbahānī (gest. 356/967): *Kitāb al-aghānī*.

a) Ed. Cairo 1323; b) Ed. Cairo 1350.

1: b) IV, 13

قال محمد بن ابى العتاهية سئل ابى هل تعرف العروض فقال انا اكبر من العروض وله اوزان لا تدخل في العروض.

2: b) IV, 377 ult.

قال يحيى واخبرنى ابو ايوب عن على بن صالح قال (378) انشدنى عامر بن صالح قصيدة لابن هرمة نحواً من اربعين بيتاً ليس فيها حرف يعجم وذكر هذه الابيات منها ولم اجد هذه القصيدة في شعر ابن هرمة ولا كنت اظن ان احداً تقدم رزينا العروضى الى هذا الباب.

3: a) VI, 10

عبدالله بن هرون بن السميذع مولى قريش من اهل البصرة واخذ العروض عن الخليل بن احمد فكان مقدما فيه وانقطع الى آل سليبان بن على وادب اولادهم وكان يمدحهم كثيراً فاكثر شعره فيهم وهو مقل جداً وكان يقول اوزانا من العروض غريبة في شعره ثم اخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه رزين العروضى فاتى فيه ببدايع جمّة وجعل اكثر شعره من هذا الجنس.

4: a) XVII, 18, 9 v. u.

فلقى محمد بن عبد الوهاب ابن مناذر في مسجد البصرة ومعه دفتر فيه كتاب العروض بدوائره ولم يكن محمد بن عبد الوهاب يعرف العروض فجعل يلحظ الكتاب ويقرؤه ولا يفهمه وابن مناذر متعافل عن فعله ثم قال له ما في كتابك هذا فخباه في كه وقال واى شى عليك مما فيه فتعلق به ولبيه فقال له ابن مناذر يا ابا الصلت الله الله في دى وطمع فيه وصاح يا زنديق في كلك الزندقة فاجتمع الناس اليه فاخرج الدفتر من كه واره اياه فعرفوا برأته مما قدفه به ووثبوا على محمد بن عبد الوهاب واستخفوا به فانصرفوا ووثب يجرى وقال ابن مناذر يهجو ... 5

F

al-Azharī (gest. 370/980): *Tahdhīb al-luġha*. Ed. Zettersteen. In: *Monde Oriental*, 1920, S. 9.

واخبرني أبو محمد عن أبي خليفة عن محمد بن سلام (gest. 231/845) انه قال كان الخليل بن احمد وهو رجل من الازد من فراهيد . . . قال فاستخرج من (!) العروض واستنبط منه ومن عله ما لم يستخرجه احد ولم يسبقه الى عمله سابق من العلماء كلهم.

G

al-Zubaidī (gest. 379/989): *Ṭabaḳāt al-naḥwīyyīn*. Cairo 1954.

1: S. 46

ابن ابي سعد قال وحدثني عبد الرحمن بن نوح قال لما صنع اسحاق بن ابراهيم كتابه في النغم واللحن عرضه على ابراهيم بن المهدي فقال احسنت يا ابا محمد - وكثيرا ما تحسن - فقال اسحاق بل احسن الخليل لانه جعل السبيل الى الاحسان قال ابراهيم ما احسن هذا الكلام فمن اخذته قال من ابن مقبل.

2: S. 192

وقال ابن قتيبة كان [ابو عبدة] مع علمه ربما لم يقم البيت اذا انشده وقال ابو حاتم كان ينشد البيت مختلف العروض وما انشد

فوالله ما انسك ما هبت الصبا * ولا بكين في مشهلى ومسيرى

3: S. 270

[أبو القاسم إبراهيم ابن عثمان ابن الوزان النحوي] . . . وسأوله رجل عن هذا البيت وتفعيله

رجل بمكة قتل رجلا وسر

رق الذ كان في عمامة يوسف

فقال يتفعل من الطويل والكامل وتفعيله من الطويل على هذا التقطيع

رجلن بمكتن قتر رجلا وسر

رقل ذ كان في عمامة يوسف

ومن الكامل

5

رجلنمك كنتنقتر رجلا وسر

قللذ كا نفي عمامة يوسف

والعرب تقول رجلٌ ورجلٌ . . . وعلى هذا جاء سرق واللام تدغم في الراء . . . والذي فيه خمس لغات: الذي، الذي، الذ، الذي.

H

al-Ḥuṣrī (gest. 413/1022): *Zahr al-ādāb*. (Am Rand des *ʿIqd al-farīd*, Bulak 1293; II, 260)

وقد مدح الجاحظ العروض وذمها فقال في مدحها العروض ميزان ومعيارها يعرف الصحيح من السقيم والعليل من السليم وعليه مدار الشعر وبه يسلم من الاود والكسر * وقال في ذمه هو علم مولد وادب مستبرد ومذهب مقروض وكلام مجهول يستكد العقل بمستفعل وفعل من غير فائدة ولا محصول.

I

al-Birūnī (gest. 440/1048): *Taʾrīkh al-Hind*. Ed. Sachau. London 1887, S. 71.

وانما طولت في الحكاية وإن نزلت عائدتها ليشاهد اجتماع الخفاف فيعلم انها متحركات لا سواكن وليحاط

بكيفية قولهم وتقطيع ابياتهم وليعرف ان الخليل بن احمد كان موفقاً في الاقتضابات وإن كان ممكناً ان يكون
سمع ان للهند موازين في الاشعار كما ظن به بعض الناس.

K

al-Ḥarīrī (gest. 516/1122): *Maḳāmāt*. Ed. Silvestre de Sacy. Paris 1822,
S. 451, 8 v. u. (Enthält Auszüge aus den Commentaren des Mutarrizī
(gest. 610) und Sharīshī (gest. 619) zu den *Maḳāmāt*.)

الخليل هو ابن احمد ابو عبد الرحمن الفراهيدى الازدى قال السيرافى كان الغاية في استخراج مسائل النحو
وتصحيح القياس فيه وهو اول من استخراج العروض وحصر اشعار العرب بها وكان سببه انه
مر بالبصرة في سكة القصارين فسمع دق الكدينق اى المطرقة باصوات مختلفة سمع من دار دق وسمع من اخرى
دق دق وسمع من اخرى دقق دقق فاعجبه ذلك وقال والله لأضعن على هذا المعنى علماً غامضاً فوضع العروض على
5 حدود الشعر فهو اول من ابداع العروض ووضعها . . . ولم يشاركه احد (452) قبل ذلك في علمه.

L

Yāḳūt (gest. 626/1229): *Irshād al-arīb*. Ed. Margoliouth. Leyden, London
1907 ff.

I: I, 17 ult.

وحدث سفيان قال سمعت الخليل بن احمد يقول اذا اردت ان تعلم العلم (18) لنفسك فاجمع من كل شىء
شيئاً واذا اردت ان تكون راساً في العلم فعليك بطريق واحد.

9 Weil, Arab. Metren

2: II, 75

احمد بن محمد بن احمد ابو الحسن العروضي . . . وكان اماما في علم العروض حتى قال ابو علي الفارسي في بعض كتبه . . . وقد كفانا ابو الحسن العروضي الكلام في هذا الباب . . . نقلت (76) من كتاب الفه ابو القاسم عبيدالله بن جرو الاسدي في العروض . . . يقول فيه وكان ابو الحسن على بن احمد العروضي عمل كتابا كبيرا وحشاه بما قد ذكر اكثره ونقل كلام ابي اسحاق الزجاج وزاد فيه شيئا قليلا وضم اليه بابا في علم القوافي وذلك علم مفرد مثل علم العروض وفيه مسائل لطيفة . . . ولم اره كبير عمل ولو نسخ كتاب ابي الحسن الاخفش 5 في القوافي لكان اعذر عندي ثم ضم اليه بابا في استخراج المعنى وهذا لا يتعلق بالعروض وضم اليه بابا في الايقاع ونسبه وغيره به احذق وختمه بقصيدة في العروض ولم يفد بها غير التكرير وكان ينبغي ان يوفي صناعته حقها ولا يخل بشئ منها ثم يتعرض لما قد صنه اليها.

3: II, 366

ومن علماء الكسوفة برزخ بن محمد العروضي وهو الذي صنفت كتابا في العروض نقض فيه العروض في زعمه على الخليل ويبطل الدوائر والالتياب والعلل التي وضعها ونسبها الى قبائل العرب وكان كذابا . . . (367, 15) كتاب النقض على الخليل وتعليقه في العروض.

4: IV, 181

الخليل بن احمد . . . قال السيرافي كان الغاية في تصحيح القياس واستخراج مسائل النحو وتعليقه اخذ عن ابي عمرو بن العلاء وروى عن ايوب وعاصم الاحول وغيرهما واخذ عنه الاصمعي وسيبويه والنضر بن شميل . . . وهو اول من استخراج العروض وضبط اللغة وحصر اشعار العرب يقال انه دعا بمكة ان يرزقه الله تعالى علما لم يسبق به فرجع وفتح عليه بالعروض وكانت معرفته بالايقاع وهو الذي احدث له علم العروض (182) وللخليل من التصانيف كتاب الايقاع . . . وكتاب العروض . . . وكتساب النغم . . . وروى انه كان يقطع بيتا من 5 الشعر فدخل عليه ولده في تلك الحالة فخرج الى الناس وقال ان ابي قد جن فدخل الناس عليه وهو يقطع البيت فاخبروه بما قال ابنته.

5: VI, 434, 16 ff

ابو جعفر محمد بن جرير . . . وقال هرون بن عبد العزيز قال ابو جعفر لما دخلت مصر لم يبق احد من اهل العلم الا لقيني وامتحنتني في العلم الذي يتحقق به فجاءني يوما رجل فسألني عن شيء من العروض ولم اكن

نشطت له قبل ذلك فقلت له على قول ألا اتكلم اليوم في شيء من العروض فاذا كان في غد فصرّ اليّ وطلبت من صديق لي العروض للخليل بن احمد فجاء به (435) ففطرت فيه ليأتي فامسيت غير عروضي واصبحت عروضيا.

6: VI, 489, 17

وقال ابو الحسن الدريدي حضرت وقد قرأ ابو على بن مقلة وابو حفص كتاب المفضل بن سلمه الذي يردّ فيه على الخليل بن احمد على ابي بكر بن دريد.

7: VII, 13, 10

محمد بن سعيد البصير الموصلی . . . قال له الزجاج يوما وقد ساله عن اشياء من العروض يا ابا جعفر لو رأك الخليل لفرح بك.

M

Ibn Khallikān (gest. 681/1282): *Wafayāt al-a'yān*. Ed. Wüstenfeld. Göttingen 1836, Fasc. 3, Vita 219. Im Folgenden zitiert nach Ed. Aḥmad Farid Rifā'i. Cairo 1355/1936, Teil 5, S. 196 ff.

ابو عبد الرحمن الخليل بن احمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي ويقال الفرهودي الازدي اليمحمدي كان اماما في علم النحو وهو الذي استنبط علم العروض واخرجه الى الوجود وحصر اقسامه في خمس دوائر يُستخرج منها خمسة عشر بحرا ثم زاد فيه (197) الاخفش بحرا واحدا وسماه الخبب قيل ان الخليل دعا بمكة ان يرزق علما لم يسبقه احد اليه ولا يؤخذ الا عنه فلما رجع من حجّته فُتح عليه بعلم العروض وله (198) معرفة بالايقاع والنغم وتلك المعرفة احدثت له علم العروض فانها متقاربان في الماخذ وقال حمزة بن الحسن الاصبهاني في حق الخليل بن احمد في كتابه الذي سماه التنبيه على حدوث التصحيف وبعده فان دولة الاسلام لم تتخرج ابداع للعلوم التي لم يكن لها عند علماء العرب اصول من الخليل وليس على ذلك برهان اوضح من علم العروض الذي لا عن حكيم اخذه ولا على مثال تقدمه احتذاه وانما اخترعه من ممر له بالصفارين من وقع مطرقة على طست ليس فيها حجة ولا بيان يؤديان الى

- غير حليتهما او يفسران غير جوهرهما فلو كانت ايامه قديمة ورسومه بعيدة لشك فيه بعض الامم لصنعتهم ما لم يصنعه احد منذ خلق الله الدنيا من اختراعه العلم الذي قدمت ذكره ومن تأسيسه بناء كتاب العين الذي يحصر 10 اغة امة من الامم قاطبة ثم من امداده سيبويه من علم النحو بما صنّف منه كتابه الذي هو زينة لدولة الاسلام انتهى كلامه . . . (202) . . . واجتمع الخليل وعبدالله بن المقفع ليلة يتحدثان الى الغداة فلما تفرقا قيل للخليل كيف رايت ابن المقفع فقال رايت رجلا علمه اكثر من عقله وقيل لابن المقفع كيف رايت (203) الخليل قال رايت رجلا عقله اكثر من علمه وللخليل من التصانيف كتاب العين في اللغة وهو مشهور (205) وكتاب العروض وكتاب الشواهد وكتاب النقط والشكل وكتاب النغم وكتاب في العوامل . . . (206) . . . ويقال ان الخليل كان له ولد 15 متخلف فدخل على ابيه يوما فوجده يقطع بيت شعر باوزان العروض فخرج الى الناس وقال ان ابي قد جن فدخلوا عليه واخبروه بما قال ابنه فقال مخاطبا له

لو كنت تعلم ما اقول عذرتي او كنت تعلم ما تقول عذرتك
لكن جهلت مقالتي فعذرتي وعلمت انك جاهل فعذرتك

- . . . (207) ويحكى عنه انه قال كان يتردد الى شخص يتعلم العروض وهو بعيد الفهم فاقام مدة ولم يعلق على 20 خاطره شي منه فقلت له يوما قطع هذا البيت

اذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه الى ما تستطيع

- فشرح معي في تقطيعه على قدر معرفته ثم نهض ولم يعد يجيء اليّ فعجبت من فطنته لما قصدته في البيت مع بعد فهمه . . . (208) . . . وكان سبب موته انه قال اريد ان اقرب نوعا من الحساب تمضى به الجارية الى البياع فلا يمكنه ظلمها ودخل المسجد وهو يعمل فكره في ذلك فصدته سارية وهو غافل عنها بفكره فانقلب على ظهره 25 فكانت سبب موته وقيل بل كان يقطع بحرا من العروض.

N

Muhammad Ibn Manzūr (gest. 711/1311): *Lisān al-ʿArab*.
Cairo 1308, IV, 457.

ولا يقع في الاوتاد زحاف لان اعتماد الجزء انما هو عليها انما يقع في الاسباب لان الجزء غير معتمد عليها.

0

Ibn Khaldūn (gest. 808/1406): *Mukaddima*. Ed. Quatremère. Paris 1858, III, 328.

ويراعى فيه اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد جذرا من ان يتساهل الطبع في الخروج من وزن الى وزن يقاربه فقد يخفى ذلك من اجل المقاربة على كثير من الناس وهذه الموازين شروط واحكام تضمنها علم العروض وليس كل وزن يتفق في الطبع استعملته العرب في هذا الفن وانما هي اوزان مخصوصة تسميها اهل تلك الصناعة البحور وقد حصروها في خمسة عشر بحرا بمعنى انهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبيعية نظما.

II

111 X 1301 1205/1799 gest. al-Zabidi Cairo 1326 S. 244, 18 P

al-Suyūṭī (gest. 911/1505): *Bughyat al-wu'āt*. Cairo 1326, S. 244, 18.

ويقال انه كان عند رجل دواء لظلمة العين ينتفع به الناس فأتوا واحتاج الناس اليه فقال الخليل انه نسخة معروفة قالوا لا قال فهل له آتية كان يعملها فيها قالوا نعم قال جيئوني بها فجاؤه فجعل يشم الاناء ويخرج نوعا نوعا حتى اخرج خمسة عشر نوعا ثم سئل عن جمعها ومقدارها فعرف ذلك فعمله واعطاه الناس فانتفعوا به ثم وجدت النسخة في كتب الرجل فوجدوا الاخلاط ستة عشر خلطا كما ذكر الخليل لم يفتته منها الا خلط واحد.

Q

al-Maḳḳarī (gest. 1041/1632): *Nafḥ al-tīb*. Ed. Dozy etc. Leiden 1855-1861; II, 338.

ولشاعر الاندلس ابى عبدالله بن الحساد الوادى آشى . . . وله فى العروض تأليف مزج فيه بين الانحاء الموسيقية والاراء الخليلية ورد فيه على السرقسطى المنبوز بالحجار.

R

Murtaḍā al-Zabīdī (gest. 1205/1790): *Tād̲j al-‘arūs*. Cairo 1307; X, 134.

دى دى اهمله الجوهري وقال ابن الاعرابى دى اصل الحداء و(ما كان للناس حداء وضرب) نص ابن الاعرابى فضرب (اعرابى غلامه وعض اصابعه فشى وهو يقول دى دى اراد يا يدى فسارت الابل على صوته فقال له الزمه وخلع عليه) كذا فى النسخ وهو غلط والصواب وصح عليه كما هو نص ابن الاعرابى (فهذا اصل الحداء) ونقل شيخنا عن الروض وغيره اول من سن الحداء مضر بن نزار سقط عن بعير فوثبت يده وكان احسن الناس صوتا فكان يمشى خلف الابل ويقول وا يداه يترنم بذلك فاعتقت الابل وذهب كلاها فكان اصل الحداء عند العرب 5 وفي فتح البارى للحافظ بن حجر ان عبدا كان لمضر ضربه مضر على يده فاجمعه فقال يا يداى فكان اصل الحداء ومثله فى اكثر الدواوين اللغوية والسيرية.

Muḥammad ibn Maḥmūd (gest. 711/1311): *Diwan al-‘arabī*.
Cairo 1308, IV, 467.



Q

al-Makkari (gest. 1641/1632): *Nafis al-sh.* Ed. Dory etc. Leiden 1835-1861; II, 333.

والفخر الاماني ابن عبدك بن الحفاه القزويني ... وولد في القزوین تأليف مستوح له بين الامه
المبينة والايه الحكيمة ... من القزويني القزويني الحفاه ...

R

Martadā al-Zabidi (gest. 1205/1700): *Tadrij al-urūs.* Cairo 1307; X, 134.

هو من امه الطبري وقال ابن الامراء من اصل الحفاه ... (ما كان قنار حياه وسريه) نص ابن الامراء
لقزوين (عراق غلاة وبعض اصحابه لقب وهو يقول من من اراد يا بني قنار الايل من سوره فقال له القوه
وتابع عليه) كما في النسخ وهو غلط والصواب وضع عليه كما هو نص ابن الامراء (فيما اصل الحفاه) وقال
شعنا من القزوین وادبه اول من من الحفاه مفر من دار سلط من بين قزوين يده وكان احسن الناس صوتا
وكان من سلط الايل واول ما يده يترجم بذلك فاصبحت الايل ويحب كذا فكان اصل الحفاه عند العرب
في فتح الباري لعل في حيز ان حيا كان لقبه قزوين مفر من يده قزوين فقال يا يدي فكان اصل
الحفاه وده في اكثر القزوين القزوين والسريه.







A: Fve 505

ULB Halle

3

002 093 154





GRUNDRISS UND SYSTEM DER ALTARABISCHEN METREN

VON

505

GOTTHOLD WEIL

1958

OTTO HARRASSOWITZ • WIESBADEN

