

Muslimische Selbst-Bildungen.

Eine praxistheoretische Betrachtung muslimischer Subjektformen in der Kunst

Aydin Süer

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag geht zurück auf ein vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördertes Forschungsvorhaben am Berliner Institut für Islamische Theologie der Humboldt-Universität zu Berlin. Ausgangspunkt der Studie war die Fragestellung, auf welche konkrete Weise sich in künstlerischen Aktivitäten von Muslim*innen heute *das Islamische* konstituiert. Ohne dabei die Definitionen von *Islam* oder *islamischer Kunst* vorwegzunehmen, wurde das unmittelbare Tun der jeweiligen Künstler*innen in den Blick genommen. In der Studie wurden insgesamt 26 Interviews mit muslimischen Künstler*innen aus Europa und den USA durchgeführt sowie einschlägige Konzerte, Vernissagen, Ausstellungen und andere Kunstevents ethnografisch erschlossen. Ein wegweisender Befund der Untersuchungen war, dass den Künstler*innen ihre Kunst nicht nur als eine Form der – wie auch immer verstandenen – *islamischen* Praxis galt. Es stellte sich obendrein heraus, dass Kunst immer auch als ein Medium zur Herstellung der eigenen muslimischen Subjektivität fungierte. Was das im Einzelnen bedeutet, soll Gegenstand dieses Aufsatzes sein.

Das Projekt verfolgte einen dezidiert soziologisch-praxistheoretischen Ansatz und operierte deshalb, wie noch zu zeigen sein wird, mit einem Konzept von Subjekthaftigkeit, das sich allem Anschein nach grundlegend von dem der Religionspädagogik unterscheidet. Vor der eingehenderen Ausarbeitung des hier verwendeten Subjektbegriffs sollen im Folgenden deshalb zunächst Praxistheorien und ihre forschungsprogrammatischen Spezifika kurz vorgestellt werden, um dann im Anschluss die sich daraus ergebenden theoretischen, methodologischen und analytischen Implikationen mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand *muslimische Subjektformen in der Kunst* in den Mittelpunkt zu rücken. Es folgen eine Auswertung des gewonnenen Interviewmaterials sowie eine knappe Schlussbetrachtung.

2. Der Subjektbegriff in der Religionspädagogik

Für die Rekonstruktion des Subjektbegriffs in der Religionspädagogik werde ich exemplarisch auf die Schriften von Joachim Kunstmann, evangelischer Theologe und Religionspädagoge an der Pädagogischen Hochschule Weingarten, zurückgreifen. In seiner mittlerweile in der dritten Auflage erschienenen Einführung in die Religionspädagogik führt Kunstmann als einen der Gründe für religiöses Lernen das folgende anthropologische Argument an:

„Religiosität ist Teil der Anlagen des Menschen und seiner Kulturarbeit [...]“¹

Kunstmann geht demnach von einer quasi natürlich bedingten religiösen Veranlagung des Menschen aus. Er bemerkt freilich, dass man sich diese religiöse Anlage nicht „als eine Art religiösen ‚Keim‘ vorstellen solle, der nur auf seine Entwicklung wartet“² und rät davon ab, „missverständlich von einer anthropologischen Anlage zu sprechen“³. Gleichwohl verweist er eindringlich auf „das Urmenschliche dieser [religiösen] Erfahrung“⁴, die bei unterschiedlichen Menschen, in unterschiedlichen Kontexten, auf unterschiedliche Weise mal mehr, mal weniger zur Geltung kommen könne.⁵ Auf Grundlage dieser doch – so muss man tatsächlich konstatieren – anthropologischen Vorannahme warnt Kunstmann nun in seinem *Plädoyer für eine zeitgemäße religiöse Bildung* nachdrücklich vor einem falsch verstandenen Bildungsbegriff, durch welchen nämlich „die Entfaltung *des Menschlichen* behindert“⁶ werde.

Um genau dieser Gefahr entgegenzuwirken und mithin die Möglichkeit zur Entfaltung *des Menschlichen* in der Bildung zu gewährleisten, entwirft Kunstmann nun eine subjektorientierte Religionspädagogik.⁷ Diese zeichne sich dadurch aus, dass sie sich dezidiert dem Individuum zuwende und nicht mehr die Tradition, sondern „Lebenserfahrungen und Existenzfragen“⁸ von Subjekten zu ihrem Ausgangspunkt mache. Kunstmann konzediert durchaus, dass Menschen Beziehungswesen seien und Subjektivität deshalb immer schon intersubjektiv vermittelt werde – mit anderen Worten: dass der Mensch immer in seinem Ver-

¹ Joachim Kunstmann, *Religionspädagogik. Einführung und Überblick*, Tübingen 2021, 70.

² Kunstmann (2021), 116.

³ Kunstmann (2021), 57.

⁴ Kunstmann (2021), 57.

⁵ Vgl. Kunstmann (2021), 57, 116.

⁶ Joachim Kunstmann, *Subjektorientierte Religionspädagogik. Plädoyer für eine zeitgemäße religiöse Bildung*, Stuttgart 2018, 23; Hervorh. d. Verf. Auch der *Call for Papers* für diesen Sammelband geht auf ähnliche Weise von einer genuin religiösen Veranlagung des Menschen aus. Hier wird die Funktion der religiösen Bildung entsprechend in der „Kultivierung der durch Gott angelegten Potenziale im Menschen“ gesehen, „die im Zuge der eigenen Menschwerdung eine konstitutive Rolle spielen“ (Call for Papers des Lehrstuhls für Islamische Religionspädagogik und Praktische Theologie, Berliner Institut für Islamische Theologie, Humboldt-Universität zu Berlin, Oktober 2023).

⁷ Joachim Kunstmann, *Subjektorientierte Religionspädagogik*, 367–377; Kunstmann (2018).

⁸ Kunstmann (2017), 374.

hältnis zur Welt begriffen werden müsse.⁹ Indes besteht auch bei ihm weiterhin ein Welt-Mensch-Dualismus, der das Subjekt als ein grundsätzlich autonomes Individuum der Welt gegenüberstellt. Die Aufgabe einer subjektorientierten Religionspädagogik sieht Kunstmann entsprechend darin, Religion für ebendiese autonomen Individuen (wieder) plausibel zu machen.¹⁰ Die Religionspädagogik ist demnach nicht mehr nur eine deskriptive, sondern vor allem auch normative Theorie religiöser Bildung, die, so Kunstmann, im Dienste der Autonomie der Subjekte zu stehen habe. Gerade unter Bedingungen moderner Pluralisierung und Individualisierung von Lebensentwürfen müsse zeitgemäße religiöse Bildung daher – ganz im Sinne der Aufklärung – Selbstbildung sein.¹¹ Die dabei zu vermittelnden unverzichtbaren religiösen Grundkompetenzen seien folglich eine subjektive und selbst verantwortete Religiosität, ein Zuwachs an Selbstfindung sowie die Befähigung zu einem persönlichen religiösen Standpunkt.¹²

Der vorliegende Beitrag möchte sich von diesem begrifflichen Referenzrahmen der Religionspädagogik, der Mensch, Subjekt und Individuum als universelle oder gott- oder naturgegebene Größen versteht, abgrenzen und stattdessen von dem Grundsatz ausgehen, dass es sich bei diesen drei Kategorien um historisch kontingente Konstruktionen handelt. Hinzu kommt, dass sich ihre Funktion keineswegs auf die bloße Bestimmung einer wie auch immer gearteten Beschaffenheit *des* Menschen beschränkt. Vielmehr wohnt ihnen auch ein idealisierendes Moment inne, welches umschreibt, was gleichsam als menschliche Vollkommenheit gilt. Damit implizieren sie zugleich die normative Erwartung, eben jener theoretisch entworfenen Vorstellung zu entsprechen.¹³ Dies gilt für das *autonome* Subjekt ebenso wie für das *religiöse* oder hier konkreter: das *muslimische* Subjekt. Die Frage danach, wer überhaupt bestimmen soll, was *Menschsein* bedeutet, oder danach, welche Autorität darüber entscheidet, den Vorgang der *Entfaltung des Menschlichen* oder der *Menschwerdung* mit konkreten Inhalten zu füllen, soll an dieser Stelle nur angerissen werden. Vielmehr zielt dieser Beitrag darauf ab, dem oben beschriebenen religionspädagogischen Verständnis von Subjekt und Subjektivität einen anderen – nämlich praxistheoretischen – Subjektbegriff gegenüberzustellen. Wesentlich wird dabei sein aufzuzeigen, dass es kein den sozialen Praktiken vorangehendes (prä-praktisches) Subjekt gibt. Die dazu herangeführten Fallbeispiele aus einer empirischen Studie zu muslimischen Künstler*innen der Gegenwart sollen indes deutlich machen, dass auch das muslimische Subjekt keineswegs etwas Natürliches – oder etwas ketzerisch formuliert: Gottgegebenes – ist. Vielmehr muss es als das

⁹ Vgl. Kunstmann (2018), 17.

¹⁰ Vgl. Kunstmann (2017), 372; Kunstmann (2018), 16; Kunstmann (2021), 91f.

¹¹ Vgl. Kunstmann (2021), 387, 395.

¹² Vgl. Kunstmann (2021), 175.

¹³ Vgl. Hans Erich Bödeker, *Menschheit, Humanität, Humanismus*, Stuttgart 1982, 1063.

Ergebnis einer ganzen Reihe von sozialen Praktiken immer wieder neu erzeugt und in Szene gesetzt werden.

3. Das Subjekt der Praxistheorie: Selbst-Bildung statt Selbstbildung

Bei Praxistheorien handelt es sich um eine innerhalb des Feldes der Sozialtheorien vergleichsweise neue Bewegung. Zwar berufen sie sich bei ihren theoretisch-methodologischen Zugängen mitunter explizit auf sogenannte soziologische Klassiker. Bei der Beantwortung soziologischer Grundfragen gehen ihre Forschungsansätze jedoch durchaus neuartige und innovative Wege.¹⁴ Gleichwohl haben wir es hier nicht mit einem einzigen, durch und durch kohärenten theoretischen System zu tun, sondern Praxistheorien – im Plural – bilden vielmehr „ein facettenreiches Bündel von Analyseansätzen“¹⁵, die trotz aller Diversität darin übereinstimmen, dass sie ihre Aufmerksamkeit primär auf soziale Praktiken, auf *doings*, Verhaltensweisen und Routinen richten. Den Ausgangspunkt ihrer Analyse von Sozialität bilden daher nicht Bewusstseinsformen, Ideen, Werte, Normen, Diskurse, Zeichen- und Symbolsysteme, sondern soziale Praktiken in ihrer Situiertheit, ihrer materiellen Verankerung in Körpern und Artefakten sowie in ihrer Abhängigkeit von praktischem Können und implizitem Wissen.¹⁶ Die für einen solchen theoretischen Zugang gewählten unterschiedlichen Bezeichnungen – *Praxistheorien*, *Praktikentheorien*, *Theorien sozialer Praktiken*, *Praxeologien* oder *Soziologie der Praktiken* bzw. *der Praxis* – deuten dabei auf jeweils unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, auf die an dieser Stelle jedoch nicht im Einzelnen eingegangen werden soll. Wichtig ist festzuhalten, dass alle diese Theorien¹⁷ von denselben oder zumindest analogen Prämissen ausgehen, indem sie nämlich ihren Blick auf denselben Gegenstand richten: den physischen Vollzug der Praxis.¹⁸

Ein wichtiger Bezugspunkt, insbesondere auch mit Blick auf die Bestimmung des *Praxisbegriffs*, ist Karl Marx, der in seinen *Thesen über Feuerbach* zwei für Praxistheorien grundlegende Gedanken formuliert. Zum einen konstatiert Marx in der achten These Folgendes: „Alles gesellschaftliche Leben ist wesentlich *praktisch*“¹⁹. Zum anderen definiert er Praxis als „sinnlich menschliche

¹⁴ Vgl. Theodore R. Schatzki/Karin Knorr Cetina/Eike von Savigny (Hrsg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London/New York 2001; Andreas Reckwitz (2003), *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken*, 282–301; Robert Schmidt, *Soziologie der Praktiken*, Frankfurt a.M. 2012; Frank Hillebrandt, *Soziologische Praxistheorien*, Wiesbaden 2014; Hilmar Schäfer, *Praxistheorie*, Bielefeld 2016.

¹⁵ Reckwitz (2003), 282.

¹⁶ Vgl. Schmidt (2012), 23–24.

¹⁷ Der Einfachheit halber werde ich die genannten Bezeichnungen im Folgenden synonym verwenden.

¹⁸ Vgl. Hillebrandt (2014), 10.

¹⁹ Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, Berlin 1978, 7; Hervorh. i. O.

Tätigkeit“²⁰. Der Akzent eines solchen Zugangs liegt demnach nicht auf den Sichtweisen, Motiven oder Absichten von Individuen, sondern auf deren unmittelbarem, zeitlich und räumlich situiertem Tun. Durch die Bestimmung der Praxis als *sinnlich* übt Marx aber nicht nur Kritik am Idealismus, sondern spricht damit zugleich eine spezifische Materialität der Praxis an, die sich bis heute als zentrales Element in Definitionen des Praxis- bzw. Praktiken-Begriffs finden lässt.²¹ Anders als soziologische Handlungstheorien, die den Ausgangspunkt von Handlungen – oder allgemeiner: des Sozialen – in immateriellen Ideen oder Motivationen sehen, definieren Praxistheorien Sozialität als Verketten materieller Praktiken. Die Eigenschaften menschlicher Akteur*innen lassen sich daher nicht, wie es Handlungstheorien tun, ahistorisch bestimmen, sondern sind nur generisch verstehbar. Mit anderen Worten: Sie sind nicht Voraussetzungen, sondern Effekte der Praxis.²²

Gleiches gilt für Begriffe wie etwa *Person* oder *Individuum*. Der Versuch, den Dualismus von Individuum und Gesellschaft zu überwinden und das Individuum als einen – durchaus noch näher zu bestimmenden – Effekt des Sozialen zu konzipieren, taucht zwar bereits bei soziologischen Klassikern auf.²³ Praxistheorien erweitern diesen Gedanken jedoch um einen weiteren Aspekt: nämlich den der Körperlichkeit und Materialität aller Sozialität. In diesem Sinne schreibt Theodore Schatzki:

„A person is not a substance or inner kernel. [...] [I]ndividuality is a socially constructed and achieved status. Personhood is an *effect* of social practices, in that expressive bodies, life conditions, and ascriptions/comprehension of these conditions exist (for the most part) only within practices. The above analysis entails, further, that an individual's ‚coherence‘ or lack thereof is staged entirely in the play of his or her life conditions and bodily states.“²⁴

Praxistheorien folgen damit Erving Goffmans bekanntem Diktum „Not [...] men and their moments. Rather moments and their men“²⁵ und eignen sich damit von Anbeginn „eine deutliche Sprache für einen methodologischen Anti-Individualismus“²⁶ an. Gleichwohl anerkennen sie, wie noch zu zeigen sein wird, auch die aktive Beteiligung des Individuums an seiner eigenen Subjektivierung²⁷, ohne dabei von einem gegebenen oder wie auch immer vorausge-

²⁰ Marx (1978), 5.

²¹ Vgl. Hillebrandt (2014), 32–33.

²² Vgl. Hillebrandt (2014), 71.

²³ Siehe Georg Simmels Modell vom Individuum als Schnittmenge sozialer Kreise in Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Frankfurt a.M. 1992, 466; Emile Durkheims Theorem vom Kult des Individuums in Emile Durkheim, Über soziale Arbeitsteilung, Frankfurt a.M. 1992, 227 oder Norbert Elias' Figurationstheorie in Norbert Elias, Was ist Soziologie?, Frankfurt a.M. 2006, 172.

²⁴ Theodore R. Schatzki, Social Practices, Cambridge et al. 1996, 35; Hervorh. i. O.

²⁵ Erving Goffman, Interaction Ritual, New York 1982, 3.

²⁶ Thomas Alkemeyer /Nikolaus Buschmann, Praktiken der Subjektivierung – Subjektivierung als Praxis, Bielefeld 2016, 120.

²⁷ Vgl. Thomas Alkemeyer, Subjektivierung in sozialen Praktiken, Bielefeld 2013, 38.

setzten Subjekt auszugehen. Sie interessieren sich vielmehr für Prozesse der Subjektwerdung und stellen dabei Subjektivierungsweisen oder Subjektformen in den Fokus.²⁸ Wenn Praxistheorien also nach *dem Subjekt* fragen, dann fragen sie stets nach der spezifischen kulturellen, religiösen u.a. Form, welche die Einzelnen in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext annehmen, um zu einem vollwertigen und kompetenten Wesen zu werden. Mit anderen Worten: Sie fragen nach den Prozessen der Subjektivierung bzw. der Subjektivation, in denen das Subjekt unter spezifischen sozial-kulturellen Bedingungen zu einem solchen *gemacht* wird. Sie zielen mithin darauf ab herauszufinden, welches Know-how, welche körperlichen Routinen, welche Abgrenzungsformen nach außen und welche Kompetenzen und Orientierungen der/die Einzelne ausbildet, um jener *Mensch* zu werden, den die jeweilige Ordnung der Praxis voraussetzt. Im Unterschied zu einer philosophischen Tradition, in der das Subjekt als ein überdauerndes, autonomes Ganzes transzendent vor der gesellschaftlichen Praxis angesetzt wird, richtet sich die praxeologische Perspektive daher auf Subjekt-Bildungen.

An dieser Stelle dürfte nun auch der Unterschied zur oben skizzierten Konzeption der religiösen Bildung als Selbstbildung bei Joachim Kunstmann deutlich geworden sein. Der Einwand gegen eine solche Lesart rührt nämlich daher, dass Praxistheorien Vorstellungen von einem urmenschlichen, authentischen, echten, göttlichen, natürlichen oder ähnlichen Selbst, das mithilfe von Bildung und Erziehung zutage treten soll, kategorisch ablehnen. Stattdessen konstatieren Praxistheorien, dass es sich auch bei einem solchen Selbst um eine kulturell, sozial oder eben religiös spezifische Subjektform handelt und damit, wie schon angemerkt, um eine historisch kontingente Konstruktion.

Der praxistheoretischen Analyse geht es also nicht um den Entwurf einer (weiteren) Theorie des Subjekts. Sie zielt vielmehr darauf ab, soziale Praktiken – und dazu gehören Bewegungen des Körpers ebenso wie (scheinbar) banale Verhaltensweisen – unter dem Aspekt zu dechiffrieren, in welcher Weise sie subjektivierend wirken und wie in ihnen Subjektformen hergestellt werden. Der Begriff der Subjektivierung verweist ferner darauf, dass das Subjekt aus praxistheoretischer Sicht nicht als *vorhanden* betrachtet wird, sondern immer im Prozess seiner – wohlgemerkt: stets unabgeschlossenen und unvollständigen – (Re-)Produktion.²⁹ Das Subjekt wird damit nicht mehr als Substanz in den Blick genommen, sondern, wie Judith Butler es auf die Formel bringt, als eine in Formierung begriffene Struktur: „[T]he subject [...] ought to be a structure in formation.“³⁰

Als Beispiel für ein solch prozessuales Verständnis von Subjektivität könnte man etwa einen Basketballspieler heranzuführen. Auch bei dieser Subjektform

²⁸ Vgl. Andreas Reckwitz, Subjekt, Bielefeld 2021, 185–200.

²⁹ Vgl. Alkemeyer (2013), 34.

³⁰ Judith Butler, The Psychic Life of Power, Stanford 1997, 10.

handelt es sich nicht um eine prä-praktisch existierende abstrakte Idee, die sich je nach Ort und Zeit mehr oder weniger unterschiedlich oder mehr oder weniger erfolgreich manifestierte. Sie muss vielmehr „in einem fortlaufenden, sich immer wieder aufs Neue in ähnlicher, regelmäßiger Weise vollziehenden sprachlichen, körperlichen, materiellen und symbolischen Geschehen – das heißt in und durch soziale Praktiken“³¹ – performativ hervorgebracht werden. Konkret bedarf es dazu einer materiellen Struktur, eines Ensembles von Körpern und Dingen wie etwa eines Feldes, eines Balles als Spielgerät, für gewöhnlich zweier Körbe, einer bestimmten Anzahl von Mitspielern, Zuschauern, Schiedsrichtern sowie nicht zuletzt der Aufführung bestimmter körperlicher Wissens- und Könnensformen – sprich: von *skilled bodies*³². Das Basketballspieler-Subjekt existiert daher nicht vor dem Basketballspielen als dessen Ursache oder gar als eine ihr vorausgehende zu realisierende Norm, sondern ausschließlich in seinen als *Basketball spielen* kontextualisierten Körperbewegungen.³³ Erweiterten wir nun diese Subjektform des Basketballspielers und machten aus ihm einen Basketball-Star, schlosse sich in Ergänzung zu all dem Genannten eine ganze Reihe von anderen, insbesondere ökonomischen, Praktiken an, als Folge derer die Subjektform Basketball-Star in Erscheinung treten würde.

Ähnlich stellt etwa Judith Butler mit Blick auf die Kategorie *Geschlecht* fest, dass es sich dabei nicht um eine „innere Wahrheit“ handle, „sondern eine performativ inszenierte Bedeutung“³⁴. Kurzum: Die praxeologische Perspektive begründet ein performatives Verständnis des Subjekts.

Zur Charakterisierung ebensolcher Performativitäten wählt Robert Schmidt den Begriff der *Öffentlichkeit* sozialer Praktiken. Ausgehend von diesem Öffentlichkeitspostulat könnte man entsprechend von sozialen Praktiken als Formen öffentlicher Inszenierung sprechen. Dies macht sie – und damit in unserem Sinne auch die Subjektivierungsweisen – prinzipiell beobachtbar.³⁵ Zugleich bedeutet dies jedoch, dass Subjektivierungsweisen ausschließlich auf dem Weg empirischer Untersuchungen entdeckt und erschlossen werden können.³⁶ Damit steht das praxistheoretische Forschungsprogramm in einem diametralen Widerspruch zu philosophischen, theologischen und – wie wir gesehen haben – auch religionspädagogischen Konzeptionen eines prä-praktischen Subjekts. Denn Fragen wie *Was ist der Mensch?* oder *Wie kann der Mensch seine gottgegebenen Potenziale zur Entfaltung bringen?* setzen aus praxistheoretischer Sicht zu viel voraus. Es gilt deshalb, sie mitsamt ihren Voraussetzungen und mitschwingenden Selbstverständlichkeiten praxeologisch zu durchdringen. Im Folgenden

³¹ Schmidt (2012), 14.

³² Vgl. Schatzki (2001), 12.

³³ Vgl. Alkemeyer (2013), 51f.

³⁴ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 2021, 61.

³⁵ Vgl. Schmidt (2012), 226–256; vgl. Robert Schmidt/Jörg Volbers (2011), *Öffentlichkeit als methodologisches Prinzip*.

³⁶ Vgl. Alkemeyer (2013), 39.

soll genau dies versucht werden, und zwar am Beispiel muslimischer Subjektformen, die im Vollzug künstlerischer Praktiken gebildet – sprich: erzeugt und in Szene gesetzt – werden.

4. *Praxeologisierung des Untersuchungsgegenstands*

Praxeologische Analyseansätze kehren das handlungstheoretische Prinzip, wonach die Intentionen oder Motivationen von Akteur*innen den Ausgangspunkt jeglicher Sozialität bilden, um.³⁷ Für den „subjektiv gemeinten Sinn“³⁸ interessieren sie sich nur, insofern dieser eine Eigenschaft der Praktik ist und sich als solche in *dieser* Form und nur in *dieser* und in keiner anderen Praktik verwirklicht.³⁹ Es ist daher wichtig, die nun folgenden Beispiele der muslimischen Künstler*innen nicht als Illustrationen individualisierter oder privatisierter Formen von Religiosität⁴⁰ misszuverstehen. Vielmehr sollen hier soziale Praktiken den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden und insbesondere die konkrete Beschaffenheit derjenigen Praktiken in den Fokus gerückt werden, die zumindest einige ihrer Teilnehmenden – vielleicht aber auch alle – zu *muslimischen* Subjekten machen. Was oft unhinterfragt vorausgesetzt wird – so etwa in dem oben dargelegten religionspädagogischen Subjektbegriff –, soll in konkrete empirische Fragen transformiert werden. Das Phänomen Religion und hier im Speziellen der Islam werden dabei nicht konzeptionell vorkonstruiert, sondern als Resultate fortlaufender Praktiken vorausgesetzt.⁴¹ Die *Praxeologisierung* des hier vorliegenden Untersuchungsgegenstands – nämlich der muslimischen Subjektivierungsweisen – wird sich entsprechend an folgenden Fragen orientieren: Wie erlangt jemand durch die Teilnahme an künstlerischen Praktiken den Status als muslimisches Subjekt? Wie bildet, organisiert oder transformiert dieses muslimische Subjekt sich dabei selbst? Das dabei zugrunde gelegte performative Verständnis des Subjekts legt ferner die folgende methodologische Frage nahe: Woran genau lassen sich Prozesse der muslimischen Selbst-Bildung beobachten?

³⁷ Für eine Übersicht soziologischer Handlungstheorien siehe Wolfgang Bonss/Oliver Dimbath/Andrea Maurer/Ludwig Nieder/Helga Pelizäus-Hoffmeister/Michael Schmid (Hrsg.), *Handlungstheorien*, Bielefeld 2013.

³⁸ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1980, 4.

³⁹ Vgl. Alkemeyer (2013), 53; Schatzki (1996), 119f.

⁴⁰ Vgl. Thomas Luckmann, *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt a.M. 1991, 108–150.

⁴¹ Vgl. Schmidt (2012), 33; Robert Wuthnow, *What Happens When We Practice Religion?*, Princeton/Oxford 2020, 34–38.

4.1 Anforderungen und normative Erwartungen

Ähnlich wie von handlungstheoretischen Modellen des zweckorientierten Handelns nehmen praxistheoretische Analysen auch Abstand von normorientierten Erklärungsansätzen. Hier knüpfen sie an Ludwig Wittgenstein an, der in seinen *Philosophischen Untersuchungen* am Beispiel der Sprache darlegt, dass eine Praxis niemals auf ihre formalen Regeln reduziert werden könne.⁴² Analog dazu sind Normen auch für Praxistheorien nicht mehr das *explanans*, welches Verhaltensweisen – mehr oder minder – determiniert und deswegen auch erklärt, sondern werden im Gegenteil als *explanandum* betrachtet, deren praktikenspezifische Herstellung und Stabilisierung es zu erklären gilt.⁴³ Praxistheorien fassen Normen also nicht als unabhängig existierende Entitäten auf, die im Falle des Islams etwa in *heiligen Schriften* oder *Gelehrtenmeinungen* nur nachzuschlagen wären und der Praxis als äußere, regulative Instanzen gegenüberträten. Normativität wird hier verstanden als etwas, was fortlaufend *getan* wird und deshalb – anders, als normorientierte Erklärungsmodelle nahelegen – eben nie abgeschlossen, vollständig oder gar eindeutig ist. Sie muss ebenfalls in einem Geflecht von Praktiken stabilisiert werden.⁴⁴

Praxistheorien streiten die Existenz von Normen also keineswegs ab. Sie konstatieren lediglich, dass Praktiken sich nicht auf Normen reduzieren oder als die bloße Umsetzung von Normen erschließen lassen. Denn ein starrer Normenbegriff kann der Vielschichtigkeit und Komplexität von Praktiken nicht gerecht werden. Er unterstellt eine Kohärenz und Eindeutigkeit, die der *Logik der Praxis* widerspricht und sich in der Wirklichkeit auch nicht beobachten lässt.⁴⁵

Aus diesem Grund kommt in praxistheoretischen Analysen dem Normenbegriff eine nur nachgeordnete Bedeutung zu. Normen sind keine autonome Entität, sondern finden sich ausschließlich in der Praxis. Sie können folglich nur ausgehend von Praktiken verstanden werden und nicht umgekehrt. Auch wenn sie mitunter explizit in den Praktiken präsent sind, konstituieren und reproduzieren sie sich erst im praktischen Vollzug. Der Eindruck, dass sie bereits im Voraus alle ihre Anwendungen bestimmten, entsteht erst im Rückblick.⁴⁶

So ist dies beispielsweise bei Timuçin⁴⁷ (30 Jahre alt, Musiker), der in den Interviews unterschiedliche Konzertsituationen beschreibt. Diese zeichnen sich

⁴² Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. 1988, 344, 350.

⁴³ Vgl. Susan Wagenknecht (2020), *Zur Normativität von Praktiken*, 262.

⁴⁴ Vgl. Wagenknecht (2020), 274; Hilmar Schäfer, *Die Instabilität der Praxis*, Weilerswist 2013, 367.

⁴⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn*, Frankfurt a.M. 1993, 24f.

⁴⁶ Vgl. Schäfer (2013), 31.

⁴⁷ Die Namen der Proband*innen wurden geändert. Da die Interviews zum Teil mehrsprachig geführt wurden, handelt es sich bei einigen der hier zitierten Ausschnitte um meine Übersetzungen. In diesen Fällen habe ich die originalen Aussagen in Fußnoten wiedergegeben.

zunächst einmal dadurch aus, dass alles, was für ein *gewöhnliches* musikalisches Ereignis notwendig wäre, tatsächlich auch vorhanden ist. In praxistheoretischer Terminologie ausgedrückt heißt dies, dass die Teilnehmenden sich auf die spezifischen normativen Erwartungen einer solchen Konzertsituation einlassen und sich entsprechend als unterschiedliche Subjektformen positionieren: als Musiker:in, Publikum, Organisationsteam, Gastronom:in und dergleichen. Eine Praktik, die sich für Timuçin *islamisch* anfühlt, aus der er also nicht nur als Musiker, sondern auch als muslimisches Subjekt hervorgeht, muss allerdings eine weitere Anforderung erfüllen:

„Wenn Alkohol ausgeschenkt wird, spielen wir nicht. Zum Beispiel. Das ist ein Einfluss. Oder dass wir, ganz simpel jetzt, Fäkalsprache, Obszönitäten, dass wir damit eigentlich nichts zu tun haben wollen.“⁴⁸

Ähnliche Regeln gelten auch an den Filmsets der Filmemacherin Aaliyah (32 Jahre alt), etwa, „dass da zum Beispiel auch kein Alkohol verzehrt wird, dass wir auch kein Schweinefleisch servieren“, auf die alle beim Dreh Anwesenden ausdrücklich hingewiesen werden: „Und dass wir da auch explizit, bevor wir drehen, auch sagen, das wird nicht konsumiert. Wenn ihr das konsumieren wollt, dann nach dem Dreh, aber nicht am Set.“⁴⁹

Man könnte nun meinen, dass sowohl Timuçins als auch Aaliyahs Verhalten sehr wohl normengeleitet sei, zumal beide ihr Tun bzw. in diesem Fall ihr Unterlassen ausdrücklich mit den islamischen Normen des Schweinefleisch- und Alkoholverbots begründen. Entscheidend ist hier jedoch zum einen, dass die Praktiken des Filmedrehens und des Konzertauftritts zwar auf religiöse Normen rekurren, deren Geltung(-sanspruch) jedoch erst performativ und im praktischen Vollzug hergestellt werden muss. Normen sind in diesem Sinne situational und den Praktiken inhärent. Wichtiger noch ist aber zum anderen, dass es eben Praktiken mit spezifischen normativen Anforderungen sind, in denen sich sowohl Timuçin als auch Aaliyah als Muslim*innen wiederfinden – sprich: in denen ihre muslimische Subjektivität erzeugt wird.

Timuçin, so berichtet er, nehme weiterhin auch an *anderen* Konzerten teil – wenn auch nicht mehr als Musiker auf der Bühne – und pflege weiterhin seine Vorliebe für die Rockmusik:

„Aber ich liebe diese Musik weiterhin. Wenn man mich jetzt noch fragen würde, welche Rockgruppe die beste ist, würde ich noch immer sagen: Led Zeppelin.“⁵⁰

⁴⁸ Timuçin (19.09.2022).

⁴⁹ Aaliyah (23.02.2023).

⁵⁰ Timuçin (21.12.2022); im Original auf Türkisch: „Ama müziği sevmeye devam ettim yani. Hâlâ bana sorsalar en iyi rock grubu hangisi, hâlâ Led Zeppelin derim yani.“

Rockkonzerte und -events seien jedoch aufgrund des Auftretens und der „mangelnden Loyalität der Menschen“⁵¹ dort für ihn „nicht erfüllend“⁵² gewesen. Auch Asma (30 Jahre alt), Filmemacherin und Aaliyahs Kollegin, berichtet davon, dass „in unserer Branche [...] unendlich viel getrunken wird, also unendlich viel“⁵³, „es da nur auf Connection im sexuellen Sinne [an]kommt“⁵⁴ und „sexuelle Belästigung [...] ja ein Riesenthema bei uns in der Filmbranche“⁵⁵ sei. Trotzdem nehme sie zusammen mit Aaliyah weiterhin an Festivals und Filmevents teil und agiere als Mitglied der – internationalen – Filmbranche. In den Gesprächen mit diesen Künstler*innen stellt sich jedoch des Öfteren heraus, dass eine muslimische Selbst-Bildung nur bei solchen Ereignissen stattfindet, die eine spezifische normative Erwartungs- und Anforderungsstruktur aufweisen, aus denen – oder genauer: *in* denen – sie dann als muslimische Subjekte hervorgehen.

Bei Timuçins Konzertauftritten kommt ergänzend hinzu, dass die Anforderungen auch das Publikum einbeziehen, und zwar nicht nur hinsichtlich ihres Alkoholkonsums oder ihrer Loyalität und Zuverlässigkeit. Mehr als das erwartet Timuçin von ihnen auch eine ausreichende und durch entsprechende Mimik und Gestiken bekundete Würdigung der aufgeführten Musik. Erst bei einem auf diese Art funktionierenden Zusammenspiel von Musiker*innen und Publikum scheint es *zu passen* – für Timuçin etwas, was in einem direkten Verhältnis zum Islam steht:

„Allgemein heißt es für mich erstmal in meinem, in meinem Verständnis davon, ein bewusster Muslim zu sein, die Arbeit, die man macht, versucht, so gut es geht, gut zu machen. [...] Also, wenn ich als, als bewusster Muslim, egal, was ich mache, oder was ich intensiv mache, sag ich mal so, ist für mich das Idealbild, dass ich mir schon Gedanken über die Natur der Sache mache.“⁵⁶

Auf sein Publikum übertragen, heißt dies nun Folgendes:

„Zunächst einmal der Anlass des Musizierens muss eine gewisse Aufmerksamkeitsspanne und Intensität bereithalten. [...] Wir haben einen Anlass, wo Leute sich da bemühen zu spielen und auf der anderen Seite sich auch Leute bemühen zuzuhören. So, das heißt, da fällt dann schon mal die Hochzeit weg. Wir haben ja, wir kriegen unzählige Anfragen für Hochzeiten, die wir alle abgelehnt haben, weil wir uns einfach dabei nicht wohlfühlen. Und auch unsere ganzen Poren, sie sagen nein.“⁵⁷

Durch die Art und Weise, wie sie ihre Partizipant*innen mit spezifischen Anforderungen und normativen Erwartungen konfrontieren, erlangen soziale Praktiken also ihre Unterscheidbarkeit, und zwar insbesondere auch für die

⁵¹ Timuçin (21.12.2022); im Original auf Türkisch: „sadık insanlar olmamaları“.

⁵² Timuçin (21.12.2022); im Original auf Türkisch: „Bunlar beni tatmin etmiyordu.“

⁵³ Asma (17.11.2022).

⁵⁴ Asma (23.02.2023).

⁵⁵ Asma (23.02.2023).

⁵⁶ Timuçin (19.09.2022).

⁵⁷ Timuçin (19.09.2022).

Partizipant*innen selbst. Auffallend ist nun, dass die Anforderungen der von Timuçin beschriebenen Konzertsituationen diese zwar zu eigenständigen sozialen Praktiken machen, sie aber nicht die Glaubenszugehörigkeit des Publikums einschließen. Timuçin geht es keinesfalls darum, dass auch seine Zuschauer*innen muslimischen Glaubens zu sein hätten. Das ist für ihn völlig irrelevant. Er charakterisiert hier lediglich eine – die für ihn *richtige* – Form des *doing concert*, die, veranlasst durch die stimmigen Verhaltensweisen aller Beteiligten, diese zu einer über praktisches Know-how integrierten *community of practice* macht.⁵⁸ Entscheidend ist nun aber, dass es sich bei dieser Community nicht um eine islamisch-religiöse Gemeinschaft in welchem Sinne auch immer handelt. Nicht irgendwelche Glaubenslehren oder religiöse Überzeugungen bilden den gemeinsam geteilten Referenzrahmen. Auch ist der Ort des Konzertsaals oder des Filmsets von Aaliyah und Asma nicht *per se* ein islamisch konnotierter. Vielmehr haben wir es hier mit profanen Ereignissen zu tun, in denen ein Film gedreht oder auf der Bühne Musik aufgeführt wird. Die Kombination bestimmter normativer Eigenheiten sowie nicht zuletzt auch die Teilnahme Timuçins bzw. Aaliyahs und Asmas machen diese Praktiken jedoch zu Orten der Produktion muslimischer Subjektivität.

Im Vergleich „viel intensiver“⁵⁹ sei die Erfahrung des Musizierens für Timuçin immer dann, wenn er mit zwei bestimmten seiner muslimischen Musikerfreunde auf der Bühne spiele. Sie seien für ihn „nicht nur Musikerkollegen“, sondern „auch im normalen [Leben] wahre Freunde“, mit denen „auch die geistige Begegnung eine viel intensivere“⁶⁰ sei als bei anderen. Es scheint also so, als sei der gemeinsam geteilte muslimische Glaube nun doch irgendwie eine Bedingung tief empfundener Religiosität oder verstärkte zumindest das religiöse Erleben in ansonsten ähnlichen Situationen. Nun sei zunächst aber festgehalten, dass Timuçin hier von seinen Musikerfreunden als *wahren Freunden* spricht und diese Freundschaft, wie er es ausdrückt, wohl *auch im normalen Leben* gepflegt wird. Praxistheoretisch gewendet heißt dies nun aber nichts anderes, als dass diese Freundschaft zwischen den dreien in Form eines *doing friendship* performativ und fortlaufend erzeugt und stabilisiert werden muss.⁶¹ Auf der Bühne setzt sich dies dann in Gestalt eines nun auch musikalischen Aufeinander-Eingestimmt-Seins, mit dem Austausch von Blicken, spontanen Arten des musikalischen Fragens und Antwortens, stilistischen Nuancen, einzelnen Verzierungen und den gemeinsamen Wechseln etwa von laut und leise in Szene. Hierzu zwei Anekdoten von Timuçin:

⁵⁸ Vgl. Schmidt (2012), 12.

⁵⁹ Timuçin (21.12.2022); im Original auf Türkisch: „Daha bir yoğun oluyor.“

⁶⁰ Timuçin (21.12.2022); im Original auf Türkisch: „Bir de manada [...] daha yoğun buluyoruz. Çünkü bunlar benim sadece müzikte mesai arkadaşlarım değil, normal de dostlarım yani.“

⁶¹ Vgl. Reckwitz (2003), 293.

„Wir sind in Münster als Trio aufgetreten. [...] Nun ja, wir haben dort gespielt, und unter den Zuhörenden war ein Jugendlicher. [...] Ein Jungstudent, ein Klavierspieler, ein talentierter Klavierspieler. Und er sagte zum Beispiel im Nachhinein genau das. Das ist natürlich eine wertvolle Sache, Einschätzung. [...] Er hatte uns nämlich nicht zugeschaut. Er saß sehr weit hinten und sah uns nicht. Er sagte zum Beispiel: ‚Ich habe es gehört. Also den Einklang zwischen euch.‘ Das heißt, er hörte es. Es ist wohl auch hörbar. Ja, manchmal kann man es auch hören.“⁶²

„Wir hatten ein Konzert gegeben, auf dem wir Fariduddin Attars *Konferenz der Vögel* vortrugen. Dort, in Köln. [Ein Freund] und seine Frau waren auch gekommen. Sie saßen in der ersten Reihe, und seine Frau sagte zum Beispiel folgendes: ‚Mehr als die Musik sind mir auch die Blicke zwischen euch aufgefallen,‘ zum Beispiel, ‚die Art und Weise, wie ihr einander angeschaut habt.‘ Und sie hat das dort zum Beispiel als etwas Positives wahrgenommen. Und manchmal lachen wir etwa untereinander [lachen wir einander an]. Ja, worüber lachen wir eigentlich? Wir wissen das, nicht wahr? Ja, aber sie kann dort zum Beispiel einen Einklang entdecken. Sie kann dort einen Zustand [türkisch: *hâl*] erkennen.“⁶³

Im letzten Satz des zweiten Zitats verwendet Timuçin das türkische/arabische Wort *hâl*, was wörtlich übersetzt zwar *Zustand* bedeutet, darüber hinaus aber auf den *hâl*-Begriff (arab., Pl. *aḥwāl*) in der islamischen Mystik rekurriert. Bezeichnet werden damit verschiedene *innere, seelische* Zustände und Erfahrungen, die den Sufi auf dem Pfad seiner mystischen Wanderung zu Gott überkommen. Sie werden verstanden als von Gott gegeben und damit als außerhalb der Kontrolle des Mystikers selbst.⁶⁴ Nach Timuçins Interpretation ist in den beiden von ihm beschriebenen Konzertsituationen auf der Bühne also eine Art mystischer, ja, göttlicher Zustand eingetreten, der zudem für die dort Anwesenden sicht-, hör- und beobachtbar wurde.

Timuçins Schilderungen zeigen ein weiteres Mal, dass das Islamische sich nicht in Glaubenssätzen oder (Gelehrten-)Diskursen über religiöse Normen erschöpft. Für Timuçin – und nach seiner Darstellung auch für seine beiden Freunde – ereignet sich *das Islamische* in ihren routinisierten Verhaltensweisen des gemeinsamen Musizierens auf der Bühne. Es ist in dem oben beschriebenen Sinne ein *doing Islam*, das im Kollektiv deshalb funktioniert, weil alle Beteiligten wissen, was in der gegebenen Situation angemessen ist und was nicht. Aus den Erzählungen Timuçins geht ebenfalls hervor, dass es sich bei diesem

⁶² Timuçin (28.12.2022); im Original auf Türkisch: „Münster’de biz trio olarak çıktık. [...] Neyse, orada çaldık ve dinleyenler arasında bir tane genç bir çocuk vardı. [...] O Jungstudent piyanist mesela. Yetenekli bir piyanist. Ve o böyle demişti mesela sonradan. Tabi bu değerli bir şey, değerlendirme. [...] Çünkü o bize bakmamıştı. Arkalarda bir yerlerde oturuyordu. Bizi görmüyordu. Dedi, ‚Duydum,‘ dedi. ‚Yani aranızdaki uyumu duydum,‘ dedi mesela. Demek ki o duyuyormuş yani. Yani demek ki duyuluyor da. Evet. Yani bazen de duyulabiliyor.“

⁶³ Timuçin (28.12.2022); im Original auf Türkisch: „Feridüddin Attar’ın *Mantiku’t-Tayr*’ını okuyarak konser vermiştik. Orada, Köln’de. [...] eşiyile gelmişlerdi. İlk sırada oturuyorlardı ve eşiyile mesela şöyle bir şey dedi: ‚Müzikten çok bir de benim ilgimi çeken, sizin,‘ dedi, ‚aranızdaki bakışlarınız,‘ mesela, ‚birbirinize bakma şekilleriniz.‘ Ve orada bunu mesela müsbet manada algılamış. Ve orada hani bazen aramızda gülüyoruz. Tabii neye gülüyoruz? Biz biliyoruz onu, değil mi? Ama mesela orada bir uyum bulabiliyor mesela. Orada bir hâl görebiliyor.“

⁶⁴ Vgl. Annermarie Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, Köln 1985, 148–150.

Wissen um Angemessenheit nicht um kognitives Wissen oder um Reflexionen über religiöse Fragen handelt. Vielmehr beschreibt es ein Eingeebtes, ja, im buchstäblichen Sinne ein Eingespieltsein – ein spezifisch praktisches Können der Partizipant*innen, das die Praktik des gemeinsamen Musizierens zu einer *islamischen* macht.

Wir haben gesehen, dass Timuçin und seine beiden Musikerfreunde sich, wenn sie gemeinsam auftreten, insbesondere gestisch, aber auch mit musikalischen Spielarten immer wieder einander zuwenden. Es sind diese Akte der gegenseitigen Adressierung und Re-Adressierung seitens der Teilnehmenden an einer Praktik, die einer gegenseitigen Anerkennung als kompetente Mitspieler und damit als musikalische und – wie Timuçin aus seiner Sicht darlegt – in diesem konkreten Ereignis auch als muslimische Subjekte gleichkommen.⁶⁵ Denn die Anforderungen und normativen Erwartungen der Praktik ermöglichen oder fordern jeweils Antworten und Stellungnahmen heraus, und die Teilnehmenden sind angehalten, auf adäquate Weise darauf zu reagieren. Die beiden Konzertzuschauer*innen, deren Rückmeldungen Timuçin wiedergibt, scheinen genau dies beobachtet zu haben: das gegenseitige Einsozialisieren der drei Musiker in die gemeinsame Praktik auf der Bühne, das sich „weitgehend als stumme Weitergabe entsprechender Kompetenzen und Schemata“⁶⁶ vollzog.

Auch für die 31-jährige Tänzerin Zahra sind Bühnenauftritte eine Form der muslimischen Selbst-Bildung. Ihrer eigenen Darstellung zufolge verhilft ihr das Tanzen, ihre Wut und ihren Frust über die Ungerechtigkeiten und schlimmen Dinge, die ihr im Leben widerfahren sind, einzudämmen. Insofern erfülle das Tanzen für sie dieselbe Funktion wie die religiösen Gottesdienste (*ibāda*) und sei in diesem Sinne auch *islamisch*:

„Und beim Tanzen konnte ich mehr die Wut verarbeiten.“⁶⁷

„Und gewisse Emotionen, die mir nicht guttun, raus zu, ein Ventil dafür zu finden. Und das ist eigentlich ja auch insofern islamisch, dass man auf sich aufpasst und auf sich achtet. Und. Und anstatt das so negativ rauszulassen durch negative Medikation wie Drogen, Alkohol, bla bla bla, was ich eh nicht konsumiere. Aber irgendwo müssen die Emotionen ja raus und. Ja, natürlich gibt es andere Wege. Aber. Das tut mir gut, und ja, ich weiß, Hip-Hop hat auch eine islamische Dimension. Insofern.“⁶⁸

„Ich glaube, beim Tanzen geht es um einen, um eine Sache, die nochmal eine religiöse, eine religiöse Komponente hat, aber aus einer menschlichen Sicht, und zwar die, wenn eine gewisse Kraft, eine gewisse Energie nicht Ventil findet, dann wird sie zerstörerisch. Entweder wird sie nach innen zerstörerisch, oder sie wird nach außen zerstörerisch, und das ist nicht immer schön. [...] Es gibt oft, es gibt Dinge, die sind schwierig in Worte zu fassen, aber [...] für mich geht es um Selbstschutz und Fremdschutz beim Tanzen. [...] Was gibt es denn Schöneres, dass wenn ein Mensch eine Regulierung für sich findet? Eine

⁶⁵ Vgl. Alkemeyer (2013), 63–64.

⁶⁶ Robert Schmidt (2008), Stumme Weitergabe, 131; siehe auch Alkemeyer (2013), 62.

⁶⁷ Zahra (17.08.2022).

⁶⁸ Zahra (17.08.2022).

Selbstregulierung. Zu sagen: Hey, ich brauche das, um mich selbst zu regulieren, weil sonst werde ich für mich selber gefährlich und ich werde für andere gefährlich. Und was macht denn das Gebet? Das Gebet ist ja auch eine Art der Selbstregulierung. Ähm. Was, warum gibt es die 'Ibāda? Die 'Ibāda ist ja auch eigentlich nur eine Selbstregulierung von, da gibt es eine Energie, und die muss sich irgendwie zügeln. Oder es gibt eine Energie, die, die muss begrenzt werden. Und es gibt eine Energie, da geht es viel ums Ego. [...] Im Glauben geht es viel ums Ego, das Ego so, so in Schach und Fach zu halten, dass es, ähm, dass es nicht gefährlich wird. So. Und Gebet ist ja auch eine Sache von ich, ich bereinige mich, ich reinige mich, damit ich jeden Tag mein Ego wieder Untergrund findet, mein Ego Wurzeln findet. Mein Ego nicht, nicht abhebt, sondern, ja, verwurzelt. Und was [...] machen die Menschen denn überhaupt, wenn sie gestresst und fertig sind? Sie suchen eine Regulierung. Ob das jetzt Glaube ist, in die Kirche zu gehen oder in die Moschee zu gehen oder zu beten oder zu fasten oder Sport zu machen oder im Gespräch mit anderen zu gehen. Es gibt so viele Formen, eine Selbstregulierung zu finden und Tanzen ist eins davon. Warum? Warum haben denn US oder Schwarze in der USA Hip-Hop erfunden oder das Tanzen für sich gefunden? Da geht es um Selbstregulierung, weil sie sonst nach innen, die Wut innen zerstört oder nach außen Zerstörung richtet. Und das Tanzen ist für mich nichts Anderes. Es ist eine Selbstregulierung. Und dann können Leute kommen und sagen: Das ist ḥarām [im Islam verboten]. Ja, es gibt Dinge, das ist vielleicht so für manche, aber es geht um die Niyya [die Absicht]. Was mache ich daraus? Und wenn es da ein Ventil ist, um mich selbst zu regulieren, dann ist es immer noch besser, als wenn ich Zigaretten rauche ähm, das wird ja auch irgendwie von vielen gemacht. Aber eigentlich ist es ja auch eine Selbstschädigung. Und dann ist es lieber, dass ich was mache, was mich nicht schädigt, sondern ganz im Gegenteil meine Gesundheit fördert. So, so what? Warum nicht?“⁶⁹

Zahra nehme an vielen nationalen und internationalen Veranstaltungen und Wettbewerben teil. Was das Tanzen vor einem Publikum auf der Bühne angeht, komme sie deshalb manchmal in ein Dilemma. Denn trotz der explizit islami-schen Bedeutung des Tanzes für sie, wisse sie, dass das Tanzen vor anderen auch als Zurschaustellung des eigenen (weiblichen) Körpers verstanden werden könnte. Dies wiederum sei nicht im Sinne des Islam.

„Und tanzen darf ich ja eigentlich muslimisch gesehen ja auch nicht, also islamisch gesehen. Ich kann mich an Situationen erinnern, wo meine Eltern auch gesagt haben, so, also: ‚Das Tanzen, das geht gar nicht.‘“⁷⁰

Zahra ist sich im Klaren darüber, dass das Tanzen durchaus auch mit erotischen Konnotationen befrachtet sein kann. Denn „sobald es eine Frau macht, ist es so, dann kommt die sexuelle Komponente noch rein“⁷¹. Deswegen tue sie sich mit der Hip-Hop-Community schwer, und es sei nicht leicht, die für sie passende Tanzschule oder -gruppe zu finden, eine „Gemeinschaft, wo es nicht um Selbstdarstellung geht, wo es nicht um, ja, eine sexuelle Komponente hat“⁷²:

„Ich hadere tatsächlich, eine Vereinbarung zu finden. Was heißt Vereinbarung? Einen Einklang zu finden zwischen dem Tanzen und dem Glauben. [...] Und dieses Vereinbaren

⁶⁹ Zahra (17.08.2022).

⁷⁰ Zahra (17.08.2022).

⁷¹ Zahra (17.08.2022).

⁷² Zahra (17.08.2022).

mit dem Glauben ist ein, war immer schon ein Prozess bei mir. Und der ist fortlaufend, natürlich.“⁷³

In Zahras Fall haben wir es in der Praktik des Tanzens also mit konfligierenden Erwartungen zu tun. Die Anforderungen der Hip-Hop-Szene bzw. Tanz-Community sind, wie Zahra beschreibt, stark auf Selbstdarstellung und mitunter sexualisierte Zurschaustellung des Körpers ausgerichtet. Dem entgegen steht für Zahra nun „der Diskurs [...], dass es *ḥarām* ist“⁷⁴, nämlich „in dem Moment, in dem es ein bisschen sexuell wird, wo es um Verführung geht, oder sexuelle Reize setzen“⁷⁵. Hier die Grenze zu finden, ist für sie offenbar nicht einfach, denn immer wieder spricht sie von ihrem Hader.

An Zahras Beispiel sehen wir erneut, dass es zwischen den normativen Ordnungen auf kulturell-diskursiver Ebene einerseits und ihrer jeweiligen performativen Verarbeitung in Praktiken andererseits sehr wohl einen Bezug gibt.⁷⁶ Was hier im Vollzug der Praktik des Tanzes allerdings aufeinandertrifft, sind zwei – oder mehr – gegensätzliche Ordnungen von *normaler* und *abweichender*, *idealer* und *verworfenen* Körperlichkeit. Zahra löst dieses Problem für sich dadurch, dass sie einen Tanzstil wählt, der zwar weiterhin als Hip-Hop identifizierbar bleibt, gleichzeitig aber von konventionellen Inszenierungspraktiken des Hip-Hop – wenn auch geringfügig – abweicht. Sie sei, so erzählt Zahra, „nicht interessiert an sexuellen Bewegungen. Es gibt Bewegungen, die will ich für mich selber nicht lernen wollen oder tanzen wollen“⁷⁷. Auch beim Outfit achte sie darauf, „immer bescheiden bekleidet“⁷⁸ zu sein.

Obgleich es also Praktiken sind, die, wie wir gesehen haben, das Subjekt hervorbringen, stellen wir hier nun fest, dass sie dessen Verhalten dennoch nicht vollständig determinieren. Besonders in Situationen, in denen konfligierende Erwartungen irgendwie zusammengebracht werden müssen, aber auch prinzipiell bleibt immer die Möglichkeit zu situativen Handlungsspielräumen. Die Teilnehmenden wiederum nutzen aufgrund ihrer erlernten praktischen sowie kritisch-reflexiven Fähigkeiten diese Spielräume auf unterschiedliche Weise, weshalb den Praktiken stets auch ein kreatives Potenzial innewohnt.⁷⁹ Damit sind Handlungen weder bloß auf mentale Voraussetzungen zurückführbar, noch sind sie als vollkommen automatisierte, bewusstlos-routinierte Vollzüge zu verstehen. Praktiken determinieren nicht, sondern sie „präfigurieren das Handeln“⁸⁰. Die als Wirkungen des eigenen Tuns für die Teilnehmenden beobachtbaren Unterschiede konstituieren sodann die Bedeutung einer Handlung

⁷³ Zahra (17.08.2022).

⁷⁴ Zahra (17.08.2022).

⁷⁵ Zahra (20.09.2022).

⁷⁶ Vgl. Andreas Reckwitz, *Subjektivierung*, Wiesbaden 2017, 128.

⁷⁷ Zahra (17.08.2022).

⁷⁸ Zahra (17.08.2022).

⁷⁹ Vgl. Alkemeyer (2013), 47.

⁸⁰ Alkemeyer (2013), 47.

und lassen diejenigen, die sich als ihr Urheber verständlich zu machen vermögen, als Subjekte in Erscheinung treten. Subjektivität zeigt und bildet sich daher „nicht nur in Praktiken, sondern auch und vor allem im Ausbalancieren unterschiedlicher Praktiken-Welten, also heterogener Erfahrungen, die zwischen verschiedenen Praktiken und ihren jeweiligen (auch widersprüchlichen) Anforderungsstrukturen und normativen Erwartungshorizonten gemacht werden“⁸¹.

Anders als bisweilen angenommen, bezeichnet der Praktiken-Begriff also keine einseitigen Hervorbringungsverhältnisse, denen die Teilnehmenden machtlos ausgeliefert wären.⁸² Denn im Gegensatz zu strukturalistischen Erklärungsmodellen, die das Subjekt auf eine bloße Funktion einer von oben nach unten wirkenden Macht reduzieren, erkennt die praxistheoretische Subjektanalyse auch „die aktive Beteiligung des Individuums an seiner Subjektivierung“⁸³ an. Trotz der dezidiert anti-individualistischen Haltung von Praxistheorien sind Praktiken daher nicht als Äquivalent zu Strukturen im strukturalistischen Sinne zu verstehen.⁸⁴ Das Engagement des Individuums in sozialen Praktiken gibt ihm zugleich eine Gestaltungsmacht, die reproduzierend, aber auch transformierend oder gar subversiv wirken kann. Weder Timuçin noch Zahra ordnen sich einfach einer Praktik bzw. deren normativen Erwartungen unter. So, wie die Praktiken sie als muslimische Subjekte hervorbringen, wird gleichermaßen die Praktik erst durch ihre Teilnahmen zu einer Praktik. *Islamisch* wird diese wiederum dadurch, dass ihre individuellen Dispositionen sich mit den Erwartungen des jeweiligen Konzert- bzw. Tanzgeschehens decken. Nur dann erfolgt eine Identifizierung. Subjekt und Praktik konstituieren sich somit gegenseitig und geben einander Gestalt.⁸⁵

Zahras situationales Austarieren zwischen den körperlichen Wissens- und Könnensformen des Hip-Hop einerseits und dem legitim-islamischen Umgang mit dem – insbesondere weiblichen – Körper andererseits reproduziert und unterläuft gleichermaßen die körperlichen Konventionen, Regeln und Rituale sowohl des Hip-Hop als auch *des Islam*.⁸⁶ Diese „Technologien des Selbst“⁸⁷, die den Körper und seine Fähigkeiten auf kreative Weise modellieren, tragen bei, erstens, zu einer Inkorporierung ganz spezifischer Reflexions- und Darstellungskompetenzen sowie, zweitens, einer neuartigen muslimischen Subjekt-Bildung.

⁸¹ Thomas Alkemeyer/Ulrich Bröckling, *Jenseits des Individuums*, Bielefeld 2018, 27.

⁸² Vgl. Alkemeyer/Buschmann (2016), 115f.

⁸³ Alkemeyer (2013), 38.

⁸⁴ Vgl. Hillebrandt (2014), 52f.; Alkemeyer/Buschmann (2016), 121.

⁸⁵ Vgl. Alkemeyer (2013), 33f.

⁸⁶ Vgl. Gabriele Klein, *Tanz*, Wiesbaden 2017, 338–340.

⁸⁷ Reckwitz (2021), 186.

4.2 Materialität und Körperlichkeit

Es dürfte inzwischen angeklungen sein, dass Praxistheorien in ihren Konzeptionen sozialer Praktiken insbesondere auch deren Körperlichkeit und Materialität in den Mittelpunkt stellen. Demnach ist nicht mehr das autonome und nach Plänen und Motiven handelnde Individuum der Ursprung eines jeden sozialen Aktes, sondern aus praxistheoretischer Perspektive werden nunmehr Körper und materielle Artefakte als Handlungsträger und Mitwirkende an sozialen Praktiken konzeptualisiert.⁸⁸ Entsprechend besitzen Körper und Artefakte auch in der praxistheoretischen Erschließung des Religiösen einen zentralen Stellenwert.⁸⁹ Gleichwohl reicht hier die bloße Feststellung, dass etwa Gegenstände irgendwie immer Teil religiöser Praktiken seien, nicht aus. Der Fokus auf die Materialität und die Körperlichkeit des Religiösen hat darüber hinaus entscheidende Implikationen hinsichtlich der Konzeptualisierung von Religion insgesamt.⁹⁰ Allem voran verabschiedet sich eine solche Annäherung an den Untersuchungsgegenstand von der in den Kultur- und Sozialwissenschaften nach wie vor vorherrschenden Gleichsetzung des Religiösen mit dem Glauben. Praxistheorien hingegen streiten zwar nicht die Bedeutung von Glaubensinhalten *per se* ab. Sie gewähren jedoch auch hier den Praktiken einen ontologischen Vorrang und bewerten den Glauben als ausschließlich praxisimmanent. Religion gilt so primär als ein materiell und körperlich verankertes Phänomen.⁹¹ Denn „Praktiken sind sinnhaft regulierte Körperbewegungen, die von einem entsprechenden impliziten, inkorporierten Wissen abhängen. Schließlich sind sie regelmäßig Verhaltensroutinen im Umgang mit Artefakten, wobei man die Artefakte – in welcher Weise auch immer – ebenfalls als Träger der Praktiken interpretieren kann“⁹². Aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint der Glaube deshalb als „ein intellektueller Überbau von Aussagen, die gewissermaßen auf der Materialität des verkörperten und material verankerten Wissens ›aufsitzen‹“⁹³.

Auch Praktiken der Subjektivierung – und in unserem Fall: der Hervorbringung des muslimischen Selbst – vollziehen sich unter Beteiligung von Körpern und Artefakten. Besonders anschaulich wird dies am Beispiel des 35-jährigen Musikers Oktay. Er beschreibt, wie er beim Musizieren mitunter in einen Zustand komme, der „etwas sehr Schwebendes“ habe und den er in Anlehnung an die „Theologie von Mevlana“⁹⁴ umschreibt als „Grundschmerz, den man

⁸⁸ Vgl. Andreas Reckwitz, *Der Ort des Materiellen in den Kulturtheorien*, Bielefeld 2008a, 146–156; Schmidt (2012), 55–69; Hillebrandt (2014), 61–87; Theodore R. Schatzki, *Social Change in a Material World*, London/New York 2019.

⁸⁹ Vgl. Torsten Cress, *Sakrotope*, Bielefeld 2019; vgl. Wuthnow (2020).

⁹⁰ Dazu exemplarisch Manuel A. Vásquez, *More than Belief*, Oxford et al. 2011.

⁹¹ Vgl. Frank Hillebrandt, *Die Soziologie der Praxis und die Religion – Ein Theorievorschlag*, Wiesbaden 2012, 49–52.

⁹² Andreas Reckwitz, *Praktiken und Diskurse*, Frankfurt a.M. 2008b, 192.

⁹³ Reckwitz (2008b), 192.

⁹⁴ Gemeint ist der persische Sufi-Mystiker Mawlānā Ǧalāl ad-Dīn Rūmī (1207–1273).

irgendwie hat, weil wir getrennt sind“. Es sei zwar ein Zustand, den man „mit Sprache nicht wirklich ausdrücken kann“. Man könne aber sagen, „dass ich, wenn ich in diesem Status bin, mich Gott näher fühle“⁹⁵.

Das Entscheidende für Oktay sei nun aber, dass er diesen Zustand nur dann erreiche, wenn er von allen Instrumenten, die er beherrscht, die Ney spiele. Denn „bei der Gitarre ist es nicht so. Und bei der Ney ist es so, aber – auch beim Spielen, auch beim Hören – es ist bei der Ney eher so“⁹⁶. Er selbst führt dies unter anderem auf die Beschaffenheit der Ney als Blasinstrument zurück:

„Also, es gibt auch Leute – ich habe ja auch Musikwissenschaft studiert –, die sagen generell, Blasinstrumente haben eher so einen Effekt, [...] weil sie der menschlichen Stimme näher sind. Und das ist so eine psychologische, musikpsychologische Theorie, dass wir halt auf menschliche Stimmen besonders, besonders emotional reagieren und dementsprechend Instrumente, die klangtechnisch dem nahe sind.“⁹⁷

Die musikwissenschaftlichen Einwürfe Oktays sollen an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Wichtig ist seine Aussage jedoch insofern, als sie auf einen wesentlichen Aspekt der praxistheoretischen Konzipierung von Materialität hindeutet, nämlich den der *Affordanz*. Grundsätzlich betrachtet umreißt dieser Begriff zunächst die schlichte Tatsache, dass Physikalität zu den Bedingungen einer jeden Praktik gehört. Mit anderen Worten: Praktiken werden nur dann möglich, wenn menschliche Körper mit Artefakten auf irgendeine Weise interagieren. Die zeitliche und räumliche Relevanz der Artefakte wiederum ergibt sich aufgrund ihrer physischen Merkmale wie etwa Größe, Material, Machart, Oberfläche usw. Dieses Nahauflegen einer bestimmten Nutzung oder auch deren bloße Ermöglichung innerhalb einer Praktik bezeichnen Praxistheorien als *Affordanz* – ein relationales Konzept, welches nicht allein die physische Beschaffenheit eines Objekts beschreibt, sondern dessen Interdependenz mit menschlichen Körpern im Vollzug einer Praktik offenlegt. Der Begriff impliziert damit, dass Artefakte sowohl zur Konstitution als auch zur Strukturierung und zum Ablauf von Praktiken wesentlich beitragen.⁹⁸

Aus Oktays Ausführungen erfahren wir, dass für ihn die Interaktion mit der Gitarre eine ganz andere Qualität hat als die mit der Ney. Es ist das spezifische Zusammenspiel seines Körpers mit der Ney, das ihn in den oben beschriebenen Zustand der Gottesnähe versetzt:

„Ja, da bin ich dann schon, quasi weg oder bin einfach nur, also so, bin irgendwie im Klang oder *bin* der Klang fast schon so, weil auch und das ist schon ein Unterschied auch zur Gitarre zum Beispiel. Auch wenn ich mit der Gitarre das auch manchmal habe, dass ich spiele und ich bin total drin. Aber man ist dem Klang bei der Ney und wahrscheinlich anderen Blasinstrumenten auch noch mal sehr viel näher, weil das ist sehr viel näher. Also

⁹⁵ Oktay (20.11.2022).

⁹⁶ Oktay (20.11.2022).

⁹⁷ Oktay (20.11.2022).

⁹⁸ Vgl. Joseph Rouse, *Practice Theory*, Amsterdam/Oxford 2007, 676.

es ist halt direkt an meinen Lippen, und jede kleinste Bewegung von mir, jede Intensität von meinem Atem und meinen Lippenbewegungen hat einen immensen Einfluss auf diesen Ton. Und das ist bei der Gitarre anders. Da ist man wirklich auch vom Klang her einfach weiter weg. Also einmal sind es die Finger und so hat man dann viel weniger Einfluss auf den Ton. Das ist vielmehr die Bauart der Gitarre, die da den Ton angibt oder die Saiten und was weiß ich. Und bei der Ney, ja, es ist viel mehr viel mehr von mir und meinem direkten, also so die kleinste Bewegung und Änderung in meinem, schon im Herzschlag und alles, das macht alles einen Einfluss aus.“⁹⁹

Zafar, 54 Jahre alt und ebenfalls Musiker, bestätigt den Effekt der Bauart von Instrumenten. Bei ihm sei es vor allem die Oud, die, wie er sagt, seine Seele berühre:

„[...] weil mir diese, der Klang, diese Instrumente einfach näher sind. Das berührt mehr meine, wie soll ich sagen, berührt mehr meine Seele oder meine spirituelle Seite. [...] Ich glaube, es ist der Klang der Instrumente. Es ist einerseits die modale Struktur der [osmanisch-türkischen] Musik, die reiner an der Natur-Tonreihe dran ist und, ich glaube, deswegen eine andere Resonanz in mir auslöst als eine zu stark temperierte Musik. [...] Also der Klang dieser Instrumente ist, es ist sensibler und ist individueller gestaltbar als ein Klavier zum Beispiel. Ein Klavier, schon eine ziemliche Musikmaschine im Vergleich zu einer Oud, wo man wirklich mit dem Körper ganz nah am Klang, an der Klangerzeugung dran ist. Oder eine Ney, im Prinzip nur ein Rohr, in das man hineinbläst, während ein Saxofon, da hat man schon einen ganzen Metallapparat. Also es ist weiter weg vom Menschen selbst.“¹⁰⁰

Wir sehen also, dass Praktiken nicht nur unter bloßem Einbezug von Objekten geschehen, sondern dass Objekte überdies in Praktiken zu bestimmten Aktivitäten auffordern. Hier sind sie es, die die Praktik überhaupt erst zustande bringen und deren Ver- bzw. Ablauf maßgeblich mitgestalten. In diesem Sinne besitzen auch sie – und nicht nur die menschlichen Akteur*innen – eine *agency*: Sie sind die Träger sozialer und hier im Besonderen auch *islamischer* Praktiken.¹⁰¹ *Doing Islam* geht folglich einher mit der Materialisierung islamischer Praktiken. Der relationale Charakter von Körper-Ding-Konstellationen in einer Praktik suggeriert indes, dass die von Artefakten entfalteten Wirkungen immer praktikenimmanent bzw. praktikenspezifisch sind. Wie die Beispiele Oktays und Zafars zeigen, sind es nicht die Ney und die Oud *an sich*, denen eine genuin islamische Bedeutung anhaftet.¹⁰² Ihre *Islamizität* erlangen sie ausschließlich im Kontext einer bestimmten Praktik. Für die Selbst-Bildung deren Teilnehmender wiederum gilt dies gleichermaßen: Sie sind es, die Gebrauch von Dingen machen, um darüber als muslimische Subjekte in Erscheinung zu treten.¹⁰³

Auch bei der Betrachtung des menschlichen Körpers interessieren sich Praxistheorien allein für dessen Relationalität, sprich: dafür, wie die eine Praktik

⁹⁹ Oktay (20.11.2022).

¹⁰⁰ Zafar (01.08.2022).

¹⁰¹ Vgl. Sonia Hazard (2013), *The Material Turn in the Study of Religion*, 65.

¹⁰² Zur Symbolik der Schilfrohrflöte (Ney) in der islamischen Mystik siehe Schimmel (1985), 448.

¹⁰³ Vgl. Alkemeyer (2013), 64–65.

hervorbringenden Handlungen durch den bzw. die Körper hervorgebracht werden. Abermals reicht hier also die bloße Feststellung, menschliche Körper seien in einer Praktik physisch anwesend, nicht aus. Praxistheorien richten ihren Blick darauf, wie körperliche Wissens- und Könnensformen zur Geltung kommen und wie Körpertechniken praktikenspezifisch eingesetzt werden. Entsprechend werden menschliche Körper praxistheoretisch als *situative Verkörperungen* herausgearbeitet. Dabei geht es zum einen um die zu spezifischen Praktiken fähigen *skilled bodies*, zum anderen aber auch um deren im Vollzug einer Praktik ausgeführten *skillful performances*.¹⁰⁴ Folglich werden Körper auch als praktikenspezifische „Vollzugskörper“¹⁰⁵ aufgefasst, als die sich menschliche Körper performativ konkretisieren.

Bei Timuçin und seinen Musikerfreunden haben wir bereits gesehen, welche zentrale Rolle körperliche Gebärden der Zuwendung auf der Bühne für sie spielen. In der Fortsetzung der Erzählung erfahren wir zudem, was dieser Austausch – wir haben es (Re-)Adressierung genannt – mit Timuçin genau macht:

„Wenn es zu Ende geht, wenn wir es also beenden und ich bis zum Schluss warte und meine Augen öffne, merke ich zum Beispiel erst dann, was überhaupt vorgegangen ist. Ach, schau! Also vom Gefühl her, das ich dort bekomme, sage ich: ‚Es ist gerade etwas sehr Schönes passiert.‘ Also wenn ich mich von dem Ereignis löse und eigentlich nicht mehr über das Ereignis nachdenke, dann merke ich, dass dort etwas sehr Schönes passiert ist.“¹⁰⁶

Wir erinnern uns, dass Timuçin diesen Zustand mit dem islamisch-mystischen Begriff *hāl* umschrieben hat. Nach der obigen Darstellung korrespondiert jener Zustand auf der Bühne offenbar auch mit seinem inneren Befinden. Für unsere Analyse ergibt sich aus diesen Ausführungen Timuçins nun zweierlei: Nicht nur lässt sich hier eine konkrete Subjektivierungsweise – sprich: eine Form der muslimischen Selbst-Bildung – beobachten, sondern auch eine, die sich nach Darstellung des Teilnehmenden *in seinem Innern* abspielte. Wir sehen geradezu, wie selbst *tiefreligiöse* Gefühle der Innerlichkeit und – wenn man es so bezeichnen möchte – auch Erfahrungen von Transzendenz körperlich und öffentlich, hier unter anderem durch das Schließen und Wiederöffnen der Augen, in Szene gesetzt werden. „Die Wendung des Blicks nach Innen“, so auch Andreas Reckwitz in seiner Analyse des romantischen Subjekts, „erweist sich letztlich als ein performativer Akt“¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Vgl. Schmidt (2012), 56; Reckwitz (2003), 290; Schatzki (2001), 12.

¹⁰⁵ Thomas Alkemeyer/Nikolaus Buschmann/Matthias Michaeler (Hrsg.), *Kritik der Praxis*, Wiesbaden 2015, 37.

¹⁰⁶ Timuçin (28.12.2022); im Original auf Türkisch: „O bittiğinde o hani onu bitirip tam bitene kadar bekleyip gözlerimi açtığımda ne olup bittiğini o zaman fark ediyorum mesela. Aaa bak! Yani oradaki aldığım histen diyorum ki: ‚Çok güzel bir şey oldu şu an.‘ Yani olayın kendisinden çıktığımda aslında olayı artık düşünmemeye başladığımda, orada çok güzel bir şey olduğunun farkına varıyorum.“

¹⁰⁷ Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, Berlin 2020, 221.

Innerlichkeit wird auch bei Zafar sichtbar, der den Ablauf eines mystischen Drehbewegung – Samā‘ (arab.) oder Sema (türk.)¹⁰⁸ – wie folgt beschreibt:

„Bleiben wir mal bei dem Sema-Ritual. Da sitzen die Musiker an einem bestimmten zentralen Punkt des Raumes, aber nicht in der Mitte, sondern auf der Seite. Und die Teilnehmer sind im Raum, sitzen im Raum rundherum und in der Mitte ist dann eben der Platz für das Tanzen. Und die Musiker spielen eigentlich mehr oder weniger die ganze Zeit durch und die Semazens oder die Sema praktizierenden Damen und Herren drehen sich dann dazu nach ihrer Befindlichkeit.“¹⁰⁹

Diese zum Teil über eine Stunde dauernden gemeinschaftlichen Tanzrituale seien für Zafar „ein sehr einheitliches Erlebnis“, das eine „Wesenhaftserfahrung“ sei und „sehr stark in Richtung Einheitserfahrung“¹¹⁰ gehe. Auch von Oktay erfahren wir, wie er sich, nachdem er von all seinen Instrumenten die Ney herausgesucht hat, in einen Zustand der, wie er es nennt, *Gottesnähe* versetzt:

„Ich würde mich zum Beispiel hinsetzen, wahrscheinlich eine der größeren Neys nehmen – Mansur oder Şah – und am Anfang, ja, einzelne Töne sehr lang spielen. Also ganz tief einatmen, ganz lange einen Ton spielen, das mehrmals. [...] Dann konzentriere ich mich wieder darauf, einzelne Noten sehr lang zu spielen und ganz leichte Unterschiede in der Tonqualität [...] und so sehr stark auf meinen Atem und meine Lippen zu achten. [...] Also ich bin dann gerne alleine. Ist cool in einem Raum zu sein, wo es ein bisschen Hall gibt. Es hat einfach einen sehr guten Effekt, aber sehr oft ist es auch einfach, also, im Raum wie hier oder in der Küche, [...] ohne großes Setup. Ein Stuhl ist praktisch, einfach weil man vor allem die großen Neys halt auch am besten sich auf das Knie legt. Sonst wird das anstrengend. Und eine Zeit lang habe ich das auch im Knien gemacht.“¹¹¹

Sowohl Timuçin als auch Zafar und Oktay veranschaulichen hier, wie ihre Körper ihre jeweiligen Bewegungsrepertoires in die Form einer bestimmten sozialen Praktik bringen und nur diejenigen ihrer vielfältigen Möglichkeiten einsetzen, die von dieser Praktik verlangt und darin gewissermaßen als regelrecht bzw. normenkonform akzeptiert werden. Ihre Kontur, Bedeutung und Verständlichkeit erlangen die Körper somit allein in den konkreten Formen der jeweiligen sozialen Praktiken. Durch das adäquate körperliche Agieren – ob auf der Bühne mit Ensemble und Publikum, gemeinschaftlich im Sema-Tanz oder aber auch alleine in der Wohnungsküche – setzt sich der Körper gleichsam als muslimische Subjektform in Szene. Hinzu kommt – und das geht insbesondere aus den Schilderungen Timuçins und Zafars hervor –, dass der Subjektstatus performativ beglaubigt werden muss. Sprich: Der Körper muss von anderen Teilnehmenden als *muslimischer* Körper wahrgenommen und anerkannt werden.

¹⁰⁸ Vgl. Schimmel (1985), 253–265.

¹⁰⁹ Zafar (09.09.2022).

¹¹⁰ Zafar (09.09.2022).

¹¹¹ Oktay (20.11.2022).

4.3 Räumlichkeit

Der praxistheoretische Fokus auf situationale Körper-Ding-Konstellationen nimmt neben – oder: aufgrund – der körperlichen wie materiellen Verankerung sozialer Praktiken zugleich auch deren konkrete Räumlichkeit in den Blick. In Zafars detaillierter Beschreibung des Sema-Rituals wird daher nicht nur die konstitutive Bedeutung von Körpern und Artefakten für die Praktik deutlich, sondern auch deren konkrete Anordnung, das heißt von Instrumenten, von sitzenden, stehenden und tanzenden Körpern *im Raum*. Auch von Oktay erfahren wir, dass die Qualität des Raumes und auch die genaue Positionierung der Gegenstände und seines Körpers im jeweiligen Raum ausschlaggebend sind für sein Erlebnis von *Gottesnähe*. Folgerichtig bezeichnet der praxeologische Raum-Begriff zwar zunächst einen konkreten geografischen Ort, der Materialität besitzt. *Raum* ist hier aber nicht lediglich ein passiver Hintergrund oder eine leere Kulisse, vor der Individuen ihre Handlungen ausübten. Weit mehr als das wird er als ein soziales Produkt aufgefasst, das einerseits durch soziale Praktiken konstituiert wird, andererseits aber auch unmittelbare Auswirkungen auf den Verlauf sozialer Praktiken hat. Mit anderen Worten: Praktiken konstituieren sich einerseits als sozial-räumliche Positionierungen ihrer – wie wir gesehen haben, menschlichen wie nicht-menschlichen – Teilnehmenden, sie geben ihren Teilnehmenden aber zugleich auch bestimmte sozial-räumliche Positionierungen vor.

Eine solche Verräumlichung finden wir etwa bei den beiden Filmemacherinnen Asma und Aaliyah, die in ihren Filmsets – wohl unüblich – auf einem separierten Umkleideraum bestehen:

„Im Filmbereich ist es so, alle ziehen sich vor allen um und das machen wir zum Beispiel explizit nicht. Also dass man da auch so Grenzen und Privatsphäre und -räume einfach wahrt, unabhängig davon, ob die andere Person damit ein Problem hat oder nicht. Also selbst wenn eine Person sagt, ich habe kein Problem, mich vor dem Kameramann umzuziehen, dass wir aber schon das so setzen und sagen, ‚Nein. Wir haben diese Räume so eingeordnet und bitte geh dahin und zieh dich bitte da um.“¹¹²

Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass weder Asma noch Aaliyah ihre Filme kategorisch als *islamische* Filme verstanden wissen möchten; sie produzieren Genrefilme. Zum einen behandeln ihre Filme keine explizit islamisch-religiösen Themen, und zum anderen sind ihre Filmsets für sie auch keine durchweg *islamischen* Orte. Trotzdem nehmen die räumlichen Aufteilungen in ihren Filmsets – und dies trifft, wie sie mir darlegen, gleichermaßen auf den gesamten Entstehungsprozess ihrer Filme zu – signifikante sozial-räumliche Positionierungen vor, welche muslimische Vorstellungen von legitimer Körperlichkeit produzieren. Aaliyah unterstreicht ausdrücklich, dass beim Filmemachen für

¹¹² Aaliyah (23.02.2023).

sie Religion „schon auch eine sehr sehr starke Rolle einnimmt“¹¹³, vor allem „natürlich, wenn wir auch Räume selbst gestalten, ob das jetzt ein Dreh ist, ob das ein Event ist“¹¹⁴. Sie möchte diesen Themen aber „diese Expositivität [sic!] rausnehmen“¹¹⁵. Auch wenn sie sich selbst als „große Freunde des Impliziten“¹¹⁶ bezeichnen, sprich: sie religiöse Themen in ihren Filmen nicht expressis verbis aushandeln möchten, kommen für Aaliyah ebenso wie für Asma Werte, „die wir durchaus als religiöse Werte verstehen“¹¹⁷, in ihren Praktiken des Filmemachens auf vielfache Weise zur Geltung – und zwar von der allerersten Idee für den Film bis hin zu dessen Bewerbung und Vermarktung.

„[...] dass wir beispielsweise beide nicht irgendwie über religiöse Geschichten diskutieren im Sinne von ‚Oh mein Gott, ist das so oder ist das so richtig, oder was ist ḥalāl [im Islam erlaubt]?‘ Diese Fragen stellen sich für uns nicht, aber es ist schon so eine, so eine Grundhaltung, die wir durchaus als etwas Religiöses verstehen.“¹¹⁸

Asma und Aaliyah liegt daran, ebenjene religiösen Werte „irgendwie so einzubauen, dass wir aber möglichst viele oder ja, dass wir auch ein Publikum erreichen, was nicht unbedingt zugeschnitten ist auf okay, wir reden jetzt hier über den Islam oder so, sondern vielmehr: Wie können wir da auch, wenn wir auch Religion mitdenken, wie können wir das auch inhaltlich so mit einbauen, dass es sozusagen zugänglich für ein großes Publikum auch ist?“¹¹⁹

In der Gesamtheit könnten ihre Aussagen nun wieder den Anschein erwecken, dass sowohl Aaliyah als auch Asma sehr wohl religiöse Wertvorstellungen hegen, die prinzipiell unabhängig von ihrer Betätigung als Filmemacherinnen existierten und sich nach ihrer vorab getroffenen Entscheidung, auch in diesem Lebensbereich muslimisch zu handeln, in ihren Verhaltensweisen entsprechend manifestierten. Es sei daher an dieser Stelle noch einmal bekräftigt, dass aus praxistheoretischer Sicht derart normativistische Erklärungsversuche grundsätzlich abzulehnen sind. Normen existieren nicht *a priori*. Auch sie müssen im Zuge einer Verkettung mitunter diversester Praktiken hergestellt, stabilisiert und durchgesetzt werden. Gewiss werden auch in Aaliyahs und Asmas Praktiken des Filmemachens unterschiedliche, zum Teil konfligierende, zum Teil konvergierende Praktiken-Welten zusammengeführt. Wenn sie ihrer Tätigkeit als Filmemacherinnen nachgehen, sind sie deshalb keine unbeschriebenen Blätter. In die Praktik des Filmemachens bringen sie bereits unterschiedliche – praktisch erlernte und körperlich einverleibte – Disponiertheiten und die daraus

¹¹³ Aaliyah (17.11.2022).

¹¹⁴ Aaliyah (23.02.2023).

¹¹⁵ Aaliyah (17.11.2022).

¹¹⁶ Asma (17.11.2022).

¹¹⁷ Asma (17.11.2022).

¹¹⁸ Asma (17.11.2022).

¹¹⁹ Aaliyah (17.11.2022).

resultierenden Möglichkeiten unterschiedlicher Aktionsweisen ein.¹²⁰ Folglich gehören Dispositionen – ebenso Intentionen und konkrete Entscheidungen – nicht den Subjekten allein, sondern sind immer auch Eigenschaften der Praktik, „insofern sie sich in *dieser* Form nur in *dieser* und in keiner anderen Praktik verwirklichen“¹²¹. Wie bereits gezeigt und wie im Folgenden Aaliyahs Aussage auch bestätigt, entsteht der Eindruck einer der Praxis vorausgegangenen und in ihr zum Ausdruck kommenden *Idee* oder *Wertvorstellung* erst in der retrospektiven Projektion der Beteiligten:

„Aber da fließt ja auch unsere eigene Perspektive rein. Das heißt, auch unser Blick formt ja auch den Inhalt. Das heißt, wir sind ja auch sozusagen nicht losgelöst von Religion, das heißt, wie wir die Dinge betrachten, wie wir die einordnen, wie wir die Dinge verstehen, das bedingt ja auch das Ganze. Und so entsteht ja auch der Film.“¹²²

Der *formende Blick*, um einmal Aaliyahs Wortwahl aufzugreifen, muss jedoch selbst zuvor *geformt* – sprich disponiert – werden. Dies geschieht nicht nur, wie wir bereits gesehen haben, in der räumlichen Ausgestaltung des Filmsets oder der Filmevents, sondern auch und insbesondere in der spezifischen Anordnung von filmenden und gefilmten Körpern und Artefakten beim Dreh. Die Positionierung der Kamera, der eingenommene Blickwinkel und die Mise-en-scène erlangen augenblicklich einen gewichtigen Stellenwert. So beschreibt Asma, wie sie bei ihrem allerersten Filmprojekt, bei dem noch ein Kollege Regie geführt habe, dessen Art, einen weiblichen Körper zu filmen, nicht akzeptiert hätten – mittlerweile übernehmen beide in ihren Filmen nur noch selbst die Regie:

„Beim ersten Film hatten wir einen Kollegen, der super ist, aber der beispielsweise einige Aufnahmen gemacht hat, die wir nicht abgenommen haben. [...] So, und dann hatten wir eine Szene bei uns im Film, wo die Protagonistin sozusagen so eine Art Verwandlung, also in dieser, dieser Moment der Metamorphose. Und er hat ihn sozusagen von oben nach unten gefilmt und das war halt ein ganz klar übersexualisierter Blick, also dieser, dieser phallische Blick, wenn man so möchte. Und das haben wir nicht abgenommen und dann haben wir auch nochmal darüber geredet, und dann meinte er: ‚Daran habe ich gar nicht gedacht. Ich habe nur daran gedacht, dass es gut aussieht.‘ Und das war halt total unreflektiert. [...] Godard¹²³ beispielsweise hat gesagt: ‚Jede Einstellung ist eine Einstellung.‘ Und das als Leitsatz für unsere Zusammenarbeit bzw. unsere Art und Weise, wie wir arbeiten, ist schon entscheidend.“¹²⁴

Sogar die Darstellung von nackten Körpern, was nach landläufiger islamisch-religiöser Auffassung zumindest problematisch – wenn nicht völlig unzulässig –

¹²⁰ Vgl. Pierre Bourdieu, Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2018, 446.

¹²¹ Alkemeyer (2013), 53; Hervorh. i. O.; siehe auch Robert Schmidt (2022), Toward a Culture-Analytical and Praxeological Perspective on Decision-Making, 653–671.

¹²² Aaliyah (17.11.2022).

¹²³ Gemeint ist der französische Filmregisseur Jean-Luc Godard (1930–2022).

¹²⁴ Asma (17.11.2022).

wäre¹²⁵, lehnen Asma und Aaliyah nicht grundsätzlich ab. Auch hier sind für sie die Einbettung der Nacktheit in den Handlungsstrang und die verwendete Bildsprache, kurzum: die Positionierung des nackten Körpers im Szenenbild und die eingenommene Kameraperspektive die viel ausschlaggebenderen Aspekte:

„Das ist super spannend, weil ich glaube, wir würden uns mit der Thematik oder wir würden uns auch expliziter mit uns näher auch beschäftigen, wenn das Thema wäre. Also wenn wir zum Beispiel auch einen Stoff hätten und eine Geschichte und es wäre, weiß ich nicht, es wäre irgendwie thematisch, würde es gut reinpassen. Dass wir, weiß ich nicht, in einem OP Raum etwas zeigen und wir sagen hey, es ist einfach vielleicht auch was Biologisches, was Menschliches. Es ist einfach auch Materie. Und so ordnen wir das ein und es ist, in dem Moment ist es vielleicht gar nicht der Körper, der sexualisiert wird, sondern er wird vielmehr als Materie eingesetzt oder eingeordnet. Und wenn das dann Sinn machen würde, würde man vielleicht auch darüber sprechen und überlegen: Wie können wir das irgendwie szenisch und kreativ irgendwie festhalten? Oder welche Einstellung bietet sich da gut an? Aber ich glaube, so pauschal, sind wir nicht so getrimmt, dass wir sagen hey Nacktheit gar nicht und Körper auch zeigen und nackte Körper zeigen ja oder nein? Das ist, glaube ich, ist schwierig bei uns, dass wir so nicht über die Themen sprechen, sondern viel mehr, wenn es dann so weit ist, würde man darüber diskutieren und würde sich natürlich auch andere Perspektiven, Gespräche sich auch einholen mit Menschen, die auch dazu arbeiten.“¹²⁶

Asmas und Aaliyahs Praktiken des Filmemachens, aber auch Oktays, Timuçıns und Zafars Praktiken des Musikmachens und Tanzens verdeutlichen, dass die infolge konkreter Ding-Körper-Konstellationen erzeugte Relationalität von Räumen ganz bestimmte, praktikenspezifische Subjektformen generiert. Als Teilnehmende der jeweiligen Praktiken nehmen sie zu anderen Körpern wie zu Artefakten Stellung und eignen sich durch die Positionierung im Raum die ihnen eigene muslimische Subjekthaftigkeit an. Auch haben die Beispiele gezeigt, dass diese materiell-symbolischen Anordnungen maßgeblich an der Organisation praktikbezoglicher Haltungen, Einstellungen, Gefühle und Handlungen beteiligt sind.¹²⁷

5. Schluss

Dieser Beitrag begann mit der Feststellung, dass Praxistheorien Subjekte als Konstruktionen konzeptualisieren. Wie die darauffolgende Diskussion der Beispiele von muslimischen Künstler*innen gezeigt haben dürfte, bedeutet dies jedoch nicht, dass Subjekte eine fiktive und abgeleitete Größe sind. Im Gegenteil: Sie sind eine reale, in der sozialen Welt agierende, wirksame Kraft. Zugleich bedeutet dies aber auch, dass wir es hier nicht mit einer ahistorischen Kategorie, einem *A-priori*-Phänomen zu tun hätten. Aus praxistheoretischer

¹²⁵ Vgl. İsmail Güllük, *İslâm ve Sinema*, İstanbul 2016, 175–204.

¹²⁶ Aaliyah (17.11.2022).

¹²⁷ Vgl. Alkemeyer (2013), 63.

Sicht sind die bestimmenden Eigenschaften des Subjekts seine Zeitlichkeit und Kontingenz. Allein durch das Engagement in zeitlich und räumlich situierten sozialen Praktiken können Individuen als Subjekte – genauer: praktiken-spezifische Subjektformen – in Erscheinung treten. Mithin ist dieser Prozess der Subjektwerdung, so wurde ebenfalls ausgeführt, prinzipiell beobachtbar. So wurde festgestellt, dass Praktiken unterschiedlicher Gestalt sein können und damit auch die aus ihnen hervorgehenden Subjektformen. Ein transsituationales Selbstverständnis hingegen ergibt sich aus den je spezifischen Geflechten verschiedener Praktiken-Welten und dem sich daraus ergebenden Aufeinandertreffen verschiedener Subjektformen und -dispositionen.

Der vorliegende Beitrag sollte darlegen, dass all dies gleichermaßen für muslimische Subjektivität oder Selbst-Bildung gilt. Ob gottgegeben oder nicht, die Vorstellung von einer menschlichen Essenz (*fiṭra*), die mithilfe religiöser – oder eben ästhetischer – Bildung und Erziehung gleichsam herauszulocken wäre, muss vor diesem Hintergrund und zumindest aus praxistheoretischer Sicht auf den Prüfstand gestellt werden. Ebenso gilt dies für den religionspädagogischen Subjektbegriff.

Literaturverzeichnis

- Alkemeyer, Thomas, Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik. In: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar Freist (Hrsg.). Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2013, 33–68.
- Alkemeyer, Thomas/Bröckling, Ulrich, Jenseits des Individuums. Zur Subjektivierung kollektiver Subjekte, Ein Forschungsprogramm. In: Thomas Alkemeyer/Ulrich Bröckling/Tobias Peter (Hrsg.), Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven, Bielefeld 2018, 17–31.
- Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus, Praktiken der Subjektivierung – Subjektivierung als Praxis. In: Hilmar Schäfer (Hrsg.), Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm, Bielefeld 2016, 115–136.
- Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus/Michaeler, Matthias, Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien. In: Thomas Alkemeyer/Volker Schürmann/Jörg Volbers (Hrsg.), Praxis denken. Konzepte und Kritik, Wiesbaden 2015, 25–50.
- Bödeker, Hans Erich, Menschheit, Humanität, Humanismus. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hrsg.), Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart 1982, 1063–1128.
- Bonss, Wolfgang/Dimbath, Oliver/Maurer, Andrea/Nieder, Ludwig/Pelizäus-Hoffmeister, Helga/Schmid, Michael (Hrsg.), Handlungstheorien. Eine Einführung, Bielefeld 2013.
- Bourdieu, Pierre, Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt a.M. 1993.

- Bourdieu, Pierre, Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2018.
- Butler, Judith, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997.
- Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 2021.
- Cress, Torsten, *Sakrotope. Studien zur materiellen Dimension religiöser Praktiken*, Bielefeld 2019.
- Durkheim, Emile, *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt a.M. 1992.
- Elias, Norbert, *Was ist Soziologie?*, Frankfurt a.M. 2006.
- Goffman, Erving, *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, New York 1982.
- Güllük, İsmail, *İslâm ve Sinema. Sinemanın Fıkıh Dili*, İstanbul 2016.
- Hazard, Sonia, *The Material Turn in the Study of Religion. Religion and Society*, 4, 1 (2013), 58–78.
- Hillebrandt, Frank, *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*, Wiesbaden 2014.
- Hillebrandt, Frank, *Die Soziologie der Praxis und die Religion – Ein Theorievorschlag*. In: Anna Daniel/Franka Schäfer/Frank Hillebrandt et al. (Hrsg.), *Doing Modernity – Doing Religion*, Wiesbaden 2012, 25–57.
- Klein, Gabriele, Tanz. In: Robert Gugutzer/Gabriele Klein/Michael Meuser (Hrsg.), *Handbuch Körpersoziologie*, Bd. 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge, Wiesbaden 2017, 335–347.
- Kunstmann, Joachim, *Subjektorientierte Religionspädagogik. Modellvorschlag für ein zeitgemäßes Konzept religiöser Bildung. Zeitschrift für Pädagogik und Theologie*, 69, 4 (2017), 367–377.
- Kunstmann, Joachim, *Subjektorientierte Religionspädagogik. Plädoyer für eine zeitgemäße religiöse Bildung*, Stuttgart 2018.
- Kunstmann, Joachim, *Religionspädagogik. Einführung und Überblick*, Tübingen 2021.
- Luckmann, Thomas, *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt a.M. 1991.
- Marx, Karl, *Thesen über Feuerbach*. In: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.), *Karl Marx – Friedrich Engels. Werke*, Bd. 3, Berlin 1978, 5–7.
- Reckwitz, Andreas, *Subjekt*, Bielefeld 2021.
- Reckwitz, Andreas, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020.
- Reckwitz, Andreas, *Subjektivierung*. In: Robert Gugutzer/Gabriele Klein/Michael Meuser (Hrsg.), *Handbuch Körpersoziologie*, Bd. 1, Grundbegriffe und theoretische Perspektiven, Wiesbaden 2017, 125–130.
- Reckwitz, Andreas, *Der Ort des Materiellen in den Kulturtheorien. Von sozialen Strukturen zu Artefakten*. In: Andreas Reckwitz (Hrsg.), *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008a, 131–156.
- Reckwitz, Andreas, *Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation*. In: Herbert Kalthoff/Stefan Hirschauer/Gesa Lindemann (Hrsg.), *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*, Frankfurt a.M. 2008b, 188–209.

- Reckwitz, Andreas, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: *Zeitschrift für Soziologie*, 32, 4 (2003), 282–301.
- Rouse, Joseph, Practice Theory. In: Stephen P. Turner/Mark W. Risjord (Hrsg.), *Philosophy of Anthropology and Sociology*, Amsterdam/Oxford 2007, 639–681.
- Schäfer, Hilmar, *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016.
- Schäfer, Hilmar, *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist 2013.
- Schatzki, Theodore R., *Social Change in a Material World*, London/New York 2019.
- Schatzki, Theodore R., Introduction. Practice theory. In: Theodore R. Schatzki/Karin Knorr Cetina/Eike von Savigny (Hrsg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London/New York 2001, 10–23.
- Schatzki, Theodore R., *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge et al. 1996.
- Schatzki, Theodore R./Knorr Cetina, Karin/Savigny, Eike von (Hrsg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London/New York 2001.
- Schimmel, Annemarie, *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, Köln 1985.
- Schmidt, Robert, Toward a Culture-Analytical and Praxeological Perspective on Decision-Making. In: *Human Studies*, 45, 4 (2022), 653–671.
- Schmidt, Robert, *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*, Frankfurt a.M. 2012.
- Schmidt, Robert, Stumme Weitergabe. Zur Praxeologie sozialisatorischer Vermittlungsprozesse. In: *Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation*, 28, 2 (2008), 121–136.
- Schmidt, Robert/Volbers, Jörg, Öffentlichkeit als methodologisches Prinzip. Zur Tragweite einer praxistheoretischen Grundannahme. In: *Zeitschrift für Soziologie*, 40, 1 (2011), 24–41.
- Simmel, Georg, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt a.M. 1992.
- Vásquez, Manuel A., *More than Belief. A Materialist Theory of Religion*, Oxford et al. 2011.
- Wagenknecht, Susann, Zur Normativität von Praktiken. In: *Berliner Journal für Soziologie*, 30, 2 (2020), 259–286.
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*. In: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. 1988, 225–618.
- Wuthnow, Robert, *What Happens When We Practice Religion? Textures of Devotion in Ordinary Life*, Princeton/Oxford 2020.

