Offene Räume denken und praktizieren

Das *Conservation and Performing Arts Project* als transkulturelle Kommunikation entlang rhizomatischer Knotenpunkte

Dorothea Mercedes Kaiser, Stephan Schnell, Jetë Zhitia

The *Conservation and Performing Arts* project (2022–2024) explored how transdisciplinary collaboration can function as an ethical mode of knowing within transcultural contexts of a common colonial past. Drawing on Deleuze's and Guattari's rhizome and Haraway's situated knowledges, the research approached 'open spaces' as a disciplined practice. Its polyphonic form performs the epistemic stance it articulates: knowledge emerging through relation and resonance. By constructing open spaces of co-learning and co-researching across cultural and institutional settings, the project reconsiders research as a process of situated responsiveness – one that foregrounds accountability of one's partial perspective, and the performative conditions under which knowledge becomes possible.

Willkommen!

Ein Rhizom kennt keine hierarchische Ordnung, keinen zentralen Ursprung und keine lineare Progression. Es entfaltet sich über Knotenpunkte und Verbindungslinien, die situativ entstehen. Wie Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem 1980 erschienenen Buch *Mille Plateaux* schreiben: „Principles of connection and heterogeneity: any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be"[1]. Eine entsprechende Form der Forschung

1 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, übers. von Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 7. Deutsche Ausgabe: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke/Roland Vouillé, Berlin: Merve,

Dorothea Mercedes Kaiser/Stephan Schnell/Jetë Zhitia: „Offene Räume denken und praktizieren. Das *Conservation and Performing Arts Project* als transkulturelle Kommunikation entlang rhizomatischer Knotenpunkte", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 569–586. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26501 (CC BY-SA 4.0)

versteht sich nicht als die Anwendung einer Methode im klassischen Sinne – sie ist vielmehr ein Sich-Verstricken in Bewegungen, ein Mitgehen mit dem, was sich zeigt. In ähnlicher Weise entsprach das zwischen Juni 2022 und September 2024 durchgeführte Projekt *Conservation and Performing Arts (CPA)*[2] einer Haltung des Zuhörens und Wertschätzens der Polyphonie: Statt fixe Abläufe zu implementieren, wurden offene Räume erdacht, in denen Verbindungen entstehen konnten – zwischen Menschen, Wissensformen, Praktiken und Orten.

Im Fokus der interdisziplinären Forschungsarbeit stand die Entwicklung und Umsetzung eines praktischen Bildungsprogramms zur Erhaltung der natürlichen und kulturellen Umwelt insbesondere des sogenannten *Macaca Maura*, einer Primatengattung aus der Familie der Meerkatzenverwandten. Konkret sollte die Rolle erforscht werden, die die darstellenden Künste in Kombination mit Konzepten und Methoden aus den Natur- und Lebenswissenschaften bei der Verbesserung der Beziehung zwischen Menschen, Tieren und der Umwelt spielen können. Als Pilot für das *Macaca Maura Projekt* (Universität Leipzig/DE, University of Lincoln/UK, Universitas Hasanuddin/ID), entwickelte *CPA* ein standortspezifisches Bildungsprogramm innerhalb eines indonesischen Kontextes und für diesen, in transkultureller und transdisziplinärer Zusammenarbeit und in engem Austausch mit indonesischen, englischen, italienischen und deutschen Expert:innen aus Kunst, Kultur, Wissenschaft und Bildungspolitik. Das Projekt kulminierte in einem siebentägigen Workshop mit Kindern und Studierenden aus Yogyakarta (Java) und Süd-Sulawesi, der im Hutan Pendidikan, dem Lehrwald der Universitas Hasanuddin, im Bantimurung Bulusaraung Nationalpark (Heimat des endemischen *Macaca Maura*), Maros, Süd-Sulawesi, Indonesien, vom 14. bis zum 20. Juli 2024 durchgeführt wurde.

Der vorliegende Text ist der Versuch eines skizzenhaft bleibenden Nacherinnerns der polyphonen und interaktiven Rauminstallation *Selamat Datang*. Diese hatte beim gtw-Kongress 2024, auf der Probebühne des Leipziger Instituts für Theaterwissenschaft auf dem Gelände der alten Baumwollspinnerei in Plagwitz, Gäst:innen dazu eingeladen, das interdisziplinäre Pilotprojekt *Conservation and Performing Arts* rhizomatisch und selbstgesteuert in verkürzter Form buchstäblich zu ‚durchlaufen'. Der Aufbruch in transkulturelle und transdisziplinäre Kontexte, wie sie für *CPA* maßgebend und konstituierend waren, ist „immer auch mit bestimmten Formen der ‚Entwurzelung' verbunden, die sicherheitsstiftende Verbindungen des Denkens kappen und fest verwurzelte Überzeugungssysteme einer grundlegenden Erneuerung

1992. Im Folgenden wird die bereits 1977 erschienene Kurzausgabe mit den Abschnitten zum Rhizom zitiert; vgl. Deleuze/Guattari: *Rhizom*, übers. von Dagmar Berger u.a., Berlin: Merve, 1977.

2 Es handelt sich um ein von der Sächsischen Aufbaubank gefördertes Kooperationsprojekt zwischen dem Max-Planck-Institut für evolutionäre Anthropologie Leipzig und dem Centre of Competence for Theatre an der Universität Leipzig.

aussetzen“[3]. Entsprechend versucht der hier zu lesende dreistimmige Beitrag („wir“), keinen starren didaktischen Rahmen zu spannen, sondern den Lesenden Knotenpunkte anzubieten, entlang derer sie sich durch den bewusst offen gelassenen Raum der *CPA*-Forschungsarbeit bewegen können, ein Raum der Mehrstimmigkeit, der Unabgeschlossenheit, Kontradiktion und Vielheit. Dabei ist ‚offen‘, bzw. ‚offen gelassen‘ keineswegs mit Beliebigkeit zu assoziieren. Offenheit und Vielheit(en), im Sinne des *Rhizoms* nach Deleuze und Guattari zu verstehen, erfordern eine auf Interaktion angelegte Darstellungsweise, von der auch der vorliegende Beitrag inspiriert ist:

> Das Buch ist kein Wurzelbaum, sondern Teil eines Rhizoms, Plateau eines Rhizoms für den Leser, zu dem es passt. Die Kombinationen, Permutationen und Gebrauchsweisen sind dem Buch nie immanent, sondern hängen von seinen Verbindungen mit diesem oder jenem Außen ab. Jawohl, nehmt was ihr wollt.[4]

Transkulturalität, Ethik und Selbsterkenntnis

Februar – Mai 2023: Ohne Reis keine Mahlzeit. Ohne Mahlzeit keine Arbeit. Wir treffen uns überall und nirgendwo und versuchen zwischen Zoom-Kacheln, verspäteten Schnellzügen und Speisekarten aus Model 1 Model 1.2, dann Model 2, dann Model 3 zu machen. Wir sitzen in Leipzig, Berlin, Nürnberg, im CCT, im MPI-EVA, in Restaurants und Cafés, recken die Hälse über mehrere Zeitzonen und Kontinente hinweg und kommen doch nie wirklich von unseren Laptopbildschirmen los. Wir versuchen allerorts ins Denken, Forschen und Austauschen zu kommen, gehören aber nirgendwo hin. Wir entwurzeln uns und merken, wie schwer es fällt, sich weiterhin zugehörig zu fühlen. Wie schwer es fällt, das Dazwischen wahrzunehmen, zu nutzen, um den Blick schweifen zu lassen, aber nicht darin verloren zu gehen. Vielheit. Vielheiten. Vielheiten aushalten. Vielheiten festhalten. Alles wächst in alle Richtungen, alles wächst über sich selbst hinaus / über unsere Köpfe hinweg.

Als Studierenden und Lehrenden der Theaterwissenschaft transkulturell, ging es uns weniger darum, Wissen anzusammeln und bildungspraktisch zu vermitteln, sondern darum, Beziehungen zu knüpfen. Dies diente dem Ziel, neokoloniale Verhaltensweisen so gut es geht, zu vermeiden; d.h. wir waren (sind und bleiben) in erster Linie Lernende. Entlang dieser Beziehungsgeflechte bewegten sich die inhaltlichen und zwischenmenschlichen Erkenntnisse, welche unser Projekt wachsen ließen. So entstanden Räume der Begegnung und der Irritation, die nicht auf vorab visionierte Formen abzielten,

3 Benjamin Strick: „Das Rhizom“, in: *Entwurzelt. Aufbruch in das Morgen*, hg. v. Clemens Malich, Hamburg: Malich Verlag, 2017, 33–37, hier 33.

4 Deleuze/Guattari, *Rhizom*, 40–41.

sondern überhaupt erst deshalb greifbar wurden, weil es uns ein Anliegen war, konsequent responsiv zu handeln. Entsprechend waren bereits an der Entstehung und Gestaltung dieser Räume alle Projekt-Mitwirkenden beteiligt. Mit unserem ethischen Anspruch an die Forschungsarbeit geht einher, sich der eigenen (Sprech-)Position bewusst zu bleiben oder zu werden. In diesem Sinne ist Polyphonie auch zu verstehen. In Anlehnung an Donna Haraways Konzept des Situierten Wissens verstehen wir Wissen als Praxis der Verantwortung: Erkenntnis entsteht aus partiellen Perspektiven und relationalen Verflechtungen. Feldforschung bedeutet damit, gemeinsam mit jenen zu werden mit denen wir forschen.[5] Forschende sind Teil des Geschehens, ohne es kontrollieren oder abschließen zu wollen. Hierzu eine kurze Anekdote: Pak Haro, ehemaliger Ranger im Bantimurung Nationalpark (Maros, Süd-Sulawesi, Indonesien), hatte bei unserem Besuch in seinem Zuhause Interessantes zu erzählen. In den 1980er Jahren, als er mit seiner Arbeit im Nationalpark begann, rief er *Macaca Maura*, eine Primatenart aus der Gattung der Makaken, zu sich, damit Forscher:innen die endemischen Tiere näher beobachten konnten. Erst so entstand die Vertrautheit zwischen Makaken und Menschen, welche heute – speziell im Bantimurung Bulusaraung Nationalpark – zu einer großen Gefahr für beide Parteien geworden ist.

„Mr. Livingstone, I presume?" Das Bewusstsein über die eigene Rolle im Forschungsprozess gehört zur guten wissenschaftlichen Praxis. Es gibt Rollen, die überkommen sind und nicht ablegbar.

> Vom Erzählen artenübergreifender Geschichten und über Praktiken für Gefährten. Fadenspiele sind wie Geschichten. Sie schlagen Muster vor und vollziehen sie, damit sie von denen, die das Spiel spielen, irgendwie bewohnt werden können. [...] Meine Erzählungen sind artenübergreifende Geschichten, in denen es um die Rückgewinnung als Teil einer komplexen Geschichte geht. Geschichte(n) voller Sterben und Leben, voller Enden sogar Genozide, und Anfänge. Angesichts des unablässigen, historisch spezifischen, mehrwertproduzierenden Leidens in Art-Genossen-Verknotungen bin ich nicht an Aussöhnung oder Restaurierung interessiert, aber ich fühle mich zutiefst den bescheidenen Möglichkeiten einer teilweisen Erholung und dem gemeinsamen Weitermachen verpflichtet. Das kann man unruhig bleiben nennen.[6]

Wir erhoben das Wissen um die Verflechtung von Beziehungen in die Forschungspraxis zum strukturgebenden Merkmal unseres Projekts: Workshops entwickelten sich entlang der Interessen der Beteiligten; Themenfelder wie Umwelt, Körper, Tradition und Innovation verflochten sich auf

5 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, Frankfurt/M.: Campus, 2018, 20.

6 Haraway, *Unruhig bleiben*, 20.

nicht-lineare Weise; neue Kooperationspartner:innen stießen spontan hinzu, während andere sich wieder entfernten. Was sich stabilisierte, waren nicht fertige Strukturen, sondern fragile, aber produktive Bewegungen – Bewegungen, die das Rhizom nicht als Bild, sondern als lebendige Praxis erfahrbar machten.

Fremd werden – oder – Ordnungen verlassen

Artauds „Theater der Grausamkeit" wäre sicherlich auch heute ein guter Startpunkt, sich dem indonesischen Theater aus der Perspektive der europäischen Theaterwissenschaft zu nähern. Zeitlich, räumlich und inhaltlich näher zum Forschungsprojekt, wie sich noch herausstellen sollte, wäre eine Beschäftigung mit Robert Wilson gewesen, der 2014 das Epos *I La Galigo* inszenierte. Eine dritte Möglichkeit, stärker an der *grounded theory* orientiert, ist ein Forschungsprozess ohne allzu starke Vorannahmen, der sich mit dem gegenwärtigen lokal-indonesischen Theaternetzwerk verknüpft und von ihm leiten lässt. Der Prozess – und unsere Reise – beginnt in Jakarta, Java, wo wir dem *Wayang Kulit*-Theater begegnen. Der Beginn einer rhizomatischen Bewegung, in der sich immer neue Fäden miteinander verbinden und sich die Trennung Spieler und Puppe oder Marionette, Subjekt und Objekt immer weiter auflösen.

> Als Rhizom oder Vielheit verweisen die Fäden der Marionette nicht auf den angeblich einheitlichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers, sondern auf die Vielheit seiner Nervenfasern. Diese bilden nämlich in anderen Dimensionen, die mit den Fäden der Marionette verknüpft sind, selbst eine Marionette: ‚Die Fäden oder auch die Drähte, mit denen die Figuren bewegt werden. Wir wollen sie Gespinst nennen.'[7]

Der Besuch des nationalen Puppenmuseums in Old Town Jakarta, ließ uns bezeugen, dass auch Puppen und Figuren manchmal die feste Ordnung verlassen und sich in die Offenheit der sozialen Realität begeben können. Die traditionellen Geschichten (lakon) des javanischen Schattenfigurentheaters *Wayang Kulit* stammen aus verschiedenen Quellen. Die Geschichten mit ihren mehr als 300 Figuren werden von einem Dalang gespielt. Der Dalang ist nicht nur Manipulator, Kommentator und Lieferant von Dialogen, sondern muss auch die spirituelle Bedeutung und den esoterischen Sinn des *Wayang Kulit* verstehen. Dieser Beleber der leblosen Puppen wird daher oft mit Gott, dem Lebensspender par excellence, verglichen. Obwohl der *Dalang* über ein gutes Gedächtnis verfügt, um sich die komplexen und strikt vorgeschriebenen Abläufe der unterschiedlichen Handlungsstränge zu merken, enthalten die

7 Deleuze/Guattari, *Rhizom*, 6.

Aufführungen viel Improvisation. Er spricht mit dem Publikum und versteht es auch, aktuelle Themen mit Humor und Spott zu verpacken. Manchmal leicht, manchmal bissig, aber immer lustig: Der *Dalang* ist eine Zwischenfigur zwischen dem Heiligen und der Welt der Unterhaltung.[8]

Die wichtigsten Elemente des *Wayang Kulit* lassen sich mit den folgenden Begriffen zusammenfassen: *Dalang*, Dualitäten des Universums, *Patet Enem*, *Patet Sanga*. Patet enem, unklar: Das Problem, das durch das Stück dargestellt werden soll, ist noch nicht klar. *Patet Sanga*: Hier kommt das Lebensproblem und der Konflikt, sozusagen der rhizomatische Moment zu tragen, dem die Suche nach dem Sinn des Lebens folgt: die Erforschung des Lebens, um den Sinn des Lebens zu erkennen. *Wayang Kulit*-Figuren sind also weder gut noch schlecht. Es ist eine Technik des Geschichtenerzählens als String-Figur, die aus den offensichtlichen Binaritäten (wie weiblich-männlich, Körper – Geist, schwer – leicht, menschlich – nicht-menschlich) herauswächst und im Gegensatz zum eindeutigen, den Westen dominierenden Konzept steht, das mit Männlichkeit, Güte, Vernunft und Erleuchtung assoziiert wird. Als europäische Theaterforscher:innen erleben wir einen Verfremdungs-Effekt: das Fremdwerden von etwas vermeintlich Vertrautem. Das ist genau der Weg, um den eurozentrischen Ansatz der direkten Wissensvermittlung zu überwinden. Die Herausforderung des Fremden anzunehmen, heißt in diesem Sinne, sich der Vielheit des Unbekannten, Undurchsichtigen, Uneinholbaren zu öffnen.[9]

Archipel: Begriff für eine Inselgruppe und das zwischen ihnen liegende Meer. Indonesien ist der größte der weltweit 22 anerkannten Archipelstaaten. Dem entspricht das „archipelische Denken“:

> eine neue Art des Denkens das intuitiver anfälliger bedrohter ist, dafür aber eingestimmt auf die Chaos-Welt und ihre Unvorhersehbarkeit. Dieses Denken kann sich vielleicht auf die Erkenntnisse der Geistes- und Sozialwissenschaften stützen, es verweist aber auch auf eine Vision des Poetischen und Imaginären auf der Welt. Ich nenne es ‚archipelisch‘, das heißt, es ist nicht systematisch, sondern induktiv, es erforscht dass Unvorhergesehene des Welt-Ganzen, es bringt den mündlichen Ausdruck mit dem schriftlichen in Übereinstimmung und umgekehrt.[10]

Wie Deleuze und Guattari schreiben, kann ein Rhizom unterbrochen, beschädigt oder umgeleitet werden – jedoch wächst es stets weiter und immer wieder neu. Auch in unserem Projekt waren Brüche Teil des Prozesses: Sprachliche Missverständnisse, kulturelle Differenzen, unvorhersehbare

8 Vgl. Antonius Herujiyanto: *Understanding Indonesian plays wayang and brechtian strategy*, Yogyakarta: Sanata Dharma University Press, 2020.

9 Vgl. Herujiyanto, *Understanding Indonesian plays wayang and brechtian strategy*.

10 Édouard Glissant: *Kultur und Identität*, Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn, 2003, 76, Hervorh. im Orig.

Dynamiken forderten ein ständiges Neujustieren der Beziehungen. Diese Brüche waren keine Störungen, sondern Teil der rhizomatischen Bewegung selbst: Ausdruck einer offenen Forschung, die nicht auf Eindeutigkeit, sondern auf Resonanz und Vielheit setzt. Und gerade, weil sich in einem solchen Forschungsmodus erst im Nachhinein mögliche kategorisierende Perspektiven einnehmen lassen, verlangt diese Forschungspraxis eine umso größere Sensibilität situativen Konstellationen gegenüber, die sie hervorbringt und in welche sie selbst verwoben ist. Ein dementsprechendes Verständnis von Forschung weniger als Sammlung von Daten, seien diese quantitativer oder qualitativer Natur, sondern als geteilte Praxis, bedeutet, das Rhizom jenseits einer bloßen Metapher als gelebte Erfahrung wahrzunehmen und offen anzunehmen.

---

18. Januar 2023, Maxx Coffee, Makassar: Bei der Wahl zwischen Zähneklappern aka übersteuerte Klimaanalage im Innenraum und sengender Hitze auf der Außenterrasse, fällt die Entscheidung einstimmig auf Schweißtropfen im Nacken und Motorengeräusche in den Ohren. Uns, das sind Stephan und Dorothea, sitzt Mr. Erwin gegenüber, die Tasse Kopi (schwarz) in der einen, die Zigarette in der anderen Hand. Mr. Erwin ist unser Schlüssel zu jeder Tür auf Süd-Sulawesi. Er doziert am Institut für Kunst und Kultur (ISBI SULSEL), ist selbst Theaterschaffender und ein Multitalent wie es im Buche steht. Vom Laptop aus, der zwischen uns Dreien auf dem etwas wackligen Cafétisch aufgebaut ist, winkt uns Silvia aus einer unliebsamen, wenn auch mittlerweile erprobten Zoom-Kachel zu. Silvia und Erwin kommen aus unterschiedlichen Regionen Indonesiens, haben sich während des Theaterstudiums an der ISI Yogyakarta kennengelernt, wo Silvia mittlerweile lehrt, und haben den Kontakt und die Freundschaft über die Zeit und Entfernung hinweg halten können. Silvia kennen wir über Stephan, Erwin über Silvia. Wir folgen Verbindungen, die sich auftun, Distanzen werden kürzer, Hürden kleiner, Zeiten (und Zeitzonen!) rücken näher aneinander. Dennoch bleiben Lücken bestehen. Vor allem in der Sprache wird dies zum Paradox: Erwin, physisch nah, sprachlich fern (wir sprechen kaum Bahasa Indonesia, Erwin kaum Englisch); Silvia, physisch fern, sprachlich nah (wir verständigen uns auf Englisch). Aus wem und für wen konstituiert sich dementsprechend der gemeinsam zu gestaltende Raum? Aus Stephan und Dorothea? Dorothea und Silvia? Silvia und Erwin? Oder ist das alles dasselbe?

Von der Theaterforschung zur Theaterpraxis: Woran könnte sich eine rhizomatische Theaterausbildung künftig orientieren? Deleuze löst die Denkfigur von Subjekt ‚Schauspieler' und Objekt ‚Marionette' auf und stellt die Rationalität, die Vorstellung von in sich geschlossenen Entitäten in Frage. Donna Haraway führt Deleuze weiter und plädiert für die Aufhebung der Grenze von Mensch und Tier. Gegenwärtig verlieren die hegemonialen westlich-europäischen Theaterkonzepte einer Ausbildung an einem Ort und aus der Hand wissender Lehrmeister:innen ihre Tauglichkeit für das ästhetische

Abb. 1: Workshop im Hutan Pendidikan, Juni 2024, © Dorothea Kaiser, 2024.

und ökonomische Überleben von Künstler:innen. An der Stelle einer Vielheit stehen die Vielen als zu Viele des Gleichen. Das indonesische Archipel öffnet den Raum für die Frage, ob nicht die diversen Herkünfte der Akteur:innen stärker in das ‚Weben' des Rhizoms einbezogen werden müssen. Diese Frage wir für uns leitend und bleibt (noch) unbeantwortet.

> Eingewandt könnte werden, dass seine Mannigfaltigkeit im Schauspieler wohne und von ihm projiziert werde. Gut, aber dessen Nervenfasern sind auch Gespinst und das führt über die graue Masse, den Raster ins Ungesonderte zurück [...] Das Spiel nähert sich dem bloßen Weben, wie es die Mythen den Parzen und Nornen zuschreiben.[11]

Regionale Vernetzung als angewandte rhizomatische Bewegung

Grundlegend für eine Herangehensweise, welche die erkannte Polyphonie als strukturierendes Merkmal der eigenen Forschung aufnehmen möchte, war das Zuhören. Zuhören bedeutete hier nicht die passive Aufnahme von Information, sondern ein aktives, präsentes, zugleich wachsames und zurückhaltendes Sein im gemeinsamen Raum. Es bedeutete, Differenz nicht als Problem zu betrachten, das überwunden werden muss, sondern als die produktive Bedingung jeden Dialogs. Diese Form des Zuhörens beruht auf der Bereitschaft, sich selbst, die eigenen Kategorien, Begriffe und Bewertungsmaßstäbe einer beständigen Revision zu unterziehen. Die Verbindungen, die im Projekt geknüpft wurden, bildeten dabei keine hierarchischen Linien, sondern dynamische Knotenpunkte innerhalb eines lebendigen Netzwerks. Kooperationen mit Institutionen wie dem ISI Yogyakarta, dem ISBI SulSel sowie Theatergruppen wie Tanah Air und Flying Balloon Puppet waren nicht bloß organisatorische Partnerschaften, sondern kollektive Prozesse des Austauschs und der Verflechtung. In jedem Knotenpunkt materialisierten sich andere Formen des Wissens, andere Modi der künstlerischen und ökologischen Praxis. Entscheidend war, dass diese Zusammenarbeit nicht der Exotisierung des Anderen diente, sondern dem Aufbau geteilter Erfahrungsräume, in denen neue Perspektiven auf Umwelt, Kunst und Bildung möglich wurden. Die ethischen Grundsätze des Projekts – Transparenz, Zugänglichkeit, Nachhaltigkeit und Zusammenarbeit auf Augenhöhe – waren keine bloßen Richtlinien, sondern methodische Setzungen, die in jedem Schritt reflektiert und neu verhandelt werden mussten. Verantwortung wurde nicht im Vorhinein delegiert, sondern situativ je nach Gefühl für die Situation und vor allem je nach Ressourcenverfügbarkeit übernommen – immer in dem Bewusstsein, dass Forschung kein neutraler Akt ist, sondern eine Form der Intervention,

11 Deleuze/Guattari, *Rhizom*, 13–14.

die reale Konsequenzen hat, wie es die Anekdote von Pak Haro über Begegnungen zwischen Menschen und Makaken beispielhaft deutlich macht.

I La Galigo: Die Geschichte von La Galigo handelt von Batara Guru, dem ersten Gott, der auf die Erde herabsteigt, von seinem Enkel Sawerigading, seinem Sohn La Galigo und seiner Schwester Bisu, und davon, wie die Verbindung zwischen Himmel und Welt schließlich zerbricht. Das längste Epos der Welt wurde zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert nach Christus geschrieben. Hier beginnt zugleich die Geschichte der Autorenschaft. Wer hat *I La Galigo* aufgeschrieben und warum? Mythische Erzählungen, Anleitungen für rituelle Handlungen wechseln sich ab mit Beschreibungen des praktischen Lebens und der Beherrschung der Natur. Historisch nachweisbare Königreiche und Regionen, die bis heute denselben Namen tragen, werden erwähnt, andere bleiben unerwähnt und werden gegen mythische Länder ausgetauscht. Wem gehört *I La Galigo*? Den Bugis in Südsulawesi, der Nation Indonesien, den Niederlanden, wo das Originalmanuskript aufbewahrt wird, oder ist es eine globale Angelegenheit? *I La Galigo* ist ein UNESCO-Weltkulturerbe. Das Epos und seine Mythen werden trotz oder vielleicht gerade wegen seiner religiösen Bedeutung für die Bugis auch von der islamischen Regierung Indonesiens anerkannt, die erkannt hat, dass eine wirksame indonesische Nationenbildung lebendige regionale religiöse Traditionen erfordert. An diesem Punkt ist Bisu nicht nur die mythische Schwester im Epos, sondern eine transsexuelle Person, das lebendige Bindeglied zwischen Ahnen und Lebenden, Himmel und Erde. In performativen Ritualen zwischen heiligen Gesängen und Unterhaltung, in der Rolle des Beraters in Fragen des täglichen Lebens und in Fragen von Geburt, Krankheit und Tod verstärkt eine Bisu das Band. Diese Präsenz nicht-islamischer Mythen ist für die politischen Autoritäten nicht leicht zu ertragen. Die Tatsache, dass es sich nicht nur um eine einzige Geschichte handelt, dass sich Mythen mit Mythen, Mythen mit Politik, Vergangenheit mit Gegenwart überschneiden, bereitet Schwierigkeiten.

Bei jeglicher Art von Vernetzung, die Menschen involviert, ist Sprache und sind ihre Sprecher:innen wesentlich für einen messbaren Erfolg. In transkultureller Kommunikation, exemplarisch verdeutlicht an verschiedenen Situationen, Begegnungen und Erfahrungen, die wir während unserer *CPA*-Forschungsreisen nach Indonesien sammeln durften, lassen sich aber zugleich a-logische, rhizomatische und performative Dynamiken ausmachen. Der Ablauf aller Treffen gestaltete sich wie folgt: Begrüßung, Essen, Herstellen von persönlicher Beziehung – dann erst Besprechen des Projekts und unserer Absichten. Nach einigen verschiedenen Treffen mit unterschiedlichen Menschen lernten wir, die Informationen über *CPA* zu portionieren und diese Portionen anzupassen. Langes Erzählen mit viel Informationen führte eher zur Stagnation von Gesprächen, wohingegen es das Gespräch nicht nur am Laufen hielt, sondern vertiefte, wenn wir mit Informationen jeweils einen passenden Gesprächspunkt abwarteten.

17. September 2022, Meydas und Ranggas Zuhause, Yogyakarta: Neben dem Diktiergerät steht eine pyramidenförmige Teekanne auf dem angenehm kühlen Fliesenboden. Die Türen stehen offen. Die Fenster stehen offen. Die Fliesen ziehen sich bis vor die Haustür und bilden eine einladende Terrasse. In Kleinkind-Höhe führt eine wackelige Spur aus Buntstiftlinien die Zimmerwand entlang und verschwindet in einem Türrahmen. Yoga, Meyda und Rangga, Jetë, Stephan und Dorothea reden aus unterschiedlichsten Perspektiven und Erfahrungshorizonten über Menschen, über Natur und über Beziehungen und tasten nach Querverbindungen, Überschneidungen, Knoten. Meydas und Ranggas Zuhause ist die Kreativzentrale der Puppentheatergruppe Flying Balloon Puppet. Neben uns sitzt Pongo, der heimatsuchende Orang-Utan aus Stofffetzen, weniger eine Puppe, als denn Familienmitglied. Geduldig hört er zu, auch wenn es ihm sichtbar in den Gliedmaßen juckt, und wartet auf seinen Auftritt.

In transkultureller Arbeit und Kommunikation ist es von essenzieller Bedeutung, sich verschiedener kulturabhängiger Kommunikationsstile bewusst zu sein. Ein beliebtes Modell zur Interpretation von transkultureller Kommunikation ist Edward Halls Modell von Low-Context- und High-Context-Kulturen. Hall ordnet die Kulturen der Welt auf einer Skala von High- nach Low-Context an.[12] Das bedeutet, dass der Kontext, also „die Informationen, die ein Ereignis umgeben, […] eine wichtige Schwelle in interkultureller Kommunikation“[13] sind. Alizadeh Afrouzi fasst zusammen: Low-Context-Kulturen, dazu zählen Mittel- und Nordeuropäer, betonen direkten, expliziten Informationsaustausch inklusive aller nötigen Informationen, um die Mitteilung zu dekodieren. Sie beziehen sich wenig auf den Kontext. Dies wiederum kann dazu führen, dass Kommunikationspartner:innen aus High-Context-Kulturen (dazu werden die meisten asiatischen, arabischen und südeuropäischen Kulturen gezählt), ungeduldig werden oder irritiert sind, wenn sie viele Informationen geballt erhalten. Denn für sie sind sie selbst und die Gespräche, die sie führen, in den impliziten Kontext gebettet und auf diesen bezogen. In High-Context-Kulturen wird zudem nonverbal kommuniziert, was die tatsächliche Wortmenge verringert. Dadurch können Gesprächspartner:innen aus Low-Context-Kulturen wiederum in Verlegenheit geraten oder gar verwirrt sein, wenn sie das Gefühl haben, nicht alle notwendigen Informationen erhalten zu haben, die sie bräuchten, um die empfangene Mitteilung zu dekodieren. Sie kommen womöglich gar nicht auf den Gedanken, non-verbale Kommunikation ebenfalls zu entschlüsseln. Die Herausforderung, die es also zu bewältigen gilt, ist, das richtige Maß an Kontextualisierung für jede Situation zu finden.

12 Vgl. Omid Alizadeh Afrouzi:„Humanitarian behavior across high-/low-context cultures: a comparative analysis between Switzerland and Colombia“, in: *Journal of International Humanitarian Action*, 6 (2021), 2, 1–10, hier 2. https://doi.org/10.1186/s41018-020-00088-y

13 Alizadeh Afrouzi, „Humanitarian behavior across high-/low-context cultures“, 2.

Willibrordus Surendra Broto Rendra (1935–2009): WS Rendra ist im gesamten Archipel Indonesien der bis heute einflussreichste Theatermacher. Ausgebildet 1950 in New York, brachte er *Modern acting* nach Java und ganz Indonesien. So übersetzte er die in den USA gelernten Lektionen in das Konzept des Penghayatan, was so viel bedeutet wie „das innere Gefühl in tiefer Verbindung mit dem Leben, das Inspiration bringt". Er erweiterte seine Theaterarbeit zu einer sozialen Arbeit. Mit seiner Bengkel-Theatergruppe versuchte er, einen Lebensstil im Einklang mit der Natur zu verwirklichen. Rendras Theater speist sich aus seinen ‚Übersetzungen' der Stanislawski-Studien, wie sie an der New Yorker American Academy of Dramatic Arts (AADA) in 1960er Jahren betrieben wurden. Lehrsätze wie „If acting is not founded on nature, it will never reach the realm of art" und „The whole basis of acting is listening. […] Listening is listening; it is not acting that you are listening"[14] prägen bis heute die Schauspielausbildung im deutschsprachigen Raum. Diese zunächst auf Schauspieltechnik bezogenen Aussagen verweisen auf notwendig zugrunde liegende Weltbilder und Welthaltungen. Sie werden damit gleichermaßen zu politischen Fragen und Fragen unserer Forschungspraxis: Was ist unter ‚Natur' zu verstehen? Wenn die ganze Grundlage des Handelns das Zuhören ist, wem hören wir dann zu?

Einige unserer Gesprächspartner:innen, die wir kennenlernten, waren Kontakt mit Individuen aus Low-Context-Kulturen gewöhnt. Sie hörten uns geduldig zu, auch wenn wir lange sprachen, und umgekehrt bemühten sie sich uns viele Informationen über sich selbst zu geben, wenn wir auch im Gespräch mit ihnen mehr Fragen als für uns gewohnt stellen mussten. Man hatte teilweise das Gefühl, dass einem, hätte man nicht explizit gefragt, wohl essenzielle Informationen entgangen wären. Dieses Spezifikum transkultureller Kommunikation entwickelte sich im Laufe des Projektes immer wieder zu einem Problem, wenn es um das Besprechen – über WhatsApp und Zoom – von Visumsanträgen, Versicherungen für Studierende und Workshop-Teilnehmende, etc. ging. Hatte die Kommunikation in Person vor Ort durch Einsatz von beiden Seiten fast einwandfrei funktioniert, dann war der Unterschied, fehlte einmal der Körper, extrem und die Bruchstelle teils nicht nachzuvollziehen.

Presisi und die Philosophie von Deleuze

Das alternative, indonesische Bildungsmodell *Presisi*, das im Rahmen von *Conservation and Performing Arts* eine zentrale Rolle spielte, ähnelt Deleuzes Konzept eines offenen, prozessorientierten Werdens. Anstelle linearer Bildungspfade, die Lernende entlang vordefinierter Stationen führen,

14 Vgl. Marco Adda: „Rendra 2.0 Cross-Cultural Theatre, The Actor's Work And Politic in Dictatorial Indonesia", in: *Intercultural Acting And Performance Training*, hg. v. Phillip B. Zarrilli/T. Sasitharan/Anuradha Kapur, London: Routledge, 2019, 217–245.

setzt *Presisi* auf die Förderung individueller Bewegungen, die sich entlang von Interessen, Neigungen und situativen Notwendigkeiten entfalten. In dieser Perspektive wird Bildung nicht als ein Transfer abgeschlossenen Wissens verstanden, sondern als ein Prozess, der aus einer Kontingenz hervorgeht, deren Paramater die Knotenpunkte des rhizomatischen Geflechts sind, welches aus all jenem besteht, was miteinander in Beziehung steht: *Presisi-Facilitators*, Lernende und ihre Interessen, ihre Umgebung und die Situationen, welche sich durch das Leben ergeben und wiederum als Geflecht von Herausforderungen, Problemen, Wünschen, Ideen, Ressourcen, etc. auftreten.

Presisi spiegelt damit Deleuzes Forderung wider, minoritäre, nicht-normative Linien innerhalb von Vielheiten zu entfalten – Linien, die sich nicht an einem Zentrum ausrichten,[15] sondern eigene Bahnen ziehen, Abweichungen produzieren, neue Verbindungen herstellen. Der Fokus liegt auf dem Werden, nicht auf dem Sein; auf der Bewegung, nicht auf der Verfestigung. Innerhalb des Projekts strukturierte sich die Bildungsarbeit entlang dieser Prinzipien in konsequenter Weise: Studierende wurden ermutigt, selbst Verbindungslinien zu knüpfen – zwischen Umweltthemen, lokalen Kontexten, individuellen Interessen und Formen der darstellenden Kunst. Die Wahl der Themen und Ausdrucksformen oblag den Studierenden selbst; es wurden Räume geöffnet, innerhalb derer Verknüpfungen entstehen konnten, anstatt Inhalte von außen vorzugeben.

Der ‚Lehrplan', der acht Monate vor Beginn des Live-Workshops zur Vorbereitung dessen an den Hochschulen ISI Yogyakarta und ISBI Makassar begann, war ein Angebot an die Gruppe der Studierenden, die für die Teilnahme an *CPA* zusammengestellt worden war. Eine Sammlung verschiedener regionaler theatraler Praktiken. Welche sie zur Verbindung mit dem Anliegen des Naturschutzes auswählten und wie sie dies taten, war ihnen überlassen. Dies erforderte jedoch auch eine veränderte Haltung seitens der Lehrenden: weniger Anleitung, mehr Begleitung; weniger Korrektur, mehr Resonanz. Lernen vollzog sich als ein komplexer, relationaler Prozess, dessen Richtung und Dynamik sich erst im Gehen herausbildeten. Dabei sollte Irritation nicht als Scheitern gesehen werden, sondern als Teil oder, wie wir nun im Nachhinein wissen, als Notwendigkeit der methodischen Offenheit: Jede neue Verbindung, jede ungeplante Abzweigung war eine Möglichkeit der Erkenntnis. Und viele dieser so entstandenen Erkenntnisse waren Bausteine für die weiteren Schritte. *Presisi* ermöglichte damit ein Lernen im Modus des Werdens nach Deleuze: „Becoming is to emit particles that take on certain relations of movement and rest because they enter into the zone of proximity of other particles".[16] Ein Lernen, das sich nicht an vorgegebenen Formen orientiert, sondern selbst Formen hervorbringt – Formen, die wiederum vergänglich sind, weil sie in ein weiteres Werden übergehen. Dieses offene Bildungsmodell forderte von allen Beteiligten Beweglichkeit, Responsivität und die

15 Vgl. Deleuze/Guattari, *A Thousand Plateaus*, 8.

16 Deleuze/Guattari, *A Thousand Plateaus*, 273.

Bereitschaft, Sicherheit gegen Neugierde einzutauschen. Das Modell *Presisi* war damit innerhalb von *Conservation and Performing Arts* mehr als ein pädagogisches Konzept – es war eine Praxis der offenen und rhizomatischen Forschung, wunderbar geeignet für die Arbeit mit Studierenden, Kindern und Jugendlichen.

---

19. Juli 2024, Gemeinschaftsraum *Hutan Pendidikan*, Maros: Ein Scheinwerfer taucht die Szene in mystisches Licht. Der Bühnenboden ist mit Laub ausgelegt, ein Torbogen aus Geäst öffnet den Blick auf einen Turm aus Kartons, der sich durch die Linse der Vorstellungskraft in ein gemütliches Zuhause verwandelt. Ein Fluss tanzt durch die Landschaft, die Bäume bewegen ihre Arme rhythmisch im Wind. Es könnte so friedlich sein, wären da nicht die roten und blauen Lichtkegel, die wie dunkle Vorboten aufflimmern und das Laub feuerrot färben, und mischten sich in das Rauschen des Windes nicht allzu deutlich die Motorengeräusche einer Straßenszene. Langsam öffnet sich das Baumhaus und Mako, der Mohrenmakaken-Affe, erwacht zum Leben… Die Darbietung aus Puppenspiel, Bewegung und Tanz, die sich vor dem zuschauenden Auge auftut und dabei zum größten Teil ohne gesprochene Worte auskommt, schlägt das Publikum von der ersten Sekunde an in ihren Bann.

Sechs Tage haben 13 Schulkinder und zwölf Studierende an *Rumah Kita* (*Unser Zuhause*) gearbeitet. Aufgeführt wird das 20minütige Stück auf der gefliesten Bühne im Gemeinschaftssaal des *Hutan Pendidikan* (Lehrwald) der Universitas Hasanuddin im Bantimurung Bulusaraung Nationalpark, Maros. Recherchiert, beobachtet, geprobt, gebastelt und gespielt wurde während Waldspaziergängen, auf Lichtungen, in der Sonne und unter satten Blätterdächern. Während der Aufführung, mehr noch während der Vorbereitungen, strömen die Eindrücke von außen nach innen, die Erkenntnisse von innen nach außen. Vermeintlich abgeschlossene Sphären fallen ineinander und dehnen sich verschränkend aus: Junge Menschen erkunden spielerisch ökologische Perspektiven und Narrative, in denen die Lebensräume von Menschen und Makaken als gleichwertig betrachtet werden und die gerade deshalb eine essenzielle Rolle bei der Verbesserung der Beziehung zwischen Menschen, Tieren und Natur einnehmen könnten. Theaterkunst als Medium komplexer Gegenwartsvorstellungen und Zukunftsängste generiert nicht nur neue Plattformen und künstlerische Ausdrucksmittel, um Gelerntes zu verarbeiten und zu verhandeln. Durch das Aufbrechen von Top-Down-Strukturen gängiger Bildungsmodelle kann die distinktive Erfahrung einer jungen Generation Validierung und gemeinschaftliches Empowerment erfahren.

Herausforderungen in der Praxis: Rhizomatische Komplexität sichtbar machen

Die Umsetzung eines Workshops mit und für Studierende und Kinder aus Yogyakarta und Süd-Sulawesi offenbarte die produktive Fragilität rhizomatischer Forschungsstrukturen in aller Deutlichkeit.

---

17. Juli 2024, Waldweg *Hutan Pendidikan*, Maros: Die Frustration wird größer, ich beobachte, wie der Müllhaufen stetig wächst. Der Kampf gegen das Plastik ist wie ein Kampf gegen Windmühlen. Kann die Auseinandersetzung mit dem *Macaca Maura* gelingen, wenn sich nicht zeitgleich mit dem Müll auseinandergesetzt wird? Wie lässt sich eine Blickperspektive verändern? Aufbrechen? Öffnen? Es sind auch Erwachsene, die ihren Müll hier abladen. Es sind Supervisoren, die ihren Müll hier abladen. Wie können wir Kinder zum Hinterfragen und Reflektieren animieren, wenn wir selbst die Tragweite unserer eigenen Handlungen aus dem Blick verloren haben? Wieso dringt die Signifikanz des Ortes nicht durch? Und warum spricht eigentlich niemand über die Straße, denke ich, während ich auf den Waldweg einbiege. Was ist das Ziel? In der Ferne verschwindet ein Mohrenmakakenpaar im Unterholz.

Was zunächst wie Instabilität erscheinen konnte – etwa die teilweise Auflösung der Betreuungsstruktur, Unsicherheiten in der Balance zwischen künstlerischen und naturwissenschaftlichen Ansätzen oder die spontane Integration neuer Themenfelder wie Umweltverschmutzung – stellte sich bei näherer Betrachtung als eine wesentliche Eigenschaft rhizomatischer Dynamik heraus. Was aus der Perspektive konventioneller Projektplanung als ‚Fehler' gelten könnte, war für uns eindeutig ein Ausdruck der Lebendigkeit unseres Forschungsprozesses; ein aufleuchtender Knotenpunkt im Geflecht der Beziehungen, dem es Aufmerksamkeit zu schenken galt. Ein in diesem Sinne produktiver Umgang mit Kontingenz kann (und sollte) sich jede offene Situation zum Ausgangspunkt methodischer Reflexion und Infragestellung vermeintlicher Gewissheiten nehmen.

2015. Augusto Boal und Bruno Latour: Nach vielen Jahren, nach Umwegen über Brasilien, die USA und Europa, treffen sich Augusto Boal und Bruno Latour. Das Théâtre de negotiation nimmt das Konzept des Forumtheaters wieder auf. Im Théâtre de negotiation simulieren Studierende die Pariser Weltklimakonferenz als performatives Pre-Enactment. Aber am Tisch sitzen nicht nur Nationen, sondern Territorien als Akteur:innen und Akteur:innen als Territorien aller Art wie Ozeane, Wald, Wissenschaft, Wind, Atmosphäre, bedrohte Arten, die soziale Frage usw. Es geht darum, allen Kritikern, Menschen, Nichtmenschen und anderen Topoi und Realitäten eine Stimme zu geben. Das Théâtre de negotiation arbeitet an neuen Wegen politischer Teilhabe. Ein Prozess, an dem Theater als Ort und Medium Anteil

hat, aber warum bleibt die Aufführung[17] auf Stimme und Geist reduziert? Anstatt ein weiteres Umweltbildungsprogramm zu implementieren, das auf einem westlichen Ansatz der direkten Wissensvermittlung basiert, um Konflikte zu reduzieren und die Mensch-Wildtier-Interaktion zu verbessern, warum sollten wir nicht, wie Donna Haraway zuletzt in *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän* radikal vorschlägt, die Narrative wiederentdecken und die damit verbundenen Mythen rekonstruieren, indem wir sie durch Praktiken des Theaters zugänglich machen?[18]

Fazit: Umgehen mit Offenheit als präzise Praxis der Forschung

Offene Forschung im Modus des Rhizoms verlangt eine präzise, verantwortungsbewusste Aufmerksamkeit für das, was sich situativ ergibt und neu verknüpft. Sie bedeutet nicht, Strukturen aufzugeben oder Beliebigkeit zuzulassen, sondern fordert eine ständige, kritische Beweglichkeit gegenüber den eigenen Annahmen und Praktiken. Offenheit ist in diesem Sinne eine hochdisziplinierte Haltung: eine Achtsamkeit für Übergänge, für Schwellen, für das, was im Entstehen begriffen ist und sich nicht in bekannte Kategorien fassen lässt. Offenheit im rhizomatischen Sinn heißt, Beziehungen herzustellen, wo keine waren – und zugleich diese Beziehungen nicht zu stabilisieren, sondern ihre Prozesshaftigkeit auszuhalten. Forschung, verstanden als Mitgestaltung und nicht als Abbildung der Welt, wird so zu einer ethischen Praxis der situativen Verantwortung: einer Verantwortung, die anerkennt, dass jede Handlung, jede Erkenntnis neue Verhältnisse stiftet und neue Wirklichkeiten hervorbringt.

---

23. April 2025, Arbeitszimmer: Durch das geöffnete Fenster dringt eine verworrene akustische Mischung aus dem motorisierten Knallen einzelner vorbeifahrender Autos und in der Abendsonne singender Vögel herein und breitet sich wie selbstverständlich auf dem überfrachteten Schreibtisch aus. Keines der Geräusche erinnert an Süd-Sulawesi. Nicht das Donnern des Auspuffs, das zwischen blassen Häuserfronten hin und her geworfen doppelt so laut und doppelt so einsam widerhallt, nicht das Zwitschern, das die langsam kühler werdende Luft durchschneidet. Keines der Geräusche erinnert an Süd-Sulawesi, aber dennoch fließen die Gedanken dorthin zurück. Der Blick, vom Laptopbildschirm losgelöst, bleibt unwillkürlich an einem Sammelsurium von Post-its und Zetteln, Karten, Notizen und Überschriften hängen, die an der Wand über dem Schreibtisch in Knotenpunkten geballt festgepinnt sind und durch ein Netz an farblich kodierten Schnüren

17 Vgl. hierzu weiterführend Frédérique Aït-Touati: „Le Théâtre des négociations, un laboratoire à ciel ouvert“, in: *thaêtre*, https://www.thaetre.com/2019/07/02/le-theatre-des-negociations/3/ (18.10.2025).

18 Vgl. Haraway, *Unruhig bleiben*.

in Verbindung und Austausch miteinander treten. Hier trifft der *Macaca Maura* auf den Heimatbegriff, der Bantimurung Bulusaraung Nationalpark auf Brechts Straßenszene, die Überschneidung von Lebensräumen auf Fremdheitsforschung, das Theater des Transkulturellen und das Theater des Anthropozän. Die Korkplatte, die als physische Grundlage der Kartographie von *CPA* dient, ist nicht absolut. Es fällt leicht sich auszumalen, wie die Karte sich über die gesamte Wand des Arbeitszimmers ausbreitet, sich mühelos durch die Wohnungstür schiebt, das Treppenhaus hinunter und auf die Straße, immer weiter, immer weiter. Ich (das bin ich, das bist du, das sind wir) selbst ein Rhizom, ausschweifend, Vielheit(en) wagend, riskierend, ein Zentrum negierend, kontradiktierend, offen, unabgeschlossen.

Im Juni 2024 erscheint in der Lokalzeitung Fajar Makassar der Artikel „Macaca Maura: Close to the Eye, far from the Heart“,[19] geschrieben von Muhammad Nawir, ein Literatur-Alumnus der Universitas Hasanuddin, Forscher und Advokat in den Belangen Naturschutz, Gemeinwohl und gemeinschaftliche Verantwortung, Mitglied in der NGO Komunitas Sahabat Alam und Freund, Unterstützer und Kooperationspartner über das *CPA*-Forschungsvorhaben:

> [...] CPA learning is a genre of its own, the art of articulating ecological culture. The CPA model enriches conservation approaches and fills a void in conventional methods of cultural transmission to younger generations. In this way, young people will learn to share their experiences with each other, rather than having to rely on elders who are increasingly deficit. There are three valuable lessons. Firstly, the CPA class methodologically combines imitation and innovation techniques through the artistic process of creating performing arts. Learners explore the distinctiveness, dominant behaviors and interconnectedness of macaque habitats with community living spaces. Second, the conservation and performing arts platform evokes local cultural narratives within a discourse of global solidarity. Third, Leipzig University's CCT became a correlator, emulating that cultural transmission can be done by anyone, as long as it is based on a common interest (solidarity).[20]

Conservation and Performing Arts zeigt demnach, dass eine Forschung, die sich einer offenen, rhizomatischen Logik verschreibt, nicht nur neue Erfahrungs- und Erkenntnisräume erschließt, sondern auch neue Formen des Zusammenlebens, des Lernens und der Sorge füreinander eröffnet. Nur ein

19 Der Artikel wurde im Original unter dem Titel *Macaca Maura: Dekat di Mata Jauh di Hati* in indonesischer Sprache veröffentlicht: Muhammad Nawir: „Macaca Maura: Dekat di Mata Jauh di Hati“, in: *Fajar Makassar*, Sabtu, 22 Juni 2024, hier und im Folgenden übersetzt von den Autor:innen des vorliegenden Beitrages.

20 Nawir, „Macaca Maura“.

solcher Modus ermöglicht eine Forschung, die ihrer transkulturellen Einbettung bereits in der Ausübung gerecht wird: als eine ästhetische, soziale und politische Praxis, die die Vielheit der Welt nicht glätten kann und auch nicht soll, sondern die Möglichkeit anbietet, ihre Differenzen produktiv zu entfalten – als Räume von Möglichkeit, Begegnung und Verwandlung. Die Herausforderung dabei besteht darin, Sicherheit gegen Resonanz, Kontrolle gegen Präsenz einzutauschen. Forschung in offenen Räumen bedeutet hier, sich auf Unsicherheiten einzulassen, auf Kontingenzen zu antworten und aus situativen Gegebenheiten heraus kollektive Gefüge mitzuerfinden. In einer Zeit, die von komplexen globalen Verflechtungen und Problemen geprägt ist, erweist sich eine solche Haltung als Notwendigkeit, möchte man sich mit der eigenen Arbeit an der Gestaltung an einer Welt beteiligen, die für alle (etwas) besser wird: auch durch eine Forschungspraxis, die sich ihrer beständigen Situiertheit bewusst ist und die inmitten instabiler und bedrohter Lebenswelten Bedingungen für lebendige Beziehungen zu schaffen oder zu verbessern vermag.