

# Arabische Musik

Was man nicht schon immer gekannt hat, ist einem fremd; das gilt nicht zuletzt auch für die Musik, d.h. für die Hörgewohnheiten. Für meinen Großvater, den Ländlerfreund, klang jedes klassische Musikstück gleich: er konnte nicht zwischen den beträchtlichen Stilunterschieden differenzieren. Mir geht es ähnlich bei der Ländlervmusik ... Und den meisten von uns geht es so beim Anhören von Musik fremder Ethnien. Dabei ist interessant, dass für uns Europäer chinesische Pentatonik, balinesische Gamelanmusik und afrikanische Gesänge im Allgemeinen leichter zugänglich sind als die arabische Musik. Und doch hat gerade die vorderorientalische Tonkunst dieselben Wurzeln wie unsere abendländische: beide stammen aus dem östlichen Mittelmeerraum. Unsere spätmittelalterliche Musik – die Musik der Troubadours und Minnesänger – lässt noch etwas von dieser Verwandtschaft erahnen.

Die traditionelle arabische Musik entwickelte sich – wie unsere auch – seit dem 7. und 8. Jh. aus griechischen, byzantinischen und semitischen Elementen. Dazu kamen später noch indische und persische Einflüsse. Schon in den beiden folgenden Jahrhunderten gab es Versuche zu einer Musiktheorie, und im 13. Jh. hatte die Musikwissenschaft ihren festen Platz in der arabischen Geisteswelt. Rhythmische Beziehungen wurden untersucht und ein Tonsystem von mehr als 24 Tonstufen geschaffen.

Gerade dieses hochentwickelte Tonsystem scheint unser an der diatonischen (siebenstufigen) Tonleiter geschultes Gehör zu überfordern. Schon mit dem europäischen chromatischen System (es besteht aus zwölf Halbtönen) haben wir singenderweise Mühe, vom Durchhören einer zwölftönigen Partitur etwa von Schönberg ganz zu schweigen. Die „Zwischenstufen“ arabischer Musik tönen dann für uns „falsch“ oder zumindest „unrein“. Die häufig für unser Gefühl vertieft klingenden Tonhöhen setzen wir unbewusst zu unserem Moll in Beziehung und empfinden die Musik deshalb als „traurig“ – dabei ist die Gleichung „Moll gleich traurig“ reine Konvention, die aus der Zeit der Klassik, also zwischen 1750 und 1815, stammt: sie gilt bereits für den frühen Romantiker Schubert nicht mehr und z.B. für die russische Volksmusik überhaupt nicht, denn diese steht praktisch immer in Moll und wirkt nicht trauriger als andere Musikarten auch.

Solche Konventionen prägen natürlich auch die arabischen Hörerinnen und Hörer. Tests zeigen, dass sie der gleichen Musik stets gleiche Gefühle (Freude, Trauer etc.) zuschreiben, während europäische Testpersonen sich beim Anhören derselben arabischen Stücke ganz divergierend äußern.

Grundsätzlich ist arabische Musik immer einstimmig. Was allgemein wenig bekannt ist: mehrstimmige Musik – d.h. Musik, die nach bestimmten mathematischen Regeln verschiedene Tonhöhen zueinander in logische Beziehung bringt – hat sich nur in Europa entwickelt, und zwar erst seit den letzten ungefähr 1000 Jahren. Dabei wage ich zu behaupten, dass ungeschulte Durchschnittshörer noch heute im Prinzip nur die Hauptstimme bewusst wahrnehmen; die Begleitung ist dann für sie einfach der „Sound“, eine Art musikalische Sauce. Echtes mehrstimmiges Hören, bei dem jede Stimme einzeln verfolgt und mit den andern in Beziehung gebracht wird, ist außerordentlich anspruchsvoll. Wenn wir heute

mehrstimmige arabische, chinesische oder afrikanische Musik hören, handelt es sich dabei immer um eine Akkulturation, um Übernahme von musikalischen Importen durch die Massenmedien des 20. Jh.s. Dies ist ein interessantes Gebiet, auf das hier nicht näher einzugehen ist.

Eine scheinbare Mehrstimmigkeit ergibt sich in der arabischen Musik dadurch, dass die für unsere Ohren außerordentlich komplizierte Melodielinie von einem Instrument umspielt wird. Das Instrument spielt also im Prinzip die gleiche Melodie wie die Hauptstimme, aber als Variante dazu. Dadurch entwickelt sich nicht eine echte Polyphonie (Vieltönigkeit), sondern eine Art Heterophonie (Verschiedentönigkeit). Diese war noch in der Ritterzeit auch bei uns der Vorläufer der echten Mehrstimmigkeit. Und wie bei der Musik der Minnesänger wird auch in der arabischen Musik das Ganze durch eine rhythmische Begleitung unterstützt. Noch einmal: wir müssen uns bewusst sein, dass unsere Musik dieselben Quellen hat wie die arabische, sie hat sich jedoch – vor allem nach den Kreuzzügen – in anderer Richtung weiterentwickelt.

Die Heterophonie, dieses Umspielen der Melodie, ist für den arabischen Hörer ein Merkmal für das Können eines Musikers, ein Können, das sich bis zur Virtuosität steigern kann.



Abb. 1: Die legendäre ägyptische Sängerin Umm Kalthsum (1904-1975)

Die Grundmelodie ist eine Art musikalisches Gerüst, das man *maqâm* nennt (Plural *maqamât*). Dieses Wort bezeichnet ursprünglich den Ort, an dem die Musik vorgetragen wird: dies verrät uns das Präfix *ma*. In der arabischen Musiktheorie handelt es sich dabei aber um ein Melodiemodell, das umspielt und je nach Gesangsstil, Rhythmus und Musikinstrumenten variiert wird. (Etwas Ähnliches findet sich in der europäischen Musik des späten Mittelalters, nämlich in den „Weisen“ der frühbürgerlichen Meistersänger; man denke nur an die „Silberweis“ des Hans Sachs, aus dem Luther die Melodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ umgeformt hat – ebenfalls eine Art *maqâm*.)

Wie den Minnesängerweisen werden auch den *maqamât* bestimmte Gefühlsgehalte zugeschrieben: *bayati*, das Gefühl

der Lebenskraft und Freude, *sigah*, das Gefühl der Liebe, *saba*, das Gefühl der traurigen und schmerzhaften Empfindungen.

Im Raum des Vorderen Orients sind etwa hundert traditionelle *maqamât* überliefert, und zwar sowohl in der weltlichen als auch in der geistlichen Musik. Erfahrene Hörer erkennen bereits zu Beginn einer Darbietung den zugrundeliegenden *maqâm*. Für uns unerfahrene Hörer scheint eine *maqâm*-Vorführung ohne Anfang und Ende zu sein, zumal ein einziges Stück manchmal wesentlich mehr als eine Stunde dauern kann.

Besonders beliebt – wie auch bei uns im Mittelalter ganz allgemein und in der Popmusik noch heute – ist vertonte Dichtung (wobei man sich bei unserer Popmusik manchmal mit Fug fragen kann, ob bei den Texten wirklich von Dichtung gesprochen werden kann ...). Wir dürfen nicht vergessen, dass der Islam eine weitestgehend bildlose Kunst hervorgebracht hat. Wohl deshalb hat diese Kultur nicht nur eine absolute Meisterschaft im Dekorativen erreicht, sondern auch auf dem Gebiet der Sprache, der Literatur und der Musik, vielleicht eine Art Kompensation. Jedenfalls ist es für uns Europäer verblüffend, an einem Musikvortrag in Ägypten zu erleben, wie viele im Publikum den Text auswendig kennen; dazu wird mitgesummt, mitgeklatscht, und es dauert nicht lange, bis einige Männer, vielleicht sogar einmal eine Frau, zu tanzen beginnen.

Der syrische Dichter Rafiq Schami schildert diese tiefe Beziehung zur Musik in seinem berühmten Buch „Erzähler der Nacht“ folgendermaßen:

*„In der Ferne hatte jemand das Radio laut aufgedreht. Salim wusste, dass dieser Nachbar nur der Metzger Mahmud sein konnte, ein Junggeselle, der Nacht für Nacht die Lieder der ägyptischen Sängerin Umm Kalthum hörte. Radio Kairo strahlte sie jeden Donnerstag zu später Stunde aus. Der Metzger war in ihre Stimme vernarrt. Er weinte oft und tanzte mit einem Kopfkissen im Arm in seinem kleinen Zimmer herum. Nicht nur der Metzger vergötterte die Stimme der Ägypterin, Millionen Araber liebten sie so sehr, dass kein Staatspräsident, wenn er sich ernst nahm, es wagte, eine Rede am Donnerstagabend zu halten, denn kein Araber hätte ihm Gehör geschenkt.“*

Das Repertoire eines Musikers umfasst Volks-, Heimat-, Helden-, Natur- und – wie könnte es anders sein – Liebeslieder. Je nach Stimmungsgehalt eines Textes wählt man ein bestimmtes *maqam*. Ein Ablauf durch ein solches *maqam* kann, wie gesagt, sehr lang sein, denn es wird eine ganze Geschichte „erzählt“. Gegliedert werden die strophentartigen Teile durch überlieferte Schlusswendungen, meist einer fallenden Melodielinie nach einem musikalischen Höhepunkt (man denke zum Vergleich etwa an unsere klassischen Konzerte, wo das Soloinstrument einen Schlusstriller spielt, bevor das Orchester wieder einfällt).

## Instrumente

Das Instrumentarium eines traditionellen Ensembles besteht aus vier bis sechs Instrumenten, die im ganzen arabischen Raum zu finden sind: der *ud* (Laute), der *kanun* (Zither, das Wort sowie das Instrument stammen aus dem pharaonischen Ägypten: *knjwr*), der *nay* (Rohrflöte), der *rababa* (Geige), der *daff* oder der *riqq* (Schellentrommeln) und der *darabukka* (Bechertrommel).



Abb. 2: Die Laute *ud*, Photo: Kemet

Beim *ud* handelt es sich um eine bundlose, gezupfte Kurzhalslaute mit halbbirnenförmigem Korpus (Abb. 2). Er ist der Repräsentant der arabischen Musik schlechthin. Das Wort bedeutet gewöhnlich „Holz“. Die deutsche Bezeichnung „Laute“ entstand während der Kreuzzüge aus *al-ud* durch Lautverschiebung. Der *ud* hat meist fünf Saiten, die mit einem Plektrum gezupft werden.

Bei der *rababa* handelt es sich um ein Streichinstrument (Abb. 3). Sie ist der Vorläufer der europäischen Violine, die heute von den arabischen Orchestern auch gerne benützt wird. Die *rababa* hat oft nur zwei Saiten. Der Bogen wird in der sog. Löffelhaltung geführt, so wie bei den europäischen Gamben und zum Teil dem Kontrabass. Zur Begleitung von halb gesungenen Erzählungen wird auch – vor allem von ärmeren Musikern – ein einsaitiges Instrument benützt.



Abb. 3: Die *rababa*, ein Vorläufer unserer Violine, Photo: Kemet

Der Korpus der Kastenzither *qanûn* hat die Form eines Halbtrapezes und weist 63 bis 84 Saiten auf, meist 72. Die Darmsaiten werden dreichörig aufgespannt, je drei Saiten erzeugen also den gleichen Ton. So verfügt das Instrument über insgesamt 24 Töne. Gezupft wird mit Schildpatt-Plektrien, die, an Ringen befestigt, auf den rechten und linken Zeigefinger aufgesteckt werden.



Abb. 4: Die Kastenzither *qanun*

Der *nây* ist eine Längsflöte aus Bambus oder Schilfrohr, die in verschiedenen Größen gebaut wird (Abb. 5). Meist haben die Ausübenden mehrere *nâyât* bei sich. Der Musiker bläst gegen den Rand der Rohröffnung und hat einen Tonumfang von über drei Oktaven zur Verfügung - mit nur einem rückständigen und sechs vorderständigen Grifflochern. Dies ist möglich durch das sog. Überblasen der Töne.



Abb. 5: Die Rohrflöte *nây*, Photo: Kemet

Zu den Rhythmusinstrumenten gehören die Schellentrommeln *riqq* (Abb. 6) und das etwas größere *daff*. Die Schellen sind in sog. Schellenfenstern untergebracht. Angeschlagen wird die Mitte des Fells (*dum*) oder aber der Rand (*tak*), was

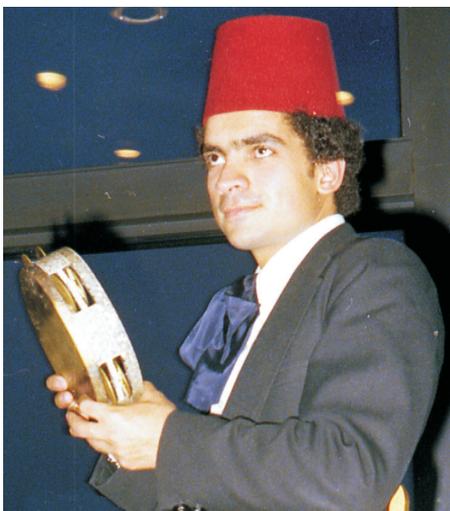


Abb. 6: Die Schellentrommel *riqq*, Photo: Kemet

einen helleren Ton ergibt. Vor allem das größere Instrument wurde im Vorderen Orient meist von Frauen gespielt und heißt bei den Juden noch heute *tôf miriam* («Mirjams Trommel»). Daneben gibt es auch Rahmentrommeln ohne Schellen, die *mazhar*.

Die *darabukka* ist eine einfache Trommel in Form eines Bechers aus Ton (Abb. 7). Auch sie wird mit den Händen geschlagen. Dieses populäre Instrument darf bei keinem Fest fehlen: es wird bei Hochzeitsfeiern im Dorf und in der Stadt ebenso gespielt wie in den Ensembles der arabischen Kunstmusik.

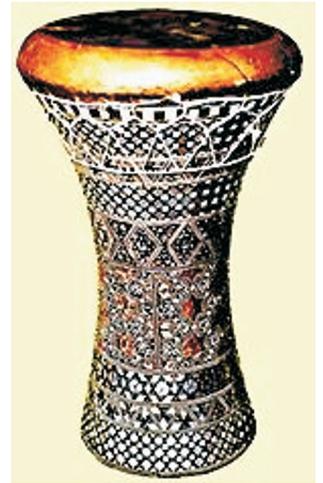


Abb. 7: Die auch als Touristensouvenir bliebte *darabukka*

Ein Ensemble heißt gewöhnlich *taht*, wörtlich „Bett“, „Sitz“ oder „Podium“ (Abb. 8). Die Melodieinstrumente erklingen zusammen heterophon im Abstand von einer oder zwei Oktaven oder treten solistisch in den Vordergrund. Gelangen Vokalkompositionen zur Aufführung, übernimmt eine Sängerin oder ein Sänger die musikalische Hauptrolle, unterstützt manchmal von einer Gruppe von vier bis sechs Sängern, die refrainartige Abschnitte vortragen.



Abb. 8: der *taht* (Ensemble), Photo: Kemet

Nicht zu vergessen sind die großen Berufsorchester von Radio- oder Fernsehstudios und Theaterhäusern, die heute in allen arabischen Ländern existieren. Sie werden von staatlicher Seite finanziert. In ihnen findet man viele importierte westliche Instrumente, mit denen allerdings die Gesetzmäßigkeiten des arabischen Tonsystems *ad absurdum* geführt werden. Im Grunde sind diese Klangkörper Zwitter, in ihrer Struktur weder europäisch noch arabisch. Die Tradition gerät immer mehr in Vergessenheit. An die Stelle der arabischen Rhythmen mit ihrer differenzierten Struktur treten Samba, Rumba und Foxtrott.

Dabei stellen gerade die reichhaltigen rhythmischen Muster – die *wazn* – ein Charakteristikum arabischer Musik dar. Sie sind nicht nur eine Begleitung, sondern wirken formgebend.

## Weitere Charakteristika arabischer Musik:

1. Anlässe, zu denen Musik gemacht wird: Obgleich die Massenmedien es heute etwa einem Beduinen ohne weiteres ermöglichen, sich in seinem Wüstenzelt jede Art von Musik anzuhören, wird er selbst niemals außerhalb eines bestimmten Kontexts musizieren. Die Berücksichtigung des sozialen Umfelds führt zur Klassifizierung der musikalischen Genres in die folgenden drei Kategorien:

- a) Musik der Stadtbewohner,
- b) Musik der Landbewohner,
- c) Musik der Wüstenbewohner.

2. Vorliebe für kleine Instrumentalensembles (*taht*), da Improvisationen im kleinen Besetzungsrahmen eher möglich sind als bei großen Orchestern.

3. Mosaikartige Aneinanderreihung bestimmter musikalischer Form-Elemente, d.h. die Reihung kleiner und kleinster melodischer Bausteine, ihre Wiederholung, Kombination und Vertauschung im Rahmen eines tonräumlichen Modells.

4. Wechseln zwischen freier rhythmisch-zeitlicher und fester tonräumlicher Organisation auf der einen und fester rhythmisch-zeitlicher und freier tonräumlicher Struktur auf der anderen Seite. Dies geschieht vor allem während der Auf-führung längerer *maqamat* und führt zu spannungsreichen musikalischen Kontrasten.

Diese Komponenten, welche die arabische Musik kennzeichnen, können bis in die älteste Zeit der orientalischen Kulturgeschichte zurückverfolgt werden.

Das musikalische Erleben, das eine Sängerin wie Umm Kalthum mit ihrem Ensemble den Zuhörern vermittelte, wird von den Arabern als *tarab* bezeichnet. Der Intensitätsgrad des *tarab* hängt in erster Linie von der Stimme und der Vortragsweise der Sängerin oder des Sängers ab, wie gerade das Beispiel Umm Kalthûm zeigt. So unterwarf die berühmte Interpretin ihren Vortrag der festen rhythmisch-zeitlichen Organisation der Melodie oft nur annäherungsweise. Sie entkleidete manche melodische Passage ihrer strengen rhythmischen Gestalt, um einzelne Abschnitte improvisierend wiederholen, variieren und paraphrasieren oder das musikalische Material im Rahmen der modalen Gesetzmäßigkeiten stärker verwandeln zu können. Ihr Vortrag bewegte sich somit zwischen Nachvollzug und Eigenschöpfung. Die musikalische Gegenüberstellung von Vertrautem und Fixiertem auf der einen und Neuem, frei Gestaltetem, jedoch Verwandtem auf der anderen Seite schafft im allgemeinen eine Spannung, deren Auf und Ab den *tarab* beim Zuhörer hervorruft. Die Betonung dieses Gegensatzes stellt das markanteste Stilelement im Schaffen Umm Kalthûms und anderer bedeutender Sängerinnen dar.

Wie in der zeitgenössischen arabischen Vokalmusik allgemein üblich, spricht man von den *qasa'id* (Gedichten, Singular *qasida*) Umm Kalthûms, nennt also den Namen der Sängerin, ohne den Komponisten näher zu bezeichnen. Für die Mehrheit der Musikinteressierten bleibt die Person des Tonschöpfers unbekannt, sein Beitrag zum musikalischen Ereignis scheint für die Zuhörer ohne Belang zu sein. Nur eine kleine Gruppe, vor allem natürlich die der Musiker, kennt die Namen, die in den entsprechenden Kreisen unter Umständen allerdings hoch gehandelt werden.

Noch einige Bemerkungen zur religiösen Musik: Diese beruht auf den gleichen Strukturelementen wie die weltliche arabische Tonkunst. Im Zentrum steht auch hier das gesun-

gene Wort, das Allah, seinen Propheten und dessen Familie lobpreist. Musikinstrumente werden dabei selten gespielt, ausgenommen etwa bei Prozessionen oder Festen wie dem *maulid*, dem Geburtstag des Propheten. Selbst der *qur'an* wird oft in Form eines Gesanges vorgetragen.

Am besten kennen wir den *adân*, den Gebetsruf des Muezzins vom Minarett. Kurz vor Beginn des Gottesdienstes steigt der *mu'addin* auf das Minarett der Moschee und singt laut und vernehmlich (heute durch oft scheppernde Lautsprecher verstärkt) den Text des Gebetsrufes, der sieben Formeln umfasst:

*Allah ist der Größte.*

*Ich bezeuge, dass es keinen Gott gibt außer Allah.*

*Ich bezeuge, dass Muhammed Allahs Gesandter ist.*

*Auf zum Gebet.*

*Auf zum Heil.*

*Allah ist der Größte.*

*Es gibt keinen Gott außer Allah.*

Diese sieben Formeln werden nach festgelegten Regeln ein- oder mehrmals wiederholt, wobei nach jeder Formel eine längere Pause folgt. Insgesamt besteht der *adan* aus zwölf Melodiezügen, die auf derselben *maqam*-Reihe beruhen.

Eingangs wurde die sog. Akkulturation erwähnt. Es gibt natürlich immer wieder Berührungen zwischen verschiedenen Kulturen, nicht nur im Sinne einer Übernahme. Diese reichen vom recht äußerlich bleibenden Zitat bis zur echten Verinnerlichung einer fremden Musik. Mozart in seinem Orient-Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ übernimmt nicht wirklich türkische (d.h. arabische) Musik, sondern gibt nur den äußeren Eindruck wieder, den er davon hatte (man darf nicht vergessen: nicht lange vor seiner Zeit wurde Wien von den Mohammedanern belagert.) In Erinnerung geblieben sind ihm nicht zuletzt die orientalischen Instrumente der „türkischen“ Janitscharenmusik, etwa die Cinellen (Becken); sie haben bekanntlich auch Eingang in unsere Militärmusik gefunden.

Eine besonders hübsche orientalisierende Stelle findet sich in Peter Cornelius' 1858 vollendeter Oper „Der Barbier von Bagdad“. Cornelius, der nie im Orient war und die arabische Musik so wenig kannte wie die meisten Europäer dieser Zeit (Musik verbreitende Massenmedien gab es damals noch nicht), hat das Lokalkolorit auf seine abendländische Art eigentlich ganz gut eingefangen: man hört drei Muezzins von drei Minaretten zum Gebet rufen. Diesen multiplen Muezzingesang von mehreren Seiten gleichzeitig haben alle im Ohr, die schon einmal in einem arabischen Lande weilten. Erstaunlich, dass Cornelius genau diese ihm fremde Situation in seiner Oper wiedergibt! Der Text dazu heißt:

(*Muezzine*):

*Allah ist groß,*

*Und Mahomet sein Prophet.*

*Versammelt euch, ihr Gläub'gen,*

*Zum Gebet.*

(*Die Gläubigen nehmen eine andächtige Stellung ein*):

*Allah ist groß,*

*Und Mahomet sein Prophet.*

*Die Gläub'gen all,*

*Sie eilen zum Gebet.*

Intensiver ist die Auseinandersetzung mit der arabischen Musik im Jazz der zweiten Hälfte des 20. Jh.s: aus Protest gegen die politische Unterdrückung sind in Amerika viele



Abb. 9: Der nâselnde Klang des *surnai* erinnert an den der Oboe oder an das Sopransaxophon des Jazzmusikers John Coltrane

schwarze Musiker zum Islam übergetreten und haben sich im Zusammenhang damit ernsthaft mit arabischer Musik auseinandergesetzt. Das hat seine Spuren etwa im Stil des überragenden Saxophonisten John Coltrane hinterlassen. Schon dass er sein angestammtes Instrument, das Tenorsaxophon, mit dem nâselnden Sopransaxophon vertauscht, ist eine Folge dieser Übernahme: der oboenartige Klang erinnert

etwas an das *nây* oder eher an die *surnâi*, ein Doppelrohrblatt-Instrument, das vor allem bei Prozessionen mit Trommelbegleitung geblasen wird (Abb. 9). Wichtiger ist aber, wie er Melodien (z.B. den banalen Schlager „My favorite Things“ aus dem Musical „The Sound of music“) in der Art der *maqamât* umspielt.

Umgekehrt hat sich die berühmte libanesische Sängerin Fayruz unzweifelhaft von dem berühmten Sound von Miles Davis' Platte „Kind of Blue“ (mit John Coltrane) inspirieren lassen.

Zum Schluss sei noch der zwar ernstgemeinte, aber für unsere Ohren doch eher erheiternde Versuch erwähnt, europäische Klassik mit orientalischer Musik zu „verheiraten“. Die CD heißt „Mozart l'Egyptien“; man hört darauf u.a. Ausschnitte aus Mozarts berühmter 40. Symphonie in g-Moll oder der Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail“, kombiniert mit arabischen Melodien und Instrumenten. Musiziert wird das Ganze von einem europäischen Symphonieorchester und einem arabischen Ensemble, bestehend aus der Sängerin *May*, einem kleinen Chor und den Instrumenten *qanun*, *nay*, *darabukka* und *riqq*. Ein Hörvergnügen der besonderen Art!

Rudolf Jaggi

## Goza – eine „Schischa to go“

Schon des Öfteren gab es in Kemet Beiträge zum „Rauchen“. Nicht nur liebenswerte Tee- oder Caféhäuser wurden vorgestellt, wie das Fishawy in Kairo, das Cafê des Nattes bei Tunis (Sidi-Bou-Said) oder das Erenler in Istanbul, sondern auch über die *tshibuk* – die lange Tonpfeife – wurde berichtet. Die Wasserpfeife – in Ägypten *schischa*, in der Türkei und Persien *nargile*, in Indien *huka* und von den Engländern lautmalerisch *hubble bubble* genannt – war ebenso ein Thema wie einige ihrer Bestandteile.



Abb. 1: Handwasserpfeifen aus Basaren in Assiut und Assuan (Slg. CB und Hopp)

Das Wort *nargile* selbst lässt sich von der Kokosnuss als Wasserbehälter ableiten. Die in Ägypten und Persien gebräuchliche Bezeichnung *schischa* weist auf den Begriff für Flasche.

Heute erlebt die Wasserpfeife in vielen Ländern, so auch in Ägypten, eine Renaissance. Selbst in unseren Breiten finden sich immer häufiger Cafês, in denen man in Ruhe eine Wasserpfeife genießen kann. In den letzten Jahren hat sich ein reiches Sortiment unterschiedlichster Tabake entwickelt, die sich – verschieden aromatisiert – großer Beliebtheit erfreuen. Als die besten Tabake gelten die aus Ägypten kommenden.

Jenseits dieser Tee- oder Caféhaukultur, in denen auch ein mehr oder weniger guter Service für den Wasserpfeifenraucher zu finden ist, gibt es auch die Wasserpfeife „to go“, die *goza* (oder *goze*, insbes. Abb. 1, 2 u. 3 links). *Goza*-Raucher findet man vor allem in ländlichen Gebieten, dagegen hat der Autor in den letzten Jahren niemals einen *goza*-Raucher in einem Cafê der Städte Alexandria, Assiut, Assuan, Kairo, Luxor oder Port Said gesehen.

In Ägypten kennt man, so wird vermutet, etwa seit dem Beginn des 17. Jh.s Tabak, der ursprünglich aus Amerika stammt. Zuvor wurden im afrikanischen und asiatischen Raum Hanf oder Kräuter konsumiert. Zunächst wurde Tabak in Ägypten vor allem noch mit der *tshibuk*, der langstieligen Pfeife, geraucht.



Abb. 2: *Goza* aus Qurna (Theben-West, French House, Slg. CB)