

Ronja Kampschulte

***Dialoguing@rts* - Erforschung von Cultural Literacy: Community Building in einem Stadtviertel in Ulm durch teilhabeorientierte künstlerische Aktivitäten**

Forschungsdesign und theoretischer Rahmen

Das am Institut für Europäische Musikethnologie angesiedelte EU Horizon Europe Forschungs- und Bildungsprojekt *dialoguing@rts – Advancing Cultural Literacy for Social Inclusion through Dialogical Arts Education* (*d@rts*, 2024–2027) verfolgt das Ziel, Konzepte Kultureller Bildung mit partizipativen, künstlerisch-performativen Methoden zu verbinden, um gesellschaftlichen Zusammenhalt und soziale Inklusion zu stärken. Dieser Artikel stellt die Forschung im Rahmen des Arbeitspakets (Work Package, WP) 4 vor, indem das Forschungsdesign und die Umsetzung der ersten Künstler*innenresidenz in der Stadt Ulm skizziert werden. Zwischenergebnisse im Hinblick auf Herausforderungen und Gelingensfaktoren der Umsetzung der teilhabeorientierten künstlerischen Interventionen sowie des partizipativ ausgerichteten Forschungsansatzes werden erläutert. Gesellschaftlicher Zusammenhalt wird in diesem Zusammenhang verstanden als:

„The ongoing process of developing well-being, sense of belonging, and voluntary social participation of the members of society, while developing communities that tolerate and promote a multiplicity of values and cultures, and granting at the same time equal rights and opportunities in society” (Fonseca et al. 2019: 247).

Am Projekt beteiligt sind die europäischen Länder Norwegen, Italien, Serbien, Belgien und Deutschland; ergänzend bestehen Partnerschaften mit Neuseeland und Uganda, um kritische postkoloniale Perspektiven einzubringen. Assoziierte Partner kommen aus der Musik-, Tanz- und Theaterpädagogik.

Im Zentrum von *d@rts* steht die Annahme, dass darstellende Künste, konkret Musik, Tanz und Theater, Lernumgebungen eröffnen, in denen Menschen neue Perspektiven entwickeln, Diversität aushandeln und diskriminierende Strukturen hinterfragen können (vgl. *d@rts*, o.J.). Als darstellende Künste werden dabei diverse performative Praktiken verstanden, welche Theater, Musik, Tanz und Bewegungsperformance sowie interdisziplinäre Formate umfassen. Maßgeblich sind körperliche Präsenz, Performativität und soziale Interaktion. Der Begriff der darstellenden Künste dient nicht als enge Gattungsdefinition, sondern beschreibt einen prozessualen, künstlerisch-pädagogischen Handlungsraum. Dialog wird dabei nicht nur als kommunikatives Werkzeug begriffen, sondern als grundlegendes methodisches Prinzip, das Lern- und Transformationsprozesse strukturiert (vgl. CoE 2018: 74f.). Im Antrag des *d@rts*-Projekts (2022) wird Dialog definiert als:

„Ein kommunikativer Austausch, der auf gegenseitigem Respekt beruht, bei dem alle beteiligten Parteien von den anderen gehört werden – mit der Erwartung, dass gemeinsam akzeptable Ergebnisse erzielt werden“ (2022).

Die darstellenden Künste eröffnen Erfahrungsräume, in denen emotionale, körperliche und kreative Dimensionen gleichwertig zur Geltung kommen. In diesem Zusammenhang wird davon ausgegangen, dass verschiedene Wissensformen produziert und geteilt werden können, wenn Körper sich bewegen, spielen und zusammen handeln (vgl. Anttila et al. 2019; vgl. Pederson 2022). Damit werden nicht nur individuelle Erkenntnisse, sondern auch kollektive Sinnbildungsprozesse ermöglicht.

D@rts bringt Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, kulturelle Institutionen und zivilgesellschaftliche Akteur*innen zusammen. Das Projekt umfasst dabei neun Arbeitspakete, die sich neben dem Projektmanagement sowie der Verbreitung, Verwertung und Kommunikation von Ergebnissen z.B. mit der Erstellung von praxis- und forschungsbasierten politischen Lösungen im Bereich der Kulturellen Bildung sowie der vergleichenden Analyse von politischen Strategien und Curricula befassen. Der vorliegende Artikel bezieht sich auf WP4 und WP5.

In WP4 werden künstlerische Aktivitäten in den beteiligten Ländern Deutschland, Italien, Norwegen und Serbien realisiert, deren theoretische Grundlage zuvor von der Universität Verona unter der Leitung von Cristina Baloi in WP5 erarbeitet wurde. Untersucht wird der Prozess des Erwerbs von „Cultural Literacy“ – einem Konzept, das im Deutschen zumeist als „kulturelle Kompetenz“ übersetzt wird, wobei jedoch begriffliche Verschiebungen und definitorische Unterschiede zwischen den sprachlichen Kontexten zu berücksichtigen sind. Cultural Literacy wird als eine grundlegende Ressource für die Orientierung in der heutigen vielfältigen Welt verstanden. Sie befähigt Menschen, auf ein breites Instrumentarium von Weltanschauungen, Haltungen und Kompetenzen zurückzugreifen, das sie in formalen und non-formalen Bildungsprozessen, in Familie und Traditionen sowie Medien erwerben, um Ignoranz zu überwinden und gegenseitiges Verständnis zu fördern (vgl. UNESCO 2013: 5). *D@rts* geht davon aus, dass der Prozess des Erwerbs von Cultural Literacy in der Kulturellen Bildung über das bloße Wissen über kulturelle Besonderheiten hinausgeht und hin zu einem Verständnis von Cultural Literacy als dialogischer Praxis führt, in der Vielfalt und Differenz Raum erhalten (vgl. Maine et al. 2019). Das Verstehen kultureller Erfahrungen im jeweiligen Kontext erfordert eine dialogische Herangehensweise, die verbale und nonverbale Kommunikation miteinander verbindet und den Prozess umfasst, einen Dialog zu initiieren, diesen aufrechtzuerhalten und Ergebnisse daraus zu gewinnen.

D@rts erforscht Cultural Literacy in den darstellenden Künsten und im Bereich der Kulturellen Bildung in formalen und non-formalen Kontexten, wobei vielfältige Stimmen einbezogen werden wie indigene Gemeinschaften, nicht-europäische und marginalisierte Gruppen sowie junge Menschen (vgl. *d@rts*, o.J.:

19). Auf der Grundlage der Rekonzeptualisierung von Tuula Maine et al. (2019) definieren Tuuli Lähdesmäki et al. (2020)

„being culturally literate [...] as an individual's competence and skill to encounter cultural differences and to elaborate on one's own identity in respectful interaction with other people" (S. 107).

Kompetenzmodell und methodisches Vorgehen

Das Forschungsdesign in WP4/WP5 folgt einem Community-Based Participatory Research (CBPR)-Ansatz. Dabei arbeiten Wissenschaftler*innen und Mitglieder der Gemeinschaft partnerschaftlich zusammen, um vorhandenes Wissen sichtbar zu machen, neues Wissen zu generieren und dieses gezielt an den Bedürfnissen der beteiligten Community auszurichten. Zentrale Strukturelemente bilden die sogenannten Pilot Target Groups (PTG, Zielgruppen) mit je 15 bis 20 Personen pro Standort sowie die Local Steering Committees (LSC, Lenkungsgruppen) mit je 10 bis 12 Mitgliedern. Die PTG umfasst alle interessierten Bewohner*innen des Quartiers, die bereit waren, sich aktiv an den Forschungsprozessen zu beteiligen. Die Gewinnung der Teilnehmenden erfolgte vor allem über offene künstlerische Aktionen im öffentlichen Raum und im Projektraum, um Zugänge niedrigschwellig zu gestalten und mögliche Vorbehalte gegenüber der Forschung abzubauen. Das LSC hingegen wurde gezielt zusammengestellt: Es setzt sich aus Vertreter*innen der Bereiche Bildung, Kultur, Politik, Sozialarbeit, Minderheitenorganisationen sowie weiteren lokalen Akteur*innen, etwa Ladenbesitzer*innen, zusammen. Diese Personen wurden vom Projektteam bewusst angesprochen, um unterschiedliche Perspektiven und Entscheidungsebenen im Forschungsprozess zu verankern. Die LSC fungieren als Bindeglieder zwischen Projektmanagement und der Community. Die Teilnehmenden der PTG werden als Co-Forschende begriffen. Sie beurteilen die Entwicklung ihrer Kompetenzen in einem selbstreflektierten Prozess, der sich im Falle Deutschlands von Anfang September 2025 bis Ende Februar 2026 erstreckt. In den jeweiligen Projektländern stammen die sogenannten Community Manager aus dem lokalen Kontext der künstlerischen Aktivitäten. Sie übernehmen unterstützende Aufgaben in Bezug auf die praktische Umsetzung und die organisatorische Koordination der Forschung und sind in den meisten Fällen an einen Verein oder andere Organisationen angebunden; in Deutschland beispielsweise an die Stadt Ulm und deren Kulturabteilung.

Die Forschung kombiniert qualitative und quantitative Methoden: Portfolioarbeit, Interviews, Audio- und Videoaufzeichnungen, Gruppendiskussionen sowie die systematische Analyse von Lernprozessen. Ein zentrales Ziel ist die Entwicklung individueller Kompetenzportfolios über Cultural Literacy, die individuelle Lernprozesse sichtbar machen und strukturiert dokumentieren.

In einem mehrstufigen Entwicklungsprozess in WP5 identifizierte die Universität Verona acht Schlüsselkompetenzen, die sowohl als Indikatoren Kultureller

Bildung fungieren als auch die Gestaltung künstlerischer Formate strukturieren und als theoretische Grundlage für weitere Arbeitspakete dienen (vgl. *d@rts Research Procedure Draft*, Mai 2025, unveröffentlicht):

1. **Aktives Zuhören** (*Active Listening*): Gesprächsinhalte mit Körper, Emotionen und Geist ganzheitlich wahrnehmen und durch verbale wie nonverbale Signale in Resonanz treten.
2. **Kulturelle Bedeutungen teilen** (*Sharing Cultural Meanings*): Austausch von Erfahrungen, Werten und Geschichten zur Förderung von Verständigung über Unterschiede und Gemeinsamkeiten.
3. **Vorurteile und Stereotype abbauen** (*Undermining Prejudices and Stereotypes*): Reflexion eigener Denk- und Kategorisierungsprozesse, um diskriminierende Strukturen bewusst zu erkennen und alternative Deutungsräume zu eröffnen.
4. **Empathie praktizieren** (*Practicing Empathy*): Einfühlung in andere Perspektiven bei gleichzeitiger Wahrung der eigenen.
5. **Kulturelle Unsicherheit aushalten** (*Supporting Cultural Uncertainty*): Ambiguitäten akzeptieren und dialogisch offenbleiben.
6. **Kulturelles und Identitätsbewusstsein entwickeln** (*Developing Cultural and Identity Awareness*): Reflexion der eigenen kulturellen Prägungen, Normen und Werte.
7. **Konflikte verhandeln** (*Negotiating Conflicts*): Konflikte als Lern- und Beziehungschance verstehen, kreative Lösungsansätze entwickeln.
8. **Gemeinsame Bedeutungsräume schaffen** (*Co-constructing Spaces with Shared Meanings*): kollektive Aushandlung von Narrativen und Förderung sozialer Kohäsion.

Diese Kompetenzen werden nicht isoliert betrachtet, sondern als vernetztes System verstanden, das dialogische Prozesse ermöglicht und sich durch performative Praxis weiterentwickelt. Die Portfolioarbeit fungiert zugleich als Reflexionsinstrument der Teilnehmenden und als methodisches Werkzeug zur Datenerhebung (vgl. *d@rts*: o.J.: 34–43).

Umsetzung in Ulm: erste Residenz, strukturelle Herausforderungen und Zwischenergebnisse

In Deutschland wird *d@rts* von der Universität zu Köln in Kooperation mit der Kulturabteilung der Stadt Ulm und dem Kulturagenten Karl Philipp Engelland, der die Rolle des Community Manager übernimmt, umgesetzt. Der Schwerpunkt liegt auf der nachhaltigen Verankerung kultureller Teilhabe im Quartier Eselsberg, einem nordwestlichen Stadtteil mit etwa 18.200 Einwohner*innen, dessen kulturelle Infrastruktur bisher schwach ausgeprägt ist (vgl. Stadt Ulm, o.J.). Die

städtischen Kulturinstitutionen und kulturellen Anbieter befinden sich hauptsächlich im Stadtzentrum.

Die erste dreiwöchige Künstler*innenresidenz fand im September 2025 statt und wurde von der Berliner Musikerin und Klangkünstlerin Abhela Supersónica sowie dem Ulmer Tontechniker und Musiker Matthis Katzmaier gestaltet. Der Residenzbegriff wurde gewählt, da es sich um ein befristetes Format handelt, in dem Künstler*innen an einem bestimmten Ort arbeiten, forschen und mit einer Community in Austausch treten. Sie erhielten hierfür räumliche, zeitliche und organisatorische Rahmenbedingungen, die es ihnen ermöglichten, künstlerische Prozesse zu entwickeln und sichtbar zu machen. Der Projektraum wurde in einer leerstehenden italienischen Bäckerei eingerichtet, einem ehemals wichtigen Treffpunkt des Stadtviertels. Die große Fensterfront ermöglichte Sichtbarkeit, offene Atelierzeiten schufen einen barrierearmen und möglichst einfachen Zugang (vgl. Terkessidis 2010: 8ff., 96f., 172, 180f.). Zahlreiche Bewohner*innen traten spontan in Kontakt, hörten zu oder beteiligten sich aktiv. Die nächste Residenz ist für Februar 2026 geplant; in der Zwischenzeit übernimmt der Verein Krealab die Bespielung des Raumes, u. a. mit einer partizipativen Fotoausstellung sowie der Einbindung lokaler Kulturschaffender zu regelmäßigen festen Öffnungszeiten.

Die Projektimplementierung und Umsetzung der ersten teilhabeorientierten Residenz brachte zentrale Herausforderungen zutage, die für ähnliche oder anschließende Projektvorhaben berücksichtigt werden sollten:

1. **Raum- und Strukturfragen:** Um einen offenen Zugang für alle Quartiersbewohner*innen zu gewährleisten, war ein geeigneter, nicht-institutioneller Raum erforderlich. Gleichzeitig musste die Stadt Ulm als Unterauftragnehmerin in das EU-Projekt eingebunden werden, um administrative Abläufe, etwa Honorare oder Abrechnungen, zu vereinfachen. Diese strukturellen Abstimmungsprozesse verzögerten jedoch die Planungssicherheit und den Mitteltransfer, sodass der Start der ersten Residenz erst kurz vor Projektbeginn vollständig abgesichert war.
2. **Gruppenbildung und Forschungskonzeption:** Die offene Struktur mit flexiblen Atelierzeiten ermöglichte es, viele Anwohner*innen spontan zu erreichen. Gleichzeitig erschwerte diese Offenheit die konsequente Umsetzung des Forschungsdesigns: Einverständniserklärungen, Befragungen und aufgezeichnete Diskussionen konnten nicht immer in der vorgesehenen Abfolge durchgeführt werden, was zu heterogenen Datensätzen führte. Darüber hinaus ließ die Personalstruktur keine parallel umgesetzten unterschiedlichen Forschungseinheiten zu (z.B. Fokusgruppengespräche vs. individuelles Begleiten beim Ausfüllen von Fragebögen zu spezifischen Kompetenzen). Aus der Perspektive der Künstler*innen der ersten Residenz erwies sich eine klare Rollenverteilung als notwendig. Das offene Raumkonzept – ein großer Raum stand für die Gruppenaktivitäten zur

Verfügung – sowie die Ansprache unterschiedlicher sozialer Milieus führten dazu, dass vielfältige Bedürfnisse berücksichtigt werden mussten (z. B. unterschiedliches Lautstärkeempfinden, Bewegungsdrang, Sprachkenntnisse oder Offenheit). Da die Gruppe offen und durch wechselnde Teilnehmende geprägt war, mussten die Forschungseinheiten flexibel gestaltet werden. Diese Offenheit brachte zugleich Herausforderungen mit sich: Nicht allen Co-Forschenden konnten identische Erfahrungsräume oder Befragungssituationen geboten werden, da sich der Forschungsstand individuell stark unterschied.

3. **Diversität und Teilhabe:** Über den gesamten Zeitraum der Künstler*innenresidenz betrachtet war das Publikum insgesamt divers hinsichtlich demografischer Faktoren wie Alter, Herkunft und sozialer Hintergrund. Aus intersektionaler Perspektive lässt sich jedoch feststellen, dass diese Diversität nicht in allen Phasen gleich sichtbar war: Während die Eröffnungs- und Abschlussveranstaltungen eine besonders heterogene Gruppenzusammensetzung erreichten, zeigte sich im weiteren Projektverlauf, dass vor allem Personen länger im Raum blieben, die bereits eine gewisse Vorerfahrung mit künstlerischen Formaten mitbrachten. Dadurch wirkten einzelne Veranstaltungsformate trotz grundsätzlich offener Zugänge zeitweise homogener als der Gesamtzuschnitt des Publikums vermuten lässt. Eine wichtige Aufgabe der kommenden Phase wird es sein, die Diversität aktionsübergreifend zu erhöhen, z.B. über gezielte Kooperationen mit der Geflüchtetenunterkunft oder dem lokalen Verein für Menschen mit Behinderung. Eine Problemstellung bleibt das Finden von geeigneten stetigen Öffnungszeiten, um verschiedene soziale Milieus nachhaltig zu erreichen. Gerade erwachsene potenzielle Co-Forscher*innen sind im Alltag erfahrungsgemäß vielbeschäftigt. Die erste Residenz fiel außerdem auf das Ende der Sommerferien in Baden-Württemberg, was zu fehlender Planungssicherheit in Bezug auf Kooperationen mit den beiden am Eselsberg ansässigen Schulen führte. Zwar waren die Schulleitungen in der Lenkungsgruppe vertreten, aber strukturelle Unvorhersehbarkeiten im Schulbetrieb führten zu kurzfristigen Ausfällen von Lehrkräften, was die Koordination und Verlässlichkeit gemeinsamer Aktivitäten erschwerte.
4. **Nachhaltigkeit und Erwartungsmanagement:** Erste Initiativen aus dem Quartier (Sprachcafé, Schreibgruppe, Vereinsnutzung) knüpfen an das Projekt an. Die Herausforderung besteht darin, Potenziale zu unterstützen, ohne über die vorhandenen Ressourcen hinausgehende Erwartungen zu wecken. Ziel ist das Schaffen von Synergien und das Vermeiden von Doppelstrukturen, was auch einige Stimmen aus dem Quartier vor allem zu Projektbeginn als Angst formulierten.

Künstlerische Praxis: Gemeinschaftlicher Bau von Klangskulpturen



Partizipative Klanggeflecht-Installation, 27.09.2025.

Die künstlerischen Aktivitäten im Rahmen der ersten Residenz lassen sich im Feld der „Community Music“ verorten. Die Berliner Klangkünstlerin und der Ulmer Musiker hatten sich zum Ziel gesetzt, den Raum am Eselsberg gemeinsam mit der interessierten Nachbarschaft durch Klänge aus dem Stadtviertel zu gestalten und so kulturelle Teilhabe zu ermöglichen. Brydie-Leigh Bartleet und Lee Higgins (2018) verstehen Community Music nicht als klar umrissene Disziplin, sondern als ein dynamisches, kontextabhängiges Feld, das verschiedene Aspekte gemeinschaftlichen Musizierens umfasst, darunter interventionistische, gemeinschaftsbasierte und alltägliche Formen. Ziel sei es, Teilhabe, Inklusion und sozialen Wandel durch Musik zu fördern. Dabei betonen die Autor*innen die transformative Wirkung gemeinschaftlichen Musizierens (vgl. S. 2ff., 14f.). Higgins (2024) definiert Community Music als aktive Intervention und als rhizomatisches, relationales und offenes Netzwerk. Er versteht Community Music als „Assemblage“, also als ein dynamisches Geflecht aus Menschen, Orten, musikalischen Ausdrucksformen und politischen Prozessen, das durch gemeinsames Musizieren soziale Transformation ermöglicht (vgl. S. 12–16, 175f.). In ähnlicher Weise verknüpfen Marissa Silverman und David Elliott (2018) den Begriff mit dem Konzept der „artistic citizenship“, das Musik als ein Mittel gesellschaftlicher Verantwortung, Teilhabe und Gerechtigkeit begreift (vgl. S. 370f.). Peter Moser (2018) betont in diesem Zusammenhang die enge Verbindung zwischen Community Music, Mensch, Ort und Gemeinschaft, wobei er sowohl die physische als auch eine emotionale und kulturelle Verbundenheit mit einem Ort hervorhebt (vgl. S. 214). David Lines (2018) argumentiert, dass Community Music stets im Spannungsfeld zwischen Ethik und sozialer

Verantwortung steht, weil Macht in sozialen Beziehungen ständig neu ausgehandelt werde. Ethik bedeutet in diesem Sinne, die Bedingungen zu reflektieren, unter denen Macht zu entweder gemeinschaftsbildenden oder exkludierenden Effekten führt. Lines betont, dass Community Music nur dann ethisch wirksam sein kann, wenn Machtverhältnisse transparent und reflexiv gestaltet werden. Im Sinne von Jacques Derridas' (2007) Konzept der „Gastfreundschaft“ wird Ethik als eine Haltung zwischen Kontrolle und Offenheit verstanden, die darauf basiert, dem Anderen Raum zu geben und Unsicherheit bewusst zuzulassen. Nach diesem Verständnis bedeutet Ethik zugleich, mit Improvisation als gemeinschaftlicher musikalischer Strategie zu arbeiten und damit relationales Handeln situativ auszuhandeln (vgl. S. 390–395; vgl. auch Bartleet und Higgins 2018: 15f.).

Der Bezug zum Eselsberger Quartier wurde von den beiden Musiker*innen, die sich – wie das gesamte Projektteam – als „Gäste in der Nachbarschaft“ verstanden, über einen gemeinsamen Klangspaziergang hergestellt. Mit Smartphones und Aufnahmegeräten wurden Klänge gesammelt, die für die Teilnehmenden charakteristisch für ihren Wohnort sind: Kinder nahmen etwa die Geräusche einer Wasserpumpe und das Quietschen einer Schaukel auf, ein älterer Quartiersbewohner die Kirchenglocke. Manche Klänge entstanden beiläufig, etwa das Rauschen des Windes oder Gespräche vor der Bäckerei; andere wurden gezielt erzeugt, etwa durch das Schlagen mit einem Stock gegen einen Mülleimer oder das rhythmische Hüpfen auf einem Trampolin. Die Bandbreite der Klänge, von laut und kraftvoll bis leise und zart, bildete ein auditives Abbild der Vielfalt des Stadtviertels und machte die Heterogenität der Nachbarschaft sinnlich erfahrbar.

Ausgehend von Peter Mosers (2018) Verständnis eines „sense of place“ (S. 214) entstand durch diesen Prozess eine geteilte akustische Topografie, die räumliche, emotionale und soziale Verbundenheit hörbar machte. Klang wurde hier zu einem Medium sozialer Kohäsion, das Zugehörigkeit erfahrbar machte. Das zeigte sich unter anderem daran, dass die Teilnehmenden von Klängen „unseres“ Eselsberges sprachen. Erlebnisse, die sie mit den Klängen und Orten verknüpften, schilderten sie bei den Klangspaziergängen, ohne dass das Projektteam sie dazu aufforderte. In Anlehnung an Higgins (2024) lässt sich das Projekt als eine Art „Assemblage“ (S. 14) verstehen, in der sich Menschen, Räume und Klänge in einem offenen Beziehungsgeflecht begegnen und neue Formen von Resonanz hervorbringen. Dieses Assemblage-Denken manifestierte sich auch praktisch in der thematischen Rahmung der Residenz, die zuerst unter dem Arbeitstitel des *Stadtteil-Dschungels* stand: Nach einer gemeinsamen Diskussion über postkoloniale Perspektiven entschieden sich die Künstler*innen und der Community Manager dafür, stattdessen das Wort „Geflecht“ in der Ansprache von Interessierten und in der Öffentlichkeitsarbeit zu verwenden, um stereotype Imaginationen des „Fremden“ zu vermeiden und stattdessen auf Verbindungen hinzuweisen, ohne kulturell aufgeladene Bedeutungen zu transportieren.

Die gesammelten Klänge wurden anschließend von den Künstler*innen, dem Community Manager, seinem Projektteam und mir als Forscherin gemeinsam mit interessierten Anwohner*innen zu einer Klanginstallation weiterverarbeitet, die bei der Finissage am 28.09.2025 präsentiert wurde. Aufgrund einer krankheitsbedingten Verzögerung blieb der Klangskulpturen-Künstlerin weniger Zeit für die visuelle Ausgestaltung, sodass die Musiker*innen, in enger Abstimmung mit den Teilnehmenden, vor allem die technische Umsetzung übernahmen, während die visuelle Konstruktion kollektiv entstand. Diese notwendige gemeinschaftliche Improvisation steht im Einklang mit Higgins' (2024) Verständnis von Community Music als relationalem und dialogischem Prozess, in dem Anpassung und geteilte Verantwortung zentrale Elemente sind. In dieser Phase trat die zuvor betonte Prozessorientierung zugunsten einer gemeinsamen Zielorientierung, der Fertigstellung der Installation für die Finissage, temporär in den Hintergrund. Aus den vor Ort vorhandenen Materialien entstand ein großer Klangbaum, zusammengesetzt aus achtzehn rund zwölf Meter langen, handgefertigten Rollen. Diese sogenannten Klangadern wurden aus Frischhaltefolie, leitendem Kupferdraht sowie vom Kindergarten gespendeten Stoffresten und Kronkorken gefertigt. Sie spannten sich von der Decke über Kronleuchter bis hin zu den Wänden und verbanden sich mit Bildern und Alltagsgegenständen aus dem Quartier.

Bei der Berührung einzelner Kontaktpunkte des Drahtes ertönten die zuvor aufgenommenen Klänge; durch Körperkontakt, etwa das Halten der Hände, konnten mehrere Personen gleichzeitig Klänge aktivieren. Das gemeinsame Berühren, (Zu-)Hören und (Re-)Agieren erzeugten Momente geteilter Resonanz. Resonanz bezeichnet einen relationalen Beziehungsmodus, der durch „gemeinsames Schwingen“ gekennzeichnet ist und die Bereitschaft eines wechselseitigen Reagierens und Antwortens voraussetzt (vgl. Schumann 2017: 196f.). Dietmar Wetzels (2017) konkretisiert Resonanz als ein flüchtiges, im Moment entstehendes Phänomen, das ein Gefühl des Aufeinanderbezogenseins erzeugt und trotz seiner Alltagsverankerung weder selbstverständlich noch allgegenwärtig ist. Resonanz steht dabei in einem Spannungsverhältnis zur Dissonanz, erfordert physische Ko-Präsenz und ist zugleich als eigenständige, untersuchbare Entität zu verstehen (vgl. S. 54f.). In Hartmut Rosas (2020) resonanztheoretischer Perspektive entstehen sowohl Welt als auch Subjekt erst durch dieses wechselseitige Aufeinanderbezogensein, sodass Resonanzfähigkeit den Kern menschlicher Leiblichkeit und aller Weltbeziehungen bildet und Resonanz damit als grundlegender Beziehungsmodus menschlichen Daseins zu begreifen ist (vgl. S. 37f.). Besonders Kinder entwickelten spielerische Formen des Kontakts, z. B. indem sie sich am Kopf oder an den Schultern berührten, um neue Klänge auszulösen. Dabei zeigte sich, wie individuell Tempo, Intensität und Ausdruck der Interaktion mit der Installation ausfielen. Darüber hinaus entstanden während der Residenz Klangblumen aus Holz, Drähten und Murmeln, die durch Berührung oder Schläge zum Klingen gebracht wurden. Während der Finissage formierte sich daraus ein spontanes, mehrminütiges Klangensemble, an dem sich

eine Gruppe aus Projektteilnehmenden, Co-Forscher*innen und Besuchenden beteiligte.

Zugleich verweist das Projekt im Sinne von Bartleet und Heard (2024: 195f.) auf die Notwendigkeit, strukturelle Ursachen sozialer Ungleichheit in der Umsetzung von Projekten mitzudenken. Macht, Privilegien und Diskriminierung dürfen nicht außer Acht gelassen werden, damit Community-Music-Initiativen nicht nur kurz(fristig) gesellschaftliche Herausforderungen im Zusammenleben mildern.

In der Projektdurchführung zeigte sich, dass die offene Raumstruktur ambivalente Effekte hervorrief: Einerseits förderte sie Dialog und spontane Teilhabe, wenn der Ulmer Musiker etwa Passant*innen ansprach, die vor der Ladenzeile verweilten. Andererseits führten solche Unterbrechungen während Arbeitsphasen zu Irritationen seitens der Berliner Künstlerin, die mit Gruppen vertieft künstlerisch arbeiten wollte. Zugleich wurde deutlich, dass eine klare Kommunikation und Aufgabenverteilung innerhalb des Projektteams ebenso zentral sind wie eine durchdachte räumliche Gestaltung. Nach der ersten Projektwoche wurde daher mittels eines aus der Nachbarschaft gespendeten Sofas und eines Teppichs eine kleine Rückzugsecke eingerichtet.

Die Arbeit mit Klang wiederum wirkte auf der einen Seite verbindend und eröffnete gemeinschaftliche Erfahrungen, andererseits wurden die akustischen Reize sehr unterschiedlich wahrgenommen. So empfand ein älterer Teilnehmer die Vielzahl gleichzeitiger Klänge als Überforderung, während Kinder mit Begeisterung verschiedene Geräuschquellen parallel ausprobierten. Diese Beobachtungen verdeutlichen, dass Teilhabeprozesse nicht nur sozial, sondern auch sensorisch vermittelt sind und eine sensible Balance zwischen Offenheit, Struktur und individueller Wahrnehmung erfordern.

Zwischenergebnisse und Ausblick

Die Erfahrungen in Ulm zeigen, dass communitybasierte Forschung von kontinuierlicher Anpassung lebt. Administrative und zeitliche Herausforderungen verlangen ein hohes Maß an Flexibilität, sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in der wissenschaftlichen Begleitung. Zugleich trat hervor, dass gerade durch diese Offenheit Räume entstehen können, in denen wissenschaftliche Erkenntnisproduktion und lokale Kulturarbeit ineinandergreifen. Entscheidend ist dabei der Aufbau tragfähiger Beziehungen zwischen Forschenden, Künstler*innen und Communitys.

Verschiedene Arbeitslogiken in Wissenschaft und kultureller Praxis fordern darüber hinaus ein hohes Maß an Kommunikation und Sensibilität bzw. Toleranz für unterschiedliche Strukturen und Abläufe. Es handelt sich um Prozesse, die Zeit benötigen und nicht durch enge Forschungslogiken überformt werden dürfen. Es zeigt sich eine enge Verbindung zur Musikethnologie, da communitybasierte Forschung und die Einbindung vorhandenen Wissens in lokalen Communitys in

der angewandten musikethnologischen Forschung auch im deutschsprachigen Raum zunehmend Beachtung finden (vgl. Alge und Mendivil 2019: 296). Als zentrales Zwischenergebnis der ersten Residenz lässt sich festhalten, dass Cultural Literacy nicht primär als Wissensbestand, sondern als relationaler, dialogischer Prozess erfahrbar wurde.

Das Projekt zeigt damit exemplarisch, wie kulturelle Teilhabe und Forschung nicht nur nebeneinanderstehen, sondern sich gegenseitig bedingen und in ihrer Verbindung neue Perspektiven für soziale Inklusion und nachhaltige Transformation eröffnen. Spannend bleibt, wie sich die Phase der Zwischennutzung durch Krealab von Oktober 2025 bis Januar 2026 entwickeln wird und in welcher Weise die zweite Residenz im Februar 2026 daran anknüpfen kann. Die Auswahl der Künstler*innen wird dabei auf den Erfahrungen und Erkenntnissen der ersten Residenz basieren.

Schon jetzt hat sich gezeigt, dass insbesondere Erfahrungen im Bereich der Kulturellen Bildung bei den ausgewählten Künstler*innen von zentraler Bedeutung sind. Es stellte sich zudem heraus, dass die im Projekt entwickelten Definitionen der acht Kompetenzen selbst nach der Übersetzung ins Deutsche und in einfache Sprache für viele Teilnehmende noch immer zu komplex waren und weiterer Anpassungen bedurften. Daher wurde beschlossen, die Kompetenzen in angeleiteten, videodokumentierten Brainstorming-Runden gemeinsam mit den Teilnehmenden neu zu definieren. Diese Videoaufzeichnungen werden im nächsten Schritt vom Forschungsteam ausgewertet, sodass in einem zirkulären Prozess, bestehend aus gemeinsamer Definition, Analyse und erneuter Rückkopplung, gemeinschaftlich entwickelte Kompetenzdefinitionen für die folgenden Reflexionsphasen festgelegt werden können. Dies verdeutlicht die Notwendigkeit, auch Erhebungsinstrumente und Begriffsdefinitionen im CPBR-Ansatz gemeinsam mit den Zielgruppen zu entwickeln, um Verständlichkeit und Teilhabe sicherzustellen.

Gleichzeitig hat die erste Residenz gezeigt, dass das offene Raumkonzept im Quartier in Verbindung mit der Einbindung darstellender Künste einen vielversprechenden Weg darstellt, um Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen zusammenzubringen und Lernprozesse im gegenseitigen Austausch zu initiieren. Dabei sollte gerade auch in der künstlerischen teilhabeorientierten Arbeit bedacht werden, dass sozialer Raum als relationaler Raum begriffen werden muss, dessen Teilhabemöglichkeiten und Zugänge geprägt sind durch materielle Ressourcen, Wissen, Rang und Zugehörigkeit sowie Ein- und Ausschlüsse (vgl. Früchtel et al. 2013: 211–214).

Bereits das bisherige Feedback aus der Nachbarschaft verdeutlicht, dass solche dialogisch angelegten Räume nicht nur angenommen, sondern auch als dringend notwendig erachtet werden, um Begegnung, Teilhabe und gemeinsames Lernen über soziale und kulturelle Grenzen hinweg zu ermöglichen. Dieser Prozess entsteht jedoch nicht von selbst, sondern erfordert die gezielte Gestaltung durch

darstellende Künste und die aktive Rolle der Künstler*innen. Ihre Arbeit schafft die ästhetischen und performativen Impulse, die Begegnung und Dialog ermöglichen, während zugleich eine Rahmung und strukturelle Verankerung durch die Kulturvermittlung der Stadt notwendig ist, um Nachhaltigkeit und Kontinuität zu gewährleisten. Langfristiges Ziel ist es, dass die Nachbarschaft den Raum durch die künstlerischen Aktivitäten, wie am Beispiel der Aktivitäten im Bereich der Community Music skizziert, zunehmend als ihren eigenen sozialen und kulturellen Handlungsraum wahrnimmt, d. h. als Ort, den sie nicht nur kreativ gestaltet, sondern für den sie auch gemeinsame Verantwortung übernimmt. Community-Music-Projekte können in diesem Zusammenhang als kreative Räume der Aushandlung verstanden werden, die jedoch stets im Kontext bestehender Machtverhältnisse und lokaler Dynamiken reflektiert werden müssen.

Literatur

Alge, B. / Mendivil Trelles, J. C. 2019. „Zur Einführung in das Thema angewandte Musikethnologie“. In *Die Musikforschung* 72(4). S. 296–297.

Anttila, E. / Martin, R. / Nielson, C. S. 2019. „Performing difference in/through dance: The significance of dialogical, or third spaces in creating conditions for learning and living together.“ In *Thinking Skills and Creativity*. Vol. 31. S. 209–216. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2018.12.006>.

Bartleet, B.-L. / Higgins, L. 2018. “Introduction: An overview of community music in the twenty-first century”. In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 1–16.

Council of Europe. 2018. *Reference framework of competences for democratic culture*. Council of Europe.

d@rts – dialoguing@rts. o. J.. *Advance cultural literacy for social inclusion through dialogical arts education*. Horizon Europe Project. <https://dialoguingarts.eu>.

Derrida, J. / Engelmann, P. / Dufourmantelle, A. 2007. *Von der Gastfreundschaft*. Wien: Passagen Verlag.

Fonseca, X. / Lukosch, S. / Brazier, F. 2018. „Social cohesion revisited: A new definition and how to characterize it“. In *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 32(2). S. 231–253.

Früchtel, F. / Cyprian, G. / Budde, W. 2013. *Sozialer Raum und Soziale Arbeit*. Wiesbaden: Springer VS.

Higgins, L. 2024. “Arrival”. In *Thinking community music*. Oxford University Press. S. 1–24.

Keil, C. 2024. “Becoming”. In *Thinking community music*. Oxford University Press. S. 152–176.

Lähdesmäki, T. / Koistinen, A.-K. / Ylönen, S. C. 2020. *Intercultural dialogue in the European education policies: A conceptual approach*. Cham: Palgrave Macmillan.

Lines, D. 2018. "Ethics of community music". In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 385–401.

Moser, P. 2018. "Growing community music through a sense of place". In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 213–228.

Rosa, H. 2020. *Unverfügbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.

Schumann, E. 2017. "Gemeinsamkeiten erleben und wiederherstellen: Über Synchronisierung im Gespräch". In *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Hg. T. Breyer / A. Hamburger / E. Schumann / M. B. Buchholz / S. Pfänder. Bielefeld: Transcript Verlag. S. 161–176.

Silverman, M. / Elliott, D. J. 2018. "Rethinking community music as artistic citizenship". In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 365–384.

Stadt Ulm. o. J. *Eselsberg – der Sozialraum im Norden der Stadt*. <https://www.ulm.de/rathaus/ortsteile-und-sozialräume/sozialräume/sozialraum-eselsberg/willkommen-im-sozr-eselsberg>.

Terkessidis, M. 2010. *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp.

UNESCO. 2013. *Intercultural competences: Conceptual and operational framework*. <http://www.unesco.org/new/en/bureau-of-strategic-planning/themes/culture-of-peace-and-non-violence>.

Wetzel, D. J. 2017. „Resonanz in der Soziologie: Positionen, Kritik und Forschungsdesiderata“. In *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Hg. T. Breyer / A. Hamburger / E. Schumann / M. B. Buchholz / S. Pfänder. Bielefeld: Transcript Verlag. S. 47–64.

