

Sami Yusuf

Ästhetische Markierungen im Selbstentwurf als globaler Muslim

Ines Weinrich

Abstract Der britische Sänger Sami Yusuf (geb. 1980) erzielte 2003 mit seinem Album *Al-Mu'allim* einen internationalen Durchbruch. Die englischen, mit Arabisch durchsetzten Lieder, unterlegt mit Drum Machine und Trommeln, und das Musikvideo zum Titellied wurden nicht zuletzt in der arabischen Welt zu Hits. Viele jüngere Muslime, aber auch säkulare Stimmen nahmen seinen Entwurf eines neuen islamischen Selbstbildes mit Begeisterung auf. Mit über 34 Millionen verkauften Alben hält der Erfolg an, auch wenn sich der künstlerische Stil in den letzten Jahren geändert hat. Der Beitrag fokussiert auf die ersten beiden Alben, die Yusufs Ruf als moderner muslimischer Sänger begründeten, und fragt nach dem Verhältnis zwischen dem frühen Repertoire und herkömmlichen religiösen Gesängen (*inšād*). Er zeigt auf, dass Lieder und Videos eine sorgfältige Kombination aus vertrauten und neuen Elementen auf inhaltlicher, visueller und sonischer Ebene darstellen.

Keywords Sami Yusuf, Islam, Musik, Nasheed, Fann hadeef

In den letzten Jahren sind bewusst-religiöse Trends in Alltagskultur und Konsumverhalten unter arabischen, türkischen und europäischen Muslimen zum Gegenstand der Forschung geworden. Darunter fallen Erscheinungsformen wie Tele-Evangelismus, Freizeitkultur, Jugendkultur mit Slang, Style, Modedesign, Apps und Musikproduktion, Video-Clips oder Fernsehen.¹ Sami Yusuf gehört zweifellos dazu. Über 34 Mio. verkaufte

1 Zum Tele-Evangelismus Moll 2010; Sobhy 2009; zur Freizeitkultur Deeb und Harb 2013; Saktanber 2002; zur Jugendkultur Herding 2013; Morris 2017; Tammam und Haenni 2005; zu Video Armbrust 2010; Kubala 2004; Ponds 2006; zu Fernsehen Kubala 2010; Wise 2006.

Alben weltweit vermeldete seine Webseite 2016.² Acht Studioalben hat Sami Yusuf bisher produziert; hinzu kommen mehrere veröffentlichte Konzertschnittschnitte und Single-Auskopplungen.

Der folgende Beitrag möchte nicht in erster Linie medien- und sozialgeschichtlich einordnen, sondern das Produkt selbst einer Analyse unterziehen. Die meisten Kommentare zu Sami Yusuf sind sich darin einig, dass der Sänger mit etwas vollkommen Neuem auftrat. Doch tritt im kommerziellen Musikgeschäft Neues selten in Reinform auf, sondern in Kombination mit bewährten Formen. Daher soll im Folgenden das Repertoire hinsichtlich seiner Anknüpfung an herkömmliche musikalische Formen von Gebeten, Lobpreis und Prophetenverehrung (*inšād*) betrachtet werden.³

Entwicklung von Karriere und Repertoire

Sami Yusuf wurde 1980 geboren und wuchs in London auf. Seine Eltern sind aserbajdschanische Einwanderer und kamen nach England, als er drei Jahre alt war. Geboren wurde er in Teheran.⁴ Die gleichzeitigen Zugehörigkeiten haben gelegentlich Verwirrung hervorgerufen, was Sami Yusuf – im Übrigen ein angenommener Künstlernamen – folgendermaßen kommentierte: „I am British by nationality, Azeri by ethnicity, and Persian/British in my culture.“⁵ Er lernte als Kind Klavier und Geige sowie verschiedene Typen von Lauten und Trommeln. Auch sein Vater war Musiker. Ab 1998 studierte er eine Zeitlang an der *Royal Academy of Music* in London.

2 <http://samiyusufofficial.com/about-sami-yusuf/> [Stand: 23. Dezember 2016]. Dieselbe Zahl findet sich auch noch 2018, aber da der Einführungstext insgesamt nicht geändert wurde, ist davon auszugehen, dass die Zahl nicht aktualisiert wurde.

3 Die Beobachtungen zum herkömmlichen *inšād* stammen aus einer Feldforschung der Autorin in Syrien und Libanon; vgl. weiterhin Maktabī 2000; Abdel-Malek 1995; für Formen außerhalb des engeren religiösen Kontexts Marcus 2007, 43–59; Frishkopf 2000.

4 El Asri (2006, 141) gibt Aserbajdschan als Geburtsland an. Aufgrund des großen Anteils an aserbajdschanischer Bevölkerung in Iran ist der Geburtsort Teheran durchaus wahrscheinlich, zumal er übereinstimmend auf der alten Webseite, im englischen Wikipedia-Eintrag (https://en.wikipedia.org/wiki/Sami_Yusuf [Stand: 16. April 2018]) sowie in Edemariam 2007 genannt wird. Die jetzige offizielle Webseite enthält keinen Werdegang, sondern nur eine kurze Jetzt-Darstellung. Die genannten Quellen sind die ausführlichsten zu seiner Biografie.

5 Yusuf 2009.

2003 brachte er sein erstes Studioalbum heraus: *Al-Mu'allim* („Der Lehrer“).⁶ Es wurde zugleich sein internationaler Durchbruch. Produziert wurde das Album in England, herausgebracht hat es das Label *Awakening Records*, eine Medienfirma mit Sitz in Großbritannien. Der arabische Titel verweist auf ein Grundprinzip, das sich durch seine späteren Alben zieht und zu einem Markenzeichen geworden ist: Die Lieder sind in der Grundsprache englisch, aber mit arabischen Zusätzen. Das gleichnamige Lied, das dem Album seinen Titel gab, ist eine Hommage an den Propheten Muḥammad, den ‚Lehrer‘, eine Rolle, die vor allem in modernistischen muslimischen Muḥammad-Biografien betont wird.

Das Album enthält acht Lieder; zum Titellied wurde zusätzlich ein Videoclip produziert. Sami Yusuf schrieb einen Großteil der Texte und Musik selbst und spielte alle Instrumente selbst ein. Um *Al-Mu'allim* zu vermarkten, schloss er einen Vertrag mit einer ägyptischen Firma ab, die den Vertrieb besorgte.⁷ Die acht Lieder sind ausschließlich entweder an Gott oder an Muḥammad gerichtet und beinhalten Lobpreis, Sündenbekenntnis, Vergebungsbitten sowie die Bitte um Segen für den Propheten. Lediglich *Cave of Hira*, ein Lied über Muḥammads Berufungserlebnis, thematisiert neben narrativen Passagen auch allgemeine Lebensfragen.

2005 folgte das Album *My Ummah* („Meine Gemeinde“). Mit *Hasbi Rabbi* („Gott ist mir genug“) enthält es einen seiner erfolgreichsten Hits, zu dessen Erfolg nicht zuletzt das dazugehörige Musikvideo beigetragen hat. Neben dem Titellied enthält das Album wiederum Gebete und Segensbitten (*Hasbi Rabbi*, *Ya Rasulallah*, *Munajat*) sowie die Beschreibung eines idealen Festtages (*Eid Song*). Aber es gibt auch politische Untertöne: *Try not to cry* handelt vom Leben der Kinder in Palästina, *Make a prayer* ist ein Aufruf zu Solidarität mit den Menschen in unterschiedlichen Krisengebieten, und *Muhammad* ist den Kindern von Beslan gewidmet: als eine Richtigstellung dessen, was Islam bedeutet, und eine Abgrenzung vom Terrorismus. *Free* schließlich ist ein (fiktiver) Einblick in die Gedanken einer *muḥağğaba* (Kopftuchträgerin) in Europa, die die Blicke derer interpretiert, die sie anstarren. Sie liest darin Mitleid mit ihrer angeblichen Unfreiheit, dabei sei sie stolz das Kopftuch zu tragen.

Der rasante Erfolg dieser Alben sorgte für erste Interviews, Auftritte in Talk-Sendungen und weltweite Konzerttourneen. Im August 2010 wechselte Sami Yusuf zu einem neuen Label, *ETM International*, einer britischen Firma mit Zweig in Dubai. Dort brachte er kurz darauf sein drittes Album,

6 Ich schreibe alle Liedtitel so, wie sie auf den Alben zu finden sind.

7 El Asri 2006, 143.

Wherever you are, heraus. *Wherever you are* ist thematisch nicht grundsätzlich anders mit seiner Mischung aus Gebeten, Meditationen und Visionen einer besseren Welt. Doch es zeigt mehr Innenschau: Bestanden die Gebete auf den ersten Alben hauptsächlich aus allgemeinen Bitten, Preis- und Segensformeln, so handeln die späteren nun von individuellen Befindlichkeiten. Die einzelnen Texte sind überwiegend auf Englisch, dafür gibt es zusätzlich längere Teile in anderen Sprachen. Neben Arabisch sind diese nun auch Türkisch und Persisch. Im 2012 erschienenen Album *Salaam* kommen Aserbaidzschanisch, Swahili und Urdu hinzu.

Zwei Jahre später veröffentlichte Sami Yusuf das Album *The Centre*. Hier werden die Bezüge zur islamischen Kultur nicht mehr allein durch die Verwendung der arabischen, persischen oder türkischen Sprache hergestellt, sondern durch Bezugnahme auf konkrete Dichter und Lieder. Zu einzelnen Liedern gibt es im Beiheft zum Teil ausführliche Erklärungen. Dabei sind es vor allem mystische Strömungen, auf die implizit oder explizit verwiesen wird: *The Centre* beschreibt eine spirituelle Reise, *Circle* verweist auf das Wirbeln der Derwische, und als Inspiration für einige der Lieder werden Ibn ‘Arabī (st. 1240) und Ġalāl ad-Dīn Rūmī (st. 1273) genannt. Diese Richtung wird im Album *Songs of the Way* (2015) weiter ausgebaut. *Way* bezieht sich hier auf den sufischen Weg (*tariqa*); die Texte stammen von Sayyed Hosein Nasr, dem emeritierten Professor für Islamic Studies an der George Washington University in Washington D.C.

Das 2016 veröffentlichte Album *Barakah* („Segen“) greift diese Entwicklung auch musikalisch auf. Hier nimmt Sami Yusuf nicht nur textlich Bezug auf orientalische Kulturen, sondern auch musikalisch. Zwar hatte er zuvor schon vereinzelt ein Lied oder dessen Melodie weiterverwendet, doch nun kommen Elemente aus der Tradition der Kunstmusik mit komplexeren musikalischen Prozessen wie das *maqām*-basierte Modalsystem zur Anwendung. Das Album erläutert *maqāmāt* (Sg. *maqām*), das tonräumliche Strukturprinzip asiatischer Musikkulturen.⁸ Jetzt werden nicht nur Texte, sondern auch die Musik erklärt, und dies mit nahezu akademischem Anspruch.

Inzwischen sind die Alben bei Yusuf's eigener Firma, *Andante Records*, erschienen. Im Verlauf seiner Karriere werden Entwicklungen auf mehreren Ebenen fassbar. Der Sänger, der anfangs überwiegend allein auftrat,

8 In der arabischen Musiktheorie bezeichnet *maqām* einen musikalischen Modus, der durch die Abstände der einzelnen Töne der Gebrauchstonleiter bestimmt ist und heute häufig als Skala von sieben Tönen dargestellt wird. Teils unter ähnlichen Namen wie *maqām* findet sich das Strukturprinzip von Nordafrika bis nach Südostasien; vgl. Elsner und Jähnichen 1992.

wurde zum Weltstar und Firmeneigner; immer häufiger spielt er mit großen Orchestern zusammen; und musikalisch hat sich der Schwerpunkt verlagert von der Vermittlung des Islam in dezidiert westlicher Musiksprache⁹ zur Vermittlung orientalischer Musikkulturen und Literaturen. Seit einigen Jahren wird der Künstler exklusiv von *Clover Management Limited* vertreten. Die Firma managt seinen gesamten Webauftritt und hat die offizielle Webseite neugestaltet. Hier finden sich nur noch wenige Informationen zur Frühzeit seiner Karriere, sondern das ‚fertige Produkt‘ wird vermarktet.¹⁰

In der bisherigen Forschungsliteratur, die überwiegend aus dem Bereich der Medienforschung stammt, ist vor allem das visuelle Element untersucht worden, während zu Texten und Musik kaum mehr als einige allgemeine Aussagen erfolgten. Tatsächlich aber greifen drei Ebenen ineinander und sind für Sami Yusufs Erfolg verantwortlich, die im Folgenden kurz dargestellt werden: eine visuelle, eine sonische und eine inhaltliche Ebene. Die Analyse beschränkt sich auf die ersten beiden Alben, mit denen er seinen internationalen Durchbruch erzielte. Zwar möchte Sami Yusuf sich selbst nicht als Popstar sehen, doch seine ersten Alben erfüllen alle Kennzeichen erfolgreicher Popsongs: die Mischung aus einem hohen Anteil Vertrautem und dem entscheidenden Anteil an Unerwartetem und Neuem.

Inhaltliche Ebene

Sein wichtigstes Lied, mit dem er international bekannt wurde, *Al-Mu'allim*, beginnt mit den folgenden Worten:

We once had a Teacher
 The Teacher of teachers,
 He changed the world for the better
 And made us better creatures.
 Oh Allah we've shamed ourselves
 We've strayed from al-Mu'allim,
 Surely we've wronged ourselves
 What will we say in front him?
 Oh Mu'allim ...

9 So Sami Yusuf in Elsaman 2004.

10 Die frühere Webseite war unter www.samiyusuf.com zu finden; so ist sie auch bei El Asri (2006, 141, Fn. 1) angegeben und wurde von der Autorin zuletzt 2012 aufgerufen [Stand: 23. September 2012]. Die Adresse der neuen Webseite lautet <http://samiyusufofficial.com>.

Wie bereits erwähnt, ist die Rolle Muḥammads als Lehrer in der Moderne besonders hervorgehoben worden. Auch andere Textteile betonen Eigenschaften, wie wir sie aus muslimischen Prophetenbiografien des frühen 20. Jahrhunderts kennen, in denen Muḥammad als gesellschaftlicher Reformers mit dezidiert sozialer Agenda geschildert wird:¹¹

He taught us to be just and kind
 And to feed the poor and hungry,
 Help the wayfarer and the orphan child
 And to not be cruel and miserly.

Daneben finden wir Motive, die in gängigen Texten zur Prophetenverehrung zu finden sind, wie sein Übermaß an frommen Handlungen und sein freundliches Wesen.

He prayed while others slept
 While others ate he'd fast,
 [...]
 His speech was soft and gentle,
 Like a mother stroking her child,
 His mercy and compassion,
 Were most radiant when he smiled.

Besonders die ersten beiden Zeilen rufen unweigerlich die einprägsamen Metaphern aus al-Būṣīrī's (st. 1294–97) *Qaṣīdat al-Burda* („Mantelode“) hervor, einem der bekanntesten Gedichte zum Lob des Propheten. Sie stehen am Beginn des Lob-Abschnitts, und das lyrische Ich vergleicht darin sein an guten Taten äußerst dürftiges Leben mit dem des Propheten:

Ich habe Unrecht getan am Vorbild dessen, der die Nacht [im Gebet]
 durchwachte
 Bis seine Füße über Schmerz und Schwellung klagten
 Der wegen des Hungers seinen Leib zusammenschnürte
 Und unter einem Stein die weiche Haut des Bauchs zusammenpresste.¹²

11 Schimmel 1995, 206–213; Abdel-Malek 1995, 5; vgl. auch Johansen 1967, 159–171, 196–198.

12 Al-Būṣīrī 1950, 192 (Verse 29 und 30, meine Übersetzung). Der Stein, dessen Kälte den Hungerschmerz mildern soll, spielt nach einigen Kommentatoren auf eine Episode im Grabenkrieg an. Zu gängigen Texten der Prophetenverehrung siehe die unter syrischen und ägyptischen *munsīdūn* gebräuchlichen Textsammlungen Ḥalabī 1993;

Der Kehrvers nennt den Prophetennamen mit der üblichen arabischen Eulogie (*ṣallā llāhu ‘alayhi wa-sallam*, „Gott segne ihn und schenke ihm Heil“) und adressiert ihn im weiteren Verlauf mit gängigen arabischen Epitheta, darunter *ḥabībī* („mein Liebling“), *ṣafīrī* („mein Fürsprecher“), *nūr ‘aynī* („Licht meiner Augen“), *ḥayru ḥalqī llāh* („Bester unter Gottes Geschöpfen“), *bašīr* („Verkünder der frohen Botschaft“) oder *naḍīr* („Warner“).

Bei dem Lied *Allahu* handelt es sich um ein Bekenntnis zum Monotheismus, das außer dem arabischen *allāh* gänzlich in Englisch gehalten ist. Dennoch ruft der Text bei denjenigen, die mit Arabisch zumindest als liturgische Sprache vertraut sind, die entsprechenden arabischen Passagen aus Koran (*lam yalid wa-lam yūlad*, K 112.3) und Gebet (*bi-s-sirri wa-l-i‘lān*) ab:

Truly He is the One
 He has no father or son
 [...]
 He knows what is apparent and what is hidden

Zusätzlich sind punktuell arabische Vokabeln eingestreut, für die es ebenso ein englisches Äquivalent gäbe, die hier aber den Charakter des exklusiv „Islamischen“ haben und zusätzliche Authentizität verleihen sollen. Dabei handelt es sich um *šayṭān* (Teufel) und *īmān* (Glaube).

Supplication beginnt mit einer chorisch vorgetragenen Bitte um Segen für den Propheten auf Arabisch und wechselt dann im solistischen Teil ins Englische.

O My Lord,
 My sins are like
 The highest mountain;
 My good deeds
 Are very few
 They’re like a small pebble.
 I turn to You
 My heart full of shame,

Es folgt die Bitte um Vergebung. Eine englische Segensbitte für den Propheten und seine Angehörigen schließt den Text ab. Damit liegt die klassische rituelle Struktur des Bittgebets vor, die durch Segensbitte zu

Beginn und am Ende gekennzeichnet ist.¹³ Darüber hinaus sind die Elemente Erkenntnis / Reue / Selbsterniedrigung / Bitte um Vergebung vorhanden. Diese Struktur, nun mit Prophetenlob versehen, wurde von al-Būṣīrī in der sogenannten „supplicatory ode“¹⁴ meisterhaft ausgearbeitet.

Schließlich muss auf das Lied *My Ummah* eingegangen werden, das sich natürlich an alle Muslime wendet, aber der Sprecher der titelgebenden Worte ist nicht der Sänger oder das lyrische Ich. Vielmehr handelt es sich um ein Prophetenwort, das nach islamischer Tradition am Tag des Jüngsten Gerichts gesprochen wird, wenn Muḥammad Gott darum bittet, Fürsprache einlegen zu dürfen. Auf die Aufforderung hin, seine Bitte vorzubringen, ruft Muḥammad „Meine Gemeinde, meine Gemeinde!“, d. h. für sie lege er Fürsprache ein.¹⁵ Darauf nimmt das Lied anfangs knapp Bezug.

My ummah, my ummah
He will say
Rasulullah on that day
Even though we've strayed from him and his way

Der Bezug muss nicht weiter ausgeführt werden, denn er kann bei den meisten Hörern als bekannt vorausgesetzt werden. Auch im zeitgenössischen *inṣād* hat das arabische *ummatī* („meine Gemeinde“) Signalcharakter und wird entsprechend elliptisch eingesetzt. Dann aber geht es im Lied tatsächlich auch um eine Wiederherstellung der Gemeinde als wiedererstarbte Gemeinschaft.

My brothers, my sisters, in Islam
Let's struggle, work, and pray
If we are to
Bring back the glory of his way.
[...]
Let the Ummah rise again
Let us see daylight again
Once again
Let's become whole again
Proud again

13 Zur Diskussion unter den Gelehrten, wie viele Segensbitten geeignet und an welcher Stelle sie einzufügen seien, siehe Meier 1992, 839–851.

14 Stetkevych 2010, 91.

15 Dieser Ereigniskomplex wird in vielen Hadithen und Werken behandelt; eine Version ist in al-Ġazālī o.J., 78–80 zu finden.

'Cause I swear with firm belief in our hearts
We can bring back the glory of our past.

Der Ruf zur Umkehr und Besinnung auf den Islam wird hier ähnlich wie bei den neuen Predigern (*ad-du'ā al-ğudud*) ohne vordergründig erhobenen Zeigefinger vorgebracht, sondern als Rückbesinnung auf Stärke und als emotionaler Heilungsprozess dargestellt.¹⁶ Betont wird eine Verinnerlichung durch gelebte Werte, wie in den Musikvideos gezeigt wird.

Visuelle Ebene

Das Video zu *Al-Mu'allim* wurde in Ägypten gedreht. Dem Inneren der Wohnung sieht man dies zunächst nicht an. Sie könnte überall stehen: eine geräumige Duplex-Wohnung mit Galerie, bodentiefe Fenster, helle und dunkle Ledergarnitur. Erst als der Protagonist auf die Straße tritt, bemerkt man die ägyptische Umgebung: gelbe Steinhäuser, Sand, Palmen. Walter Armbrust vermutet eine der neu errichteten Vorstädte mit Namen wie Beverly Hills, Dreamland oder ar-Rif al-Ūrubbi ('Ländliches Europa') als Drehort¹⁷ – just die Umgebung, in denen viele der geliebten und gehassten Popmusikvideos spielen. Der Protagonist ist ein professioneller Fotograf mit eigener Dunkelkammer, der gerade seine Ausrüstung zusammenpackt, um zu einer Fototour in die Wüste aufzubrechen, nicht ohne zuvor seiner Mutter die Hand zu küssen, die auf der Galerie sitzt, ein Kopftuch trägt und im Koran liest. Auch der schwarze SUV, in den er sich anschickt zu steigen, zeugt von materiellem Reichtum. Zuvor räumt er noch rasch einem Blinden einen Stein aus dem Weg, damit dieser nicht stolpert. Auf dem Weg hält er in einer Moschee und betet; einige Kinder beten hinter ihm, und er nimmt sich die Zeit, mit ihnen zu spielen und zu lernen. In der Wüste fotografiert er den Sonnenuntergang. Nachts sieht er ein helles Licht, und als er auf einen Berg klettert, um die Herkunft des Lichts zu erkunden, ist da das Leuchtbild eines Kubus, der an die Kaaba erinnert. Er nimmt seine Kamera und fotografiert. Zu Hause entwickelt er die Fotos, und die letzte Einstellung zeigt, wie er das Foto mit dem Kubus an die Wand heftet.¹⁸

16 Scholz, Stille und Weinrich 2018, 8.

17 Armbrust 2010, 245–246.

18 Armbrust (2010, 249–251) sieht hier einen weiteren Diskurs verarbeitet, nämlich den von Wissenschaft und Glaube.

Grob ausgedrückt lautet die Botschaft: Ich habe Geld, eine schicke Wohnung, eine professionelle Fotoausrüstung, ein teures Auto, ich sehe aus wie die üblichen Videostars, aber ich bin anders, ich habe die islamische Ethik verinnerlicht. Walter Armbrust sieht in dieser Mischung aus oberer Mittelklasse-Szenerie, die üblicherweise den Hintergrund zu den Pop-Videos bildet, und der Botschaft des Lieds den Grundstein seines Erfolgs: „It [das Video] asserts an Islamic presence in precisely the same imagined space as many ‚porno-clips.‘“¹⁹

Diese Kombination von bekannter visueller Ästhetik mit islamischen Inhalten konnte ihre Wirkmächtigkeit nur entfalten angesichts der Diskussionen um Pop-Videos als unvereinbar mit den Werten der Gesellschaft, wie sie in Ägypten geführt wurden.²⁰ Der ägyptische Regisseur des Videos, Hani Osama, nur wenige Jahre älter als Sami Yusuf, rekapituliert die Anfänge ihrer Zusammenarbeit: „Our office had produced video clips for famous singers,‘ he explains. ‚But a point came where we felt uncomfortable with the clips from a religious point of view, and we decided to stop.‘“²¹ Er sah die Zusammenarbeit mit Sami Yusuf als Chance für eine neue Richtung und übernahm selbst die Regie. Hani Usamas Produktion sicherte dem Clip dieselbe professionelle Qualität und ästhetische Bildersprache, wie die Zuschauer sie von den übrigen Videos gewohnt waren.

Das Video zu *Hasbi Rabbi* aus dem zweiten Album visualisiert *in nuce* das Image und Anliegen des Sängers. Er porträtiert sich hier als britischer und gleichzeitig globaler Muslim, als moderner, wirtschaftlich erfolgreicher Bürger, der aber keinesfalls materialistisch geworden ist, sondern als gläubiger Muslim hohe ethische Standards lebt. Das Video zeigt ihn im Business-Anzug in London auf dem Weg zur Arbeit. Er weist einem Touristen den Weg, bevor er in einen Doppeldeckerbus einsteigt, wo er Smalltalk mit seinem Sitznachbarn hält und einer zusteigenden älteren Dame seinen Sitzplatz anbietet. Er betritt eine Firma zu einem Meeting, an dem Männer im Anzug und eine Frau mit Kopftuch teilnehmen, und zeichnet eine Wachstumskurve an den Flipchart. Danach streift er leger in Pullover und Hose, die Geige auf den Rücken geschnallt, durch Istanbul auf dem Weg zu einer Orchesterprobe. In Agra, Indien unterrichtet er eine männliche Schulklasse und spielt vor der Kulisse des Taj Mahal mit den Jungs anschließend Fußball. Schließlich ist er in Kairo zu sehen, und weil hier eine Wiege der

19 Armbrust 2010, 246. *Bürnū klibāt* ist die gängige Bezeichnung der Kritiker für die ihrer Meinung nach wertlosen Clips mit Figuren in aufreizender Kleidung und anzüglichen Posen.

20 Dazu Armbrust 2010; Kubala 2004; Kubala 2010.

21 Rashed 2004.

Kultur liegt,²² widmet er sich dem Kunsthandwerk. Die Texte, die er dabei jeweils in Englisch, Türkisch, Urdu und Arabisch singt, bestehen aus einer Aneinanderreihung von gängigen Formeln, wie man sie in zahlreichen kürzeren oder längeren Gebeten (*ad'īya*) findet. Es sind Bitten um die Stärkung im Glauben und vor allem immer wieder die Beteuerung, Gott allein sei genug (*ḥasbī rabbī*).

Was Armbrust für das Video von *Al-Mu'allim* feststellt,²³ gilt auch für *Hasbi Rabbi*: Das überfüllte, quirlige Kairo bleibt außen vor, die historischen Moscheen werden nur von innen gezeigt. Zwar gibt es in *Hasbi Rabbi* eine längere Straßenszene, aber es ist nicht die Altstadt, sondern der Tahrir-Platz mit seinen Hochhäusern und breiten Straßen. Allerdings muss der Platz für die Dreharbeiten vollkommen abgesperrt gewesen sein, denn so leer ist er im realen Leben der Stadt nie zu sehen. Mit den wenigen Autos und Menschen im Hintergrund wirkt er wie eine europäische Großstadt an einem Sonntagmorgen.

In diesem Ausmaß waren *Al-Mu'allim* und *Hasbi Rabbi* tatsächlich ein Novum: ein religiöses Lied, aber mit einem Video wie die der kommerziellen Popsongs, in derselben Qualität, Technik und Bildersprache. Hier liegt ein Unterschied zu herkömmlichen *munšidūn*²⁴ vor: Ihre Videos bestehen meist aus Mitschnitten von Auftritten, die der Auftraggeber hat tätigen lassen, und sind selten professionell bearbeitet.²⁵ Typische Ausschnitte, die im Fernsehen an religiösen Feiertagen laufen, zeigen entweder Moscheen oder Blumenwiesen im Hintergrund. Das ist nicht die ästhetische Bildersprache vor allem der jüngeren Konsumenten. Kurze und bearbeitete Musikvideos von *munšidūn* sind nicht zuletzt deshalb selten, weil es hier in erster Linie um das Live-Erlebnis geht, bei dem sich die Musik in Interaktion zwischen den Aufführenden und den Hörern entwickelt,²⁶ und nicht um das fertige Lied. Die im Fernsehen gezeigten, zum Teil gestellten Auftritte wirken dementsprechend künstlich. Bei Sami Yusuf funktioniert es, weil seine Stücke als Lied und nicht als *inšād* konzipiert sind. Sie entsprechen den Erfordernissen des medial vermittelten Genres: Sie sind kurz, einprägsam, aber

22 Die Kamera zeigt zur Einführung in rascher Schnittfolge die Pyramiden, historische Moscheen und Hochhäuser.

23 Armbrust 2010, 246–247.

24 *Munšidūn* (Sg. *munšid*) ist die Bezeichnung für die Ausführenden von *inšād*.

25 In letzter Zeit hat sich dies geändert: Einige lassen nun selbst filmen und produzieren Ausschnitte mit Logo und Corporate Design, die sie ins Netz stellen; manche haben einen eigenen YouTube-Kanal. Doch diese Entwicklung ist erst seit den letzten fünf Jahren zu beobachten.

26 Zu verschiedenen musikalischen Stilen in *inšād*-Aufführungen siehe Weinrich 2016.

immer wieder auch mit starken sonischen Anleihen an das Live-Ereignis von *inšād*.

Sonische Ebene

Al-Mu'allim wird mit einem kurzen Intro (Perkussion und Vocals) eröffnet, bevor der Sologesang einsetzt. Der Gesang zeichnet sich durch eine ruhige Melodie und ein gesetztes Tempo aus. Im Chorus tritt ein dezenter Backgroundchor hinzu, an ausgesuchten Stellen übernimmt die Solostimme eine (textlose) Gegenstimme zum Chor. Es sind nur fünf Akkorde, die zur Begleitung eingesetzt werden – mehr als fünf wird man auch in gängigen Popsongs nicht finden. Hier allerdings werden die Akkorde anders eingesetzt. Wie einerseits in mit Harmonien arrangierten arabischen Liedern allgemein,²⁷ vor allem aber in religiösen Liedern üblich, bleibt die Begleitung dezent im Hintergrund, die vokale Linie steht im Vordergrund, und es kommt selten zu vollen, satten Klängen, vollständigen Akkorden und funktionsharmonischen Bezügen. In *Al-Mu'allim* wird auch die fünfte Stufe in Moll verwendet, was dem Klang ein stetes ruhiges Fließen verleiht, ohne dass es zu einem klar signalisierten Abschluss durch die Abfolge V-I kommt.

Wollte man die Lieder der ersten Alben insgesamt charakterisieren, so wäre es die folgende Formel: Bekanntes und Vertrautes im neuen Sound. *Who is the Loved One* enthält die Abfolge Frage – Antwort, wie sie häufig im Repertoire der *munšidūn* anzutreffen ist. Vertrauten Klang über die arabische Welt hinaus hat die *šahāda*, die hier und in *The Creator* eingesetzt ist (jeweils chorisches Gesungen). *Allahu* enthält englische Paraphrasen von bekannten arabischen doxologischen Formeln (s. o.). Die feierlich vorgetragene Segensbitte am Beginn zu *Supplication* erfolgt *unisono* und *a cappella* durch einen Männerchor. Gebete in dieser Art erfolgen häufig zu Beginn des *dīkr*; sie sind in unterschiedlichen Längen und Formen aber auch in allgemeinen religiösen Feierlichkeiten zur Eröffnung oder Überleitung zu hören, wie beispielsweise bei der Gedenkfeier an die Eroberung Mekkas im Ramadan 2010 oder anlässlich des Geburtstags des Propheten 2011 in Beirut, beide Male organisiert durch das sunnitische *Verwaltungsamt der Religiösen Stiftungen*. Im späteren Video bilden junge Männer in dunklen Nadelstreifenanzügen den Chor und nicht Männer in Galabiya, was einen Kontrast

27 Eine Ausnahme bildet eine Gruppe von militärischen Märschen und politischen Hymnen.

zur geweckten Sufi-Assoziation erzeugt. Eine kurze Trommelsequenz mit Anleihen an *dīkr*- Klänge zeigt dann tatsächlich Männer in Galabiya. Allerdings wird auch hier die herkömmliche Vorstellung gebrochen, indem neben *daff* („Rahmentrommel“) auch Congas zu sehen sind.²⁸ *Meditation* besteht aus einer erweiterten Segensbitte für den Propheten, wie sie häufig im Anschluss an den Gebetsruf zu hören ist. Die von Sami Yusuf gesungene Form stimmt in Text, Melodik, Phrasierung und Verzierung weitgehend mit Aufnahmen aus der Feldforschung in Damaskus überein.

Instrumente werden in den frühen Alben sparsam eingesetzt; allerdings spielen insgesamt Perkussionsinstrumente eine hervorgehobene Rolle. Dabei wird meist ein Schlagzeug oder eine Drum Machine mit nahöstlichen²⁹ Trommeln kombiniert, wie es in vielen arabischen Popsongs der Fall ist. So können zusätzliche arabische rhythmische Pattern gespielt werden, bei denen spieltechnisch durch Platzierung (Mitte / Rand des Fells) und Ausführung des Schlags (durch Finger / Handballen) unterschiedliche Klangfarben erzeugt werden. Bei vielen Konzerten begleitet sich der Sänger selbst auf dem Klavier. In späteren Werken treten vermehrt unterschiedliche Lautentypen auf sowie das Instrumentarium aus der *qawwālī*, der in Pakistan und Nordindien beheimateten religiösen Musik. Mit der Übernahme von Melodien der Sabri Brothers treten *qawwālī* Elemente vereinzelt bereits früh auf; in späteren Werken werden sie häufiger.³⁰

Die Melodien lehnen sich teilweise an vorhandene arabische, türkische, persische etc. Melodien an oder sind direkt übernommen. Häufig ist eine gerade Melodieführung ohne allzu viele Wiederholungen sowie eine klare Artikulation. Zuweilen werden Melismen und *‘urab* eingesetzt, aber sparsam und wohl dosiert.³¹ Bei den meisten Liedern liegt eine Strophenstruktur vor.

28 Die einfellige Rahmentrommel *daff* ist in der religiösen Musik das am meisten verwendete Instrument; Congas und Bongos haben in den letzten zehn Jahren im Nahen Osten einen hohen Beliebtheitsgrad erreicht und werden vereinzelt auch in religiösen Liedern eingesetzt.

29 In Ermangelung eines besseren Begriffs soll „nahöstlich“ hier türkische, arabische und persische Musik bezeichnen, deren Modalstruktur, Rhythmen und Instrumentarium Ähnlichkeiten aufweist.

30 Sabri Brothers ist der Name einer *qawwālī* Gruppe um die Brüder Ghulam Farid Sabri (st. 1997) und Maqbool Ahmad Sabri (st. 2011), die ab den 1960er Jahren neue Elemente in die Musik eingefügt haben. Zur Musik der *qawwālī* siehe die klassische Studie von Qureshi 1986, zu neueren Entwicklungen Vitamäki 2015; zum Ineinanderfließen mit ‚Weltmusik‘ vgl. die pointierten Bemerkungen von Bohlman 2002, 17–21.

31 *‘Urab* ist die Bezeichnung für ein sehr feines vokales Umspielen eines Tons, bei dem auch Mikrointervalle zu hören sind.

Doch es ist nicht die Musik allein, welche die sonischen Elemente ausmacht. Auch der Klang der Wörter an sich spielt eine Rolle, was durch die arabischen Einfügungen in den englischen Text erreicht wird. *Ḥabībī*, *ṣafīrī* oder *īmān* signalisieren durch den Verweis auf ihren üblichen Kontext ein islamisches Umfeld. Einzelne Lexeme können so zu sonischen Trägern werden, deren Signalcharakter auf lautlicher Ebene mindestens ebenso wirksam ist wie auf der lexikalischen.

Verfremdungstechniken und Kategorienfrage

Auf allen drei Ebenen lässt sich ein Muster erkennen: die Verwendung von vertrauten Elementen, die durch andere Elemente verfremdet werden. Herkömmliche Formen des Propheten- und Gotteslobs werden mit Klavier und breiteren musikalischen Arrangements kombiniert, Stoffe aus dem *inšād*-Repertoire werden zu symmetrisch strukturierten Liedern mit schnellen Rhythmen, englische Texte werden mit Arabisch durchbrochen und sogar gereimt. Etablierte visuelle Ästhetik wird mit neuen Inhalten verknüpft und Inhalte mit neuen Klängen.

In *Hasbi Rabbi* spielt der Synthesizer zu Beginn jeder der vier Abschnitte einen kurzen Einwurf in Klangfarbe und Rhythmus, die aus zahlreichen arabischen Liedern – im Tanzlied, Popsong, aber auch im langen Lied (*al-uḡniya aṭ-ṭawīla*) der 1950er und 60er Jahre – bekannt sind. Diese Einwurfe sind so kurz und vertraut, dass sie kaum wahrgenommen werden; signalisieren aber auf akustischer Ebene dasselbe wie das Video von *Al-Mu'allim* auf visueller Ebene: die Beanspruchung eines Ortes, der durch die Popvideos usurpiert scheint.

Mit dieser Mischung war auch für die arabischen Partner die gattungsmäßige Einordnung des Produkts nicht einfach. Der Geschäftsführer der Vertriebsfirma erklärte, man habe das Album *Al-Mu'allim* sowohl bei den Verkaufsstätten für religiöse Aufnahmen (*al-aṣriṭa ad-dīnīya*) als auch den Händlern von Musikkassetten (*kāsitāt al-aḡānī*) angeboten; einige hätten es in ihr Angebot aufgenommen, andere hätten abgelehnt.³² Das tat dem Erfolg keinen Abbruch. Auch in Saudi-Arabien wurde das Album bis April 2005 100.000 Mal verkauft, dort in der Kategorie *kāsitāt al-aḡānī*.³³ Da aber der Einsatz von Instrumenten nicht von allen Gruppen uneingeschränkt

32 Andīḡānī 2005.

33 Andīḡānī 2005.

gutgeheißen wird, orientiert sich Sami Yusuf pragmatisch an den Bedürfnissen seiner Hörer: Von einigen Stücken werden zwei Versionen produziert, mit und ohne Instrumentierung. Manche von letzteren findet sich dann mit dem Zusatz „no music!“ online; auf seiner Webseite werden die Versionen etwas eleganter als „instrumental/accoustic“ bezeichnet.

Auch die Musikvideos laufen nicht etwa nur auf religiösen Sendern, sondern auf populären arabischen Musiksendern wie *Melody Hits* neben denen von Popstars wie Amr Diyab oder Hayfa Wahbe. Während meiner Zeit in Beirut (2008–2013) spielten die unterschiedlichsten libanesischen TV- und Radioprogramme die Lieder von Sami Yusuf, unabhängig von ihrer politischen oder religiösen Ausrichtung. In Ägypten konnten sich nicht nur religiöse, sondern auch säkulare nationale Stimmen für die Videos begeistern.³⁴ Stärke gewinnen und den eigenen – islamischen und/oder ägyptischen – Weg gehen, dieses Thema sprach auch sie an. Die frühen Lieder stehen für innere Reform, ein neues Selbstbewusstsein, Besinnung auf die eigenen Stärken und gegen Zuschreibungen von außen wie „gewaltbereit“, „verkrustet“, „wissenschafts- oder technikfeindlich“. Nur wenige Jahre nach dem 11. September trafen sie, überwiegend auf Englisch gesungen, einen Nerv.

Für den Erfolg in der arabischen Welt sorgte nicht nur die ägyptische Vertriebsfirma, sondern auch das Prädikat „empfohlen von Amr Khaled“,³⁵ einem der stärksten Befürworter von *al-fann al-hadif*, einem Konzept, das in Ägypten ab den 1990er Jahren immer stärker in den Blickpunkt geriet. *Fann hadif* bedeutet Kunst mit einem Ziel; Kunst, die an das ethische und soziale Bewusstsein appellieren soll. Es geht dabei nicht notwendigerweise um religiöse Kunst; das Label „islamisch“ wird von einigen Künstlern sogar abgelehnt.³⁶ Ihr gegenübergestellt wird *al-fann al-hābiṭ*, eine Kunst, die auf das egoistische Vergnügen der reinen Sinnenfreude abzielt und der Zerstreuung dient.³⁷ Sami Yusuf hat dieses Prädikat für sein Schaffen meines Wissens nicht selbst proklamiert, aber er ist dieser Sparte zugeordnet worden.³⁸

34 Kubala 2010, 209.

35 Kubala 2010, 207–208. Amr Khaled [ʿAmr Ḥālid] ist die bekannteste Figur der neuen Prediger; vgl. auch Moll 2010; Sobhy 2009.

36 Nieuwkerk 2013, 193.

37 Zum Konzept und seinen Wurzeln, die bis ins frühe 20. Jahrhundert zurückreichen, siehe Nieuwkerk 2013, 190–198.

38 Kubala 2004.

Ausblick: Zwischen *fann hadif* und *spiritique*

Der immense Erfolg der beiden analysierten Alben wird häufig als Überraschung dargestellt; tatsächlich aber greifen sie bereits vorhandene Strömungen auf, und der Erfolg ist gut vorbereitet gewesen. Das zeigt sich in der Zusammenarbeit mit Hani Osama und dem ägyptischen Vertrieb, in der sorgfältigen Mischung aus herkömmlichen und neuen Elementen und dem Milieu von *al-fann al-hadif*, das sich eine eigene Infrastruktur geschaffen hat.

Awakening wurde von einer kleinen Gruppe Unternehmer gegründet, darunter Bara Kherigi (Barā' al-Ḥarīǧī), der auch in späteren Produktionen mit Sami Yusuf zusammenarbeitete und einige seiner Songtexte schrieb. Bara Kherigi ist der Sohn von Rachid al-Ghannouchi (Rāšid al-Ġannūšī), dem Gründer der tunesischen Nahda-Bewegung (*Ḥarakat an-nahḍa*).³⁹ Im Wikipedia-Eintrag wird das Unternehmen folgendermaßen beschrieben: Es biete eine breite Produktpalette an für einen „new modern Islamic faith-inspired and value driven music market.“⁴⁰ *ETM International* wird bezeichnet als Firma, die „socially conscious music“ produziere.⁴¹ *Andante* schließlich ist seine eigene Firma, die in erster Linie mit Professionalität und guten Kontakten wirbt;⁴² schließlich ist Sami Yusuf als Direktor Botschaft genug, ohne dass diese ausführlich erläutert werden muss. Dagegen erläutert der Grafiker ausführlich das Logo der Firma, das er als ein „integrational symbol between Western and Islamic world“ bezeichnet.⁴³

In seiner Ankündigung zu seinem neuen Album 2010 führt Sami Yusuf für seine Kunst einen eigenen Begriff ein, der später auf seiner Webseite aufgegriffen (und auf 2005 vorverlegt) wird, nämlich „spiritique“: „It's called spiritique. [. . .] It's my new sound, my new music and it's something I want to stand for from now. [. . .] It incorporates and utilises Middle Eastern and Western harmonics, underpinned by spirituality.“ So wie sich

39 Die Wurzeln der Nahda-Bewegung liegen in der *Bewegung der islamischen Tendenz* (*Mouvement de la tendance islamique*), die 1981 durch al-Ghannouchi gegründet wurde und lange Zeit verboten war. Nach dem Sturz des Ben Ali-Regimes kehrte Ghannouchi 2011 aus dem Exil zurück, und die Bewegung wurde legalisiert. Bei den Parlamentswahlen im Herbst desselben Jahres wurde sie stärkste Partei, verlor diese Position aber wieder in den Wahlen von 2014. Es ist nicht uninteressant, dass *Awakening* eine mögliche Übersetzung von *nahda* ist.

40 https://en.wikipedia.org/wiki/Awakening_Records [Stand: 16. April 2018].

41 <https://www.hospitality.com/news/announcements/international-singer-sami-yusuf-signs-with-etm-international> [Stand: 16. April 2018].

42 Andante Records <https://soundcloud.com/andanterecords> [Stand: 16. April 2018].

43 <http://www.guerriniisland.com/portfolio/andante-records-2/> [Stand: 16. April 2018].

seine Musik weder West noch Ost zuordnen lassen soll, so ist das spirituelle Element hier nicht notwendigerweise exklusiv einer bestimmten Religion zugeordnet: „It’s all-encompassing, all-inclusive. [. . .] It will utilise music as a facilitator for spiritual appreciation, regardless of race and religion.“⁴⁴

Im offiziellen Videomitschnitt von *Al-Mu'allim* aus dem Konzert in Dubai 2017 wird nun eingeblendet, es handle sich um ein Lied im äolischen Modus. Dabei handelt es sich um eine Skala aus der antiken griechischen Musiktheorie, die im 16. Jahrhundert mit diesem Namen in das von acht auf zwölf erweiterte System der Kirchentöne aufgenommen wurde. Äolisch verfügt über denselben Tonvorrat (dieselbe Stufentonleiter mit denselben Tonabständen) wie a-Moll, hat aber nicht die funktionsharmonischen Bezüge, die mit der Tonart a-Moll verbunden sind. Das erklärt auch den fließenden Charakter des Lieds. Auch der arabische *maqām nahāwānd* verfügt über denselben Tonvorrat wie a-Moll. Durch die Bezeichnung „äolisch“ wird zweierlei erreicht: Sie drückt aus, dass es einerseits weder um a-Moll mit allen zur Tonart gehörigen harmonischen Bewegungen geht, noch um die melodische Fortschreitung, die typisch für *maqām nahāwānd* ist. Gleichzeitig ist mit der Wahl ein Charakteristikum des Konzepts „spiritique“ erfüllt, da die antike griechische Musiktheorie sowohl von arabischen, türkischen und persischen Autoren als auch im lateinischen Westen rezipiert wurde.

Sami Yusuf hat mit seinen frühen Alben zweifellos *inšād* über religiöse Kreise hinaus beliebt gemacht und verbreitet. Ob das auch mit dem Repertoire und Stil seiner neuen Alben funktioniert, bleibt abzuwarten.

44 Sami Yusuf zitiert in Tusing 2010. Mit diesen Statements öffnet er sein Repertoire in Richtung *Universal Sufism*, was von ihm aber bisher nicht weiter thematisiert wird.

Literaturverzeichnis

- Abdel-Malek, Kamal.** 1995. *Muḥammad in the Modern Egyptian Popular Balad*. Leiden: Brill.
- Andīḡānī, Nāhid.** 2005. „Al-Anāšid al-islāmīya tuḥāḡir ilā qanawāt al-fīdiyū klīb.“ *aš-Šarq al-awsaṭ*, 9. April 2005. Letzter Zugriff: 9. April 2020. <http://archive.aawsat.com/details.asp?article=292497&tissueno=9629#WuGY95pCS70>.
- Arnbrust, Walter.** 2010. „What Would Sayyid Qutb Say? Some Reflections on Video Clips.“ In *Music and Media in the Arab World*, herausgegeben von Michael Frishkopf, 231–254. Kairo: The American University in Cairo Press.
- Bohlman, Philip V.** 2002. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- al-Buṣīrī, Šaraf ad-Dīn Muḥammad.** 1955. *Dīwān al-Buṣīrī*, herausgegeben von Muḥammad Sayyid Kilānī. Kairo: Maktabat wa-maṭba‘at Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī.
- Deeb, Lara, und Mona Harb.** 2013. *Leisurely Islam: Negotiating Geography and Morality in Shi‘ite South Beirut*. Princeton: Princeton University Press.
- Edemariam, Aida.** 2007. „Muslim Superstar.“ *The Guardian*, 5. November 2007. Letzter Zugriff: 9. April 2020. <https://www.theguardian.com/world/2007/nov/05/religion.pop>.
- El Asri, Farid.** 2006. „Different Ways around the World: The Achievement of Singer Sami Yusuf.“ In *Religion & Society: Crossdisciplinary European Perspectives*, herausgegeben von Viggo Mortensen, 141–154. Højbjerg: Forlaget Univers.
- Elsaman, Soha.** 2004. „Sami Yusuf: Breaking the Shackles of Bigotry Through Inshad.“ *Islam Online*, 16. März 2004. Letzter Zugriff: 9. April 2020. <http://www.islamonline.net/English/ArtCulture/2004/03/article07.shtml>.
- Elsner, Jürgen, und Gisa Jähnichen (Hgg.)** 1992. *Regionale maḡām-Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group „maḡām“ des International Council for Traditional Music vom 23. bis 28. März 1992 in Gosen bei Berlin*, 2 Bde., Berlin.
- Frishkopf, Michael.** 2000. „Inshad Dini and Aghani Diniyya in Twentieth Century Egypt: A Review of Styles, Genres, and Available Recordings.“ *MESA Bulletin* 34:167–183.
- al-Ġazālī, Abū Ḥāmid.** o.J. *Ad-Durra al-fāḡhira fī kašf ‘ulūm al-āḡhira*, herausgegeben von Lucienne Gautier. Beirut: al-Maktaba at-ṭaqāfiya.
- al-Ḥalabī, Muḥammad Tawfiq, und Muḥammad ʿId Daqqāq (Hgg.)** 1993. *Anāšid aš-ṣafā fī madīḡ al-muṣṭafā wa-mawlid al-‘Alamī*. Damaskus: Maktabat al-Ġazzālī [sic].
- Herdin, Maruta.** 2013. *Inventing the Muslim Cool: Islamic Youth Culture in Western Europe*. Bielefeld: transcript.
- Johansen, Baber.** 1967. *Muḥammad Ḥusain Haikal. Europa und der Orient im Weltbild eines ägyptischen Liberalen*. Beirut: Franz Steiner.
- Kubala, Patricia.** 2004. „The Other Face of the Video Clip: Sami Yusuf and the Call for al-Fann al-Hadif.“ *Transnational Broadcasting Studies* 13, Fall 2004. Letzter Zugriff: 14.04.2020. <https://www.arabmediasociety.com/the-other-face-of-the-video-clip-sami-yusuf-and-the-call-for-al-fann-al-hadif/>
- Kubala, Patricia.** 2010. „The Controversy over Satellite Music Television in Contemporary Egypt.“ In *Music and Media in the Arab World*, herausgegeben von Michael Frishkopf, 173–224. Kairo: The American University in Cairo Press.
- Maktabī, Naḡīr Muḥammad.** 2000. *Al-Inšād wa-l-munšidūn. Dirāsa adabīya šar‘īya*. Damaskus: Dār al-Maktabī.
- Marcus, Scott L.** 2007. *Music in Egypt: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.

- Meier, Fritz.** 1992. „Die segenssprache über Mohammed im bittgebet und in der bitte.“ In *Bausteine. Ausgewählte Aufsätze zur Islamwissenschaft von Fritz Meier*, Bd. 2, herausgegeben von Erika Glassen und Gudrun Schubert, 837–875. Istanbul: Harrassowitz.
- Moll, Yasmin.** 2010. „Islamic Televangelism: Religion, Media and Visuality in Contemporary Egypt.“ *Arab Media & Society* 10:1–27.
- Morris, Carl.** 2017. „Music and Materialism: The Emergence of Alternative Muslim Lifestyle in Britain.“ In *Materiality and the Study of Religion: The Stuff of the Sacred*, herausgegeben von Tim Hutchings und Joanne McKenzie, 67–84. London: Routledge.
- Nieuwkerk, Karin van.** 2013. *Performing Piety: Singers and Actors in Egypt's Islamic Revival*. Austin: University of Texas Press.
- Pond, Christian.** 2006. „The Appeal of Sami Yusuf and the Search for Islamic Authenticity.“ *Transnational Broadcasting Studies* 16. Letzter Zugriff: 14.04.2020. <https://www.arabmediasociety.com/the-appeal-of-sami-yusuf-and-the-search-for-islamic-authenticity-2/>.
- al-Qabbāni, Muḥammad 'Arabī.** 1992. *Ġāmi' an-nafahāt al-qudsiyya fi l-anāšid ad-dīniyya wa-l-qaṣā'id al-'irfāniyya wa-l-muwaššahāt al-andalusīyya*. Beirut: Dār al-Ḥayr.
- al-Qāmūs al-ġadīd fi l-qaṣā'id wa-l-anāšid li-s-sāda aš-šādiliyya 'alā tartīb al-ḥurūf al-abjadīyya.** 1972. Kairo: Maktabat al-Qāhira und Dār at-ṭibā'a al-muḥammadiyya bi-l-Azhar.
- Qureshi, Regula Burckhardt.** 1986. *Sufi Music of India and Pakistan. Sound Context and Meaning in Qawwali*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rashed, Dena.** 2004. „For the Love of God.“ *Al-Ahram Weekly*, 4.–10. November 2004.
- Saktanber, Ayşe.** 2002. „We Pray Like You Have Fun': New Islamic Youth in Turkey between Intellectualism and Popular Culture.“ In *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*, herausgegeben von Deniz Kandiyoti und Ayşe Saktanber, 254–276. London: I. B. Tauris.
- Schimmel, Annemarie.** 1995. *Und Muhammad ist sein Prophet. Die Verehrung des Propheten in der islamischen Frömmigkeit*. München: Eugen Diederichs.
- Scholz, Jan, Max Stille und Ines Weinrich.** 2018. „Introduction.“ In *Religion and Aesthetic Experience: Drama—Sermons—Literature*, herausgegeben von Sabine Dorpmüller, Jan Scholz, Max Stille und Ines Weinrich, 1–28. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.416>.
- Sobhy, Hania.** 2009. „Amr Khaled and Young Muslim Elites: Islamism and the Consolidation of Mainstream Muslim Piety in Egypt.“ In *Cairo Contested: Governance, Urban Space, and Global Modernity*, herausgegeben von Diane Singerman, 415–454. New York: The American University in Cairo Press.
- Stetkevych, Suzanne Pinckney.** 2010. *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tammam, Hossam, und Patrick Haenni.** 2005. „Chat Shows, Nashid Groups, and Lite Preaching: Egypt's Air-Conditioned Islam.“ *Le Monde diplomatique, English Edition, September 2003*. 16. Februar 2005. Letzter Zugriff: 9. April 2020. <http://www.islamonline.net/English/artculture/2005/02/article04.shtml>.
- Tusing, David.** 2010. „Sami Yusuf Talks about Spiritique, his New Sound.“ *Gulf News*, 11. August 2010. Letzter Zugriff: 9. April 2020. <http://gulfnews.com/life-style/music/sami-yusuf-talks-about-spiritique-his-new-sound-1.666404>.
- Vitamäki, Mikko.** 2015. *Poetry in Sufi Practice: Patrons, Poets and Performers in South Asian Sufism from the Thirteenth Century to the Present*. Helsinki: Unigrafia.
- Weinrich, Ines.** 2016. „Between Poem and Ritual: The *Burda* by al-Būṣṣirī

(d. 1294–1297).“ In *Performing Religion: Actors, Contexts, and Texts. Case Studies on Islam*, herausgegeben von Ines Weinrich, 103–126. Beirut: Ergon.

Wise, Lindsay. 2006. „Whose Reality is Real? Ethical Reality TV Trend Offers ‚Culturally Authentic‘ Alternative to Western Formats.“ *Transnational Broadcasting Journal* 15. Letzter Zugriff: 14.04.2020.

<https://www.arabmediasociety.com/whose-reality-is-real-ethical-reality-tv-trend-offers-culturally-authentic-alternative-to-western-formats/>.

Yusuf, Sami. 2009. Interview auf mbc, 2009. Letzter Zugriff: 16. April 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=t85hMRI-UIHI#t=226s>.