

Die Stille hat einen Körper – mit Grillparzer in der Karaoke-Bar

Lene Grösch

Roger Vontobels Inszenierung des Stücks *Das goldene Vließ*
von Franz Grillparzer am Schauspiel Essen

Medea schweigt. – Sie schweigt nach dem Mord an Phryxus, dem Gastfreund; sie flieht die verbale Auseinandersetzung mit ihrem Vater, sie gibt kein Wort von sich während ihrer ersten Begegnung mit Jason – und sie bricht dieses Schweigen erst im allerletzten Augenblick, vor die Wahl gestellt zwischen Aietes und Jason, zwischen dem Vater und dem Mann, zwischen der Heimat und dem Fremden. Sein Name aus ihrem Mund, ein einziges Mal – Jason fordert kategorisch dieses eine Wort als Liebesbeweis, den Medeas Körper ihm schon längst gegeben hat: „(Er hat sich ganz gegen sie gewendet. Ihr Auge trifft das seinige. Sie schaut ihm mit einem tiefen Blick ins Auge.)“ – Jason: „Dein Auge hat’s gesagt, nun auch der Mund! Sprich’s aus, Medea, sprich es aus: ich liebe!“¹ Dass Jason das Aussprechen des Offensichtlichen in Anwesenheit ihres Vaters und seines Freundes Milo braucht, um die gemeinsame Flucht aus Kolchis nach innen und nach außen zu legitimieren, eröffnet das Spannungsfeld zwischen Gesagtem und Ungesagtem, das Grillparzer in *Das goldene Vließ* sukzessive aufbaut. Ein Wort verändert alles. Und ab diesem Moment verflucht Medea die Sprache, die die Vergangenheit benennen will und doch nur das Unausprechliche tarnen kann. Sie hat sich nach dem Schweigen gesehnt seit Phryxus’ Tod, der den Fluch um das Goldene Vlies ausgelöst und eine unausweichliche Kette an unheilvollen Ereignissen in Gang gesetzt hat. Sie flieht ins Exil im eigenen Land und versucht dabei verzweifelt, die Sprache in sich wegzuschließen, damit nichts nach außen dringen kann.

¹ Franz Grillparzer, *Das goldene Vließ*, Stuttgart 1995, S. 83.

Wenn Grillparzer Medea zwingt zu reden, schwingt immer auch ihre existenzielle Angst vor dem ausgesprochenen Wort mit. „*Schweig!*“², herrscht sie ihre Amme Gora an, die Jasons Eindringen in ihre Welt beim Namen nennen will. „Ich sage dir, sprich nicht davon! / [...] Du hast’s mir entrissen / Aus der Brust gerissen das zagende Wort, / Ich bin dein, führe mich wohin du willst / Aber kein Wort mehr von jenem Vließ“³, fleht sie Jason an, der Taten von ihr fordert. „Still, still. Hinab wo du herkamst, Gedanke, hinab in Schweigen, hinunter in Nacht“⁴, fordert sie von sich selbst und verhüllt ihr Gesicht, weil das Gedachte unaussprechlich scheint. Aber all ihre Bemühungen, sich selbst und den Menschen, die ihr nahestehen, das Sprechen zu verbieten, sind umsonst. „Schweigen kann ich wenn du’s gebietest, / Einst mein Pflegling, jetzt meine Frau. / Aber drum ist’s nicht anders als ich sagte“, erwidert Gora ihr. Darauf Medea: „Kein Wort mehr, kein Wort, o Gora! (Wirft sich ihr an den Hals und verschließt mit ihrem Munde Goras Lippen.)“⁵ Medea kämpft mit aller Gewalt mit ihrer Sprache und mit ihrem Körper gegen die Worte, sie ringt mit dem Schweigen und verliert und gewinnt zugleich, bis sie am Ende dasteht, allein, mit dem Verlust ihrer eigenen Wörtlichkeit und einer Tat, die keiner Worte mehr bedarf.

„Mit Worten sprich, sie sind ja längst entweicht / Doch brauche nicht der Unschuld stumme Sprache“⁶ – was Grillparzer 1817 seiner Figur Sappho im gleichnamigen Stück in den Mund legt, trägt sein Echo auch in die ersten Arbeiten am Stück *Das goldene Vließ*, die ein gutes Jahr später beginnen. Über 80 Jahre vor Hugo von Hofmannsthal, dessen Lord Chandos und der berühmten Sprachkrise schreibt Grillparzer in und mit einer Sprache, die er längst als unzulängliches Medium, als unzuverlässige Trägerin der Wahrheit erkannt hat. Nicht nur in *Sappho* und *Das goldene Vließ* arbeitet er sich ab an seiner schwierigen Beziehung zum Wort. Auf der einen Seite die Zunge als „falscheste Zeuge des Herzens“,

² Ebd., S. 54.

³ Ebd., S. 90. Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern von der Autorin.

⁴ Ebd., S. 158.

⁵ Ebd., S. 54 f.

⁶ Franz Grillparzer, *Sappho*, Stuttgart 1985, S. 43.

auf der anderen Seite als „des Herzens Dolmetsch“⁷ – was wie ein Paradox klingt, muss Grillparzer in seinen Texten nicht auflösen, weil er die Sprache allein mit ihr selbst konfrontiert. Zwischen der Sprache der Weimarer Klassik und der Sprache der Moderne sucht Grillparzer in diesem Sinne einen Weg, die Schwierigkeiten des Benennens zu artikulieren, das Wort nach seinem Wahrheitsgehalt zu befragen und die „Grenze des Unsagbaren“⁸ auszuloten. Das Theater als Ort, der permanent zwischen Lüge und Wahrheit oszilliert und dabei nicht nur beides in sich aufhebt, sondern auch die Unterscheidung selbst obsolet werden lässt; dieser Ort bietet ihm mehr als nur die Ebene der Verbalsprache. Grillparzer sucht die „Gewalt des uneigentlichen Ausdrucks“⁹ deshalb in erster Linie nicht auf verbaler Ebene, sondern auf bildlicher. Das Wort braucht bei ihm immer auch die Unterstützung, die Reibung, die Konfrontation mit dem szenischen Körper. Fast jedes Zögern, jedes Stocken, jede Diskontinuität des Sprachflusses in *Das goldene Vließ* geht einher mit einer Erweiterung des rein sprachlichen Ausdrucks in die Szene hinein und wird von Grillparzer in den Bühnenanweisungen zum Teil bis ins Detail übersetzt in körpersprachliche Signale.

Das Schweigen gehört nicht Medea allein. Auch Jason schweigt, stockt im Gespräch mit Medea, als die Sprache darauf kommt, dass die Gastfreundschaft des Königs ihm und den Kindern, aber möglicherweise nicht Medea gilt. Die Kinder schweigen, trotz oder gerade wegen Medeas verzweifelten Versuchen, sie zum Mitkommen zu bewegen. Und unter all dem liegt das unheimliche Schweigen der Götter, die nicht auf Medeas Anrufe antworten. Grillparzer vertraut diesem physischen Bild des Schweigens und ergänzt es mit Gesten und Gebärden,

⁷ Grillparzer zitiert nach Urs Helmsdorfer, *Theorie und Praxis von Grillparzers Bühnenkunst*, Solothurn 1959, S. 104.

⁸ Alexander Stillmark, „Prosa spricht, die Dichtung singt‘ – Sprachskepsis bei Grillparzer als Zeitproblem“, in: *Franz Grillparzer*, hrsg. von Robert Pichl und Hubert Reitterer, (= Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 3. Folge, 18. Band. Jubiläumsband. Zum 200. Geburtstag Franz Grillparzers und zum 100-jährigen Bestehen der Grillparzer-Gesellschaft), Wien 1992, S. 311.

⁹ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Gesamtausgabe, Abt. II, Bd. 11, hrsg. von August Sauer, Wien 1924, S. 177.

„die den Wahrheitsgehalt des intuitiv Poetischen“¹⁰ steigern sollen. Eine Inszenierung der Trilogie um Medea und die Argonauten wirft damit immer auch die Frage auf, in welches Verhältnis das wortlose Verhalten zur Sprache gesetzt wird.

Roger Vontobels Inszenierung von *Das goldene Vließ* im Jahr 2007 am Schauspiel Essen geht dieser Frage nicht nur nach, sondern findet auch einen Weg, die Abhängigkeit von Sprache und Körper heutig zu denken und zugleich die Probleme des 19. Jahrhunderts auf der Bühne zu formulieren. Vontobel beansprucht weder für die verbale noch für die nonverbale Kommunikation das alleinige Anrecht auf Wahrheit, sondern lässt beides gleichberechtigt für sich selbst sprechen. An zentraler Stelle fragt die Inszenierung dabei, welchen Einfluss die Assimilierung fremder Kommunikationsformen auf die eigene Authentizität besitzt und welche Rolle dabei der gestische Körper spielt.

Roger Vontobel verändert an entscheidender Stelle das dramaturgische Gefüge und setzt Medea einem verschärften Prozess der Identitätskonstruktion aus, der eng verbunden mit ihrem Verhältnis zum gesprochenen Wort gedacht werden muss. Sowohl inhaltlich als auch formal setzt sich die Inszenierung in der Schlüsselszene mit den zwei wichtigsten Leitmotiven des Stücks auseinander und verhandelt in diesem Sinne *Das goldene Vließ* sowohl als Tragödie der Worte als auch der Zeit.

In der Leierszene – in der Kreusa, die Tochter des Korinther Königs und Jugendfreundin Jasons, der Ausländerin Medea ein Lied und damit ein Stück griechische Kultur beibringen will, das diese im entscheidenden Moment doch wieder vergisst und damit ihren Status als fremde Barbarin bestätigt – findet Vontobel äquivalent zum Schweigen eine Kommunikationsform für Medea, die verbales und nonverbales Verhalten sehr spezifisch miteinander verschränkt. Die Essener Fassung von Vontobel und Dramaturg Thomas Laue radikalisiert die Szene – in die der üblichen Lesart entgegengesetzte Richtung. Medea darf in dieser Inszenierung singen, sie darf sich erfolgreich integrieren, es darf Intimität

¹⁰ Wolfgang Bender, „Das Drama lügt eine Gegenwart“ – „Versinnlichung“ in Franz Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ“, in: Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner (Hrsg.), *Stichwort Grillparzer*, Wien u. a. 1994, S. 105.

zwischen ihr und Jason entstehen und der Zuschauer darf an ein Happy End denken – bis von außen mit unvermittelter Wucht eine Anschuldigung kommt, eine Schuldzuweisung, die Medea zu einem Zeitpunkt zur Fremden und Feindin macht, zu dem sie es eigentlich schon nicht mehr ist: Ein korrumpierter Milo bezichtigt Medea des Mordes an Pelias und liefert damit König Kreon den erkaufte und erwünschte Grund, Medea endlich ausweisen zu können.¹¹ Vontobel setzt hier eine Leerstelle, die die Mythenbildung erst ermöglicht. In der Konsequenz wird Jason zum Teil einer Gruppe, die das Ich bzw. Wir neu definiert, indem sie nicht nur sich selbst neu erfindet, sondern auch gleich den Feind dazu. Innerhalb kürzester Zeit durchläuft Medea auf diese Art und Weise unterschiedlichste Konstruktionsstadien von Identität. Dreh- und Angelpunkt für diesen dramaturgischen Bogen bildet Medeas Lied, ihre Performance, der Akt der Aneignung der fremden Kultur. Vontobel hebt das Stück also genau an dieser Sollbruchstelle auf eine Ebene, die nur noch sekundär auf Sprache angewiesen ist.

Die Essener Inszenierung beginnt direkt nach der Pause mit dem zweiten Aufzug von *Medea*, setzt also dort ein, wo Kreusa Medea ein Lied für Jason beibringen will. Was für Grillparzer die Leier ist, ist für Vontobel die Karaoke-Maschine. Also drückt Kreusa Medea ein Mikrofon in die Hand, startet das Programm und sucht den Song aus. An dieser theatralen Übersetzung in die heutige Gegenwart ist zweierlei bemerkenswert: In beiden Fällen findet auf der Bühne etwas statt, das nur bedingt den Grenzen der Sprache unterworfen ist. „Wo die Poesie aufhört, fängt die Musik an“¹² – Grillparzers Sprachskepsis und seine Faszination für das Potenzial von Musik werden an dieser signifikanten Stelle durch den Medienwechsel versinnbildlicht. Ebenfalls in beiden

¹¹ In der vorherigen Szene sehen die Zuschauer, wie König Kreon Milo stillschweigend ein Geldbündel überreicht, das Milo ebenfalls stillschweigend einsteckt. Die darauf folgende Leierszene wird in der Essener Inszenierung nicht durch einen Herold unterbrochen, wie es Grillparzer eigentlich vorgesehen hatte, sondern durch Milo, der Medea des Mordes an Pelias anklagt. Jenseits der Frage, ob Milo selbst an diese Anschuldigungen glaubt oder für Geld lügt, ist dabei entscheidend, dass die Bedrohung nicht anonym von außen hereinbricht, sondern aus den eigenen Reihen stammt.

¹² Franz Grillparzer, *Tagebücher und Reiseberichte*, Berlin 1980, S. 60.

Fällen geht es für Medea um Assimilierung, geht es um die Aneignung von etwas Fremdem. Mit der Kenntnis des jeweiligen Liedes soll zuallererst kulturelle Anschlussfähigkeit gewonnen werden, die Wiederholung von etwas Bestehendem fungiert in diesem Sinne quasi als inoffizieller Einbürgerungstest. Der Unterschied aber zwischen dem schlichten Lied mit Leierbegleitung und dem Pop-Song aus dem Karaoke-Computer besteht darin, dass dem Medium Karaoke das Spiel mit der eigenen Kultur als Folie bereits inhärent ist. Es ist Teil dieser Spielkultur, die Zusammenführung zweier unterschiedlicher Spuren – der Konservenmusik und der Live-Stimme – als solche zu kennzeichnen. Die Differenz zwischen Original und Wiederholung bleibt dabei immer sichtbar und soll auch sichtbar bleiben. Wenn Roger Vontobel Medea also im Halbplayback singen lässt, lässt er sie zugleich lernen, dass sich in Kreons und Kreusas Welt Authentizität dann am überzeugendsten herstellt, wenn die Nicht-Authentizität ausgestellt wird. In dieser Welt, die Medea so fremd ist, haftet allen kommunikativen Handlungen ein „Unglaubwürdigkeitsstigma“¹³ an, weil sich jede Aussage verbaler und nonverbaler Natur grundsätzlich dem Verdacht ausgesetzt sieht, den Empfänger hinter Licht zu führen. Dabei geht es schon lange nicht mehr um die Frage nach Wahrheit oder Lüge, sondern vielmehr um die Frage nach Authentizität oder das Fehlen derselbigen. Der weiche Faktor Glaubwürdigkeit lässt sich nicht durch eine bloße Behauptung der Glaubwürdigkeit wiederherstellen, im Gegenteil: Jede Behauptung von Authentizität ist unzertrennlich verbunden mit einem instinktiven Misstrauen des jeweiligen Empfängers. Nur durch die kategorische Negation der Möglichkeit von Authentizität lässt sich in der Konsequenz überhaupt etwas herstellen, das ihr nahekommt. Medeas Performance und die Offenlegung des Karaoke-Prinzips trifft damit den Kern des sozialen Habitus, der gemäß Essener Lesart in Korinth vorherrscht. Nur durch die erfolgreiche Assimilierung, die Roger Vontobel in seiner Inszenierung zulässt, ist es Medea überhaupt möglich, ein letztes Mal zu Jason durchzudringen.

¹³ Herbert Willms und Martin Jurga zitiert nach: Svenja Floßpöhler; Tobias Rausch; Christina Wald (Hrsg.), *Kippfiguren der Wiederholung – Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Frankfurt am Main 2007, S. 96.

Wenn Medea und Kreusa bei Vontobel in der Leierszene zunächst gemeinsam Karaoke singen, hat das Gesungene für beide dieselbe Gültigkeit. Dabei nimmt der Song – „Geile Zeit“ der deutschen Popband Juli – inhaltlich auch das Gespräch zwischen Jason und Kreusa vorweg, das kurz darauf stattfindet:

„Hast du geglaubt, hast du gehofft, dass alles besser wird / Hast du geweint, hast du gefleht, weil alles anders ist / Wo ist die Zeit, wo ist das Meer / Sie fehlt, sie fehlt hier / Du fragst mich, wo sie geblieben ist / ... / Du willst hier weg, du willst hier raus / du willst die Zeit zurück / Du atmest ein, du atmest aus / doch nichts verändert sich / Wo ist die Nacht, wo ist der Weg / Wie weit, wie weit noch / Du fragst mich, wo wir geblieben sind / Wird alles anders?
Wird alles anders?
Wird alles anders?“¹⁴

Jasons emotionale Flucht in die Vergangenheit kollidiert mit seinem Pragmatismus. In Kreusa, die von sich behauptet: „Ich selber bin dieselbe, die ich war“¹⁵, sieht Jason seinen ganz persönlichen Konjunktiv – was hätte werden können, wenn. Die Intimität zwischen Kreusa und ihm erzählt dabei von Vertrautheit ebenso wie von der überbordenden Sehnsucht danach, endlich glücklich sein zu dürfen. Die Unterbrechung dieser Zweisamkeit durch Medea, die durch ihre bloße Anwesenheit Jason immer daran erinnert, dass seine Realität doch kein unheimlicher Traum ist, steht daher unter keinem guten Stern. Trotzdem, und das ist das Außergewöhnliche an Vontobels Lesart dieser Szene, entsteht direkt nach dem intimen Moment Jasons mit Kreusa ein ebensolcher intimer Moment mit Medea, der einzige mit ihr überhaupt im gesamten letzten Teil der *Vließ*-Trilogie. Während Jason mit Kreusa in der verklärten Erinnerung schwelgt, hat sie alleine an der Karaokemaschine geübt, hat sie für alle sichtbar ein zweites, ebenfalls von Kreusa ausgewähltes Lied für ihn einstudiert.¹⁶ Dass dieses Lied Jason auch tatsächlich erreicht, verdankt Medea eben jener distanzierten Unmittelbarkeit, die dem

¹⁴ Juli, *Geile Zeit*, Album *Es ist Juli*, 2004.

¹⁵ Grillparzer, *Tagebücher und Reiseberichte*, S. 139.

¹⁶ Söhne Mannheims, *Und wenn ein Lied meine Lippen*, Album *Noiz*, 2004.

Medium Karaoke bzw. Playback eingeschrieben ist. Sie kommuniziert mit ihm nicht nicht nur in seiner Sprache, sondern kann die paradoxe Logik seiner Kultur für sich nutzen, dass fremde Worte mehr Authentizitätspotenzial enthalten als die eigenen – frei nach Grillparzer: „Poetisch wahr ist, wovon man überzeugt ist“¹⁷.

Singen bedeutet immer Selbstpräsentation. Wenn es noch dazu eine Theaterfigur ist, die in einem Theaterstück für eine andere Theaterfigur singt, dann bedeutet das eine Performance zweifacher Ordnung, eine Referenz auf das eigene Medium. Die Leierszene in *Das goldene Vließ* zeigt exemplarisch, dass die Selbstreferentialität des Theaters, die heute so selbstverständlich scheint, in der Dramatik Grillparzers schon lange angelegt ist. Die eigene Präsentation als Prüfstein nicht nur für Fremde – dafür scheint das Prinzip Karaoke denkbar geeignet, dessen Spezifikum zwar das Nicht-Originäre ist, das aber gerade deshalb die Möglichkeit eröffnet, in der Differenz das jeweils Eigene zu finden und zu präsentieren. Dabei geht es nicht nur um das Singen als solches, sondern mindestens ebenso sehr um die jeweilige Körpersprache. Bewegt sich Medea direkt nach der Pause in neuem Kostüm und auf hohen Absätzen noch steif und ungewohnt, findet sie beim gemeinsamen Karaoke-Singen mit Kreusa spätestens beim zweiten Refrain eine neue Körperlichkeit. Sie trinkt mit Kreusa Schwesternschaft und wirkt gelöst, mit Energie und Spaß an etwas Neuem, Ungewohntem, zumindest rational gewillt, ihre Vergangenheit loszulassen. Wo Grillparzer in seiner Zeit die wortlose Kunst der theatralischen Darstellung weiterentwickelte,¹⁸ kanalisiert Vontobel Medeas Verhalten neu. Dass sie in ihrer Performance dabei nicht perfekt ist, sondern sich sichtbar abmüht, macht sie konsequenterweise nur noch authentischer. Durch diese kulturelle Aneignung, die über das reine Lernen von Text und Bewegung weit hinausgeht, zeigt sich Medea in weitaus größerem Maße integriert, als sie zu diesem Zeitpunkt wahrgenommen wird. Durch das Singen erfährt sie eine Form der Befreiung, die bei Grillparzer analog dazu erst dann stattfindet, wenn sie die Leier zerbricht. Ist es im Original ein destruktiver Akt der Verzweif-

¹⁷ Grillparzer, *Tagebücher und Reiseberichte*, S. 155.

¹⁸ Vgl. Stillmark, *Sprachskopsis bei Grillparzer als Zeitproblem*, S. 314.

lung, mit dem sich Medea diese Befreiung erkämpfen muss, wird bei Vontobel das wortlose Zerschmettern des Symbols der fremden Kultur umgewandelt in einen positiven, beinahe schon affirmativen Akt. Den daraus resultierenden erhöhten psychologischen Einsatz zerstört Kreon allerdings umso brutaler und unvermittelter, indem er Medea in genau dem Moment als Feindin konstruiert, als sie endgültig im Dazwischen zweier Kulturen angekommen ist. Dass Jason direkt nach diesem gemeinsamen Moment der Hoffnung gegenüber Kreon nicht zu ihr steht, dass er ihr nicht glaubt oder nicht glauben will, was Pelias' Todesumstände betrifft, muss Medea umso radikaler den Glauben an eine gemeinsame Sprache nehmen. Jason spricht seinen Zweifel offen aus – und nimmt ihr damit ein Stück Identität. Auch wenn die Beschuldigungen rein fiktiv sein mögen – der Wahrheitsgehalt der erlogenen Gegenwart ist es naturgemäß nicht. Jason bricht sein Versprechen, Medea nie zu verlassen, bricht sein Wort, konfrontiert sie mit der Unzulänglichkeit der Sprache.

Wenn Sprache, wie Derrida annimmt, eine Form von Heimat ist, die man an seinen Fußsohlen mit sich herumträgt, eine „mobile Heimat“¹⁹, dann verliert und verlässt Medea ihre Heimat in der Essener Inszenierung endgültig in dem Moment, in dem sie in ihrer Performance kommunikative Mechanismen Jasons bedient und trotzdem noch in Kategorien von Wahrheit und Lüge denkt, trotzdem noch an dem Glauben an das Wahrheitspotenzial von Sprache festhalten will, an einem Denken, das von Grillparzer umso radikaler und essenzieller zerstört wird. Ihre spezifische Wörtlichkeit verliert Medea dabei nicht, weil sich das Verhältnis ihrer Worte zum Bezeichneten verändert – das tut es während des gesamten Stücks kein einziges Mal –, sondern einzig und allein deshalb, weil sich ihr Verhältnis zur Sprache und ihrer sinnstiftenden Funktion grundlegend geändert hat. Von nun an denkt sich Wörtlichkeit nicht mehr in Analogie zur Ehrlichkeit und die Dichotomie von Lüge und Wahrheit ist unwiederbringlich aufgelöst. Es bleibt im wahren Sinne des Wortes nichts mehr zu sagen. Radikal gekürzt überantwort-

¹⁹ Vgl. Jaques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, Wien 2007, S. 68 f.

ten Roger Vontobel und Thomas Laue deshalb das Ende der Tragödie dem kollektiven Wissen um den Ausgang. Der Entfremdung ihres Selbst kann Medea nur eine erneut wortlose Gebärde entgegensetzen. Durch den stummen Akt des Tötens der gemeinsamen Kinder schreibt sie sich eine neue Identität zu, die nicht die alte ist und trotzdem etwas von dem sucht, was verloren gegangen ist. Die Tat auszusprechen aber bleibt Tabu, bleibt tiefstes Trauma derjenigen, die eigentlich schweigen wollte und daran gescheitert ist: „Hinab in Schweigen, hinunter in Nacht!“²⁰

Das Lied, das Kreusa und Medea gemeinsam singen, während Jason am Bühnenrand sitzt und Zeitung liest, fungiert bei Vontobel als inszenatorische Klammer zwischen Wort und Zeit. Schon das Wort „Playback“ macht dabei auf die Ambivalenz des Mediums aufmerksam. Im Dazwischen von „Wiedergabe“ und „Zurückspielen“ betont es die zeitliche Differenz, die durch die Wiederholung von etwas Bekanntem notwendigerweise entstehen muss. Im Hinblick auf die Romantik, die als Epoche der literarischen und historischen Aneignungen geprägt ist von inhaltlichen und formalen Wiederholungen, funktioniert der Song daher auch als intertextueller Baustein und die Karaoke-Maschine in diesem Sinne als Spiel mit medialer Wirklichkeitsinszenierung. Es gibt nichts Neues in der Welt – und trotzdem kehrt das Alte nicht zurück. Auch inhaltlich greift das Lied dieses Motiv auf, verweist es auf die Tragödie der Zeit, auf die Erinnerungsspur der Vergangenheit, die alle Figuren unaufhörlich begleitet.

„Hast du geglaubt, hast du gehofft, dass alles besser wird / Hast du geweint, hast du gefleht, weil alles anders ist / Wo ist die Zeit, wo ist das Meer / Sie fehlt, sie fehlt hier / Du fragst mich, wo sie geblieben ist / ... / Du willst hier weg, du willst hier raus / du willst die Zeit zurück / Du atmest ein, du atmest aus / doch nichts verändert sich / Wo ist die Nacht, wo ist der Weg / Wie weit, wie weit noch / Du fragst mich, wo wir geblieben sind / Wird alles anders? / Wird alles anders? / Wird alles anders?“²¹

²⁰ Grillparzer, *Das goldene Vließ*, S. 158.

²¹ Juli, *Geile Zeit*.

Grillparzers Figuren sind immer auch Figuren der gebrochenen Zeiterfahrung. Nicht nur Medea leidet darunter, dass sie die Vergangenheit nicht vergessen kann. Die Essener Inszenierung fokussiert den Kampf um das Goldene Vlies als nicht enden wollenden kriegerischen Ausnahmezustand und zeigt die Soldaten Jason und Milo als zutiefst traumatisiert von der Vergangenheit. Physisch und psychisch versehrt reichen bei beiden bestimmte Schlüsselreize aus, um die Erinnerung an das zurückliegende Trauma wachzurufen und sie in die Vergangenheit zurückzusetzen. Die beiden ersten Teile der Trilogie, die Vorgeschichte der Ereignisse in Korinth, erzählt Vontobel deshalb in Form eingeschobener Flashbacks, die den letzten Teil *Medea* immer wieder unterbrechen. Die Zeitdramaturgie des gesamten Abends lebt so von der permanent drohenden Unterbrechung der Sicherheit simulierenden Kontinuität. Trotzdem ist es nicht nur der Krieg, der das Verhältnis zur Vergangenheit problematisiert. „Ich bin nicht, der ich war“²² – Jasons Worte formulieren ein Leitmotiv Grillparzers, das in seinem Werk unaufhörlich wiederholt und variiert wird. Die Sehnsucht danach, den Status quo der Vergangenheit wieder herstellen zu können, auf der einen Seite, die Sehnsucht nach dem Vergessen auf der anderen. – Jason:

„Mach, dass ich nie der Väter Land verlassen, / Daß ich bei euch hier in Korinthos blieb, / Daß ich das Vließ, ich Kolchis nie gesehen, / Ich nie gesehen sie, die nun mein Weib, / Mach, daß sie heimkehrt in ihr fluchbeladnes Land / Und die Erinnerung mitnimmt, daß sie dagewesen, / Dann will ich wieder Mensch mit Menschen sein.“²³ – Medea: „Der Augenblick, / wenn er die Wiege einer Zukunft ist / warum nicht auch das Grab einer Vergangenheit?“²⁴

Das Denken aber, das müssen alle Figuren letztlich am eigenen Körper erfahren, funktioniert nicht ohne die Erinnerung.

²² Grillparzer, *Das goldene Vließ*, S. 167.

²³ Ebd., S. 142.

²⁴ Ebd., S. 115.