

DIE SERIE

Einleitung in den Schwerpunkt

Serielle Produktion, Strukturen und Ästhetiken der Serialität und serienförmige Zeit- und Verhaltensordnungen sind ein ausgezeichnetes Signum der Moderne. Sie sind eng verbunden mit den zyklischen Bewegungen der Maschinen und der damit einhergehenden serialisierten industriellen Produktion. Zu der mit der «industriellen Revolution» heraufziehenden «neue[n] Generation von Zeichen und Gegenständen» bemerkte Jean Baudrillard: «Ihre Voraussetzung ist die Serie, das heißt die Möglichkeit, zwei oder n identische Objekte zu produzieren».¹ Zugleich mit den seriellen Produktionsverfahren entstanden im 19. Jahrhundert serielle mediale Formen wie in Serien veröffentlichte Romane, Comics, Zeitschriften.² Wie sehr sich die Serien der Produktion und die medialen Serien gegenseitig steigern, zeigt sich am Auftauchen der medialen Serien zu genau jenem Zeitpunkt, an dem Medien zu Massenmedien werden; nirgendwo aber so deutlich wie am Beispiel der seriellen Fotografie, der Chronofotografie, die die Analyse von Bewegungsabläufen erlaubte und so wiederum in Form der *time and motion studies* zur Optimierung der seriellen Produktion beitrug.³ Daher ist es nicht erstaunlich, dass das Prinzip der Serie sowohl in den Wissenschaften, Künsten und schließlich in der philosophischen Reflexion Einzug hielt.

Die Naturwissenschaften benötigen in der Regel die Wiederholung eines experimentellen Ergebnisses, um dessen Validität zu stabilisieren: «Die wirkliche Definition des Realen lautet: das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann».⁴ Daher wurden und werden Experimente in Reihen und Serien durchgeführt, Serialität ist in diesem Kontext eine der zentralen Bedingungen der Emergenz epistemischer Objekte.⁵

Dabei spielte auch das Auftauchen regelmäßig erscheinender wissenschaftlicher Zeitschriften eine entscheidende Rolle, wie ALEX CSISZAR in seinem

¹ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München (Matthes & Seitz) 1991, 87.

² Vgl. Robert Hagedorn, Doubtless to be Continued. A Brief History of the Serial Narrative, in: Robert C. Allen (Hg.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, London / New York (Routledge) 1995, 27–48.

³ Vgl. zur Chronophotographie z. B. Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne Jules Marey*, Chicago (University of Chicago Press) 1992. Zu den *time and motion studies* vgl. z. B. Suren Lalvani, *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, Albany (State University of New York Press) 1995, 139ff.

⁴ Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 116.

⁵ Vgl. Nick Hopwood, Simon Schaffer, Jim Secord, Seriality and Scientific Objects in the Nineteenth Century, in: *History of Science*, Volume 48, Parts 3/4, No. 161, September / December 2010, 251–285.

Beitrag zeigt. Csiszar konzentriert sich auf die Entwicklung wissenschaftlicher Periodika im späten 19. Jahrhundert, einer Zeit, die durch eine enorme Steigerung der Anzahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen geprägt war – eine Steigerung, die gleichzeitig jedoch das Problem der zunehmenden Unüberschaubarkeit dieser Fülle von Publikationen mit sich brachte. Gerade in dieser Phase, so Csiszar, setzten wissenschaftliche Zeitschriften wichtige Impulse für die (Neu-)Strukturierung der *scientific communities*. In dieser Entwicklungslinie wissenschaftlicher Periodika steht natürlich auch die *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Die Serialität ist schließlich ein Aspekt der medialen Form der ZfM selbst.

In den Künsten entwickelten sich sehr bald zahlreiche und sehr verschiedene Formen serieller ästhetischer Strategien. Schon im 19. Jahrhundert hebt in Monets zahllosen *Seerosen* oder Cezannes immer wiederholten Gemälden der *Montagne Sainte Victoire* eine Tendenz zum <Seriellen in der Kunst>⁶ an, die schließlich zu den radikal serialisierten Strategien der Pop Art und des Minimalismus führt, welche sich wiederum mit der seriellen industriellen Produktion und gerade auch Produktion von Bildern und Zeichen auseinandersetzen.⁷ Mit der Serialisierung als ästhetischem Prozess tritt freilich ein gegenüber der industriell-maschinellen Serialisierung zweites, komplementäres Moment in den Vordergrund. Geht es in der Warenfertigung und -zirkulation um die Herstellung tendenziell unendlich vieler Reproduktionen nach einem Typ, erscheinungsgleiche Ausfertigungen nach demselben Muster, betreibt die Kunst die Serialisierung als genetisches Prinzip. In der Kette der Gemälde gibt es kein Ausgangs- oder Zielmodell und keine Kopie mehr, jedes Gemälde hat vielmehr einen Vorgänger und einen Nachfolger in einem tendenziell unabschließbaren Prozess der Hervorbringung. So verschiebt sich auch die Zeitform des Seriellen. Stellt die industrielle Warenfertigung die Zeit als Fluss still – die einzelnen Exemplare beziehen keine spezifische Zeitstelle und könnten auch in anderer Reihenfolge ausgefertigt werden –, so akzentuiert die ästhetische Serie Zeit als kreatives Prinzip. Bei genauem Hinsehen überlagern und komplementieren beide Aspekte der Serie einander allfällig: Als Bilderreihe ist beispielsweise ein Film im ästhetisch-generativen Sinn prinzipiell unabschließbarer Transformation seriell, aber als beliebig multiplizierbare, reproduktionsfähige Ware, die in vollkommen erscheinungsgleichen Exemplaren auf einen räumlich vorzustellenden Markt geworfen wird, handelt es sich um ein industrielles Serienprodukt.

Ein Versuch der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem solchermaßen differenzierten Prinzip der Serialität ist Andy Warhols Film *Sleep*. SVEN GRAMPP liest diesen Film einerseits als verdichtetes Archiv serieller Formen, und zwar nicht irgendwelcher, sondern präzise derjenigen Formen, die sich im Fernsehen der 1960er Jahre bereits ausgebildet haben. Andererseits beobachtet er, dass *Sleep* diese televisuellen Formen des Seriellen nicht einfach nur adaptiert, sondern vielmehr variiert und radikalisiert und damit bereits Entwicklungen in den Formausprägungen des Seriellen vorwegnimmt, die das Fernsehen erst später aufgreifen und sich zu eigen machen wird.

⁶ Vgl. Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst*, Würzburg (Königshausen + Neumann) 1983.

⁷ Vgl. Elke Bippus, *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin (Reimer) 2003.

In der Musik wird seit etwa 1947 von serieller Musik gesprochen, um die Ablösung der modernen Musik von der Tonalität und das neue kompositionelle Verfahren der Reihenbildung, das bzgl. der Tonhöhen schon mit der Zwölftonmusik deutlich früher einsetzt, zu beschreiben. JULIA KURSELL diskutiert die komplexe Tradition der seriellen Musik und stellt die serielle Strategie von Jean Barraqué vor, in der die Frage nach einer Phänomenalität der Serie unter den Bedingungen der Atonalität gestellt wird: Denn die serielle Komposition besitzt, ebenso wie die tonale Musik, ein Potenzial der Fortsetzung von Ton zu Ton und der Auszeichnung des einzelnen Tons innerhalb der Ereignisfolge. Barraqué hat die «totale Organisation der Musikmaterie» im Serialismus aufgegeben und stattdessen die symbolischen Operationen des Komponierens ins Verhältnis zu einem «Außen» gesetzt. Er schlägt drei Begriffe vor, welche die Serie neu bestimmen: Aus seinen Analysen tonaler Musik und insbesondere der Musik von Claude Debussy hat er das Begriffspaar *note-son* und *note-son* gewonnen, das auf die Materialität des Klangs als Außenseite der symbolischen Notation verweist. Er hat die serielle Reihentechnik zu seiner eigenen, autogenerativen Technik der «proliferierenden Reihe» fortentwickelt, die eine für Barraqués musikalischen Formbegriff konstitutive Unabschließbarkeit impliziert. Und er hat als «Entwicklung in Abwesenheit» ein Verhältnis fragmentarisch gegebener Zusammenhänge in der Musik bezeichnet, die den Formprozess offen halten für etwas, das jenseits des Formprozesses selbst liegt.

In der Philosophie taucht spätestens in den 1960er Jahren, insbesondere im französischen Kontext, der Begriff der Serie auf. Wie CHRISTINE BLÄTTLERS Beitrag rekonstruiert, widmet Jean-Paul Sartre in seinem Spätwerk *Critique de la raison dialectique* von 1960 dem Serienbegriff eine genaue Überlegung. Er fasst die Serie als industrielles Prinzip, das aber auch die in den Taxonomien und Praktiken der strukturalen Verfahren durchwirkt. Es greift in vielfältigen Anordnungen auf die soziale Existenz des Menschen aus, sorgt für sein Unbewusstsein und stellt seine Handlungsmöglichkeiten in «praktischer Inertie» weitgehend still. Die Zeitenthobenheit des serialisierten Menschen benimmt ihn auch seiner Handlungs- und Kreativitätspotenziale. Der in Phänomen und Begriff der «Klasse» derart passivierte Mensch findet jedoch zugleich aus seiner seriellen Situation heraus die Möglichkeit, sich zur «Gruppe» zu sozialisieren und damit eine Gegengröße aufzubauen, die Bewusstsein, soziales Handeln und schöpferische Tätigkeit kennzeichnen. Der Begriff der Serie strukturiert auch zentral die 1969 erschienene Studie *Logique du sens* von Gilles Deleuze. Dort heißt es auf der ersten Seite: «Wir stellen Serien von Paradoxa vor, die die Theorie des Sinns bilden».⁸ Von entscheidender Bedeutung für die Theorie des Seriellen ist dabei Deleuzes sechstes Kapitel, in dem es nicht mehr um die Serien verschiedener – je paradoxer – Sinngebungsoperationen geht, sondern um die Form des Seriellen selbst. Serien als Sinnverschiebungen entstehen demnach ihrerseits stets aus der Interferenz mindestens zweier ihnen zugrunde liegender Serien, einer rhythmischen, die über dem Prinzip von Reproduktion und

⁸ Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, 13.

Variation fungiert, und einer fließenden, deren Bewegung sich ganz in der Art dessen vollzieht, was oben als «ästhetische Serie» in Malerei und Film benannt wurde. Deleuze nimmt diesen Gedanken in seinen Reflexionen über das «Zeit-Bild» eher beiläufig wieder auf, in die Auseinandersetzung mit der Serie als kultureller und medialer Verlaufsform hat er aber noch kaum Eingang gefunden.⁹ Blättler zeigt auf, wie überraschend Deleuzes Serienbegriff an denjenigen Sartres anschließt und ihn umstellt. Nunmehr ist die Serie selbst das kreative Prinzip. Deleuze zeigt sich in dieser Umstellung, so Blättler, insbesondere von den seriellen Arbeiten der Pop Art Warhols u. a. beeindruckt. Deleuzes Serie ist einer a-chronologischen Zeit verpflichtet, in der dem Raummoment und dem Zeitmoment des Seriellen keine Polarität, sondern vielmehr eine Synchronizität anhaftet. Dadurch verändert sich auch das Verhältnis von Serialität und Wiederholung. In früheren, vormodernen Konzepten schlossen sie einander aus wie Mechanik und Ritual. Bei Deleuze hingegen fließen beide ineinander und treiben einander an.

Auch in dem ebenfalls 1969 erschienenen Buch *L'archéologie du savoir* von Michel Foucault spielt der Begriff eine zentrale Rolle: «Künftig ist das Problem das der Konstituierung von Serien».¹⁰ Foucault versucht mithilfe dieses Begriffs historiographische Konstruktionen in großen, epochalen Blöcken – die er selbst noch 1966 in seinem Buch *Die Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses*) verfolgt hatte – aufzusprengen und zu einer kleinteiligeren «Multiplikation der Schichten»¹¹ vorzustoßen. Dadurch sollte die heterogene Mikrostruktur des historischen Materials vor den glättenden Homogenisierungen durch historische Diskurse bewahrt werden.¹²

Trotz der Ubiquität serieller Phänomene und Formen, die auch in der Gegenwart weder an Aktualität noch an ästhetischer und epistemischer Sprengkraft verloren haben, hat jedoch keine Produktionstechnik, keine Kunstform und kein Medium dem Seriellen auf vergleichbare Weise Aufmerksamkeit geschenkt oder ihm zu ähnlicher Komplexität verholfen wie das Fernsehen, und umgekehrt ist kein anderes Medium so stark von der Form der Serie geprägt. Serialität ist der vorherrschende strukturelle und temporale Modus des Fernsehens, das sich auf diese Weise auch in gesellschaftliche Zeit- und Transformationsprozesse einschreibt. Das Fernsehen ist schließlich dasjenige (Massen-)Medium, das die Herausbildung, die Aufrechterhaltung und die Transformation der Konsumgesellschaft wie kein anderes antreibt und selbst von ihr abhängt.¹³ Die Ökonomie des Konsums geht mit einem ungeheuren Serialisierungsschub einher, mit einer Wirtschaftsontologie, von der schon Günther Anders 1956 schrieb, in ihr gelte, dass das nur Einmalige *nicht sei*: «Realität wird durch Reproduktion produziert; erst im Plural, erst als Serie, ist Sein».¹⁴ Doch es wäre zu kurz gegriffen, das Fernsehen nur als Agenten einer ökonomisch induzierten Serialisierungskultur zu begreifen. Die Fernsehserie, in ihrem Verhältnis von Ganzem und Teil, von Offenheit und Abgeschlossenheit, Unvollständigkeit und Restlosigkeit experimentiert vielmehr unausgesetzt mit

⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1990.

¹⁰ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1997, 16. Friedrich Kittler, *Blitz und Serie – Ereignis und Donner*, in: Axel Volmar (Hg.), *Zeitkritische Medien*, Berlin (Kadmos) 2009, 155–166, hier 155 unterstreicht, dass Foucault durch die Auseinandersetzung mit der seriellen Musik – und insbesondere dem Werk von Jean Barraqué – zu seinem Konzept der Serie gefunden habe.

¹¹ Foucault, *Archäologie des Wissens*, 16.

¹² Ein neuerer Versuch, Foucaults Konzept der Serie für eine medienhistoriographische Beschreibung zu nutzen, findet sich in Jens Schröter, 3D. *Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, München (Fink) 2009, 23ff.

¹³ Vgl. Lorenz Engell, *Zeit und Zeichen, Welt und Wahl*. Das amerikanische Fernsehen und der Kalte Krieg, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.), 1950 (= *Archiv für Mediengeschichte*, Bd. 4), Weimar (Verlag der Bauhaus-Universität) 2004, 219–232.

¹⁴ Günther Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, in: ders., *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, München (Beck) 1956, 97–212, hier 180.

den Möglichkeiten und Erweiterungen des Seriellen, sie reflektiert und bearbeitet immer auch das Prinzip der Serie und mithin zugleich das Fernsehen selbst. Die Serie fungiert dabei, so wurde vorgeschlagen, als Funktionsgedächtnis des Fernsehens im Sinne Luhmanns und Espositos;¹⁵ anhand der Geschichte der Fernsehserie wird zudem die Geschichte des Mediums insgesamt lesbar, anhand ihrer Merkmale das Mediale des Fernsehens sichtbar.¹⁶ Zugleich bringt das Fernsehen die wohl umfangreichste Enzyklopädie des Seriellen hervor, an deren Reflexion und experimenteller Erforschung es sich zugleich abarbeitet. Deshalb kann das Fernsehen und können seine Serien kompetent als heuristischer Leitfaden zur Exploration des Seriellen, zur Historisierung der Serie und der Serialisierung als geschichtlicher Verlaufsform und schließlich zur Freilegung einer – oder mehrerer – Theorien des Seriellen herangezogen werden. So erwuchs der Themenvorschlag der Herausgeberin und der Herausgeber dieses Heftes der ZfM auch aus deren Befassung mit der Fernsehserie als Projektion und Reflexion des medialen Wandels im Rahmen eines DFG-geförderten Schwerpunktprogramms zur Mediatisierung.¹⁷

Die Medienkultur des Seriellen und die Serienform als medienkulturelle Form zu erforschen jedenfalls erfordert, auch wenn sie historisch, empirisch und systematisch weit über das Fernsehen hinausgreift, an zentraler Stelle die Berücksichtigung des Fernsehens. So wie die Theoriebildung zur Serialität des Fernsehens sich allerdings stets ihrer Einbindung in einen weit länger und breiter tragenden Komplex bewusst bleiben muss und das Außen des Fernsehens in Künsten, Ökonomien und vielfältigen Praktiken stets mitzuführen hat, so gilt auch, dass rezente Theorien, Ästhetiken und Philosophien des Seriellen und der Serialität sich vor dem Horizont der seriellen Praktiken des Fernsehens, ihrer Formenvarianz, ihrer Evolution, ihrem Wirkpotenzial bewähren müssen. Das philosophische Potenzial der Fernsehserie findet sich beispielsweise in deren impliziter Kritik an Vorstellungen von Progression und eines linearen Geschichtsverlaufs. So sieht Hartmut Winkler in der Fernsehserie als «nicht-mechanische Serialität»¹⁸ im Kontrast zur industriellen Serienproduktion die Möglichkeit einer Auseinandersetzung und Perspektivierung von Redundanz. Für den Philosophen Stanley Cavell ist das Moment des Seriellen der ontologische Grundzug des Fernsehens schlechthin.¹⁹ Cavell sieht Serialität nicht nur als eine Form populärkultureller Warenproduktion, sondern er rückt das Fernsehen und Formate wie die Soap Opera durch ihre lange Dauer und ihre Wiederholungen, die wiederum Raum für Improvisationen lassen, in den Kontext der den Alltag berücksichtigenden Geschichtsphilosophie der Annales-Schule.²⁰ Diese tendenziell undialektische Serialität macht das Fernsehen zu einem Medium, das die Ereignislosigkeit des Alltags überwacht.²¹ Diese Deutungen richten nicht nur das Augenmerk auf das Potenzial der Serie, sich mit der Zeit der Zuschauenden zu synchronisieren, diese zu strukturieren und das Fernsehen zu einem «sozialen Zeitgeber»²² werden zu lassen, sondern verweist auch auf eine positive Bestimmung von Wiederholung, der Kritik an Totalität

¹⁵ Vgl. Lorenz Engell, *Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens*, in: Robert Blanchet u. a. (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg (Schüren) 2011 (= Zürcher Filmstudien, Bd. 25), 115–133.

¹⁶ Vgl. auch Benjamin Beil u. a., *Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels*, in: Friedrich Krotz, Andreas Hepp (Hg.), *Mediatisierte Welten. Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*, Wiesbaden (VS) 2012, 197–223.

¹⁷ SPP 1505 «Mediatisierte Welten» (<http://www.mediatisierte-welten.de>).

¹⁸ Hartmut Winkler, *Technische Reproduktion und Serialität*, in: Günter Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim (Georg Olms) 1994, 38–45, 44f.

¹⁹ Vgl. Stanley Cavell, *Die Tatsache des Fernsehens*, in: Ralf Adelmann u. a. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz (UVK) 2001, 125–164.

²⁰ Vgl. ebd., 153.

²¹ Vgl. ebd., 150.

²² Irene Neverla, *Fernseh-Zeit. Zuschauer zwischen Kalkül und Zeitvertreib. Eine Untersuchung zur Fernsehnutzung*, München (Ölschlager) 1992, 60.

und dem teleologischen Fortschrittsverständnis, die sich mit dem Fokus auf das Gewöhnliche in den philosophischen Arbeiten von Nietzsche, Kierkegaard oder Thoreau verbinden lässt.

JENS RUCHATZ weist in seinem Beitrag darauf hin, dass die Fernsehserie auch jenseits ihrer jeweiligen narrativen Dimension bedeutungstiftend operiert. Anders als vielfach die aktuelle Serienforschung, die sich mit Vorliebe den ästhetischen und narrativen Experimenten der zeitgenössischen Fortsetzungsserie widmet,²³ untersucht er eine derzeit in der Forschung eher vernachlässigte Form televisueller Serialität: die Episodenserie. Deren spezifische Temporalität und modus operandi liest Ruchatz zugleich als Einübung in und Reflexion der Affirmation existentialistischer Thesen, da die Episodenserie das Paradox der (Ab-)Geschlossenheit und Zyklizität bei gleichzeitiger Verpflichtung auf Wiederholung und Fortsetzung in der Schwebelage hält und vorführt.

Auf ganz andere Art und Weise rücken RUTH MAYER und SHANE DENSON das Fernsehen oder vielmehr den Fernsehapparat selbst in den Mittelpunkt ihres Beitrags. Am Beispiel von Erzählungen serieller Figuren, wie Fu Manchu, Fantômas und Batman, zeigen sie, wie der Fernseher als «Medium der seriellen Selbstvergewisserung» inszeniert wird – und dabei einerseits als Inbegriff von Serialität den Charakter eben dieser Figuren reflektiert, andererseits aber gerade im Zeitalter der Medienkonvergenz stets auch als Störfaktor fungiert.

Von der derzeit boomenden Fernsehserie gehen unbestritten wichtige Impulse aktueller Medienkultur aus. Dabei erweist sich gerade das Serielle (als das vermeintlich Stabile des Fernsehens) als ästhetisches und strukturelles Experimentierfeld, das über trans- oder cross-mediale Strategien zunehmend in andere Medienbereiche diffundiert, die die Serienformate rahmen, begleiten, reflektieren oder auch weiterentwickeln und damit selbst wiederum zu Impulsgebern werden. Neuere Experimente des Seriellen akzentuieren sich insbesondere in Phänomenen der Expansion, der Zerstreuung und der Konvergenz.²⁴ Diese Weiterungen des Seriellen im Fernsehen mögen eng mit den vom Internet gebotenen neuen Plattformen der Medienkultur verknüpft sein. Dennoch stellt sich letztlich auch die Frage, ob das Internet die Fernsehserie tatsächlich weiterzuführen vermag. Denn das Internet befreit die Serie von den zeitlichen Rhythmen, die ihr von den Programmstrukturen und Übertragungsformen des Fernsehens auferlegt wurden. Das Internet imitiert immer noch eher eine Zeitlichkeit der Fernsehserie, die dem Medium Fernsehen die große Bindung an den Alltag oder die Möglichkeit der Reflexion über diesen verschafft hat. Wo sich eine wirklich vom Fernsehen emanzipierte Serialität des Internets verorten lässt, wie diese überhaupt mit ihm kompatibel ist, wären weitere Fragen, die sich an die Serialitätsforschung stellen ließen.

Von den technischen und ökonomischen Grundlagen der Industrie- und Konsumkultur her geprägt und sie wiederum – in seriellen Prozessen – beständig umbildend, durchwirkt die Form der Serie heute praktisch alle relevanten Bereiche des Alltags- und Medienhandelns. Sie trifft dort auf andere

²³ Zu einer gerade in den letzten Jahren auch im deutschsprachigen Raum sehr lebhaft geführten Diskussion zu Fernsehserien vgl. u. a. Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), *Previously on... Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, München (Fink) 2010.

²⁴ Vgl. z. B. Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York (New York University Press) 2007; Elizabeth Evans, *Transmedia Television. Audiences, New Media and Daily Life*, London/New York (Routledge) 2011; Aaron M. Smith, *Transmedia Storytelling in Television 2.0. Strategies for Developing Television Narratives Across Media Platforms*, Middlebury (Master Thesis Middlebury College) 2009; Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York (New York University Press) 2006. Vgl. außerdem Benjamin Beil, Herbert Schwaab, Daniela Wentz (Hg.), *LOST in Media*, Münster (LIT) 2012 (im Erscheinen).

Praktiken, denen sie sich einerseits anschmiegt, die sie andererseits verschiebt und verlagert. Sie wird sowohl massenmedial – wie im Fernsehen und der marktgängigen Massenkultur – ständig reformuliert und ausdifferenziert als auch – wie seit langem in den Künsten, in Musik, Experimentalfilm und Bildender Kunst – reflektiert. Kunst und Unterhaltungsindustrie haben die Serie aber nicht nur schlicht eingesetzt und ausgeführt, sondern zugleich ein ungeheures Maß an Wissen über die Serie und die Serialität entwickelt (und wiederum in Serienformen gebracht). Dieses in die Serien der verschiedensten Herkunft und Verbreitung eingefaltete Wissen freizulegen und in einen Zusammenhang mit den theoretisch und philosophisch entfalteten Begriffen der Serie und des Seriellen zu stellen ist das Unternehmen, dem sich der Schwerpunktteil dieses Heftes der ZfM in den hier versammelten Beiträgen widmet.

BENJAMIN BEIL, LORENZ ENGELL, JENS SCHRÖTER,
HERBERT SCHWAAB & DANIELA WENTZ