Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 378

Artikel: "You've gotten your pound of flesh!" : Shakespeare im Zeitalter der Fernsehserie

Autor: Bronfen, Elisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863096

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«You've gotten your pound of flesh!»

Elisabeth Bronfen

Elisabeth Bronfen ist Kultur- und Literaturwissenschaftlerin, Professorin an der Universität Zürich und Autorin. Zuletzt sind von ihr Bücher zu visueller Kultur und Serialität, zur Regisseurin Ida Lupino sowie zu Hollywood und dem Projekt Amerika erschienen. www.bronfen.info

Shakespeare im Zeitalter der Fernsehserie

Das Nachleben Shakespeares hat viele Facetten. Insbesondere in den Erfolgsformaten von HBO, Netflix & Co. Die Autor_innen von Serien wie House of Cards, Deadwood oder Westworld speisen nicht nur entkontextualisierte Hamlet-Zitate in ihre Erzähluniversen ein, sondern bilden auch ganze Figuren und Handlungsstränge den Shakespeare-Klassikern nach.

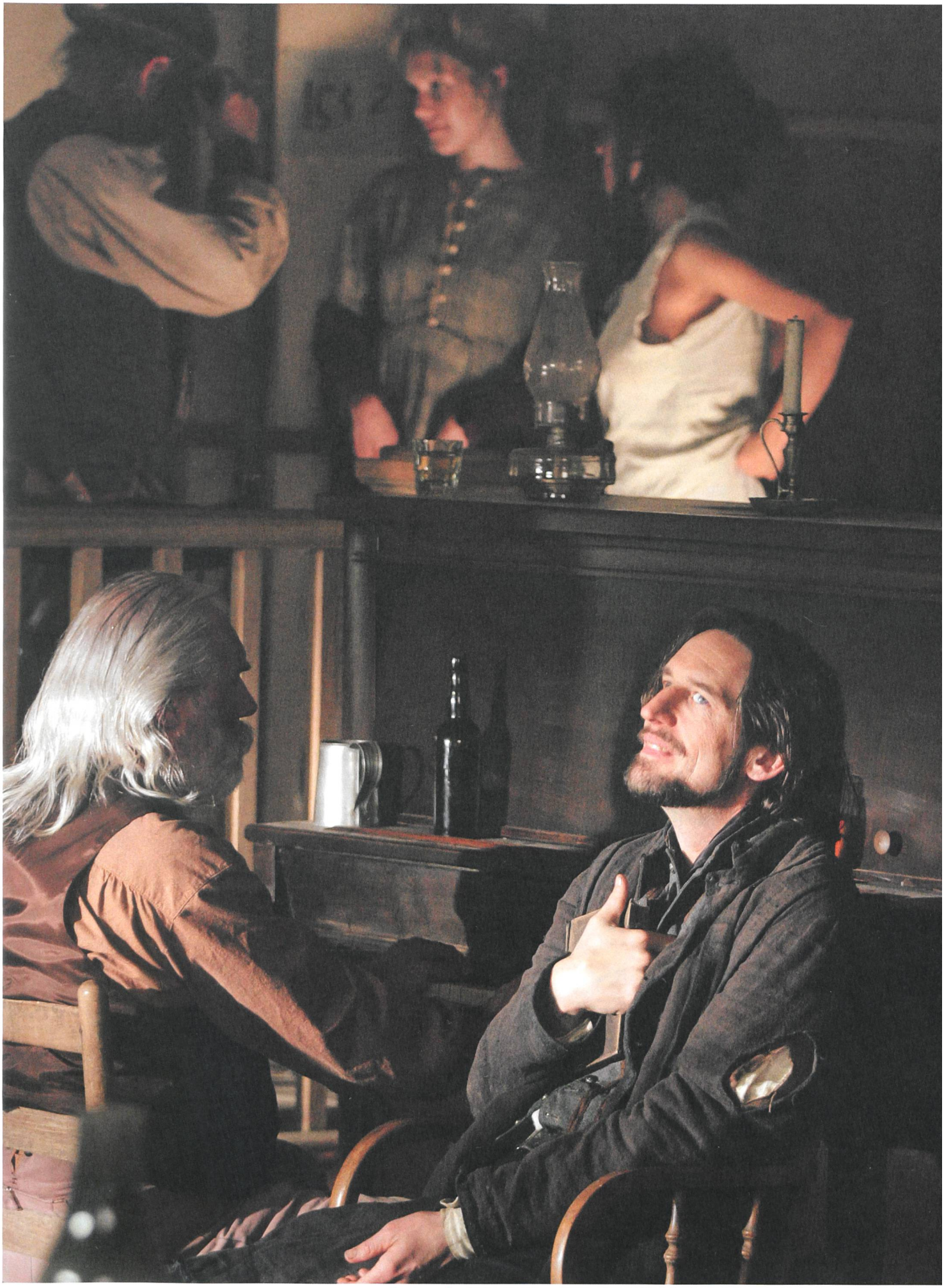
Die Vermutung liegt nahe: Würde William Shakespeare heute leben, er würde Fernsehdramen schreiben. Uns werden nicht nur stets neue Bearbeitungen seiner Stücke angeboten, dem jeweiligen Zeitgeist angepasst. Er taucht auch ganz unerwartet in Serien auf, so etwa in einer makabren Episode des TV-Thrillers Prison Break (2005–2017, Fox). In letzter Minute wird dort die Hinrichtung des Mannes aufgeschoben, der den Bruder der Vizepräsidentin der Vereinigten Staaten, Caroline Reynolds, ermordet haben soll. Der Vater des zum Tod Verurteilten hat interveniert. Er weiss: Man hat Lincoln Burrows diese Tat angehängt, um zu vertuschen, dass der vermeintlich ermordete Terence Steadman noch am Leben ist. Deshalb hat er den Bericht der forensischen Untersuchung einem unvoreingenommenen Richter zugespielt, und dieser lässt die Leiche des getöteten Mannes wiederausgraben. In einer Pressekonferenz nennt die Vizepräsidentin diese Exhumierung einen Trick der Verteidigung, das das Andenken an ihren Bruder beleidigt. Dabei handelt es sich ihrerseits um eine böswillige Verleumdung, hatte doch Caroline Reynolds, die am Verschwinden ihres Bruders beteiligt war, dessen Gebiss mitbegraben lassen. Vor der Tür des Gerichtsmediziners fängt sie kurz darauf die Rechtsanwältin ab, die, von einer Verschwörung gegen ihren Klienten weiterhin überzeugt, auch dem neuen forensischen Urteil misstraut. Um diese hartnäckige Kontrahentin einzuschüchtern, greift Caroline Reynolds auf ein berüchtigtes Shakespeare-Zitat zurück. Entrüstet schleudert sie der jungen Frau den Vorwurf entgegen: «You've gotten your pound of flesh!» Selbst nachdem diese den Raum verlassen hat, verharrt die Kamera auf der Vizepräsidentin, die selbstgerecht einen Seufzer von sich gibt.

Warum dieser Hinweis auf Shylock, der im «Kaufmann von Venedig» um jeden Preis jenes Pfund Fleisch einfordert, das ihm sein Schuldner Antonio für das an ihn geliehene Geld versprochen hat? Handelt es sich nur um eine literarische Floskel, oder geht dieses Zitat über ein Anzapfen des kulturellen Kapitals hinaus, das Shakespeare im kulturellen Imaginären global darstellt? Zwar bezieht sich die Vizepräsidentin – die für sich die Position des rechtschaffenen Kaufmanns in Anspruch nimmt – augenscheinlich darauf, dass in der Komödie der Jude (der auf seinem Recht besteht) von blinder Rachsucht getrieben ist. Zugleich trifft dieser Vorwurf kraft des Zitats auch auf die Rechtsanwältin und den Verurteilten zu. Es macht beide zu moralischen Wucherern, denen selbst der Schlaf der Toten nicht heilig ist. Da wir aber von der Intrige der Vizepräsidentin wissen, wird zugleich deutlich: Diese perfide Anleihe bei dem ikonischen britischen Dramatiker soll ihr helfen, den eigenen Handel mit herausgeschnittenen Körperteilen zu vertuschen.

Mit dem Aufflackern von Shakespeare kommt aber noch etwas anderes ins Spiel: Wir wissen, dass derjenige, der im venezianischen Gerichtshof auf seinem Recht besteht, alles verlieren wird. Wie Shylock, der am Ende des Stücks enteignet worden ist, wird auch Lincoln Burrows keine präsidiale Begnadigung erhalten. Das Shakespeare-Zitat fungiert somit auch als Warnung, die nicht an die Rechtsanwältin gerichtet ist, sondern an die Zuschauer_innen. Uns wird bedeutet, dass die von der Vizepräsidentin eingefädelte Verschwörung obsiegen wird. Weil die Worte Shakespeares diejenigen betreffen, die zu Aussenseitern deklariert worden sind – im Theaterstück einen jüdischen Geldleiher, in der TV-Serie einen Kleinkriminellen –, enthalten sie noch eine weitere ominöse Botschaft. Sie verweisen auf die schreckliche Macht eines politischen Systems, das ebenfalls auf seinem Pfund Fleisch beharrt. Vor dem Gesetz wird den Fremdkörpern der Gesellschaft keine Gnade zuteil.

Hamlets geisterhafte Worte

Dass es sich bei dieser literarischen Anleihe nicht um einen kuriosen Einzelfall handelt, sondern vielmehr um einen im zeitgenössischen TV-Drama verbreiteten dramaturgischen Trick, lässt zugleich die Hartnäckigkeit erkennen, mit der Shakespeare dort herumgeistert. So findet sich in der ersten Staffel von Westworld (2016–, HBO) nicht nur ein Android, der immer dann rätselhafte Shakespeare-Zitate von sich gibt, wenn sein Programm eine Störung hat. In Krisensituationen verwendet auch sein skrupelloser Schöpfer Shakespeares Worte. In einer ebenfalls makabren Episode lotst dieser Dr. Ford Theresa Cullen, die für die Qualitätssicherung im Westworld Park verantwortlich ist, in den Keller eines abgelegenen Hauses auf dem Parkgelände. In diesem Park, der eine Western-Landschaft nachstellt, dürfen die Gäste uneingeschränkt



Deadwood mit Ray McKinnon

ihre sexuellen und gewalttätigen Fantasien an den dort ansässigen Androiden ausleben. Diese Hosts werden ihrerseits immer wieder repariert, teilweise auch mit neuen Rollen programmiert, dürfen sich aber aus den für sie vorgesehenen Erzählschlaufen nicht herausbewegen. Sie sind die unmündigen Schauspieler_innen in dem grandiosen Drama, das Dr. Ford über mehrere Jahrzehnte dort als Meisterregisseur aufführen lässt. Nun hat er von Cullens Vorhaben erfahren, den Vorstand der Delos Corporation davon zu überzeugen, ihn zu entlassen, und ist deshalb zu einem blutigen Opfer bereit. Denn es gilt, seinen absoluten Machtanspruch über das von künstlichen Menschen bevölkerte Königreich zu verteidigen, das er sich im Westworld Park geschaffen hat.

Sein Vertrauen in die eigene Überlegenheit ruft auch in Dr. Ford den Geist Shakespeares auf: Er greift aus Hamlets berühmtem Monolog über Sein oder Nichtsein jene Stelle heraus, in der dieser darüber nachsinnt, was einen nach dem Tod erwartet. Während er gelassen an Theresa vorbeiläuft, flüstert er ihr ins Ohr: «... and in that sleep what dreams may come». Sein gehorsamer Gehilfe Bernard läuft daraufhin auf die verwirrte Theresa zu und zerschmettert ihren Kopf an der Kellerwand. Im Gegensatz zu Shakespeares melancholischem Prinz, dessen Gewissensbisse ihn am Handeln hindern, hat Ford keine Bedenken, die Frau zu töten, die seine souveräne Macht usurpieren will. In dieser eigenwilligen Aneignung wird Hamlets Ungewissheit ob der Träume, die ihn im unentdeckten Land des Todes erwarten, zum Kommentar einer gänzlich anderen Szene, bezieht sich Ford mit dem Zitat doch nicht auf einen vereitelten Selbstmord, sondern auf eine erfolgreiche Tötung.

Von der ursprünglichen Bedeutung in der Tragödie losgelöst, spiegeln die Worte des Prinzen somit nicht nur die dramatische Handlung insofern, als es darum geht, die unliebsame Kollegin in einen Todesschlaf zu versetzen (von dem auch Theresa nicht weiss, welche Visionen sie dort erwarten). Der Umstand, dass Dr. Ford sich die Worte einer Shakespeare-Figur zu eigen macht, stellt auch eine Bauchrednerei dar. Man könnte meinen, der Geist Hamlets hätte unserem skrupellosen Schöpfer die warnenden Worte eingeflüstert und dadurch Dr. Ford selbst geisterhafte Züge verliehen. Und eben weil Hamlets berühmte Worte von einem anderen vorgetragen werden, nimmt diese dramatische Figur nicht nur an dieser Szene implizit selbst teil. Von einer anderen Figur gesprochen, bezeugen Hamlets Worte auch das gespensterhafte Nachleben Shakespeares poetischer Sprache an sich. Seiner historischen Spezifität beraubt, ist dieses Hamlet-Zitat nicht nur einem Geist ähnlich aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurückgekehrt, sondern auch von einem Medium in ein anderes gewandert. Im Kontext seines Einzugs ins zeitgenössische TV-Drama kann der Hinweis auf die Träume, die einen im Tod erwarten, auf eine dramatische Situation angewendet werden, die sich von der ursprünglichen dezidiert unterscheidet. Das Zitat entpuppt sich als frei schwebendes Zeichen, das bei diesem neuen Einsatz eine Nachreife erfährt.

Zugleich lässt sich am Einsatz von Hamlets Worten in Westworld noch mehr ableiten: Geistern Shakespeares Stücke im zeitgenössischen TV-Serien herum, dann ohne in dieser Welt gänzlich heimisch zu werden. Ihr kulturelles Nachleben macht aus ihnen gespenstische Fremdkörper, die seriell funktionieren. Eben weil jedes Theaterstück eine Übersetzung erlaubt und sogar, um sich der Gegenwart anzupassen, eine Verarbeitung fordert, sichert es sein kulturelles Erbe als Serie von Variationen. Das ursprüngliche Stück geht in den neuen Verarbeitungen nie ganz auf, sondern bleibt geisterhaft bestehen, um immerfort neue Transformationen auszulösen. Zugleich wird damit über das Serienformat selbst nachgedacht. Diese Erzählform ist dezidiert auf Wiederholung ausgerichtet, arbeitet sie doch mit sich stets variierenden Transformationen bestimmter dramatischer Situationen. Zugleich versteht sich serielles Erzählen als Fortsetzung vergangener Ereignisse. Im Sinn eines impliziten Wissens, an das es sich zu erinnern gilt, schwingt in jeder neuen Episode einer Fernsehserie das Vorhergehende mit. Dies gilt auch dann, wenn nicht konkret mit Rückblenden gearbeitet wird, die das Gewesene einmal mehr ins Blickfeld rücken.

Die Nachreife einer Shakespeare-Figur

Aber nicht nur in Form von Zitaten sucht Shakespeare die Welt der zeitgenössischen TV-Serie heim. Auch einige seiner dramatischen Personen erfahren dort ein schillerndes Nachleben, allen voran «Richard III». Es ist bereits ein Gemeinplatz geworden, die «Shakespearean asides» dieses Tyrannen mit Francis Underwood (Kevin Spacey) in Verbindung zu setzen. In diesen Monologen spricht eine Figur das Publikum direkt an, sodass deren Bemerkungen nur vom Publikum gehört werden, nicht aber von den anderen Figuren, die auf der Bühne stehen. Mit seinen direkt in die Kamera gesprochenen Worten in House of Cards bricht der korrupte Politiker die vierte Wand, um uns seine geheimen Machenschaften anzuvertrauen. Dabei macht er uns zu seinen Kompliz_innen. Zugleich dient der dramaturgische Trick der Entlarvung dieses zeitgenössischen Schurken. Wir werden angehalten, hinter die Kulissen seiner medialen Manipulation zu blicken.

Weniger geradlinig ist die Aneignung einer anderen Tragödie in House of Cards, erfahren doch im Ehebündnis von Francis und Claire (Robin Wright) Macbeth und seine Lady ein eigenwilliges Nachleben. Der Aufstieg der Underwoods ins Oval Office ist wie der des Königspaars bei Shakespeare ein prekärer Sieg. Er beruht auf einer Serie blutiger Machenschaften, bei denen Claire ihren Gatten immer wieder antreibt. Noch bevor ihnen die illegitime Machtübernahme gelingt, sehen wir sie wiederholt nachts beim Rauchen am Fenster ihrer Wohnung. Ihr intimes Gespräch zeugt von gegenseitigem Vertrauen. Als hätte Shakespeares Lady Macbeth ihr eine verheissungsvolle Vorahnung eingeflösst, erinnert Claire ihren Gatten zugleich immerfort daran, dass sie ihren politischen Ehrgeiz nur als Paar erfolgreich durchsetzen können. Ohne Claire an seiner Seite wird Francis tatsächlich in einem ebenso fatalen Solipsismus enden wie Macbeth, der,

einem Zerstörungsrausch verfallen, in einer letzten verzweifelten Schlacht sein Leben verliert.

Dabei wirft auch House of Cards die Frage auf: Ist der grausame Machthunger Claires lediglich die konsequente Haltung einer treuen Ehefrau, die die politischen Bestrebungen ihres Gatten unzweideutig unterstützt? Oder versteckt sich hinter ihrer Komplizenschaft eine eigene Agenda? Wie in «Macbeth» nimmt diese zeitgenössische Lady eine ambivalente Position ein. Zwar stellt sie ihren gemeinsamen politischen Ehrgeiz nie infrage. Die Szenen aber, in denen sie zögert, ob sie ein schwarzes oder ein helles Kleid anziehen soll, deuten einen verborgenen Zwiespalt an. Hinter dem öffentlichen Image der «Herzenskönigin des amerikanischen Volkes» verbirgt sich nicht nur ein eigennütziges Streben. Claire mag zwar ebenso grausam wie ihr Gatte sein, ihre albtraumartigen Visionen bezeugen jedoch auch, dass sie von Gewissensbissen geplagt wird.

Augenfällig an dieser zeitgenössischen Lady Macbeth ist allerdings die Nachreife, die Shakespeares Figur in House of Cards erfährt. Bei Shakespeare verschwindet sie am Ende des vierten Akts. Nur in einem Nebensatz erfährt man, sie sei gestorben. Claire hingegen gelingt es, die erste Präsidentin der Vereinigten Staaten zu werden. Um ein Impeachment zu vermeiden, hat Francis sich entschlossen, zurückzutreten, und so ist sie als seine Vizepräsidentin nachgerückt. Zudem hatte der entmachtete Präsident sich auf die List seiner gerissenen Lady eingelassen. Um der Öffentlichkeit jene Entfremdung der beiden Eheleute glaubwürdig vorzutäuschen, die allein ihm erlauben würde, seinen Machtanspruch aufrechtzuerhalten, war er aus dem Weissen Haus ausgezogen. Im Gegenzug hatte Claire ihm versprochen, ihn zu begnadigen. Im Oval Office angekommen, begreift sie plötzlich, dass sie ihren Gatten nicht mehr braucht. Von seinem Hotelzimmer aus ruft Francis sie nach ihrer ersten Ansprache an die Nation vergeblich auf ihrem Blackberry an. Stattdessen verkündet sie entschlossen mit direktem Blick in die Kamera: «My turn!» Die «Shakespearean asides» gehören nun ausschliesslich ihr.

Ganz im Sinn einer seriellen Logik ist der Art, wie Claire die Shakespeare-Tragödie in der letzten Staffel fortsetzt, eine prägnante Variation eingeschrieben. Zwar ist auch ihre Präsidentschaft prekär. Sie hat nicht nur den Kongress gegen sich, sondern auch Feinde in den eigenen Reihen, die sie zu stürzen suchen. Wie Macbeth sitzt sie vereinsamt im abgedunkelten Oval Office und sinnt darüber nach, wie sie die Letzten derer, die von ihren Geheimnissen wissen, ausschalten kann. Und wie der König wird auch sie von Halluzinationen heimgesucht, in ihrem Fall vom ermordeten Gatten. Scharfsinnig stellt ihre gerissene Gegenspielerin fest, Claire scheine sich unschlüssig zu sein, ob sie ganz in die Rolle des skrupellosen Souveräns schlüpfen wolle oder nicht lieber die in seinem Schatten waltende und von Gewissensbissen geplagte Lady geblieben wäre. So besteht die Pointe der Nachreife, die Shakespeares Lady in der Gestalt von Claire erfährt, in Folgendem: Indem sie den tyrannischen Krieger mit seiner Lady verschränkt, obliegt diese erste amerikanische Präsidentin der Intrige im Innern nicht.

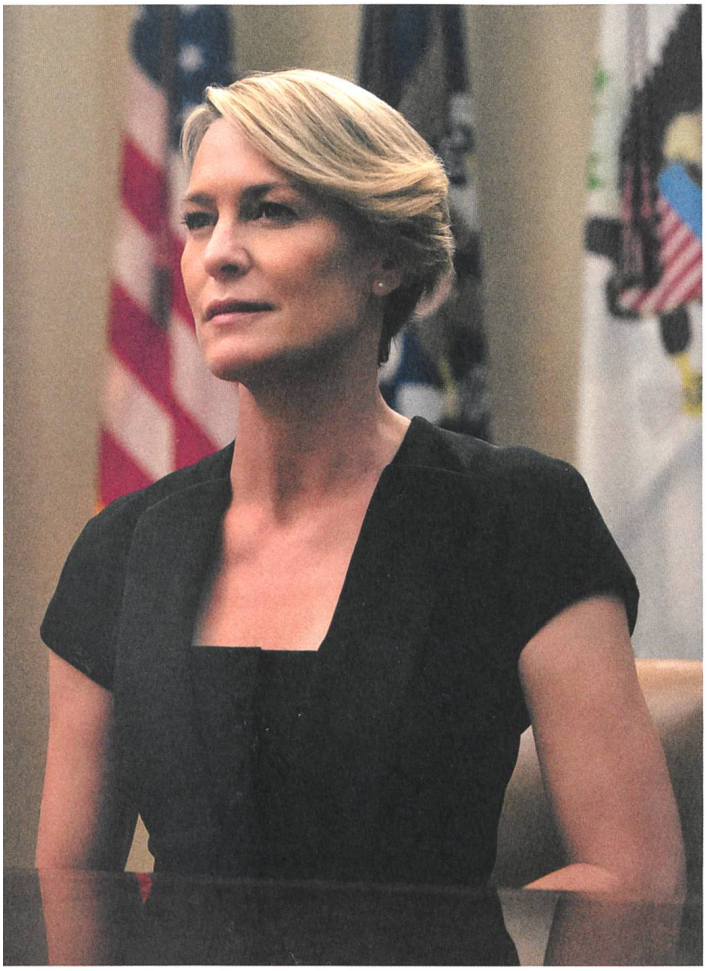
An dieser Verdichtung lässt sich auch eine feministische Umschrift des Tragischen festmachen. Was, wenn Lady Macbeth sich nicht umgebracht hätte und wieder auf die Bühne träte, nachdem ihr wahnsinnig gewordener Gatte seine letzte Schlacht verloren hat? Was, wenn es darum ginge, über seine Leiche die kulturelle Gefühlsambivalenz gegenüber einer herrschenden Frau in den Fokus zu nehmen? Unerwartet wird Claire in der letzten Episode von House of Cards schwanger. Sie hat sich die illegitime Macht ihres Gatten wörtlich einverleibt und wird nun seinen Nachfolger gebären. Von der Flagge im Oval Office gerahmt, trägt sie stolz ihren schwangeren Bauch zur Schau. Und eben dieses Hybrid der kriegerischen Mutter findet in der Schlusssequenz einen dramaturgischen Höhepunkt. Nachdem Claire im Oval Office den Mörder ihres Gatten mit einem Brieföffner erdolcht hat, kniet sie neben ihm auf dem blutigen Boden. Dort umarmt sie ihn zärtlich mit ihrem rechten Arm, während sie ihm mit der linken Hand kaltblütig Nase und Mund zuhält, bis er erstickt. Flüsternd versichert sie ihm, sie hätte ihn nun endlich von seinem Leid befreit. Der Wachmannschaft wird sie sagen, es war der Selbstmord eines reumütigen Sünders.

Ihr hartnäckiges Überleben markiert den Endpunkt des seriell über sechs Staffeln durchgespielten Wandels von der treuen Gattin zur Alleinherrscherin. Als Mutter der Nation erhält sie, was Francis Underwood sich immer gewünscht hatte. Im Vorspann zur Folge «Chapter 65» ist eine Statue der schwangeren Claire Hale zu sehen, die für einen Augenblick vor einem gewittrigen Himmel durch Sonnenstrahlen erleuchtet erscheint. Für das Publikum führt das Format des seriellen Erzählens zu einer ambivalenten Immersion. Eben weil Claire nicht nur als eine in sich widersprüchliche Heldin konzipiert worden ist, sondern auch weil man uns im Verlauf der sechs Staffeln an ihrer langsamen Transformation hat teilnehmen lassen, dürfen wir sie sowohl für ihre Heimtücke verurteilen als auch, gleichzeitig, für ihre Hartnäckigkeit bewundern.

Eine Frage der Dramaturgie

Shakespeares Verhandlung politischer Tyrannei ist nicht das einzige seiner Anliegen, das im zeitgenössischen TV-Drama aufflackert. Als die Westernserie Deadwood ausgestrahlt wurde (2004–2006, HBO), hat die Kritik in der sowohl derben wie poetischen Sprache der Figuren eine Nähe zu Shakespeare festgestellt. Weniger häufig kommentiert wurde hingegen die Dramaturgie, die dessen Theaterstücke mit dieser Serie verbindet. Wenn Deadwood von der Vorstellung zehrt, die Welt sei ein Theater, in dem jeder Figur eine bestimmte Rolle zugewiesen worden ist, dann hat dies einen kulturhistorischen Grund. In der Literatur des Western dienen Shakespeare-Zitate oft als Motti einzelner Romankapitel. So greift zum Beispiel James Fenimore Cooper in «The Last of the Mohicans» mit besonderer Vorliebe auf den «Kaufmann von Venedig» zurück, gilt es doch, im heimtückischen Huron-Häuptling Magua die Rachsucht des Juden Shylock wiederaufleben zu lassen. Der ebenso häufige Einsatz von

Westworld mit Thandie Newton, Angela Sarafyan



House of Cards mit Robin Wright

Deadwood mit Molly Parker

Zitaten aus dem «Sommernachtstraum» wiederum verwandelt das noch nicht besiedelte New Yorker Hinterland in eine Bühne für tragikomische Irrungen und Wirrungen, die im Sieg der weissen Siedler_innen über die Ureinwohner_innen ihr glückliches Ende finden.

Ebendiese Vorstellung der Western Frontier als Bühne, auf der ein nationaler Wille zur Expansion vorgeführt wird, prägt auch in Deadwood *David Milchs* historische Reimagination davon, wie aus einem Camp in South Dakota im Laufe der 1870er-Jahren eine Gemeinde wird. Am Anfang walten dort die beiden Saloonbesitzer Al Swearengen und Cy Tolliver wie feudale Herrscher. Dann zieht der Goldrausch auch den Räuberbaron George Hearst an, der eine einmalige Gelegenheit erkennt, seine Gier nach Reichtum zu befriedigen. Auch hier geistert Hamlet herum, hält doch Swearengen Selbstgespräche mit dem Schädel eines Indianers, den er in einer Hutschachtel aufbewahrt hat. Und der Hotelbesitzer E. B. Farnum greift immer dann auf «Shakespearean asides» zurück, wenn er nur uns seine Frustration darüber mitteilen will, dass man ihn als Laufburschen behandelt, der von den geheimen Abmachungen der anderen ausgeschlossen ist.

Als Pendant zu diesen Monologen wird ein Theater der Überwachung dargeboten. Immer wieder blickt Swearengen über die Balustrade nach unten in seinen Saloon, um – Hamlet nicht unähnlich – in Erfahrung zu bringen, wie seine Handlanger sich in dem von ihm orchestrierten Drama verhalten. Um ihre Überlegenheit zu inszenieren, schauen zusammen mit ihm die anderen beiden Lokalfürsten vom Balkon ihres jeweiligen Hauptquartiers auf die Strasse, die durch Deadwood verläuft. Der Dramaturgie Shakespeares entlehnt ist auch der Fokus auf diejenigen, die die Rollen spielen, die ihnen in diesem Machtgefüge zugewiesen worden sind. Wir verfolgen das geistreiche Wortgefecht zwischen dem jüdischen Händler Seth und der Hure Trixie, mit dem sie einander beweisen, wie gut sie zueinander passen. Und wir bemitleiden die stets betrunkene Kundschafterin Calamity Jane, die eine Welt beklagt, in der sie keinen Platz mehr hat.

Zitiert wird Shakespeare auch ganz konkret in einer Episode der dritten Staffel. Jack Langrishe und seine Theatertruppe sind in Deadwood aufgetaucht, unter ihnen der todkranke Chesterton. Um ihm den Ort zu zeigen, an dem ihre erste Aufführung stattfinden wird, fährt Jack den alten, fettleibigen Mann in einem hölzernen Rollstuhl dorthin. Dann sitzen die beiden im Dunkeln, um gemeinsam eine Szene aus dem vierten Akt von «König Lear» darzubieten. Jack setzt mit einer Rede des erblindeten Gloucester ein. Den verstossenen Sohn Edgar, der sich vor ihm als Bettler verstellt, fragt er, ob er den Weg nach Dover kenne. Der verzweifelte alte Mann will sich dort von den Klippen stürzen. Zuerst sitzt der sterbende Schauspieler nur schweigend neben seinem Freund. Dieser ist sich unschlüssig, wie er ihn zum Mitspielen bewegen kann. Dann aber rezitiert Jack die Passage, in der Edgar seinem Vater vorlügt, er stünde dicht vor einem tiefen Abgrund. Als würde er diesen Hinweis auf seine eigene Situation übertragen, übernimmt Chesteron alsdann Gloucesters Part. Dessen Bitte an seinen Sohn, er solle ihn an eben diese Stelle führen und dann seine Hand loslassen, sind die letzten Worte, die er sprechen wird.

Für einen kurzen Augenblick sind Rolle und Schauspieler eins. Jack, der langsam seine Hand von der seines Freunds wegzieht, hat diesen liebevoll in den Tod gelotst. Das Gleichnis zwischen irdischem Leben und Theateraufführung wird konsequent zu Ende geführt. Das geisterhafte Aufrufen der Worte Shakespeares verhilft dem Schauspieler zu dem ihm gebührenden Abgang. Erstarrt in dieser letzten Rolle, bleibt die Leiche Chestertons auf der Bühne. Die Realität hat das theatrale Spiel eingeholt; für uns als Zuschauer_innen ist das allerdings nur eine isolierte Szene. Die Episode geht weiter. Die Staffel ist noch nicht zu Ende. Diese Aufführung war nur für uns. Zugleich aber ist die Sterbehilfe des Theaterdirektors ein besonders anrührendes Beispiel für die Wirkung, die Shakespeares Dramaturgie in zeitgenössischen TV-Serien entfalten kann. Die Leidenschaften, die sich in diesen Passagen verdichten, treten immer wieder und zugleich anders in Erscheinung. ×