Praktiken des Einwilligens

Mike Dele Dittrich Frydetzki, Maike Gunsilius, Lea-Sophie Schiel, Isabel Schwenk

Which spaces are opened or closed by which practices of consent? We are researching on (non-)consensual practices of rehearsing/coordinating intimacy (Dittrich Frydetzki), participant observation in sex performances (Schiel), modes and forms of participation in children's and youth theater (Gunsilius), and easy language in theater in inclusive research (Schwenk).

We ask: What does our own consent as researchers look like when it comes to involvement in potentially triggering research settings? How can participants in intergenerational, participatory, or inclusive research and rehearsal practices be 'comprehensively' informed about possible consequences? Who actually consents to what here? How do rehearsals change through the application of practices from consent culture? We propose an examination of these contemporary spatial practices of consent, which are effective in both the research and artistic processes.

Welche Räume werden durch welche Praktiken des Einwilligens geöffnet oder geschlossen? In *Praktiken des Einwilligens* formulieren wir eine Überschneidung unserer jeweiligen Forschungsbereiche: Wir forschen zu (nicht-)konsensuellen Praktiken des Probens/Intimitätskoordination (Dittrich Frydetzki), teilnehmender Beobachtung an Sex-Performances (Schiel), Modi und Formen der Partizipation im Kinder- und Jugendtheater (Gunsilius), sowie zu Leichter Sprache im Theater in inklusiver Forschung (Schwenk).

Wir schlagen eine Auseinandersetzung mit diesen zeitgenössischen Raumpraktiken des Einwilligens vor, die sowohl im Forschungs- als auch im künstlerischen Prozess greifen.

Zu Aufführungen einwilligen

Lea-Sophie Schiel

Content Note: Im Beitrag werden BDSM-Techniken sowie sexuelle Handlungen und Gewalterfahrungen als erotische Stimuli thematisiert.

Mike Dele Dittrich Frydetzki/Maike Gunsilius/Lea-Sophie Schiel/Isabel Schwenk: „Praktiken des Einwilligens", 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. 145–162. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26183 (CC BY-SA 4.0)

Für meine Forschungen zu Sexualität als Performance suchte ich Orte auf, an denen Sexualität in theatralen Settings öffentlich performt wurde.[1] Ich machte mich mit Räumen, Orten und Aufführungen vertraut, die mir sonst aufgrund meiner Sozialisation eher weniger offenstanden, auch wenn sie mir nicht vollkommen verschlossen waren. Neben Performances im Kunstkontext, Live-Sex-Shows in Amsterdam und Live-Sex-Chats besuchte ich eine BDSM-Messe in München, genauer die *Boundcon*, eine der größten Fetisch-Messen und -conventions in Europa. Der Begriff BDSM ist eine Selbstbezeichnung, die sich in den letzten Jahren innerhalb der Subkultur/Community durchgesetzt hat. Als Abkürzung steht er allgemein unter anderem für *Bondage*, *Discipline*, *Domination and Submission*, *Sadomasochism*. Während die hier vollzogenen Praktiken lange Zeit als pervers galten, und als obszöne Sexualpraktik tabuisiert und pathologisiert worden sind, sind sie seit dem Erfolg der *50 Shades of Grey*-Romane und den gleichnamigen Verfilmungen zunehmend in popkulturelle Darstellungen eingeflossen und treten so zunehmend in die öffentliche Wahrnehmung.

SSC (*Safe*, *Sane* und *Consensual*)[2]

SSC ist eine der zentralen Abkürzungen, findet sich in fast jeder Lektüre zu BDSM und steht für *safe, sane and consensual*: Alle ausgeführten Handlungen bedürfen der Zustimmung aller Beteiligten, dürfen Sicherheit und Gesundheit nicht gefährden und sollen auf Basis dieser Verabredungen vorgenommen werden. Um das zu gewährleisten, werden häufig Codewörter beziehungsweise *safe words* vereinbart. Verlässt eine Handlung den Rahmen des zuvor besprochenen Konsenses oder überlegt es sich eine der beteiligten Personen währenddessen anders, kann die Handlung durch die Äußerung dieses Wortes abgebrochen werden.

Auf der *Boundcon* in München bin ich überrascht und irritiert, dass ich überwiegend cis-weibliche Sklavinnen beobachte. Die erste Person, die ich als submissiven Mann deute, trägt einen dunklen Lackanzug, der seinen ganzen Körper inklusive Gesicht bedeckt. Mir fällt auf, dass dieser Mensch eigentlich überhaupt nicht geschlechtlich zugeordnet werden kann. Der Lackanzug scheint jegliche geschlechtliche Identität zu verbergen. Das Atmen wird ihm* lediglich über eine kleine Röhre ermöglicht. Die Maske deutet rote

1 Vgl. hierzu meine Monografie Lea-Sophie Schiel: *Sex als Performance. Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*. Bielefeld: transcript, 2020. https://doi.org/10.25365/rezens-2022-2-04

2 In der anschließenden Panel-Diskussion hat Debora Oeming darauf hingewiesen, dass in der BDSM Community mittlerweile auch von „rack“ gesprochen wird, was für ‚risk aware consensual kink‘ steht. In einer Fußnote ihrer Masterarbeit schreibt sie: „Der Gebrauch von ‚rack‘ ist eine jüngere Entwicklung, die auf ‚ssc‘ reagiert, indem sie betont, dass manche Praktiken nie ‚safe‘ sein können und daher großen Wert auf die vorweg gründlich informierte Bewusstmachung involvierter Risiken legt“. Debora Oeming: „Cripping Sex. Zur performativen Inanspruchnahme des Sexuellen durch behinderte Menschen”, 2024, FN 191, 74, zu finden unter: https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/45750 (22.4.2025).

Lippen an. Aus den Ärmeln des Lackanzugs ragen weiße Hände. Die Füße sind mit Ketten aneinandergebunden, Oberarme sowie Handgelenke sind mit Lackgürteln auf dem Rücken zusammengebunden, sodass die Schultern nach hinten gezogen werden. Das Wesen wirkt fast wie ein Alien auf mich: einsam, hilflos und zurückgelassen in der Gewalt einer fremden Spezies. Ich stelle mir das Kostüm äußerst schmerzhaft und angesichts der Temperaturen in der Halle sehr heiß und quälend vor. Der Sklave* steht an einem Stand, die Herrin im eher unauffälligen Lederkostüm (dunkle Ledercorsage und bodenlanger Rock) begrüßt Leute, die gerade Kaffee trinken, umarmt sie, lacht mit ihnen. Ihr Sklave* wartet auf sie wie ein Ausgestoßener am Rande des Stands. Mir fällt es schwer, die Szene mit anzusehen. Immerhin bilde ich ihr nicht ganz so unwichtiges Publikum. Denn dass ich die Szene beobachte (und mich von ihr abgestoßen fühle), ist vermutlich Teil des erniedrigenden Spiels. Ich stehe gewissermaßen am Wegesrand der Schamparade. Nur, sage ich mir, dass die Opfer der einstigen Schamparaden niemals ihr Einverständnis gegeben haben. „Das hier", sage ich mir immer wieder, „ist alles gewollt und kein Grund beunruhigt zu sein." Das hier ist alles, wie es im Szene-Slang heißt, *safe*, *sane and consensual* (SSC). Diesen Satz werde ich mir im Laufe dieses Messebesuchs häufiger in Erinnerung rufen. Trotzdem spüre ich in mir das Verlangen, den Sklaven* zu umarmen, die Fesseln abzunehmen und ihn* aus der verschwitzen Lackhaut zu befreien. Aber dazu hat er* keine Zustimmung gegeben. Ich habe das Gefühl, nicht nur durch meine voyeuristische Beobachtung, sondern auch durch meine Fantasie in das Spiel von Macht und Ohnmacht hineingezogen zu werden. An den Ständen werden Elektroschocks von Menschen in Krankenpfleger:innen-Kostümen angeboten. Besucher:innen testen sie an ihren Unterarmen. Ich schaudere und bekomme eine Gänsehaut. Der Film *Einer flog über das Kuckucksnest*[3], in dem der Protagonist in einer Psychiatrie mit Elektroschocks gequält wird, erscheint vor meinem inneren Auge. Gleichzeitig breitet sich die Erinnerung an das Berühren eines Elektrozauns – sowie an den Schmerz damals – in meinem Körper aus. Ich schiebe diese affektiven Bilder und Erfahrungen beiseite und will mich von der Harmlosigkeit der Szene überzeugen. Aber ich schaffe es nicht, ihr standzuhalten. Zu groß ist der Horror, den ich wider besseres Wissen empfinde. Woher aber kommt mein Horror? In welchem Verhältnis steht er zu der Lust, die andere beim Spiel mit Elektroschocks empfinden? Meine Schritte tragen meinen Körper weiter und weiter, vorbei an Zwangsjacken und orangefarbener Sträflingskleidung. Eine weibliche Person mit Fußfesseln und Zwangsjacke trippelt über den Gang. Bilder aus Guantanamo und der Folterungen im und nach dem letzten Irakkrieg schießen mir durch den Kopf. Meine Kehle wird eng. Woher nehme ich die Gewissheit, dass das hier alles SSC ist? Mit meinen negativen körperlichen Reaktionen und Assoziationen habe ich in dieser Form nicht gerechnet. Wie

3 Vgl. *Einer flog über das Kuckucksnest* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), Regie: Miloš Forman, USA 1975.

kann ich also meine Zustimmung gegeben haben? Wie hätte ich das Risiko abschätzen können? Obwohl ich frei bin in meiner Beobachtung und den Ort jederzeit verlassen kann, fühle ich mich plötzlich wie eine Gefangene des Spiels: Seine Grenzen verschwimmen für mich ins Unkenntliche. Wie kann ich mich von der Existenz des Spielrahmens, des *Playframes*[4], überzeugen? Woher weiß ich, dass nicht doch die Grenze ins Reale überschritten wird? Zu macht- und gewaltvoll scheint der Diskurs zu sein, der hier auf mich zurast. Zahlreiche kulturell verdrängte und verabjektivierte Institutionen und die von ihnen und durch sie unterworfenen Subjekte werden hier zitiert: Da sind die Kranken, die Gefangenen, die Gefolterten, die Versklavten, die Ausgelieferten, die Machtlosen, die hier performt (vielleicht aber auch pervertiert und pervers gebrochen?) werden. Laut (dem nicht zufällig bekennenden Sadomasochisten) Michel Foucault (1926–1984) wurden Kliniken einst errichtet, um die ‚Gesunden' von den ‚Kranken' zu trennen, Gefängnisse, um die ‚Guten' vor den ‚Bösen' zu schützen.[5] Klinik und Gefängnis wurden zu Orten des Verwerflichen und des Abjekten und damit nicht allein zu Disziplinarinstitutionen für ihre Insass:innen, sondern auch umgekehrt konstitutiv für die Herausbildung des (auch mental) ‚gesunden', ‚rationalen' und ‚guten' Subjekts samt ‚gesunder', ‚rationaler' und ‚guter' Sexualität. Augenblicklich fühle ich mich von diesem Abjekten erfasst, das mich körperlich und geistig für einen kurzen Moment vollständig einnimmt. Die Gewalt und die Irrationalität, die ich aus meinem alltäglichen Leben verbannt wissen will, brechen hier (wieder) ein. Ich spüre die Gewalttätigkeit des Diskurses und die Verwundbarkeit meiner – nicht allein sexuellen – Subjektposition: Statt *safe*, *sane and consensual* fühle ich mich gewissermaßen *unsafe*, *insane and dissenting*. Das liegt nicht an der Darstellung selbst, sondern an dem Diskurs dahinter. Nur seinetwegen und durch ihn kann die Darstellung ihre affektive Wirkmächtigkeit überhaupt entfalten. Nur weil die Bilder aus Guantanamo und Abu Ghraib sich auch in mein körperliches Bewusstsein eingeschrieben haben, können sie wieder aufgerufen werden. Obwohl ich weiß, dass Elektroschocks und ‚Folter' in der Szene vor mir zu erotischen Stimuli werden, ist diese Erfahrung von Lust für mich – obszön: Ich erfahre keine Lust, stattdessen breitet sich affektives Unwohlsein in mir aus.

Als Forscherin erlebe ich also eine sehr milde Form eines sogenannten Zustimmungsunfalls. Ich konnte nicht in das einwilligen, was ich erlebt habe, weil mir vorher nicht klar war, was ich erleben würde. Andersherum ziehe ich die Protagonist:innen der von mir beschriebenen Szenen auch ungefragt in meine Beschreibungen und Forschungen hinein, unterwerfe sie meinen Blicken und meinen Interpretationen.

4 Zum Begriff des Playframe vgl. Margot Weiss: *Techniques of Pleasure: BDSM and the Circuits of Sexuality*, Durham: Duke University Press, 2011. https://doi.org/10.1215/9780822394914

5 Vgl. Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/M.: Fischer, 1988; Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Berlin: Suhrkamp, 1973; Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Berlin: Suhrkamp, 1993.

Die beschriebenen Szenen verdeutlichen für mich, dass jede Form der Aufführung eine Form der Einwilligung implizit voraussetzt. Durch die Betonung der Bedeutung von Konsens und des beschriebenen *SSC* den BDSM-Kontext, wird aber deutlich, dass Konsens ein Ideal ist, das einerseits notwendig ist, dem man sich andererseits aber oft nur annähern kann. Insofern ermöglicht die Auseinandersetzung mit BDSM-Konsens-Praktiken sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wie eingewilligt werden kann und wozu? Wie können Zustimmungsunfälle im Aufführungskontext vermieden werden, insbesondere dann, wenn sexuell (inter-)agiert wird? Wie sähe also eine *risk aware performance* aus? Wie können *content notes* (also inhaltliche Stück-Beschreibungen) dazu beitragen, das Risiko, das jede Aufführung mit sich bringt, gut abzuschätzen? Wie kann auf das bestehenbleibende ‚Restrisiko' einer Aufführung hingewiesen werden, das damit zu erklären ist, dass erstens jede Form der Darstellung auch ein Trigger sein kann und dass zweitens Aufführungen nie vollkommen vorhersehbar sind, ohne triggernde Darstellungen zu relativieren? Wie können Aufführungen auch Orte des produktiven Dissens sein? Zu welcher Form des Dissens können wir konsensuell einwilligen?

Viele dieser Fragen scheinen mir weder generell noch spezifisch beantwortbar zu sein. Sie zu stellen, kann aber dazu beitragen, das Bewusstsein (Awareness) zu erhöhen und so Aufführungsräume barriereärmer, zugänglicher und letztlich freiheitlich zu gestalten.

Konsensuelle Probenarbeit: Praktiken der Intimitätskoordination

Mike Dele Dittrich Frydetzki

Content Note: Im Artikel wird ein Fall eines sexualisierten Übergriffs geschildert. Ich verwende in diesem Artikel den Begriff Intimitätskoordination (IK) synonym mit den Varianten Intimacy Director/Choreographer/Coordinator, da es mir um die strukturelle Position der Figur geht. Director/Choreographer ist im Theater/Tanzbereich zu verorten, Coordinator im Kontext des Filmsets.

Intimitätskoordination – kurzer Abriss einer längeren Geschichte

1972. Der von der Kritik hochgelobte Film *Der letzte Tango von Paris* von Bernardo Bertolucci zeigt eine Szene, die Kinogeschichte geschrieben hat: eine anale heterosexuelle Vergewaltigung unter Zuhilfenahme von Butter

als Gleitmittel,[6] performt von Marlon Brando und Maria Schneider. Die Entstehung der Szene wird Jahre später von Schneider in einem Interview als in Teilen nicht-einvernehmlich beschrieben. Bertolucci und Brando haben die Verwendung des unüblichen und nicht-hygienischen Gleitmittels im Vorfeld des Drehs nicht mit Schneider abgesprochen, um den darstellerischen Effekt der Überraschung Schneiders „als Mädchen, nicht als Schauspielerin"[7] abbilden zu können. *Der letzte Tango von Paris* steht hier als Urszene im Diskurs um Konsensualität und Probenpraktiken, auf die derzeit immer wieder rekuriert wird.

2006. Tarana Burke, afroamerikanische Aktivistin, prägt den Ausspruch „MeToo", um zur Solidarisierung unter von sexueller Gewalt betroffenen afroamerikanischen Frauen aufzurufen.[8] Im Jahr 2017 wird *#metoo* als Hashtag durch die Schauspielerin Alyssa Milano aufgegriffen und löst eine Bewegung internationaler Tragweite aus, die die Verfahren und Produktionsweisen der Theater- und Filmbranche grundsätzlich in Frage stellt und auf gängige nicht-konsensuelle, übergriffige Praktiken im Proben- und Berufsalltag hinweist.

2023. Die Anwesenheit von Intimitätskoordinator:innen (IK) beim Proben und Drehen von Darstellungen von Intimität und Sex wird bei Produktionsfirmen wie Netflix und HBO standardisiert. Als eine der ersten Produktionen wird die Serie *Sex Education* mit mehreren IK erarbeitet, zunächst Ita O'Brian, dann David Thackery und Tigger Blaize. An verschiedenen Theatern begleiten IK Probenprozesse, so wie Kasia Szustow für die Inszenierung *Kurze Interviews mit fiesen Männern – 22 Arten der Einsamkeit* in der Regie von Yana Ross am Schauspielhaus Zürich (UA: 11.09.2021) oder Cornelia Dworak bei der Tanzkompanie *Unusual Symptoms* am Theater Bremen (UA: 05.06.2022).

Die hier beschriebenen Versatzstücke einer Sexualgeschichte der Probe geben den Blick frei auf einen diskursiven Wandel: Was 1972 noch als Inszenierungspraxis geduldet wurde, wird ein paar Jahrzehnte später kontrovers diskutiert werden – die gesellschaftlichen Vorstellungen und Debatten um konsensuelles (also allseitig eingewilligtes) oder übergriffiges (also uneingewilligtes) Verhalten prägen die intimen Räume der inszenatorischen Arbeit an und auf der Probe und spiegeln sich in ihren Artefakten. Ein Resultat dieses Wandels ist der Auftritt der Intimitätskoordination.

Eine viel genutzte Definition des Berufsbildes der IK ergibt sich aus seinen zwei zentralen Aufgaben: IK wird als Arbeitsschutzmaßnahme zum Schutz der emotionalen/psychischen Verletzlichkeit von Performance-Beteiligten

6 Vgl. gia: „Sie wusste nur nichts von der Butter", in: *Der Spiegel Online*, 7.12.2016, https://www.spiegel.de/kultur/kino/der-letzte-tango-in-paris-maria-schneider-wusste-alles-nur-nichts-von-der-butter-a-1124623.html (29.4.2025).

7 gia: „Sie wusste nichts von der Butter".

8 Vgl. Michaela Haas: „Es geht nicht darum, mächtige Männer abzuschießen", in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 9.3.2018, https://sz-magazin.sueddeutsche.de/die-loesung-fuer-alles/es-geht-nicht-darum-maechtige-maenner-abzuschiessen-84547 (30.8.2025).

verstanden, die gleichzeitig inszenatorischen Gestaltungsspielraum eröffnen kann. Der geteilte phänomenale Leib von Figur und darstellender Person ist neurologisch nicht in der Lage, zwischen szenisch erlebtem Kuss und tatsächlichem Kuss zu unterscheiden. Selbes gilt für szenische sexualisierte Gewalt und die tatsächliche Erfahrung dessen. Es besteht ein Verletzungspotential, selbst wenn inszenatorisch rein simulativ und nicht wie im bereits angesprochenen Fall des *Letzten Tangos* auch mit tatsächlicher Gewalt, also nicht-konsensualer Inszenierungspraxis gearbeitet wird. Diesem begegnet IK mit der Etablierung von Praktiken des Einwilligens in Probenräumen und auf Filmsets. Im Hinblick auf die Frage nach offenen Räumen ist hier besonders interessant, dass nicht nur die Begleitung bestimmter darzustellender szenischer Handlungen angeboten wird, sondern dass auch allgemeine, den geteilten Probenraum kennzeichnende Machtdynamiken mit adressiert werden.[9]

Praktiken konsensueller Intimität – das Erbe queerer BDSM-Kulturen

IK ist keineswegs ein gänzlich neues Phänomen. Mir ist es im Spezifischen wichtig, die Historizität der Praktiken zu markieren, aus denen sich die Verfahren der Arbeit von IK an Inszenierungen von Sex und Intimität speisen. Diese Praktiken umfassen die machtsensible Herstellung von *safer spaces*, die Methodiken von konsensualer Kommunikation und einen bewussten, das heißt trauma- und diskriminierungsinformierten Umgang mit Körpern und Begehren der Darstellenden. Ich gehe davon aus, dass das Wissen um konsensuale Kommunikationen des Sexuellen Wissenspraxen der queerfeministischen Bewegungen und der BDSM-Subkulturen sind. Ein Beispiel einer solchen Praxis ist das aus BDSM-Kontexten entlehnte *safe word*, was von IK auf der Probe und während des Drehs genutzt wird. Es ist zu beobachten, wie Vokabular und ästhetische Strategien der feministischen und sex-positiven Bewegungen in Begriffe und Werkzeuge von Regie und Dramaturgie übersetzt werden und in Resonanz gehen – und damit sowohl die ästhetische Praxis des Probens aktualisieren als auch das Verständnis von Einwilligen neu vermessen. Anhand der Entwicklung eines in der IK gebräuchlichen Konsens-Lehrmaterials von FRIES zu CRISP werde ich das kurz deutlich machen:

9 Was die Arbeit der IK potenziell umfassen kann, hat der Berufsverband IK und Stuntkoordination auf dieser Liste zusammengetragen: Hier werden neben simulierten Kussszenen auch Geburtsszenen oder Proben, auf denen ein starkes Machtgefälle aufgrund von Alter, Berühmtheit, Erfahrung u.ä. zwischen den Anwesenden herrscht, benannt. https://b-ik.art/wp-content/uploads/2023/03/Checkliste-fuer-Intimitaetskoordination.pdf (5.1.2026).

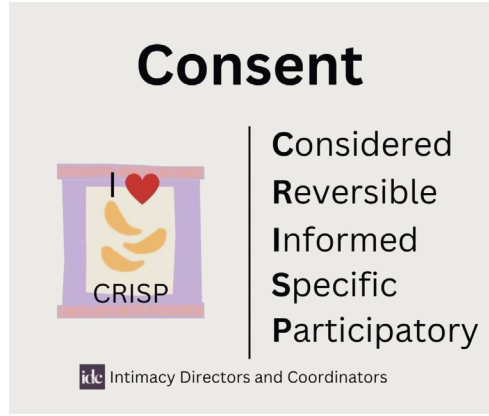

Abb. 1 & 2: Infografiken zu den Akronymen FRIES und CRISP als Beschreibungshilfe für Regelungen zur Einwilligung in intime Handlungen, plannedparenthood.com, idcprofessionals.com

Die international agierende Vereinigung und Ausbildungsplattform IDC (Intimacy Directors & Coordinators) nutzte bis 2022 das Akronym FRIES[10] und diese zugehörige Grafik der US-amerikanischen feministischen Non-Profit-Organisation für sexuelle Gesundheit und reproduktive Rechte, Planned Parenthood. Das hier gezeigte Modell für *consent* umfasst folgende fünf Punkte: frei gegeben, reversibel, informiert, enthusiastisch, spezifisch.

Diese gelten für sexuelle Akte jeglicher Art – jedoch stellt IDC fest, dass sie nur ungenügend die spezifischen Bedarfe ansprechen, die konsensuelles Agieren in szenischen Kontexten verlangen würde. Entsprechend wurde ein neues Akronym entwickelt: CRISP.[11] Wohlüberlegt, reversibel, informiert, spezifisch, partizipativ. Besonders kritisiert wurden also die Punkte „frei gegeben“ und „enthusiastisch“, da sie am wenigsten den realen Bedingungen von szenischer Intimität als Arbeitsverhältnis und vorab vertraglich vereinbarter Leistung entsprechen. Da finanzielle Abhängigkeit und Reputation das „frei“ in „frei gegeben“ unterminieren, wird in der neuen Variante gänzlich auf diesen Begriff verzichtet. Auch die affektive Qualität von „enthusiastisch“ wird in szenischen Arbeitszusammenhängen als nicht ausschlaggebendes Merkmal gesehen. Zum einen ist übermäßiger Enthusiasmus aus Perspektive der IK zu befragen, da evtl. eigene Grenzen in der Euphorie übergangen werden. Zum anderen sei die realistischere Reaktion von Darstellenden eher so etwas wie „grim determination“[12] als freudige Euphorie, wenn sie in die besprochene Szene einwilligen. IDC schlägt deshalb zwei alternative Begriffe vor: considered/wohlüberlegt und participatory/partizipativ, bzw. auf Teilhabe basierend.

10 Planned Parenthood, https://www.plannedparenthood.org/learn/relationships/sexual-consent (29.4.2025).

11 IDC Professionals: „Defining Consent: From FRIES to CRISP!“, *IDC Professionals*, 11.10.2022, https://www.idcprofessionals.com/blog/defining-consent-from-fries-to-crisp (29.4.2025).

12 IDC Professionals: „Defining Consent: From FRIES to CRISP!“.

Das Element „wohlüberlegt“ rührt an einen Kernpunkt der Produktionsverhältnisse von Inszenierungen, nicht nur von szenischer Intimität und Sex: den sowohl faktischen als auch gefühlten Mangel an Zeit und Raum, der Proberäume im Gegenteil zu offenen Räumen eher als vielfach bedingte Räume markiert. „Wohlüberlegt“ verlangt zum einen, dass Informationen frühzeitig mitgeteilt werden und Regieentscheidungen nicht *on the spot* drastisch geändert werden können. Zum anderen legt es nahe, dass die persönlichen Grenzen der Schauspielenden Teil des szenischen Entwicklungsprozesses werden und entsprechende szenische Variationen hervorbringen können. Daran schließt auch der zweite Begriff an: partizipativ bzw. auf Teilhabe basierend. Darstellende sind in Lösungsfindungen einzubeziehen und sollten möglichst viel Mitspracherecht haben, wenn es um die Belange ihrer Körper geht. Hier liegen Anklänge an kollektive Theaterprobenpraktiken nahe, in denen das Einwilligen ermöglicht werden soll durch das Berücksichtigen aller Beteiligten. In effizienzorientierten Produktionsumgebungen kann die Gewährung eines Mitspracherechts allerdings schnell zum zeitlichen Problem werden. Konsensorientierte Praktiken auf der Probe treten also in Konflikt mit tradierten Verfahren und Hierarchien des Einwilligens in Probensettings von Theater und Film. Im intersubjektiven prozessualen Geschehen der Probe als ästhetischer Praxis gilt es zu beobachten, welche inszenatorischen und strukturellen Veränderungen der Auftritt der Figur der Intimitätskoordination als auch die von ihr vermittelten Praktiken mit sich bringen werden.

Praktiken des Einwilligens performen

Maike Gunsilius

Ich forsche zu relationalen Dramaturgien sowie zu Formaten und Praktiken der Partizipation im Kinder- und Jugendtheater (KJT), die Kinder bzw. Jugendliche und Erwachsene versammeln, um das generationelle Verhältnis künstlerisch zu bearbeiten. In diesem Beitrag gehe ich anhand von zwei Beispielen ersten Gedanken zu Praktiken des Einwilligens in diesen Settings nach.

Die in der Gesellschaft wie im Theater zentrale Frage danach, wie wir zusammenleben wollen, wird im KJT stets als eine generationelle Frage verhandelt. Dabei setzt sich das KJT zunehmend damit auseinander, dass in seinen Geschichten, Produktionsweisen und ästhetischen Praktiken selbst eine emanzipatorische Tradition und ein Selbstverständnis, das der anwaltlichen Vertretung der Interessen von Kindern und Jugendlichen verpflichtet ist, in paradoxer Weise zusammenfallen mit einem tief verwurzelten Adultismus – mit Manuela Ritz verstanden als eine „gesellschaftliche Macht- und Diskriminierungsstruktur, die durch Traditionen, Gesetze und soziale

Institutionen untermauert wird“[13] und immer verschränkt mit weiteren Diskriminierungsformen (wie Rassismus, Sexismus, Ableismus und Klassismus) – in der Gesellschaft und im Theater zu sehen ist.

Theatermacher:innen entwickeln zunehmend unterschiedlichste künstlerische Rahmungen und partizipative Modi, um die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen künstlerisch zu befragen, zu verhandeln, temporär neu zu entwerfen und modellhaft durchzuspielen. Welche Praktiken des Einwilligens sind diesen unterschiedlichen Modi der Partizipation implizit eingeschrieben oder werden hier explizit performt? Dieser Frage werde ich im Folgenden anhand von zwei unterschiedlichen künstlerischen Beispielen nachgehen

Praxis des Einladens: *Birds*

In der interaktiven Choreografie *Birds*[14] versammeln die Brüsseler Compagnie Ultima Vez und der belgische Performancemacher Saeppe Baeyens Kinder, Jugendliche und Erwachsene auf einem öffentlichen Platz, intervenieren in seine Ordnungen und nehmen ihn gemeinsam ein. Dafür entwickelt die Performance eine Dramaturgie der Einladung, doch ob und wie die gemeinsame Aktion auf dem öffentlichen Platz sich jeweils vollzieht, ist nicht vorhersehbar, sondern hängt maßgeblich davon ab, ob und in welcher Form die Anwesenden einwilligen, diese Einladung anzunehmen: Kinder, Jugendliche und Erwachsene sitzen zunächst um einen leeren Marktplatz, z.B. in Stuttgart. Verschiedene Instrumente und ein DJ-Set samt DJ sind darauf platziert. Zunächst passiert nichts, nach einiger Zeit steht eine jugendliche Person auf, überquert den Platz und bleibt vor dem am gegenüberliegenden Rand des Platzes sitzenden ‚Publikum‘ stehen. Sie sieht in die Augen einer erwachsenen Person und lädt sie mit einer einfachen, zugleich klaren Geste – zwei ausgestreckten Handflächen – ein, ihr zu folgen. Seite an Seite überqueren die beiden den Marktplatz, dann beginnt die jugendliche Person erst zu laufen, schließlich zu rennen, die erwachsene Person folgt ihr dabei. Ein:e weitere:r Jugendliche:r folgt den beiden, auf der anderen Seite des Platzes angekommen laden sie weitere Personen ein, ihnen zu folgen. Ein Blickkontakt, eine einfache Geste und eine gemeinsame Bewegung im öffentlichen Raum. Unterschiedliche Kinder, Jugendliche, Erwachsene wiederholen diese Vorgänge in unterschiedlichen Formationen, Bewegungsabläufen und Tempi. Der Marktplatz ist zur Bühne geworden und überraschende Konstellationen von Performer:innen, Zuschauer:innen und Passant:innen, die oft nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind, erscheinen: Mal Einzelne, mal Viele steigen in die niedrigschwellige Choreografie ein und wieder aus. Kleinere und

13 Manuela Ritz: „Adultismus – (un)bekanntes Phänomen: ‚Ist die Welt nur für Erwachsene gemacht?‘“, in: *Handbuch Kinderwelten. Vielfalt als Chance – Grundlagen einer vorurteilsbewussten Bildung und Erziehung*, hg. v. Petra Wagner, Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2008, 128–136.

14 Saeppe Baeyens/Ultima Vez: *Birds*, 2021 [UA: Brüssel 2021].

größere intergenerationelle Gruppen rennen, tanzen oder kriechen über den Marktplatz, sie unterbrechen die etablierten (Bewegungs-)muster und ungeschriebenen Regeln des öffentlichen Raumes, indem sie sich gemeinsam versammeln, bewegen und interagieren. Auch ich finde mich schließlich gemeinsam mit vielen weiteren Personen auf diesem öffentlichen Platz liegend und als temporäre intergenerationelle Gemeinschaft verbunden wieder.

Kinder und Jugendliche sind selten eingeladen, Teil einer intergenerationellen Öffentlichkeit zu sein, gesehen und gehört zu werden, wenn es um Fragen des Zusammenlebens geht. *Birds* kreiert Bilder und Erfahrungen einer temporären, intergenerationellen Gemeinschaft, die sich öffentlich formiert und bewegt und damit auch ein Vorschlag ist. Die nonverbale Einladung ist hier zentral: Eine einfache, klare Geste, die offen und zugänglich Kinder und Erwachsene einlädt – und dabei Raum lässt, nicht angenommen zu werden: Niemand muss über einen Marktplatz tanzen, springen oder kriechen, niemand muss Teil dieser gemeinsamen Bewegung, dieser temporären Community sein, aber alle dürfen. Insbesondere dadurch, dass es zunächst Kinder und Jugendliche sind, die diese Einladung aussprechen, scheinen alternative Formen intergenerationellen Zusammenlebens möglich.

Praxis der performativen Handlungsanweisung (befolgen): *Playing up*

Als eine zweite Praxis bzw. Performance des Einwilligens interessiert mich die *instruction*, die performative Handlungsanweisung in der Theater- und Performancearbeit mit Kindern und Erwachsenen.

Die *instruction*, der *score* und die performative Handlungsanweisung ziehen sich seit der Bewegung des Fluxus wie ein roter Faden durch die Geschichte der Aktionskunst und der Performance Art. In ihr verbinden sich zwei zentrale Dimensionen der Aktionskunst – ihre Handlungsorientierung und ihr Charakter des Spiels mit Normen, Regeln und deren Brüchen. Einerseits entwickeln Performancekünstler:innen Handlungsaufträge und -anweisungen für sich selbst, um ihr eigenes Handeln zu initiieren, zugleich zu begrenzen und als Kunstaktion zu rahmen – man denke an Chris Burdens *Shoot* (1971) und viele weitere (nicht nur historische) Beispiele. Andererseits nutzen Performancekünstler:innen Handlungsanweisungen, um auf spielerische Weise zunächst Betrachtende als Performende zu aktivieren – wie beispielsweise in Yoko Onos *Cut Piece* (1964) etc.

Die Performancetheoretikerin RoseLee Goldberg schreibt über die *event-scores* der Fluxus-Künstler:innen: „Some early conceptual ‚actions' were more written instruction than actual performance, a set of proposals which the reader could perform or not, at will."[15] Die *Instruction Artists* entwerfen

15 RoseLee Goldberg: *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York: Harry N. Abrams, 1979, 99.

„mit ihren Partituren einen Rahmen für Handlungen [und stecken] damit auf der Grenze von Kunst und Leben ein temporäres Übungsfeld [ab]", das jedem Beteiligten „im Rahmen der Kunst [...] ein unerschöpfliches Spektrum an modellartigen Erfahrungen"[16] eröffnet. Die Betrachtenden können jeweils entscheiden, ob und wie sie handeln und partizipieren und „zum Akteur, der seine individuelle Herangehensweise entwickelt"[17] werden möchten.

Mit *Playing up*, hat das FUNDUS THEATER/Forschungstheater in Hamburg in Zusammenarbeit mit der Live Art Development Agency London (LADA) und der Tate Modern/Families & Early Years 2016 ein Performancespiel entwickelt: Auf 36 Spielkarten werden ausgewählte Meilensteine der Performancekunst vorgestellt und Kinder und Erwachsene mit einer *instruction* zum Reenacten und Neu-Performen eingeladen. In der gemeinsamen Aktion werden etablierte Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen auf den Kopf gestellt. Bereits die Spielanleitung enthält einen Teil „für Erwachsene", in dem *Playing up* als „spielerische Einführung in die Performancekunst" und als „kulturelle Bildung" gelabelt wird. Im folgenden Absatz „für Kinder" wird dies als Trick entlarvt:

> Wenn Ihr den vorigen Absatz gelesen habt, wisst Ihr ja, dass wir den Erwachsenen erzählt haben, PLAYING UP sei kulturelle Bildung und fördere Kreativität. Das ist natürlich ein Trick. Tatsächlich ist PLAYING UP dazu gedacht, Erwachsene die unglaublichsten und merkwürdigsten Dinge tun zu lassen. Ihr werdet sehen – Erwachsene sind fast zu allem bereit, wenn es um Eure kulturelle Bildung geht.[18]

Wenn Kinder und Erwachsene dieses Spiel zuhause, in einem Museum, in einem Kinder- und Jugendtheater oder in der Schule spielen, performen sie bereits mit Spielbeginn ihre Einwilligung, die Hierarchien zwischen Kindern und Erwachsenen temporär aufs Spiel zu setzen: Kinder willigen in kulturelle Bildung ein, Erwachsene willigen ein, ihre Komfortzone und ihre gesellschaftliche Machtposition im generationalen Verhältnis zu verlassen. Alle Spieler:innen verabreden Augenhöhe und das Spiel beginnt. Damit knüpft *Playing up* an Geschichte und Gegenwart der Performancekunst an, die von einer feministischen Traditionslinie zeugt, indem sie marginalisierten Positionen verpflichtet ist.

Die einzelnen *instructions* auf den Spielkarten fordern intergenerationelle Teams zum Reenacten z.B. von Valie Exports *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968) und weiteren Aktionen auf. Sie verlangen zunächst ein Einwilligen

16 Nicole Grothe/Kurt Wettengl: *Fluxus – Kunst für alle!*, Heidelberg: Kehrer, 2013, 60.

17 Grothe/Wettengl: *Fluxus – Kunst für alle!*, 64.

18 Sibylle Peters: „Instructions", in: dies./Forschungstheater Hamburg: *Playing Up: A Live Art Game For Kids and Adults*, 2016, 3.

in die Aufgabe und dann eine gemeinsame Entscheidung zur Gestaltung ihrer Ausführung – oder dagegen.

Durch das Einwilligen in eine Handlungsanweisung im Sinne des „Gehorchens“[19] kann eine herausfordernde Aufgabenstellung zur Möglichkeit werden: „It is one of the secrets of Live Art that to commit to a task can set you free.“[20] Die experimentelle Untersuchung des intergenerationellen Verhältnisses beginnt hier also mit dem Einwilligen der Beteiligten, etablierte Rollen und Positionen darin (temporär) aufzugeben.

Beide Beispiele zeigen, wie das Einwilligen in künstlerische Praktiken des Einladens und der performativen Handlungsanweisung performt wird. In beiden Fällen performen Kinder und Erwachsene dabei auch ihr Einwilligen in die experimentelle Aushandlung ihres intergenerationellen Verhältnisses. Das konsensuale Einwilligen in die temporäre Spielverabredung ermöglicht also das Erproben alternativer Rollenverteilungen und damit eine künstlerische Aushandlung von Machtverhältnissen.

Neben den beiden vorgestellten gibt es zahlreiche weitere künstlerische Praktiken der Partizipation und des Einwilligens, die im zeitgenössischen KJT performt werden: neben dem Modus der Interaktion in Performancesituationen z.B. in unterschiedlichen Beiratsmodellen, mit denen Kinder- und Jugendbeteiligung im Theater strukturell verankert werden soll. Oder das Einwilligen in intergenerationelle Forschungssettings im Dreieck zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, und weitere: Wer willigt hier bis zu welchem Punkt in welche Formen der Machtabgabe ein? Das Einwilligen in ein gemeinsames Panel, das in diesen kurzen Beitrag mündet, hat mich zu neuen Fragen hinsichtlich Praktiken des Einwilligens im KJT gebracht, die zukünftig zu untersuchen sind.

Vor der Einwilligung kommt die Erklärung

Zum Umgang mit sogenannten ‚vulnerablen Gruppen‘ in inklusiven Forschungssettings

Isabel Schwenk

In diesem Beitrag geht es um versichernde und verunsichernde Praktiken des Einwilligens, die mit ‚Datenschutzerklärungen in Leichter Sprache‘ und ‚Informierten Einwilligungen‘ speziell im Kontext von inklusiven Forschungssettings gemeinsam mit sogenannten ‚vulnerablen Gruppen‘ entstehen.

Für meine Dissertationsforschung zu ‚Leichter Sprache im Theater‘ habe ich mit einer sogenannten ‚vulnerablen Gruppe‘ – Menschen mit kognitiven

19 Sandra Umathum/Stefanie Rentsch: „Vom Gehorchen. Über das Verhältnis von Handlungsanweisungen und ästhetischer Erfahrung“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/umathum_rentsch.pdf (14.4.2025).

20 Peters, „Instructions“, 6.

Beeinträchtigungen[21] – zusammengearbeitet. In Form einer Prüfgruppe haben ca. 20 Personen meine Forschung begleitet, wir haben gemeinsam „Prüfkriterien für ein Theater in Leichter Sprache“[22] erarbeitet, zusammen Aufführungen gesichtet und geprüft. Die leitende Frage war: Wie muss ein Theatererlebnis mittels der Leichten Sprache gestaltet sein, damit es als zugänglich wahrgenommen wird?

Den Begriff der Prüfgruppe habe ich aus dem Regelwerk der Leichten Sprache entlehnt. Dieses sieht vor, dass Texte vor ihrer Veröffentlichung von mindestens zwei Personen mit Lernschwierigkeiten geprüft werden sollen.[23] Für das Theater ist der Begriff des Testpublikums hingegen geläufig, in der Forschung der der Fokusgruppe. Die Prüfgruppe ist auf eine Art beides, Testpublikum der Aufführung und Fokusgruppe für die Forschung. Darüber hinaus ist die Prüfgruppe qua des Regelwerks auch die letzte Instanz, die entscheidet, ob etwas als Leichte Sprache bezeichnet werden kann oder nicht.

Der Annahme folgend, die Zielgruppe von Leichter Sprache wäre auch die Zielgruppe eines möglichen „Theaters in Leichter Sprache“[24] ergibt eine überaus heterogene Zielgruppe, darunter: Personen mit einer kognitiven Beeinträchtigung sowie Menschen mit Lernschwierigkeiten[25], aber auch Menschen, die gerade anfangen Deutsch zu lernen und deren Sprachniveau zwischen A1, A2 und B1 angesiedelt ist.[26] Diese Gruppe hat verschiedene Bedarfe an – in diesem Fall – die Barrierefreiheit von Aufführungen. Diese Diversität spiegelt sich auch in der von mir zusammengestellten Prüfgruppe wider. Zudem habe ich explizit Personen angefragt, die

1.) Interesse an Theater haben und gegebenenfalls Theatererfahrungen mitbringen, dies können Publikums- oder eigene Spielerfahrungen in der Freizeit sein oder auch die Arbeit im Theater bedeuten

21 Gemäß dem „sozialen Modell von Behinderung“ unterscheide ich zwischen Beeinträchtigungen und Behinderungen. Letztere entstehen erst in der Wechselwirkung einer individuellen körperlichen oder kognitiven Beeinträchtigung mit umweltbedingten und/oder kommunikativen Barrieren. Vgl. Anne Waldschmidt: „Disability Studies: individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung?“ in: *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 2005, 29 (1), 9–31. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-18770

22 Kulturfreundinnen/Isabel Schwenk: „Prüfkriterien für ein ‚Theater in Leichter Sprache‘. Fragen an das Publikum nach der Aufführung“, in: *Beiträge zur Publikation der Tagung *Stating the Aesthetics of Access**, hg. v. Isabel Schwenk/Anna Wieczorek, 1. Aufl., Hildesheim: Universitätsverlag, 2026. https://doi.org/10.25625/UQDKKC

23 Vgl. Bundesministerium für Arbeit und Soziales: *Leichte Sprache – Ein Ratgeber*, Berlin: BAMS, 2013, 72.

24 Anja Schmidt u.a: „Es ist nicht leicht. Oder doch? – Das ‚Theater in Leichter Sprache‘. Ein Gespräch über Ästhetik(-en), Zugänge und Möglichkeiten“, in: *Zeitgenössische Theaterpädagogik. Macht- und diskriminierungskritische Perspektiven*, hg. v. Friederike Falk/Eliana Schüler/Isabelle Zinsmaier, 1. Aufl., Bielefeld: transcript, 2022, 295–322, hier: 295. https://doi.org/10.14361/9783839457757-020

25 Die Bezeichnung ‚Menschen mit Lernschwierigkeiten‘ ist u.a. die präferierte Selbstbezeichnung der meisten Selbstvertreter-Netzwerke von Menschen mit sogenannten kognitiven Beeinträchtigungen, wie etwa *Mensch zuerst*. Vgl. https://www.menschzuerst.de/ (5.1.2026)

26 Vgl. Ursula Bredel/Christiane Maaß: *Ratgeber Leichte Sprache. Die wichtigsten Regeln und Empfehlungen für die Praxis*, Berlin: Dudenverlag, 2016, 29.

2.) und sollten Lese-, Schreib- und Sprachkompetenzen der deutschen (Laut-)Sprache[27] vorhanden sein.

Weder habe ich das entsprechende Sprachniveau noch eine medizinische Diagnose abgefragt. Durch mir jedoch bekannte berufliche Situationen der Teilnehmenden und/oder Selbstbezeichnungen weiß ich, dass die meisten in unserer Gesellschaft als behindert und vor allem als kognitiv behindert gelesen und/oder gelabelt werden. In erster Linie passiert dies implizit durch die institutionellen Anbindungen, in denen diese Personen ihre Berufe ausüben. So sind die meisten Personen in einer Werkstatt für behinderte Menschen (WfbM) beschäftigt. Nur eine Person der Prüfgruppe ist institutionsungebunden und angefragt worden, da sie Deutsch als weitere Sprache lernt.

In diesem Beitrag schreibe ich nun über einen inklusiv angelegten Forschungsprozess und damit auch ‚über' diese Menschen, mit denen ich gearbeitet habe. Doch: Haben sie dazu ihre Einwilligung gegeben? Darf ich hier, in dieser Weise so ‚über andere' schreiben – in dem ich beispielsweise personenbezogene Daten, wie die Tatsache, dass einige Personen behindert werden, offenlegen? Die Antwort lautet: Jein. Denn um ehrlich zu sein: Ich weiß es nicht.

But first things first.

Bevor überhaupt irgendjemand zu irgendetwas einwilligen kann, muss erst einmal geklärt werden, ‚wozu' überhaupt eingewilligt werden ‚soll'. Und darum wird es in diesem Beitrag gehen: Die Erklärung vor der Einwilligung.

Die Erklärung vor der Einwilligung

In meinem Fall sollten die von mir angefragten Personen zu folgendem einwilligen:

- Dass wir gemeinsam Stücke anschauen, die ich ausgewählt habe,
- dass wir danach darüber sprechen,
- ich dies aufzeichne und
- ihre Aussagen als direkte Zitate oder als Paraphrasen in meiner Arbeit (und darüber hinaus für z.B. Vorträge) verwenden darf.
- Ferner sollten gemeinsam Ideen entwickelt und Vorschläge erarbeitet werden, wie ein Theatererlebnis für diese Gruppe zugänglicher gestaltet sein könnte.

Personenbezogene Daten, wie Namen, Adressen etc. brauche ich für dieses Vorhaben nicht.

Soweit so gut. Das lässt sich alles aufschreiben in einer Datenschutzerklärung, und diese lässt sich auch in Leichte Sprache übersetzen. Diese

27 Dies liegt vor allem daran, dass ich selbst die Deutsche Gebärdensprache nicht beherrsche.

lässt sich auch genehmigen, von einem Datenschutzbeauftragten und kann Teil eines Antrags für ein Ethik-Votum werden, um das Forschungsvorhaben begutachten und bewilligen zu lassen und mich dadurch letztlich selbst als Forscherin abzusichern. Und diese Datenschutzerklärung in Leichter Sprache kann und soll sodann von der Prüfgruppe unterschrieben werden.

Allerdings zählt ‚Behinderung' als Kategorie laut Datenschutzverordnung ebenfalls zu den personenbezogenen Daten. Dazu gab es aber in meiner Datenschutzerklärung keine separate Auswahlmöglichkeit. Denn: Mit dem Träger Lebenshilfe e.V. habe ich separat zu den einzelnen Datenschutzerklärungen mit den Teilnehmenden vereinbart, dass ich schreiben darf, dass ich mit der Lebenshilfe zusammenarbeite. Das wiederum bedeutet für Personen, mit denen ich zusammengearbeitet habe, dass sobald ich schreibe, dass sie im Lebenshilfekontext sozialisiert sind, diese Personen automatisch als kognitiv behindert gelesen werden – die Erklärung der Institution legt sich somit über die individuelle Erklärung und verbirgt die individuelle Entscheidung. Die Benennung eines Kontextes, wie der Lebenshilfe, führt direkt zu einem gesellschaftlichen Label und möglichen Stigmatisierungen für diese Menschen. Das heißt, mit meiner Markierung dieser Personen als behindert oder auch nur als Nutzer:innen von Leichter Sprache reproduziere ich gesellschaftliche Ausschlussmechanismen, und habe und konnte dafür nicht explizit die Einwilligung der Personen eingeholt/einholen.

Ich erhebe also direkt wie indirekt Daten und diese kann ich mir als Forscherin mit einer Datenschutzerklärung zwar de facto auf dem Papier bewilligen lassen, strukturelle Gegebenheiten und Ungleichheitsverhältnisse lassen sich jedoch dadurch nicht abbilden und festhalten, geschweige denn ein Umgang damit festlegen.

Informiertes Einwilligen?

So wie ich zum ersten Mal eine Promotion mache, war es für die meisten Personen meiner Prüfgruppe auch das erste Mal, Teil eines Forschungsprozesses zu sein. Und was heißt das nun in seiner vollumfänglichen Konsequenz für diese sogenannte ‚vulnerable Gruppe', zu deren Schutz ich mich also verpflichte? Was genau bedeutet es, für diese einzelnen Personen, wenn ich ihre Aussagen verwenden werde – was heißt es überhaupt eine Promotion zu schreiben und ein Buch herauszubringen, in dem das dann alles drinstehen wird und Menschen dieses Buch lesen und möglicherweise verbreiten werden, aber vielleicht erst drei bis sechs Jahre nach Aufzeichnung unseres Gesprächs?

Zur Beantwortung dieser Fragen ziehe ich das Regelwerk der Leichten Sprache heran. Dieses sieht vor, schwierige Wörter oder Konzepte oder

möglicherweise Unbekanntes zu erklären. Es geht dabei immer um einen Wissensaufbau, mit dem Ziel, Neues zu lernen.[28]

Um diesem ‚Schutzauftrag' Folge zu leisten und um zu garantieren, dass möglichst alle beteiligten Personen die gemeinsame Arbeit, die Ziele und die Rahmen der Forschung, sowie die Bedeutung einer Datenschutzerklärung verstehen, habe ich deswegen neben der schriftlichen Erklärung alle Personen mündlich über ihre Rechte in einer einfachen Sprache aufgeklärt – die sogenannte ‚Informierte Einwilligung'. Bei Personen, die weder institutionsungebunden noch selbstständig über ihre Daten entscheiden dürfen, habe ich mir zusätzlich die Erlaubnis der Vormunde eingeholt.

Diese sogenannte ‚Informierte Einwilligung' in mündlicher Form ist je nachdem, mit wem ich gesprochen habe, ganz unterschiedlich ausgefallen. Je nachdem, welches Vorwissen ich angenommen habe oder welches Vorwissen tatsächlich vorhanden war, war diese Erklärung mal ausführlicher, mal kürzer, mal durchzogen von verschiedenen weiteren Erklärungen bezogen auf Herausgeber:innenschaft oder der Erklärung, was ich eigentlich unter Leichter Sprache verstehe. Aus der Erklärung wurde also manchmal ein Gespräch. Im Gespräch bestand die Möglichkeit, auf spezifisches Wissen oder auch Wissenslücken einzugehen und diese ggf. miteinander zu schließen.

Soweit so gut.

Verunsichert wurde ich und auch der Prozess der ‚Informierten Einwilligung' dadurch, dass einige Personen der Prüfgruppe von einem zum nächsten Treffen fragten, worum es nochmal geht, was wir hier eigentlich miteinander machen.

Ich merkte also immer wieder, dass der Akt des Unterschreibens sowie der Akt der Erklärung flüchtig waren, trotz fest aufs Papier platzierter Unterschriften.

Auch hier half mir das Regelwerk der Leichten Sprache weiter – für die mündliche Kommunikation schlägt es vor, Wichtiges zu wiederholen. Also tat ich das.

Alles erarbeitete Material und die daraus essentialisierten Erkenntnisse, stellte ich der Prüfgruppe nochmals vor und habe mir somit noch einmal die Bestätigung geben lassen, dass ich das so verwenden darf – hieraus könnte ich nun für diverse Arbeitsschritte meiner Dissertation verschiedene Rückspiel-Erklärungs-und-Rück-Versicherungs-Momente kreieren. Dies zeigt auf, wie sehr die Bezeichnung einer Gruppe als ‚vulnerabel', dieses Versichern und gleichzeitiges Verunsichern produziert.

Im Umgang mit diesen sogenannten ‚vulnerablen Gruppen' habe ich mich also auf das Regelwerk der Leichten Sprache bezogen, welches von eben jener vermeintlich ‚vulnerablen Gruppe' selbst erarbeitet wurde. Ich lese dieses Regelwerk als Hilfestellung für mich und für die Umsetzung von barrierefreier Kommunikation.

28 Vgl. Bredel/Maaß, *Ratgeber Leichte Sprache*, 56.

Die Verwendung von Regeln wie Erklären und Wiederholen versuche ich als kommunikative Praxis umzusetzen. Beim Praktizieren und Vollziehen von Leichter Sprache als Form einer barrierefreien Kommunikation, die sich den Adressat:innen anpasst, durchlaufe ich immer wieder verschiedene Erklärungs-, Wiederholungs- und Einwilligungsschlaufen. Ich gehe davon aus, dass ich diese brauche, bin ständig damit konfrontiert mir zu überlegen, wer welches Vorwissen hat und welches nicht. Gleichzeitig versuche ich meine eigenen Vorannahmen zu überprüfen, um nicht maternalistisch und ableistisch zu handeln.

Das, was diese Schlaufen unterbricht und bleibt, ist die Frage.

Denn: Vor der Einwilligung kommt die Erklärung und vor der Erklärung kommt die Frage?

Einwilligen als dynamische Praxis: Reflexion und Ausblick

Wir stellen fest: Die Frage nach dem Einwilligen dynamisiert die räumlichen und intersubjektiven Verhältnisse theatraler Kontexte. Konsensorientierte Praktiken sind nicht nur auf der Probe relevant, sondern auch in Hinsicht auf die Praxis der teilnehmenden Beobachtung und der Gestaltung von intergenerationalen, partizipativen und/oder inklusiven Forschungssettings. Sie treten in Konflikt mit tradierten Hierarchien des Einwilligens in Probensettings von Theater und Film, genauso wie mit idealtypischen Auffassungen vom forschenden Körper, dessen Kognition als auch dessen Affekte in die Forschung einfließen. Die Einwilligung als Forscher:in in die eigene Rolle bei der Involvierung in teils triggernde Forschungs-Settings verdient genauso eine gesonderte Aufmerksamkeit, wie die Schritte der Einwilligung der Kinder und Erwachsenen bei ihrer Involvierung in Setups der partizipativen Live Art. Die Betrachtung der eigenen Position mit Blick auf Fragen nach Privilegierung und daraus resultierender Verantwortung und Care, sowohl für die eigene Position als auch für die der in Proben- und Forschungsprozessen beteiligten weiteren Personen scheint den Praktiken des Einwilligens immanent zu sein.

Weitere künstlerische oder ästhetische Praktiken des Einwilligens, die unter diesem Aspekt zu beforschen wären, sind z.B. das Einwilligen zur Machtabgabe in unterschiedlichen Beiratsmodellen o.ä., mit denen Kinder- und Jugendbeteiligung (im Theater) strukturell verankert werden soll. Oder das Einwilligen in intergenerationelle Forschungssetups im Dreieck zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Weitere Fragen, die sich daran anschließen sind, wer mit wem welche Vereinbarungen, (Datenschutz-)Erklärungen und ‚Consent Notes' entwirft und festschreibt und wie eine kontinuierliche Verständigung, Einhaltung, Pflege und (Ein)Übung über eben jene Praktiken (auch ästhetisch) gestaltet sein kann.