

8.2. *Petra* (Berit Einemo Frøysland, Dock 11, Premiere)

Von Fassbinders Film - DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT - und vom Titel ist «Petra» geblieben. Licht aus, rasches geahntes Queren des dunklen Raums erst, dann Stockung, Verknotung: Solo für Petra, Solo für Berit Einemo Frøysland. Keine Musik erst, dann, bevor das Licht den Körper aus dem Dunkeln holt, Gesang. *I Am The Great Pretender*, von der Tänzerin selbst gesungen, bei Fassbinder steht das in der Version der Platters am Ende. Damit ist klar: Was immer das Tanzstück vom Film übernimmt, der Bogen des Films ist es nicht. Der Film erzählt von Petra von Kants Zerfall: in der Sprache, da geht es vom Jambischen in die ungebundene Prosa hinab; von der sadistischen Dominanz in die Hörigkeit und darunter hinunter. Hier wird die Figur anders zerlegt.

Petra von Kant, also Margit Carstensen, steht, liegt, beugt sich, ist fast selbst, sehr viel lebendiger nur, wie eine der Mannequin-Puppen, die in ihrer vom Flokati und vom schwellenden Inkarnat der Gemälde-Tapete dominierten Wohnung herumstehen, von Ballhaus gelegentlich in den Bildvordergrund gerückt. Berit nimmt Haltungen, Gesten von Armen und Händen und überführt sie in Tanz, nimmt sie und stellt damit sehr Unterschiedliches an, erzählt eigene Geschichten damit, emanzipiert die Gesten von Petra, emanzipiert Petra von der Film-Petra in diese Gesten hinein. Es ist ja, was die Petra des Films ausmacht, einfach gekappt: der Bezug zu den anderen Frauen, der stummen unterdrückten Marlene, der angebeteten, sie dann verschmähenden Karin, der Tochter. All das erscheint hier nur als Eintrag in die solo-solipsistischen Figuren des Tanzes.

Der Tanz, der von einer Figur erzählt, die im Film ihre (behauptete) Autonomie verliert, ist im Verhältnis zum Film seinerseits autonom, kann darum auch anders vom Widerstreit zwischen Heteronomie und Autonomie erzählen. Manchmal sehr fließend, ausholend, befreiend, Bahnen ziehend, selbstbewusst, Autonomie des Körpers im Raum. Erst mal aus dem Verknotet-Verstockten des Anfangs befreit zu elektronisch tröpfelndem Regenrinnen-Sound. Aber es bleibt nicht bei der Befreiung. In einem Akt oder Kapitel (jedenfalls ist das Stück in klar abgegrenzte Abschnitte unterteilt) quert Berit auf Zehenspitzen in rechteckigen Bahnen, als folgte sie einem der beim Anstehen üblichen Absperrungslabyrinth, von links vorne nach hinten den Raum, auf

der Tonspur hämmert etwas dazu, das ganz klar das Schreibmaschinengeklapper Marlenes aus dem Film evoziert. Später eine Passage, in der das Mannequinhafte auf den Körper der Petra von Kant metonymisch übergesprungen erscheint, die Bewegungen werden eckig, ruckhaft, quasi-mechanisch, dieser Körper wirkt wie an Fäden geführt. Aber auch von hier führt wieder, anders als beim Film, ein Weg anderswohin, abgeschminkt die künstlichen Lider, eine andere Petra, Petra nach Petra nach Petra von Kant. (71cp)