

Christian Hißnauer

Ermittlungen in der Vergangenheit: LIFE ON MARS und ein Technikdiskurs des Abwesenden

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12505>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hißnauer, Christian: Ermittlungen in der Vergangenheit: LIFE ON MARS und ein Technikdiskurs des Abwesenden. In: Andreas Hirsch-Weber, Stefan Scherer (Hg.): *Technikreflexionen in Fernsehserien*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2015, S. 21–39. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12505>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Ermittlungen in der Vergangenheit

Life on Mars und ein Technikdiskurs des Abwesenden

Christian Hifsnauer

Take a look at the lawman
Beating up the wrong guy.
Oh man! Wonder if he'll ever know
He's in the best selling show.
Is there life on Mars?

David Bowie (*Life on Mars*)

Sam Tyler (John Simm) kommt sich zwar vor wie auf einem anderen Planeten, doch *Life on Mars* (2006-2007) ist keine Science-Fiction-Serie. Die fremde Welt, in der Detective Chief Inspector Sam Tyler nach einem Unfall erwacht, ist die seiner eigenen Kindheit: des Jahres 1973.¹

Life on Mars ist eine Mischung aus Krimi- und Mystery-Serie,² bei der bis zum Schluss unklar bleibt, ob Sam Tyler im Koma liegt

1 Nach 16 Folgen in zwei Staffeln wurde *Life on Mars* beendet. Zwischen 2008 und 2010 lief die Nachfolgeserie *Ashes to Ashes* in drei Staffeln. Im Mittelpunkt steht hier die Polizeipsychologin Alex Drake (Keeley Hawes), die im Dienst angeschossen wird und daraufhin im Jahr 1981 ‚erwacht‘ (wo sie auf Gene Hunt [Philip Glenister] und dessen Kollegen aus *Life on Mars* trifft, jedoch nicht auf Sam Tyler). Aufgrund ihrer Arbeit ist sie mit dem ‚Fall‘ Sam Tyler vertraut: Am Ende der zweiten Staffel von *Life on Mars* sieht man, dass Sam Notizen und Bandaufzeichnungen an eine Psychologin weiterleitet. In *Ashes to Ashes* spielt daher die Täterpsychologie oftmals eine größere Rolle. Zu beiden Serien siehe auch Lacey/McElroy 2012.

2 Richard Kilborn (2013, 223) bezeichnet *Life on Mars* als „Fernsehdamaserie [...], die eine wiederbelebende Wirkung auf die breite Tradition des Kriminaldramas gehabt“ hat. Die Serie sei dabei „als ein bahnbrechendes und innovatives Werk“ (ebd.) rezipiert worden. Für Kilborn (ebd., 224) ähnelt sie, „so weit es den grundsätzlichen Handlungsaufbau betrifft, [...] ebenfalls den Erzählungen in klassischen Westernfilmen, in denen ein geheimnisvoller Fremder in die Stadt reitet und den Status quo in einer Weise stört, die viele

und sich nur in einer Traumwelt bewegt, ob er tatsächlich eine Zeitreise erlebt oder schlicht verrückt geworden ist. Warum auch immer: Der Polizist, der im Jahr 2006 seine Kollegin und Freundin Maya Roy (Archie Panjabi) noch im Büro zurechtweist („Look around you! What’s the use of feelings in this room?“, 01/01, 00:03:50-00:03:52), muss sich in einem Alltag zurechtfinden, in dem Instinkt und Bauchgefühl mehr zählen als sorgfältige Ermittlungen und gerichtsfeste Beweise. Dies nutzt die Serie immer wieder dazu, quasi *ex negativo* Techniken und Methoden ‚moderner‘ Polizeiarbeit zu reflektieren – und deren Überlegenheit zu zeigen –, auch wenn Sam durchaus

Gefallen an der unerwarteten Freiheit, die das Leben als Polizist im Jahr 1973 bietet[, findet]. Nicht mehr der Belastung durch Papierkram, Arbeitstreffen und Kommissionen ausgesetzt, steht mehr Zeit zur Verfügung, um auf der Straße Verbrechen zu bekämpfen und Kriminalität zu verhindern (Irwin 2012, 320).

Zukunft vs. Vergangenheit

Der Zeitsprung eines Protagonisten in die Vergangenheit – unabhängig davon, ob dieser im Rahmen der narrativen Wirklichkeit als reales oder als imaginiertes Ereignis erzählt wird – führt zu einem anderen Modus der Technikreflexion als dies in ‚klassischen‘ Science-Fiction-Zukunftsszenarien oder innerhalb historischer Settings möglich ist.

Science-Fiction-Serien wie *Star Trek* (1966-1969) und ihre vielfältigen Spin Offs reflektieren mögliche – zukünftige – Techniken. Die wöchentliche Erkundung neuer Welten bietet aufgrund der seriellen Struktur die Chance, immer wieder – auch unterschwellig –

Stadtbewohner als ausgesprochen bedrohlich empfinden“. – Formatadaptionen wurden in den USA (*Life on Mars*, 2008-2009), Spanien (*La Chica de Ayer*, 2009) und Russland (*Обратная сторона Луны*, 2012) realisiert. Vgl. Irwin 2012; [Anon.]: „Russia’s version of *Life on Mars* is a huge hit.“, 28.12.2012, <http://blogs.bbcworldwide.com/2012/12/28/russias-version-of-life-on-mars-is-a-huge-hit/>; zur Adaption fiktionaler Programmangebote allgemein siehe auch Didier 2014, Schrader/Winkler 2014, Weber 2012.

einem Technikdeterminismus zu wehren. Jede neue Welt, die entdeckt und erforscht wird, stellt *eine* mögliche Ausformung einer technologisch geprägten Kultur dar – bis hin zum freiwilligen Verzicht auf technologischen Fortschritt bei den Ba'ku in dem Kinoabenteuer *Star Trek: Insurrection* (1998). *Star Trek* macht damit immer wieder deutlich, dass die eigentliche Gefahr nicht in (neuen) Techniken besteht, sondern in dem Umgang mit ihnen – sei er individuell oder kulturell. *Star Trek* fokussiert dabei weniger Technik als Ethik.

Ein vergleichbares serielles Muster – allerdings bezogen auf historisch reale aber vergangene Techniken und/oder Kulturen (nicht auf imaginierte) – nutzt *Life on Mars* nicht, weil Sam Tyler im Jahre 1973 verweilt. Anders ist dies in der amerikanischen Serie *Quantum Leap* (1989-1993). Dort springt der Wissenschaftler Dr. Samuel „Sam“ Beckett (Scott Bakula) aufgrund eines missglückten Zeitreiseexperiments unkontrolliert Folge für Folge in einen anderen Körper und in ein anderes Jahr – wobei diese Zeitsprünge sich fast ausschließlich auf die Zeit seit 1950 beziehen. Jede Folge zeigt somit ein anderes Bild, eine andere Wahrnehmung von Amerika, da Beckett immer wieder unterschiedliche gesellschaftliche Konflikte und zeithistorische Ereignisse aus der Sicht verschiedener Milieus wahrnimmt. Obwohl Beckett für den Zuschauer dabei stets die Gestalt des Schauspielers Scott Bakula hat, ist seine Wahrnehmungsposition immer eine andere. So werden z.B. durch Becketts Perspektive die Demütigungen eines Vergewaltigungsopfers erfahrbar oder der alltägliche Rassismus in den 1950er und 1960er Jahren, wenn er in den Körper eines Afroamerikaners springt; mal ist er ein Kind, mal ein Greis im Rollstuhl. In einer Folge ist Beckett sogar ein Schimpanse.

Life on Mars hingegen spielt nahezu ausschließlich im Jahr 1973. 2006 ist – mit Ausnahme des Serien-Beginns und einer Sequenz am Ende der Serie (s.u.) – als zweite Zeitebene zumeist nur auditiv präsent (z.B. wenn Sam im Jahr 1973 Geräusche rund um sein Krankenbett im Jahr 2006 hört) oder in Form von alptraumhaften Visionen. Oft, aber nicht ausschließlich, ist diese auditive Präsenz auch technisch-medial geprägt: Ein Wissenschaftler aus einer Art Schulfernseh-Sendung referiert plötzlich Sams Gesundheitszustand, Sam hört seine Mutter im Radio oder er bekommt Anrufe seines behan-

delnden Arztes.³ In den beiden letzten Serienfolgen taucht dann die Figur des Chief Inspector Frank Morgan (Ralph Brown) auf, die sich als Sams Chirurg aus der narrativen Gegenwart entpuppt.

2006 kann für Sam allerdings auch Auswirkungen im Jahr 1973 haben – beispielsweise wenn seine Beatmungsmaschine abgestellt werden soll (vgl. 01/06). In solchen Fällen werden die Ereignisse auf beiden Zeitebenen parallel zueinander dramaturgisch zugespitzt, indem z.B. das Ultimatum eines Geiselnähmers im Jahr 1973, zu dessen Geiseln auch Sam Tyler sowie sein Vorgesetzter und Antagonist DCI Gene Hunt (Philip Glenister) gehören, mit dem Zeitpunkt zusammenfällt, an dem die Ärzte 2006 die lebenserhaltenden Apparate abschalten wollen. Sams Überleben in der Vergangenheit sichert ihm demnach auch sein Weiterleben im Jahr 2006 (01/06). Panisch kämpft er in der Vergangenheit gegen seine ohnmächtige Bewegungs- und Handlungsunfähigkeit in der Gegenwart an. In ähnlicher Weise reagiert Sam auf eine versehentlich verabreichte Medikamentenüberdosis im Jahr 2006 mit entsprechenden Auswirkungen im Jahr 1973 (z.B. Taubheitsgefühl im Arm, verzerrte Wahrnehmung etc.) – und die Therapie dagegen behindert Sams Ermittlungen in der Vergangenheit (02/05).⁴ Dennoch:

Obwohl diese Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart ein fester Bestandteil des *Life on Mars*-Textes wird, erhält sie nie den zentralen Stellenwert, den sie vielleicht in einem experimentelleren dramaturgischen Werk gehabt hätte. (Kilborn 2013, 227)

Der Zuschauer erlebt die 1970er Jahre aus Sams Perspektive. Seine Wahrnehmung – und auch sein Handeln – ist aber geprägt von Bewertungsmaßstäben, die aus einer völlig anderen Zeit kommen.

3 In der ersten Folge von *Ashes to Ashes* wird darauf angespielt, wenn Alex Drake beim ersten Klingeln eines Telefons nach ihrem ‚Erwachen‘ im Jahr 1981 fest davon ausgeht, ihre Gegenwart 2008 am Ende der Leitung zu hören (00:16:34–00:16:42). Später testet sie sämtliche Funkgeräte und Rundfunkempfänger, doch wie bereits in *Life on Mars* ist die Kontaktaufnahme mit 2008 für sie nicht kontrollierbar – und nicht wechselseitig.

4 Untätig kann er dabei die weiteren Ereignisse am Fernseher beobachten, wobei er durch einfaches Umschalten zwischen den Erlebnisperspektiven von Hunt und WPC Annie Cartwright (Liz White) wechseln kann.

Damit ist 2006 immer als Abwesendes präsent, denn Sam repräsentiert stets ein Wissen um 2006. Er weiß, dass und wie die Welt sich verändern wird, in die er geraten ist.⁵ Als Figur verkörpert Sam damit – aus Sicht der übrigen Figuren – das Zukünftige bzw. aus Sicht der Zuschauer das Gegenwärtige. Dieses Gegenwärtige – v.a. hinsichtlich der Schlagworte Rationalität, Effizienz und Objektivität – wird durch die Erzählhaltung normalisiert. Mit Sam Tyler wird also nicht nur der kritische Blick der Zuschauer auf die 1970er Jahre legitimiert, sondern gleichzeitig implizit (und wiederholt) eine Fortschrittsbotschaft vermittelt, die (zunächst) an keiner Stelle hinterfragt wird. Das Gegenwärtige ist die positive Folie, vor der sich das Negative der 1970er abzeichnet. Das Gegenwärtige – so wirkt es – erscheint als gesellschaftlicher Zustand, wie er sein sollte.

Hierin unterscheidet sich *Life on Mars* deutlich von Serien wie *Mad Men* (2007-2015), die – zumindest oberflächlich betrachtet – hermetisch in der Zeit, in der sie spielen, abgeschlossen sind. *Mad Men* beschreibt dabei eine Gesellschaft im Umbruch, ohne vordergründig eine Haltung zu den 1960er Jahren einzunehmen. In solchen Serien gibt es keine Figur, die durch ihre bloße Präsenz fortwährend auf das Abwesende verweist und es damit aktualisiert. Sie spielen zwar genauso mit dem Wissen der Zuschauer um die Veränderungen (und mit ihrem Wissen um das Vergangene), doch die Zuschauer müssen ihr Wissen selbst aktivieren.

5 Das hilft ihm immer wieder bei der Lösung der Fälle, so z.B. wenn er aufgrund der sich 1973 noch nicht ereigneten Geschichte weiß, dass für einen vermeintlichen IRA-Anschlag andere Täter in Frage kommen müssen (02/03). Hier adressiert *Life on Mars* aber auch das historische Wissen der Zuschauer, wenn Hunt bei der obligatorischen Zusammenkunft am Ende der Folge im Pub diesen als „the one safe place the IRA will never touch“ bezeichnet (00:54:51-00:55:06): Bereits 1974 explodieren mehrere IRA-Bomben in britischen Pubs. Hunts Fehleinschätzung ist also nur für diejenigen Zuschauer ersichtlich, die zumindest rudimentäre zeithistorische Kenntnisse haben.

Ein unsentimentaler Blick zurück

Der Blick auf die 1970er Jahre ist in *Life on Mars* nicht verklärend. Gleichwohl zeichnet sich die Serie – so Richard Kilborn – durch eine doppelte Strategie aus:

Ein Teil der Anziehungskraft des *Life on Mars*-Textes liegt zweifellos in der Art, in der er Elemente der Gesellschaftssatire mit einem freundlicheren, nostalgischeren Blick auf die Vergangenheit kombiniert. (Kilborn 2013, 229)

„[G]efühlsduselige Sentimentalität“ werde aber vermieden (ebd., 230). Dieser ‚freundlichere, nostalgischere Blick‘ bezieht sich in erster Linie auf intermediale und popkulturelle Anspielungen, z.B. auf die britische Krimiserie *The Sweeney* (1975-1978) – und natürlich auf den Soundtrack, der viele Pop- und Rocksongs der frühen 1970er Jahre umfasst:

Die unsentimentale Repräsentation vieler unangenehmer Aspekte der Polizeiarbeit in jener Zeit läuft einer 70er-Jahre-Nostalgie zuwider. *Life on Mars* erlaubt es dem zeitgenössischen Zuschauer, über die zahlreichen positiven Veränderungen in der britischen Gesellschaft der letzten Jahre nachzudenken. (Irwin 2012, 322)⁶

Und so reibt sich Sam Tyler immer wieder an den Strukturen, die er vorfindet (Rassismus, Frauenfeindlichkeit, Polizeigewalt etc.).

Life on Mars lässt sich als *workplace*-Serie sehen, die sich weniger für die einzelnen Kriminalfälle interessiert als für das soziale Gefüge der Polizei im Jahr 1973. Immer wieder spielen dabei Ermittlungstechniken eine Rolle, an denen sich die unterschiedlichen Selbstverständnisse von Polizeiarbeit brechen. Zugleich zeigt sich, wie und welches (Genre-)Wissen die Serie beim Zuschauer voraussetzt. Dies macht *Life on Mars* bereits in den ersten beiden Folgen an drei Aspekten überdeutlich: Forensik, Umgang mit Zeugen, Verdächtigen und Tätern sowie Profiling.

6 *Ashes to Ashes* scheint hier deutlich stärker auf Nostalgie zu setzen. Dies ändert sich aber in der vergleichsweise düsteren dritten Staffel deutlich.

Sam Tyler ist mit forensischen Ermittlungsmethoden vertraut, die seinen Kollegen unbekannt sind, die sie als unwichtig erachten – oder die 1973 noch nicht entwickelt sind.⁷ So findet er Fasern an einer Leiche (siehe Abb. 1) oder fragt nach deren Mageninhalt (01/01). Sein Interesse für die Leiche wirkt auf die anderen bestenfalls sonderbar (beispielsweise wenn er an einer Leiche riecht; 02/04), während Detective Constable Chris Skelton (Marshall Lancaster) nicht einmal weiß, welche Angaben er dem Obduktionsbefund entnehmen kann. Letztendlich führen die Fasern zur Lösung des Falles. Immer wieder besteht Sam im Laufe der Serie darauf, dass die kleinen, unscheinbar erscheinenden Details wichtig sind (das gilt nicht nur für forensische Spuren, sondern auch für Informationen, die sich in den Akten ‚verbergen‘; s.u.). Das führt nicht nur zu regelmäßigen Konflikten mit Hunt, sondern spielt mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer, die mit Serien wie *Quincy, M.E.* (1976-1983), *Silent Witness* (1996-), *Der letzte Zeuge* (1998-2007) oder *CSI* (2000-; s.u.) gelernt haben, wie wichtig die Forensik für die Tataufklärung ist. Die Verständnislosigkeit, mit der die Kollegen Sam in solchen Situationen begegnen (und zuweilen auch ihre eigene Unbeholfenheit, mit der sie eher Spuren vernichten als sichern),⁸ führt hier immer wieder auch zu komischen Effekten, die den ernsten Ton der Serie auflockern.

7 Beispielsweise ist es noch nicht möglich, Fingerabdrücke auf einer Leiche zu sichern (01/01).

8 In der zweiten Folge von *Ashes to Ashes* wird darauf ironisch angespielt, wenn plötzlich Gene Hunt zu Alex Drake, die von der Schuld eines Täters überzeugt ist, ohne Beweise dafür zu haben, sagt: „I can not believe I am about to say this, but we need evidence!“ (00:34:32-00:34:36)



Abb. 1: Sam Tyler untersucht einen Leichnam (01/01)

Auch der Umgang mit Zeugen, Verdächtigen und Tätern entspricht nicht dem, was man sonst aus aktuellen Serien kennt – von *24* (2001-2010) einmal abgesehen. Political Correctness findet in *Life on Mars* nicht statt: Verdächtige werden notorisch beleidigt, unter Druck gesetzt, drangsaliert und geschlagen. Beweise gegen sie werden bei ungenügender Indizienlage gefälscht (vgl. 01/02). Auch hier ist es Sam, der immer wieder auf die Rechte der Verdächtigen hinweist – allerdings nicht immer konsequent: Hin und wieder schlägt er selbst zu. Der Ton gegenüber Zeugen ist ebenfalls eher ruppig (v.a. wenn sie – was in *Life on Mars* die Regel ist – aus sozial schwachen oder kriminellen Milieus stammen). Oft werden sie mit Drohungen zu Aussagen gezwungen. Hier unterscheidet sich Sam von seinen Kollegen durch seine emphatischeren Befragungen. Allerdings vergisst er zuweilen, in welchem Jahr er sich befindet, und geht dabei von anderen methodischen Standards aus. Dies wird insbesondere in der zweiten Folge deutlich, die in der deutschen Übersetzung entsprechend *Zeugenschutz* (*New Alliances*) betitelt ist: Vor einer Gegenüberstellung sichert Sam einem Zeugen zu, dass der Verdächtige ihn nicht sehen könne, weil dieser hinter speziellem Glas stehen werde. – Die irritierten Blicke seiner Kollegen hätten ihn vorwarnen können, denn die Gegenüberstellung findet bei laufendem Betrieb schlicht in der Kantine statt; natürlich identifiziert der Zeuge den Täter nicht (Abb. 2):



Abb. 2: Gegenüberstellung anno 1973

Venezianische Spiegel sind dem heutigen Zuschauer aus zahlreichen Filmen und Serien bekannt. Es gibt kaum noch eine in der Gegenwart angesiedelte Produktion, in der es nicht eine Identifizierungs- oder Verhörszene gibt, bei der Verdächtige durch einen solchen Spiegel betrachtet werden (sei es von Zeugen oder von anderen Ermittlern). *Life on Mars* spielt mit diesem Krimi-Klischee ein weiteres Mal am Ende der Folge, als Sam eine Möglichkeit findet, wie der Zeuge unerkannt den Täter identifizieren kann: Er lässt starke Scheinwerfer aufbauen, hinter denen der Zeuge steht. Der geblendete Verdächtige kann ihn so nicht sehen (Abb. 3):



Abb. 3: Innovative technische Lösung

Spätestens seit *The Silence of the Lambs* (1991) sind die meisten Fernsehkommissare auch Laienpsychologen.⁹ Eine psychologisch orientierte Herangehensweise – insbesondere bei Serientätern – ist in Fernsehserien üblich. Auch hier unterstellt *Life on Mars* ein wenigstens rudimentäres Wissen um die Technik bzw. ihre mediale Darstellung des Profilings. Die Serie suggeriert, dass Profiling – zumindest für einen britischen Inspektor aus dem Jahr 2006 – eine ‚normale‘ kriminalistische Praxis ist und dass der Zuschauer darum weiß.

In Kriminalserien (z.B. *Criminal Minds*, 2005-) wird die operative Fallanalyse oftmals als eine Art Brainstorming inszeniert; so auch in einer Szene aus der ersten Folge von *Life on Mars*: Sam bittet WPC Annie Cartwright (Liz White) vor allen Kollegen, ihm dabei zu helfen, die Psyche des Mörders zu verstehen. Wechselseitig äußern sie ihre Gedanken über die Gefühlswelt des Mörders und ermitteln damit seine Motivation. Annie wird als offen für neue Ideen und Ansätze gezeigt – sie hat immerhin einen Bachelor-Abschluss in Psychologie (wird aber nur von Sam ernst genommen). Die männlichen Kollegen hingegen werden in ihrem Sexismus, in ihrer Überheblichkeit und in ihrer eher ‚handfesten‘ Art der polizeilichen Ermittlungsarbeit charakterisiert und darüber abgewertet. Zudem werden Sam und Annie als Unverstandene, Ausgegrenzte dargestellt und darüber aneinander herangeführt. Die Annäherung der beiden Figuren wird auch filmisch inszeniert: Jeweils im Gegenschnitt ist zu sehen, wie sie sich anschauen (ihre Blicke fixieren den jeweils anderen), die Kamera zoomt langsam auf ihre Gesichter, sphärische Musik ist leise zu hören. Es entsteht eine intime Spannung zwischen ihnen, die dann durch eine unangemessene, sexistische Bemerkung von PC Chris Skelton (Marshall Lancaster) gelöst wird (01/01, 00:38:03-00:38:34).

Sam zeigt nicht nur in dieser Szene – verglichen mit den Kollegen – eine andere Art von Männlichkeit (vgl. z.B. auch in 02/04, in der die von Sam vorgestellte ‚neue‘ Methode der Observation von Hunt explizit als unmännlich bezeichnet wird: „Doesn’t sound very

9 In anderen Folgen wird zudem deutlich, dass Sam über ein gewisses psychologisches Grundwissen verfügt. So erkennt er z.B. bei einem Kollegen eine posttraumatische Belastungsstörung (02/03).

manly“; 00:17:35-00:17:37). Diese wird hier zwar stärker zum Weiblichen gerückt, aber diese andere (neue) Form der Männlichkeit bleibt positiv konnotiert (vgl. zur Männlichkeitskonstruktion in audiovisuellen Texten sowie zu männlich bzw. weiblich konnotierten Eigenschaften Hißnauer/Klein 2002). Mit dem Wissen der Zuschauer spielend, werden die Machos aufgrund ihrer obsoleten Weltanschauung und ihrer Haltung gegenüber anderen Ermittlungsansätzen und -methoden als nicht zukunftsfähig inszeniert. Der Sexismus, der Annie immer wieder trifft, wird durchaus als (noch) zeittypisch dargestellt, aber nicht normalisiert, da sie sich – im Unterschied zu den Kollegen – als offen für das ‚Neue‘ erweist und (daher) von Sam akzeptiert wird. Gleichzeitig wird Sams Männlichkeit normalisiert. Er ist das positive männliche Rollenmodell, auch weil er die ‚normalen‘ bzw. als normal erachteten (zukünftigen bzw. zukunftsfähigen) Ermittlungstechniken anwendet und eine Haltung zeigt, die man *heute* erwartet: sei es im Umgang mit Zeugen und Verdächtigen oder im Umgang mit Frauen. Insofern wird auch eine Vorstellung über Männlichkeit durch einen Technik- und Methodendiskurs etabliert, der sich v.a. am Abwesenden festmacht. Diese Abwesenheit wird permanent – wenn auch immer nur in kurzen Szenen – thematisiert, weil Sam eben nicht auf die aus seiner Sicht bewährten Techniken und Methoden der Polizeiarbeit zurückgreifen kann. Damit wird diese Abwesenheit auch immer wieder in das Bewusstsein der Zuschauer gehoben.

Indem *Life on Mars* wiederholt zeigt und explizit betont, dass Sam alles – aus heutiger Sicht – ‚richtig‘ machen will und sich an die polizeilichen Grundsätze hält, die er in seiner Zeit verinnerlicht hat, eröffnet die Serie einen Normalisierungsdiskurs. Aber die Serie zeigt zunehmend auch, dass die Spürnase des altgedienten Detective Chief Inspector Gene Hunt oftmals gar nicht so verkehrt liegt. Sams Beharren auf vorschriftsmäßigem Vorgehen führt zuweilen dazu, dass Verdächtige laufen gelassen werden müssen und weitere Verbrechen begehen – i.d.R. behält er aber recht und der Verdächtige erweist sich als unschuldig. Obwohl Sam eigentlich an seinen rechtstaatlichen Grundsätzen nicht zweifelt, lässt er sich gleichwohl bereits in der ersten Folge korrumpieren; allerdings aufgrund seines Wissens um die Zukunft: Sam weiß, dass der gefasste Mörder im

Jahr 2006 seine Freundin Maya Roy töten wird. Indem er Beweise für dessen psychische Erkrankung verschwinden lässt, hofft er, Maya in der Zukunft zu retten, da der Täter dann zu lebenslanger Haft und nicht zur Unterbringung in die Psychiatrie verurteilt wird, aus der er nach 30 Jahren entlassen wird (in 02/06 zeigt sich, dass er damit Erfolg hat, denn er hört Maya mit seinem komatösen Ich reden – aber sie verlässt ihn). – Hier deutet sich bereits an, dass *Life on Mars* immer wieder die binäre Gegenüberstellung zwischen dem ‚fortschrittlichen‘ Heute und dem ‚rückständigen‘ Gestern in Frage stellt (s.u.).

Life on Mars, CSI-Klone und Mad Men

Von vielen aktuellen Krimiserien in der Zeit nach *CSI* unterscheidet sich *Life on Mars*, weil Evidenz nicht technisch-visuell hergestellt wird. Fingerabdrücke werden noch zum Scotland Yard geschickt – und man hofft, in einigen Wochen ein Ergebnis zu bekommen. Es gibt keinen ‚Schnelldurchlauf‘ auf einem Bildschirm, bis ein identischer Vergleichsabdruck gefunden wird, es gibt keinen Schusswaffenvergleich anhand von Patronenhülsen und Kugeln am Mikroskop oder visuelle DNA-Übereinstimmungen. ‚Evidenz‘ ist das Wissen der Ermittler, vielleicht eine Aussage, ein Geständnis. Es sind nicht die mit technischen Mitteln ‚objektiv‘ erschlossenen Fakten, die darüber entscheiden, welcher Verdächtige unschuldig ist und welcher nicht. Ermittlungsarbeit ist hier nicht wissenschaftlich fundiert. Die Serie stellt sich damit auch gegen eine Veränderung im Krimi-Genre.

In *Life on Mars* dominiert oftmals ein Technikdiskurs des Zeigens. So muss ein Kollege alte Akten durchgehen, weil es keine Datenbank gibt (01/01, 00:35:59-00:36:40). Sam lässt ihn diese händische Suche durchführen, ohne es zu begründen. Das verweist wiederum darauf, dass die Serie davon ausgeht – und darauf vertraut –, dass dem Zuschauer Datenbankabfragen zur Ermittlung von Querweisen und Verbindungen zwischen unterschiedlichen Fällen vertraut sind. Daher muss der Sinn der Aktensuche in der Serie nicht diskutiert werden, er bedarf keiner Begründung. Sam – und damit auch der Zuschauer – weiß, dass die aufwendige Suche nach

Verbindungen richtig ist (und natürlich wird so die entscheidende Spur gefunden; 00:46:23-00:46:56). Gleichzeitig entsteht der Witz der entsprechenden Szene dadurch, dass der Zuschauer eben auch weiß, dass eine Datenbankabfrage heute eine Frage von Sekunden ist. *Ex negativo* wird damit – quasi in Abwesenheit – die Leistungsfähigkeit heutiger Technik demonstriert, indem der Aufwand der händischen Suche ausgestellt wird.

Die Serie arbeitet i.d.R. damit, dass aus heutiger Sicht völlig überholte Methoden und Techniken dargestellt werden. Auch wenn Sam immer wieder versucht, etwas zu verändern, wird nicht die Einführung neuer Techniken und Methoden inszeniert, wie es z.B. in *Mad Men* öfter der Fall ist (z.B. das erste Kopiergerät in der Agentur). Aufgrund der seriellen Form wird die Auseinandersetzung mit den 1970er Jahren dabei komplexer. Sie berührt nicht nur fehlende und mangelnde Kriminaltechnik, die subjektive Ermittlungen und Polizeibrutalität fördert. Thematisiert wird auch der politisch wenig korrekte Umgang mit Zeugen, Minderheiten, Frauen. Was jedoch kaum eine Rolle spielt: die Erkundung von Milieus. *Life on Mars* bleibt nahezu ausschließlich im Polizei- und Kriminellenmilieu angesiedelt. Erzählt wird dabei fast ausschließlich aus Sams Wahrnehmungsperspektive heraus.

Genauso wenig spielen gesellschaftliche oder technische Veränderungen eine Rolle. Während *Mad Men* das Vergangene in seiner Vergänglichkeit zeigt, indem die Serie die Transformationsprozesse der 1960er Jahre miterzählt und reflektiert, beschreibt *Life on Mars* einen Zustand. Die gesellschaftlichen Prozesse sind nicht als Veränderungsprozesse präsent, werden durch Sam aber immer aktualisiert, da diese Figur das Ergebnis gesellschaftlicher Veränderungen (z.B. ein egalitäres Rollenverständnis) impliziert. Es geht hier also nicht um einen medialen Gestus des Miterlebens von Geschichte in dem Moment, in dem sie sich ereignet, wie es bei *Mad Men* durchaus der Fall ist. (Entsprechend werden dort auch vielfältige zeithistorische Verweise und Anspielungen verwendet.) Vielmehr wird ein Zustand immer wieder implizit mit einem anderen kontrastiert. Die Prozesse dazwischen interessiert *Life on Mars* nicht. – Lediglich in den letzten beiden Folgen wird deutlich, dass DCI Gene Hunt schon 1973 (fast) ein Anachronismus ist. Die Veränderungen hin zu einer Polizei, wie

Sam sie kennt, haben schon eingesetzt, und es gibt Versuche der Polizeiführung, Hunt aus dem Dienst zu entfernen.

Nicht Technik wird in *Life on Mars* als Bedrohung oder Zumutung empfunden, sondern ihr Fehlen. Immer wieder wird implizit der Gedanke nahe gelegt, dass die modernen Ermittlungstechniken die Polizei humaner machen werden.

„You know when you’re alive: Because you can feel.“ –
Zurück in und aus der Zukunft

I remember doing the Time Warp
Drinking those moments when
The blackness would hit me
And the void would be calling
Let’s do the Time Warp again!
Let’s do the Time Warp again!
Richard O’Brien (*The Time Warp*)

Die – indirekte – normative Stützung des realen Jetzt durch den kritischen Blick auf das fiktive 1973 wird in der letzten Folge von *Life on Mars* (02/08) gebrochen. Heißt es in der ersten Folge noch „What’s the use of feelings in this room?“ (00:03:50-00:03:52), stellt der ins Jahr 2006 zurückgekehrte Sam Tyler fest, dass er gar nichts mehr fühlt. Gelangweilt nimmt er an einer Besprechung teil, in der es um Verwaltungsfragen geht.¹⁰ 2006 ist hier nicht mehr der abwesende, aber stets mitgedachte positive Gegenentwurf zu 1973. Vielmehr wird 1973 jetzt zur Folie, vor der ein in kühlen Farben gezeichneter moderner Polizeiapparat erkennbar wird, der von jungen, eigenschaftslosen Beamten in grauen Anzügen und Kostümen geprägt ist. Sauber, ordentlich und steril wird hier offenkundig mehr verwaltet als ermittelt – der Apparat dreht sich nur noch um sich selbst.

10 Die US-amerikanische Adaption endet – m.E. wenig überzeugend – hingegen damit, dass Sam und seine Kollegen sich als Astronauten auf dem Weg zum Mars entpuppen – im Jahr 2035.

Sam verlässt die Sitzung und springt mit einem Lächeln vom Dach. Damit kehrt er ins Jahr 1973 zurück. In der letzten Szene sitzt Sam mit seinen Kollegen im Auto. Im Autoradio ist die Stimme eines Arztes zu hören, der offenbar im Jahr 2006 um Sams Leben kämpft. Besorgt warnt sie davor, dass man Sam verliere. Sam wechselt den Sender. Der habe ihm eh nie gefallen („I gotta hate that show“; 02/08, 00:52:01f.).

Die Schlusswendung der Serie irritiert. Sams freiwillige Rückkehr in das Jahr 1973 verschiebt plötzlich – und unerwartet – das komplette Gefüge der Serie. So wird in der letzten Folge auch mit der Möglichkeit gespielt, dass im Sinne der narrativen Wirklichkeit 1973 die ‚reale‘ Zeitebene darstellt und 2006 von Sam imaginiert wird – als Jenseitsvorstellung.¹¹ Beispielsweise wird der Sprung zurück ins Jahr 2006 als symbolisch markanter, geradezu klischeehafter Übergang inszeniert: Sam muss auf das Licht am Ende eines Tunnels zulaufen, im Gegenlicht von seinem Chirurgen bzw. von Chief Inspector Morgan dazu aufgefordert (Abb. 4):

11 Auch Alex Drake gelingt am Ende der zweiten Staffel von *Ashes to Ashes* die Rückkehr ins Jahr 2008, als sie von Hunt versehentlich angeschossen wird. Allerdings sieht sie plötzlich ihre Kollegen aus den 1980er Jahren auf allen möglichen Bildschirmen. Sie kehrt wie Sam zurück (indem sie in den 1980er Jahren aus einem Koma erwacht), auch weil sie die 1980er Jahre realer empfindet als ihre Wirklichkeit im Jahr 2008. Am Ende entpuppt sich die Vergangenheit als eine Art Vorhölle oder Fegefeuer für unter tragischen Umständen verstorbene Polizisten, die sich mit ihrem Tod nicht abfinden wollen. Erlösung finden sie am Ende im Pub The Railway Arms (eine Anspielung auf das Ende von *Life on Mars*). Warum aber nur Sam und Alex dabei Erinnerungen an ihr ‚echtes‘ Leben haben und es zurück haben wollen, bleibt ein Geheimnis – eine Erklärung wäre, dass sie jeweils im Koma liegen und noch nicht ‚wirklich‘ tot sind.



Abb. 4: Licht am Ende des Tunnels

Zurück in ‚seiner‘ Gegenwart sagt Sam gegenüber seiner Mutter:

A barman once told me, that you know when you’re alive: Because you can feel. And you know when you’re not, because you don’t feel anything. (02/08, 00:50:14-00:50:33)

Fühlen kann Sam 2006 aber nicht (mehr), wie er selbst feststellt, als er sich versehentlich und unbemerkt in den Finger schneidet: „I can’t feel it.“ (02/08, 00:51:37f.)¹² Als er das sagt, setzt extradiegetisch David Bowies Song *Life on Mars* ein, der in diesem Moment für Sams Sehnsucht nach 1973 steht; Sam lebt 1973 (unabhängig davon, ob dies für ihn ein Leben im Dies- oder im Jenseits bedeutet).

Die bis dahin unhinterfragt als positive Hintergrundfolie und Bewertungsmaßstab fungierende Zeitebene 2006 wird damit gleich zweifach beschädigt (was – wie rückblickend betrachtet erkennbar wird – bereits in der ersten Folge angelegt ist¹³). Am gravierendsten ist, dass 2006 am Ende nicht mehr der positive Gegenentwurf zu

12 Immer wieder geht es in den Folgen auch darum, inwiefern Sam seinen Gefühlen vertrauen kann bzw. muss, um Fälle zu lösen (z.B. 02/03).

13 Maya folgt dort ihrem Gefühl. Weil Tyler den Gefühlen (seinen und ihren) aber nicht (mehr) traut, muss sie ohne sein Wissen alleine ermitteln. Da sie deshalb ohne Rückendeckung ist, kann der Täter sie überwältigen und entführen.

1973 ist. Sam entflieht einer durchtechnisierten sterilen Welt und entscheidet sich für seine Gefühle. Er entscheidet sich damit ebenso – jenseits der Frage, ob das Serienende seinen Tod symbolisiert¹⁴ – für eine Art der Ermittlungsarbeit, die er immer abgelehnt hatte. Auch wenn es mehr der Verwaltungsapparat ist, gegen den sich Sam entscheidet, er entscheidet sich damit auch gegen Ermittlungstechniken und -methoden, die bis dahin immer als fortschrittlich dargestellt und normalisiert wurden. Es ist eine bewusste Ablehnung von Rationalität, Effizienz und Objektivität; eine Abkehr von technischen bzw. modernen Prinzipien – inszeniert als Sams Erlösung. 1973 erscheint plötzlich fast als eine Zeit, in der die Welt noch ‚in Ordnung‘ war. – Vielleicht macht *Life on Mars* mit der Schlusswendung aber auch nur deutlich, dass es ein Irrglaube ist, wenn wir denken, dass unsere Welt, so wie wir sie kennen, immer die bessere ist.

Sam werden durch eine weniger technologisch geprägte Zeit gewissermaßen die Augen dafür geöffnet, welche Auswirkungen die hoch technologisierte digitale Kultur auf unsere Gesellschaft hat. Am Ende entscheidet er sich dagegen, die Welt von Gene Hunt zu zerstören. Auf eine sehr ambivalente Art und Weise wird diese Welt plötzlich als die humanere dargestellt, eine Welt, in die er zurückkehren will. Damit aber lösen sich die Eindeutigkeiten des Technikdiskurses in *Life on Mars* auf. Es entstehen am Ende überraschende Widersprüchlichkeiten, mit denen der Zuschauer alleine gelassen wird.

Wenn Mary Irwin (2012, 322) also schreibt, *Life on Mars* erlaube „es dem zeitgenössischen Zuschauer, über die zahlreichen positiven Veränderungen in der britischen Gesellschaft der letzten Jahre nach-

14 In der ersten Folge von *Ashes to Ashes* wird explizit gesagt, dass Sam (nach seiner ‚Rückkehr‘ ins Jahr) 2006 bei dem Sprung vom Dach des Präsidiums gestorben ist. Alex Drake erfährt jedoch (00:35:00-00:35:26), dass er auf der zweiten Zeitebene erst 1980 bei einer Verfolgungsjagd tödlich verunglückte. Sie geht daher davon aus, dass die Zeit unterschiedlich schnell vergeht: Sekunden im Koma (oder zwischen Leben und Tod) in der Gegenwart können mehreren Jahren Leben in der Vergangenheit entsprechen. – In der dritten Staffel etabliert sich ein übergreifender Handlungsbogen, in dem sie den Tod Tylers untersucht: Sie verdächtigt Hunt, Sam ermordet zu haben.

zudenken“, so geht dies an der Schlusswendung vorbei, in der eine deutliche Modernisierungskritik erkennbar wird.

Abbildungen

Abb. 1: *Life on Mars* 01/01, 00:21:21.

Abb. 2: *Life on Mars* 01/02, 00:37:35.

Abb. 3: *Life on Mars* 01/02, 00:51:05.

Abb. 4: *Life on Mars* 02/08, 00:45:54.

Zitierte Filme, Mehrteiler, Serien und Reihen

Alejos, Pablo: *La Chica de Ayer*. 8 Episoden à 60 Min., ES 2009.

Barker, Mike/Bolt, Ben: *Silent Witness*. 152+ Episoden à 90 bzw. 120 Min., GB 1996-.

Bellisario, Donald P.: *Quantum Leap*. 97 Episoden à 45 Min., US 1989-1993.

Cekalo, Alexander/Sorokin, Ruslan/Anurov, Peter: *Обратная сторона Луны*. 16 Episoden à ca. 50 Min., RU 2012-2013.

Bruckheimer, Jerry: *CSI: Crime Scene Investigation*. 317+ Episoden à ca. 41-45 Min., US 2000-.

Davis, Jeff: *Criminal Minds*. 210+ Episoden à ca. 42 Min., US 2005-.

Demme, Jonathan: *The Silence of the Lambs*. DVD, 114 Min., US 1991.

Edelmann, Gregor: *Der letzte Zeuge*. 73 Episoden à ca. 45 Min., DE 1998-2007.

Frakes, Jonathan: *Star Trek: Insurrection*. 103 Min., US 1998.

Larson, Glen A.: *Quincy, M.E.* 148 Episoden à 46 Min., US 1976-1983.

Martin, Ian Kennedy: *The Sweeney*. 53 Episoden à 60 Min., GB 1975-1978.

Parker, Claire: *Life on Mars*. 16 Episoden à ca. 58 Min., GB 2005-2006.

Raab, Jane et al.: *Life on Mars*. 17 Episoden à 43 Min., US 2008-2009.

Roddenberry, Gene et al.: *Star Trek: The Original Series*. 79 Episoden à 51 Min., US 1966-1969.

Surnow, Joel/Cochran, Robert: *24*. 192 Episoden à ca. 45 Min., US 2001-2010.

Weiner, Matthew: *Mad Men*. 92 Episoden à 47 Min., US 2007-2015.

Willis, Beth: *Ashes to Ashes*. 24 Episoden à ca. 60 Min., GB 2007-2010.

Literatur

- Didier, Aliénor: Fernsehformat-Adaption interkulturell: Theorieansätze und empirische Untersuchungen am Beispiel des R.I.S.-Formats, dem ‚europäischen CSI‘, in Italien, Frankreich und Deutschland, Würzburg 2014.
- Hißnauer, Christian/Klein, Thomas: Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit. In: Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film, hg. von dens., Mainz 2002, 17-48.
- Irwin, Mary: Life on Mars – Gefangen in den 70ern. In: Klassiker der Fernsehserie, hg. von Thomas Klein und Christian Hißnauer, Stuttgart 2012, 319-325.
- Kilborn, Richard: Zurück aus der Zukunft: wechselnde Zeitebenen in *Life on Mars*. In: Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien, hg. von Susanne Eichner, Lothar Mikos und Rainer Winter, Wiesbaden 2013, 223-232.
- Lacey, Stephen/McElroy, Ruth (Hgg.): *Life on Mars: From Manchester to New York*, Cardiff 2012.
- Schrader, Sabine/Winkler, Daniel (Hgg.): TV Global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate, Marburg 2014.
- Weber, Tanja: Kultivierung in Serie: Kulturelle Adaptionsstrategien von fiktionalen Fernsehserien, Marburg 2012.