

MATÍAS MARTÍNEZ

## Narratologie als Herausforderung der Germanistik

Das Erzählen ist einerseits ein einheitliches, andererseits ein vielfältiges Phänomen. Einheitlich ist das Erzählen, insofern alle seine Erscheinungsformen einen gemeinsamen begrifflichen Kern haben müssen, wenn der Begriff „Erzählen“ denn überhaupt, sei es in impliziter oder in expliziter Weise, sinnvoll benutzt werden soll. Auf die Frage, worin dieser gemeinsame Kern bestehe, was also eine Minimaldefinition des Narrativen sei, kann ich hier nicht eingehen. Für das folgende lege ich einen Begriff von „Erzählen“ als die Repräsentation einer Gemengelage von Handlungen zugrunde.

Andererseits gilt auch: Erzählt wurde und wird in vielfältigster Weise, in allen Kulturen und Epochen, in literarischer und in nichtliterarischer Form, fiktional wie faktual, mit Hilfe von Sprache, aber auch von Bildern, Musik, Pantomime und Tanz, in Romanen wie in Gemälden, Comics, Filmen, Hörspielen und Fernsehserien, mit den unterschiedlichsten Anlässen, Absichten, Funktionen und Wirkungen. Die Disziplin der Narratologie müsste eigentlich versuchen, der kulturellen, historischen und medialen Vielfalt des Erzählens durch entsprechend breit angelegte Untersuchungskorpora und durch eine interdisziplinär ausgerichtete Methodik gerecht zu werden. Lange Zeit tat sie das aber nicht. Vielmehr fand sie (mit wenigen Ausnahmen) in den Literaturwissenschaften statt und blieb weitgehend auf die Analyse literarischen Erzählens, genauer gesagt, des schriftlich-fiktionalen Erzählens in der westlichen Moderne beschränkt. Mit Blick auf dieses vergleichsweise enge Korpus wurde seit Beginn des 20. Jahrhunderts, seit den Russischen Formalisten und den Vertretern der sogenannten ‚morphologischen‘ Schule in Deutschland, ein feingliedriges Begriffsinventar für die Analyse literarischer Erzähltexte entwickelt, das zwischen 1960 und 1980 im französischen Strukturalismus seine bis heute in weiten Teilen maßgebliche Prägung erhielt. (Paradoxerweise ging

übrigens das erklärte Ziel dieser strukturalistischen, sozusagen klassischen Narratologie bei den meisten Vertretern über den Bereich der Literatur weit hinaus. Angestrebt wurde die Ausarbeitung eines universalen Inventars textanalytischer Kategorien im Sinne einer generativen Transformationsgrammatik des Erzählens, in der aus einer beschränkten Menge von Tiefenstrukturen die Oberflächenvielfalt individueller Erzählungen abzuleiten wäre).

In den vergangenen zwanzig Jahren hat sich dann eine manchmal „postklassisch“ genannte Narratologie entwickelt, die im Zeichen der *cultural turns* in den Geisteswissenschaften auf der Basis des klassischen Begriffsinventars Akte des Erzählens in bestimmten politischen, kulturellen, medialen oder auch kognitiven-empirischen Kontexten untersucht – unter Stichworten wie feministische Narratologie, *postcolonial narratology*, *psycho-narratology* oder kognitive Narratologie. Erzählt wird indes nicht nur in literarischen oder künstlerischen Kontexten, sondern in allen Bereichen unserer Wirklichkeit. Die zunehmend interdisziplinär angelegte Narratologie hat sich deshalb in den letzten Jahren auch Formen und Funktionen institutionellen Erzählens zugewendet, beispielsweise in Rechtsprechung, Medizin, Wirtschaft und Wissenschaft.

An drei Beispielen möchte ich die große Spannbreite des Phänomens Erzählen und die Fruchtbarkeit narratologischer Analysen verdeutlichen.

(1) Eine Erzählung repräsentiert ein räumlich und zeitlich bestimmtes Geschehen, sie gibt eine Geschichte mit Personen, Handlungen und Ereignissen wieder. Das geschieht nicht nur in ausschließlich sprachgestützten Romanen, Epen und *short stories*. In einem weiteren Sinn verstanden, ‚erzählen‘ auch visuelle Medien wie Filme und Fernsehserien Geschichten. In den letzten Jahren entstanden im Zuge der elektronischen Revolution mit interaktiven Videospielen wie *World of Warcraft* neue Formen des visuellen Erzählens. Selbst mit unbewegten Bildern lassen sich Geschichten darstellen: Das Erzählen in Serien von Einzelbildern reicht von mittelalterlichen Kirchenfenstern, die den Leseunkundigen Episoden der christlichen Heilsgeschichte zugänglich

machen, bis hin zu zeitgenössischen Comics wie Art Spiegelmans meisterhafter Holocaust-Darstellung *Maus* (1986/97).<sup>1</sup>

Für jeden narrativen Text ist in doppelter Hinsicht ein zeitliches Nacheinander charakteristisch: einerseits für das Erzählen (wegen der unvermeidlichen Linearität sprachlicher Äußerungen), andererseits für das erzählte Geschehen (das aus einer zeitlich geordneten Kette von Ereignissen besteht): Es gibt eine Zeit des Erzählens und eine erzählte Zeit. Die Abfolge eines Geschehens in der Zeit und die Abfolge seiner Darstellung im Akt der Erzählung laufen nicht immer parallel zueinander. Die chronologische Ordnung kann in der Erzählung umgestellt und so eine Divergenz zwischen Ereignis- und Erzählverlauf hergestellt werden. Solche Fälle nennt man mit Gérard Genette narrative Anachronien mit den zwei Grundformen der Analepse (oder auch Rückwendung) und der Prolepse (oder auch Vorausdeutung). Dass Erzähltexte so verfahren können, ist natürlich keine neue Einsicht: Man findet diese Unterscheidung bereits in der antiken Rhetorik als Gegensatz (in Rahmen der *dispositio* einer Rede) zwischen dem *ordo naturalis* und dem *ordo artificialis (artificiosus)* einer *narratio*.<sup>2</sup>

Anachronien gibt es nun aber nicht nur in sprach-, sondern auch in bildgestützten Erzählungen. Der *Teppich von Bayeux* aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, noch heute in dem gleichnamigen Ort in der Normandie zu besichtigen, verbildlicht mit kunstvollen Wollstickereien auf insgesamt 70 Meter langen Leinenbahnen in 58 Einzelszenen die Eroberung Englands durch die Normannen Williams des Eroberers mit dem Kulminationspunkt der Schlacht von Hastings im Jahr 1066, in der Williams Truppen über die Angelsachsen des Königs Harold siegen, dieser fällt und seine Nachfolge von William angetreten wird. Der Teppich stellt die historischen Ereignisse von links nach rechts in nebeneinander gestellten, streng chronologisch geordneten Einzelbildern dar. In den Szenen 27 und 28 (sowie an einer weiteren, weniger bedeutsamen Stelle) wird die Chronologie der laufenden Ereignisse jedoch durchbrochen. Der Normanne William spielt hier noch

- 1 Aktuelle Überblicke über die Varianten visuellen Erzählens, zu denen auch die Darstellung einer Geschichte mit Hilfe eines einzigen Bildes gehört, geben die Beiträge von Giesa (2011) und Kuhn (2011).
- 2 Siehe Martínez/Scheffel (2009), S. 32-39.

keine Rolle, es geht vielmehr um die Übernahme des englischen Königsthrons durch Harold nach dem Tod seines Vorgängers Edward. Es wird zunächst die Überführung des gestorbenen englischen Königs Edward zur Beisetzung in Westminster Abbey gezeigt (Szene 26). Rechts daran anschließend zeigen zwei übereinander gesetzte Szenen eben diesen Edward noch lebend auf seinem Krankenlager (Szene 27) und, gleich nach dem Tod, seine Aufbahrung (Szene 28) (s. Abbildung 1).



Abbildung 1: Teppich von Bayeux (11. Jh., Ausschnitt)

Szene 26: Überführung von Edwards Leichnam nach Westminster Abbey

Szenen 27/28: Edwards Krankenlager und Tod

Szene 29: Harolds Krönung

Die Szenen 27 und 28 sind also anachronisch nach dem *ordo artificialis* angeordnet und stellen eine Analepse (Rückwendung) dar. Der Sinn dieser auffälligen Störung der ansonsten durchgehend linearen Zeitordnung wird erkennbar, wenn man die wiederum rechts anschließende Szene 29 betrachtet. Diese zeigt, wie sich Harold noch am selben Tag von Edwards Tod (wie man aus anderen Quellen weiß) zu dessen Nachfolger krönen lässt. Die unbekanntes Gestalter des Teppichs von Bayeux waren Gefolgsleute Williams des Eroberers und hatten ein Interesse daran, die Legitimität von Harolds Königtum anzugreifen. Sie betonten durch den Kunstgriff der verkehrten Chronologie die unziemliche Hast dieser Krönung: Die Szene 29 mit der Krönung steht auf dem Teppich unmittelbar neben der Abbildung 27 mit König Edward auf seinem Sterbelager und macht durch diese unmittelbare Konfrontation der beiden zeitlich voneinander entfernten Szenen Harolds Hast visuell sinnfällig. Trifft diese Deutung zu, dann liegt dieser Erzählstrategie eine politische Wirkungsabsicht zugrunde: Der angelsächsische Harold wird als pietätloser Usurpator dargestellt, damit das Licht seines späteren normannischen Besiegers William

umso heller erstrahle.<sup>3</sup> Die Abweichung vom *ordo naturalis*, die die Bilderzählung an dieser Stelle wählt, spiegelt so die Verletzung eines anderen mittelalterlichen *ordo*, nämlich die rituelle Ordnung eines angemessenen höfischen Verhaltens.

Eine methodische Zwischenbemerkung: In sprachgestützten Erzählungen werden Anachronien in der Regel mit Hilfe temporaler Ausdrücke angezeigt („vor einer Woche hatte er noch Beistand beim Papst gesucht“; „drei Jahre später würde sein Leben auf dem Schlachtfeld enden“). Der Teppich von Bayeux gibt keine entsprechenden visuellen Signale. Die Feststellung, dass an der beschriebenen Stelle überhaupt eine Anachronie vorliegt, die noch dazu mit einer bestimmten Wirkungsabsicht eingesetzt wird, ist nicht selbstverständlich, sondern das Ergebnis historischer Rekonstruktion und Interpretation.<sup>4</sup> Anders als manche Narratologen meinen, ist das in der Erzählanalyse keine Ausnahme, sondern der Regelfall: Erzählverfahren werden nicht einfach an der Darstellungsoberfläche vorgefunden, sondern vom Leser in einem Erklärungsprozess allererst zugewiesen – wobei solche Zuweisungen allerdings nicht willkürlich sein müssen, sondern besser oder schlechter begründet sein können. Erzählanalysen sind nicht werkimmanent, sondern stellen das Werk notwendig in bestimmte Kontexte.

(2) Das Erzählen reicht auch über den Bereich künstlerischer Darstellungen hinaus. Auch in der Alltagskommunikation orientieren und verständigen wir uns, sei es schriftlich oder mündlich, sprachlich oder bildlich, mit Hilfe von Erzählungen. Anamnesen im Patientengespräch, Reportagen des investigativen Journalismus, Plädoyers vor Gericht, Predigten im Gottesdienst, Tratschen und Klatschen in der Kaffeepause, Unternehmensanalysen von Wirtschaftsberatern, Lernstoffvermittlung im Klassenzimmer, Rekonstruktionen eigener und fremder Biographien, historische Fundierungen nationaler Identitäten – all diese Tätigkeiten erfolgen nicht ausschließlich, aber auch in nar-

3 Ich folge hier der Deutung von Grape (1994: 70-73).

4 So machte Heinrich Bosse (Freiburg) in der Diskussion meines Vortrags den scharfsinnigen Gegenvorschlag, die Anachronie im Sinne von Ernst Kantorowicz' *The King's Two Bodies* (1957) durch den unmittelbaren bildlichen Kontakt der herrschaftlichen Königskörper als Sichtbarmachung der Übertragung der Herrschaftswürde von einem Königskörper zum nächsten zu deuten, also gerade als Darstellung der Legitimität des Thronwechsels.

rativer Form. Erzählen ist eine grundlegende Form unserer Wirklichkeitserkenntnis und unseres sozialen Verhaltens.<sup>5</sup>

Ein narratologisch interessanter Fall alltäglichen Erzählens sind die Live-Reportagen von Fußballspielen in Radio und Fernsehen. In der Literaturwissenschaft wird ein Erzähler gern als „raunender Beschwörer des Imperfekts“ (Thomas Mann) verstanden. Es ist geradezu ein narratologisches Dogma, dass Erzählen notwendig retrospektiv sei. Denn die Gestaltung einer Geschichte setzt doch, so scheint es, einen Überblick über den Gesamtverlauf voraus: Ein Erzähler muss von Anfang an wissen, wer die Protagonisten seiner Geschichte sein werden und welche Ereignisse für den Handlungsfaden besonders wichtig und deshalb erzählenswert sind, um seiner Erzählung Kohärenz geben zu können.

Nun ist ein Fußballspiel ein durchaus komplexes Geschehen (so einfältig es Fußballverächtern auch vorkommen mag). Der Ball springt 90 Minuten lang von hier nach dort, 22 Spieler und ein Schiedsrichter laufen hin und her, hinzu kommen die Linienrichter, Trainer, Ersatzspieler und Zuschauer im Stadion. Wie wird aus diesem Getümmel ein Kommunikationsereignis? Um die unzähligen Einzelepisoden auf und neben dem Spielfeld erzählen zu können, ist eine radikale Filterung und Rekonstruktion des Informationsmaterials unumgänglich. Nur so wird das disparate Geschehen überhaupt vermittelbar und interessant. Der Fußballreporter verleiht deshalb dem Fußballspiel die Struktur eines Dramas: durch die Hervorhebung einzelner Spieler zu Protagonisten, durch die Inszenierung des Spiels als Zweikampf weniger Antagonisten, durch die Aufladung des sportlichen Geschehens zu emotionalen Konflikten, durch die Transformation des Spiels in eine Auseinandersetzung zwischen übergreifenden kollektiven (lokalen, regionalen oder nationalen) Identitäten, durch die Präsentation isolierter Ereignisse als Schlüsselmomente oder Wendepunkte des Spiels und durch die Verwendung von Masterplots, die die Spielereignisse in eine einfache, übergreifende Sinnstruktur integrieren (vermutlich bedienen sich Sportreporter eines relativ kleinen Arsenal von Masterplots wie z.B. „David gegen Goliath,“ „Die unglaubliche Aufholjagd,“ „Der fatale Fehler“ o.a., um die Gemengelage

5 Siehe Klein/Martínez (2010).

von Ereignissen während eines Spiels mit Hilfe einer befriedigenden Sinnstruktur zu rekonstruieren).<sup>6</sup>

Im Unterschied zum retrospektiv erzählenden Printjournalisten steht der Fußballreporter bei Live-Übertragungen in Radio und Fernsehen vor einer besonderen Schwierigkeit: Er muss eine Geschichte erzählen, deren Ende er noch nicht kennt. Er ist, mit anderen Worten, kein retrospektiver, sondern ein simultaner Erzähler und hat seine Erzählstrategien immer wieder dem unvorhersehbaren Spielverlauf anzupassen. Empirische Untersuchungen lassen vermuten, dass Live-Reporter während eines Spiels mehrfach die Plotstrukturen ihrer Fußballerzählungen umstellen, wenn beispielsweise die favorisierte Mannschaft unerwartet gegen die *underdogs* unterliegt.

(3) Ein ganz anderes Beispiel für die Bedeutung narratologischer Analysen in der Alltagskommunikation findet man in der Rechtsprechung. Richter müssen für ihre Urteilsfindung oft, wie etwa im derzeit vieldiskutierten Fall des wegen Vergewaltigung angeklagten Wettermoderators Jörg Kachelmann, die Glaubwürdigkeit von Zeugenaussagen beurteilen. Im Fall Kachelmann steht dessen Aussage gegen die seiner ehemaligen Freundin, während die Indizien offenbar keine eindeutige Beweislage ergeben. Wie lässt sich in solchen Fällen beurteilen, wer die Wahrheit sagt? Gerichtspsychologen verwenden seit Jahrzehnten einen Katalog von Kriterien, anhand dessen ein Richter die Glaubhaftigkeit der Erzählungen von Zeugen oder Beklagten textintern, d.h. unabhängig von der Glaubwürdigkeit der Person insgesamt und von aussageunabhängigen Indizien, beurteilen kann.<sup>7</sup> Etwas übertrieben könnte man sagen: Wer besser erzählt, gewinnt. Zu diesen rein sprachlichen Kriterien gehört die ‚Detailliertheit‘ des Aussageinhalts. So steigern etwa originelle Einzelheiten, die für die eigentliche Handlung funktionslos sind („Es lief gerade der *Tatort* im Fernsehen, als es an meiner Haustür klingelte“), die Glaubhaftigkeit einer Aussage. Wer seine Geschichte bloß erfunden hat, so die Vermutung, wird sich auf Details beschränken, die für den Fortgang der Handlung funktional sind. Denn je mehr Details ein Lügner erfindet, desto größer ist sein

6 Ausführlicher werden diese Verfahren in Martínez (2002) und Hauser (2006) erläutert.

7 Siehe Arntzen (1983) und Arnauld (2010, bes. S. 32-39).

Risiko, sich in seinem Lügegebäude zu verstricken. (Als Literaturwissenschaftler fühlt man sich hier an Roland Barthes' *effet de réel* erinnert: Gerade weil manche beschriebene Details, etwa in Romanen des Realismus, disfunktional erscheinen, weil sie weder für den Fortgang der Handlung noch für die Beschreibung des Handlungsmilieus relevant sind, erzeugen sie einen Authentizitäts- und Wirklichkeitseffekt).<sup>8</sup>

Ein anderes Glaubhaftigkeitsmerkmal ist die Schilderung von abgebrochenen Handlungsketten und Komplikationen. Damit sind Vorgänge gemeint, die nicht zum Handlungsziel der Agenten führen – wenn beispielsweise Einbrecher in einer vermeintlich verlassenen Wohnung unerwartet den Hausbesitzer in der Badewanne vorfinden und ihm einen laufenden Fön ins Badewasser werfen, um ihn zu töten, der Fön aber ein zu kurzes Stromkabel hat, ausgeht und die Einbrecher daraufhin unverrichteter Dinge flüchten. Eine solche ‚abgebrochene‘ Handlungskette ist in ihrer disparaten Gemengelage so wenig erwartbar, dass sie glaubhaft klingt.

Ein weiteres Glaubhaftigkeitsmerkmal, das sich nicht auf den Aussageinhalt, sondern auf die Art und Weise der Aussage bezieht, ist die ‚Inkontinenz‘. Damit ist eine sprunghafte, ungeordnete Art des Erzählens gemeint – wenn beispielsweise Ereignisse, die dem chronologischen Verlauf der Aussage gemäß darzustellen wären, aber für den Sprecher besonders peinlich oder belastend sind, an der chronologisch passenden Stelle verschwiegen und erst später nachgetragen werden – ein Fall von anachronischem Erzählen also. Solche Inkontinenz kann Ausdruck einer starken emotionalen Beteiligung des Sprechers sein und deshalb die Authentizität seiner Aussage stützen. Dagegen wirkt eine chronologisch glatt durcherzählte Geschichte eher wie einstudiert.

Offensichtlich ist die richterliche Entscheidung darüber, ob eine Aussage intern glaubhaft ist oder nicht, ebenso folgenreich wie prekär. Besondere Schwierigkeiten entstehen übrigens dadurch, dass selbstverständlich auch Rechtsanwälte die Merkmalskataloge glaubhafter Rede kennen und ihre Mandanten entsprechend instruieren. So entstehen Schleifen von Erwartungen und Erwartungserwartungen, die nicht einfach aufzulösen sein dürften.

8 Siehe Barthes (1968).



Die drei genannten Beispiele veranschaulichen in gebotener Kürze Formen und Funktionen des Erzählens in bestimmten historischen, medialen und institutionellen Kontexten. Sie zeigen, dass Erzählen keine nachgeordnete Vermittlungsform gegebener Inhalte ist, sondern ein konstruktives Verfahren der Sinnherstellung.

Mit Bezug auf meine drei Beispiele möchte ich zum Schluss sehr knapp drei Stichworte über Narratologie als interdisziplinäres Forschungsprogramm formulieren:

- Medialität des Erzählens: Erzählen ist ein transmediales Phänomen, das sich jedoch medienspezifisch manifestiert. Das Beispiel der Anachronie im Teppich von Bayeux illustriert, wie die Linearität einer dargestellten Geschichte je nach Darstellungsmedium auf unterschiedliche Weise aufgebrochen werden kann. In sprachgestützten Erzählungen werden Anachronien in der Regel durch temporale Ausdrücke angezeigt, während eine serielle Bilderzählung wie der normannische Teppich durch die Vertauschung der Bilderordnung eine spezifisch visuelle Evidenz erzeugen kann.
- Erzählen als Sinnkonstruktion: Erzählen prägt maßgeblich die Konstitution von Sinn in der Alltagskommunikation. Wirklichkeit erscheint in dieser Perspektive als narrative Konstruktion. Das Beispiel der Fußballreportage mit seiner Transformation eines diffusen Geschehens in die prägnante Form eines Dramas zeigt, wie mit der unvermeidlichen Selektion von Informationen zugleich eine narrative Konstruktion von sinnhaft geformter Wirklichkeit einhergeht, die so nicht auf dem Stadionrasen, sondern nur in der Erzählung zu finden ist.
- Erzählen als soziale Praxis: Eine Narratologie wäre steril, die nur die Formen, nicht aber die Funktionen des Erzählens untersuchte. Genau genommen ist die Abspaltung der erzählerischen Form von ihrer Funktion in einem bestimmten Äußerungskontext nicht nur unfruchtbar, sondern unmöglich. Denn schon die Strukturbeschreibung narrativer Texte setzt Hypothesen über die Wirkungsabsicht, die mit der Wahl eines bestimmten Erzählverfahrens verbunden ist, und damit über den kommunikativen Kontext, in dem erzählt wird, voraus. Narratologische Studien sollten deshalb Formen und Funktionen von Erzählungen engführen und die per-

formative Bedeutung narrativer Formen aufzeigen. Die juristischen Glaubhaftigkeitskriterien für Zeugenaussagen veranschaulichen, dass die Art und Weise, wie ein Zeuge erzählt, maßgebliche Folgen für die Rechtsprechung hat.

Wenn ich das Erzählen als Form der Sinnkonstruktion und der sozialen Praxis bezeichne, folgt daraus allerdings kein radikaler narrativer Konstruktivismus oder Panfiktionalismus. Ein journalistischer Fußballspielbericht kann mehr oder weniger adäquat sein, juristische Glaubhaftigkeitskriterien vor Gericht sind nicht willkürlich, sondern, ungeachtet aller Anfechtbarkeit im Einzelnen, empirisch fundiert. Etwas narrativ zu konstruieren, heißt nicht, es zu fiktionalisieren.

Beispiele wie die hier ausgewählten gut zu untersuchen, erfordert offensichtlich interdisziplinäre Zusammenarbeit. Die Literaturwissenschaft kann dafür das differenzierte Inventar an erzähltextanalytischen Begriffen und Unterscheidungen beisteuern, das die klassische Narratologie hervorgebracht hat. Andere Disziplinen (in meinen Beispielen: Kunstgeschichte, Publizistik und Jura) müssen ihre spezifische Expertise des Feldes hinzufügen, in dem das jeweilige Erzählen stattfindet. Wenn – wofür vieles spricht – Erzählen tatsächlich eine grundlegende Form unserer Wirklichkeitserfassung ist, dann kann eine breit angelegte Erzählforschung interessante Beiträge liefern zum besseren Verständnis des symbolischen Universums, in dem wir leben und uns verhalten.

## Literaturverzeichnis

- Arnauld, A. v., «Was war, was ist – und was sein soll. Erzählen im juristischen Diskurs», in: Klein, C. / Martínez, M. (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nichtliterarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler 2010, 14-50.
- Arntzen, F., *Psychologie der Zeugenaussage. System der Glaubwürdigkeitsmerkmale*. 2. Aufl. München: Beck 1983.
- Barthes, R., «L'effet de réel», in: *Communications 11* (1968), 84-89.
- Giesea, F., «Erzählen mit Bildern (Malerei, Comic, roman-photo)», in: Martínez, M. (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur*. Stuttgart: Metzler 2011 (i.E.).

- Grape, W., *The Bayeux Tapestry. Monument to a Norman Triumph*. Munich/New York: Prestel 1994.
- Hauser, S., «Narrationstechniken des Sportfernsehens - Die Live-Übertragung als multimodale Simultanerzählung», in: Jahn-Sudmann, A. / Hissnauer, C. (Hg.), *Medien - Zeit - Zeichen*. Marburg: Schüren 2006, 249-256.
- Klein, C. / Martínez, M. (Hg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nichtliterarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler 2010.
- Kuhn, M., «Erzählen mit bewegten Bildern (Film, Fernsehen)», in: Martínez, M. (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur*. Stuttgart: Metzler 2011 (i.E.).
- Martínez, M., «Nach dem Spiel ist vor dem Spiel. Erzähltheoretische Bemerkungen zur Fußballberichterstattung», in: Ders., (Hg.): *Warum Fußball? Kulturwissenschaftliche Beschreibungen eines Sports*. Bielefeld: Aisthesis 2002, 71-85.
- Martínez, M. / Scheffel, M., *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. Aufl. München: Beck 2009.

