

10 Humor/Ironie/Komik

Humor, Ironie und Komik umschreiben einen Phänomenbereich, der literarisch und poetologisch auf zwei verschiedenen Ebenen liegt und gerade in dieser Verknüpfung für das Werk Hoffmanns zentral ist. Zum einen sind mit Humor und Ironie poetologische Termini aufgerufen, die – vor dem Hintergrund ihrer expliziten ästhetiktheoretischen Diskussion in der Romantik – Haltungen des Subjekts zur Welt, Modifikationen der Einbildungskraft, und zwar insbesondere des Autorsubjekts und dessen Schreibweise meinen. Entsprechend ist in der Forschung der Humor als »dichterische Welterfahrung Hoffmanns« (Preisendanz 1976, 49) bzw. Hoffmanns »humoristische Erzählweise« (Harnischfeger 1988, 143) diskutiert worden. Diese an den Autor, seine Phantasie und seine Schreibweise rückgekoppelte Perspektive kann sich auch auf Hoffmann selbst stützen, denn da, wo, wie etwa in den *Serapions-Brüdern*, über Humor und Ironie gesprochen wird, geht es immer wieder um die Psychologie des Autors als »Ironiker«, respektive »Humorist« (DKV IV, 1035 f.) bzw. um Humor als Eigenschaft der männlichen »Natur« (207). In Briefen sowie in der *Erklärung* zu »Meister Floh« hat Hoffmann sich selbst immer wieder als humoristischen Schriftsteller bezeichnet.

Der Begriff der Komik dagegen beschreibt zum anderen Elemente und Szenen auf der Ebene der Diegese, die entweder selbst komischen Effekt auf den Leser haben oder aber als Komik oder als Lachen und Verlachtwerden auf der Ebene der Textwelt erzählt werden. Die Komik – sei es als Begriff und Gegenstand der aufklärerischen und romantischen Theorie, sei es als erzählte Komik – stand in der bisherigen Forschung im Schatten der Diskussion der stärker philosophisch und ästhetiktheoretisch konturierten Begriffe von Humor und Ironie, obwohl letztlich alle drei Begriffe eng miteinander zusammenhängen und obwohl Hoffmanns spezifische Innovationen in diesem Feld eher vom Begriff der Komik her zu bestimmen sind.

Forschung

Hoffmann hat zu keinem der Begriffe explizite theoretische Abhandlungen geliefert, wie etwa Friedrich Schlegel zur Ironie oder Jean Paul und Karl Wilhelm Solger zum Humor. Gleichwohl gibt es einzelne theoretische und poetologische Äußerungen, die allerdings meist in die Diegese, d. h. in Figuren- und Er-

zählerrede eingelassen sind. Anhand solcher Befunde hat die Forschung die Frage nach Hoffmanns Theorie von Humor und Ironie und insbesondere nach dem Verhältnis dieser beiden Begriffe diskutiert. Während Müller-Seidel (1967), Martini (1976), Segebrecht (1976), Preisendanz (1976), Strohschneider-Kors (2002) annahmen, dass bei Hoffmann der bitteren und bloß *negativen Ironie* der die »Duplizität« *versöhnende Humor* gegenübersteht, wies Harnischfeger (1988, 162 ff.) dies als Rückprojektionen der an Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Søren Kierkegaard gewonnenen Begrifflichkeit von Ironie bzw. als falsche Identifikation Hoffmanns mit Positionen der Frühromantik zurück (vgl. auch Schnell 1989, 37 ff.).

Eine klare begrifflich-theoretische Unterscheidung ist in der Tat bei Hoffmann weder zu erwarten noch durchgängig anzutreffen. In seiner Dialogzählung *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* (1819), die Hoffmanns Position zu Humor, Ironie und Komik als durch William Shakespeare inspiriert ausweist und bis zum Roman *Kater Murr* von großer Bedeutung bleiben wird, werden Humor und Ironie in sehr enger, zum Teil synonyme bzw. additiver Verknüpfung verwendet: »Den Falstaff, als Ausbund der herrlichsten Ironie, des reichhaltigsten Humors mag ich gar nicht nennen« (DKV III, 453 f.). In *Der Artushof* ist es die »Ironie, aus der sich der tiefste ergötzlichste Humor erzeugt« (DKV IV, 206 f.), und in *Prinzessin Brambilla* wird der Humor als die »Kraft des Gedankens, seinen eigenen ironischen Doppelgänger zu machen« (DKV III, 826), definiert und das finale Lebenstheater (aus dem Urdarbronnen) als eines, »wo Ironie gilt und echter Humor« (911). Gleichwohl gibt es auch Unterschiede in der Wortverwendung sowie, vor allem im Spätwerk, einzelne Passagen, in denen der Zusammenhang von Ironie und Humor als graduelles Differenzverhältnis gefasst wird, wenn etwa im *Kater Murr* Kreisler den Humor als »Sohn« (DKV V, 78) der Ironie bezeichnet. Ironie und Humor erscheinen hier (und an anderen Stellen) als Modi des Umgangs mit der »Duplizität« (s. Kap. IV.13), d. h. mit dem »Gefühl des Mißverhältnisses« (DKV III, 458) zwischen den Begrenzungen durch die Außenwelt und der Sehnsucht, sie zu transzendieren. Die Ironie firmiert mithin als Spiegelung dieses Mißverhältnisses und der Humor als Spiegelung dieser Spiegelung.

Die Versuche aber, aus Hoffmanns Erzählungen und Romanen philosophische Konzepte von Humor versus Ironie zu isolieren und sie auf einzelne ästhetiktheoretische Positionen von F. Schlegel, Jean Paul oder Solger zurückzuführen, bleiben jeweils darauf

beschränkt, *Haltungen* von Subjekten bzw. *Parteinahmen* für Ironie oder Humor zu diagnostizieren – sei es auf der Figurenebene (Kreisler als der unversehrte Ironiker) oder auf der Ebene der Autorphilosophie (Hoffmann als Humorist). Nicht in den Blick kommen so tiefer liegende Motivstrukturen der Texte, gemäß denen jene ›Duplizität‹ sowohl auf der Ebene der *histoire* wie der des *discours* in Szene gesetzt und – vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Theorie der Komik, insbesondere der Theorie Stephan Schützes – als das Verhältnis von Körperwelt und intentionalem Handeln bzw. von mechanischer Dingwelt und Leben, von Automat und Freiheit reflektiert wird (vgl. Lehmann 2011). Hoffmanns Innovation liegt nicht auf der Ebene einer Theorie von Ironie respektive Humor, sondern in der Einführung der Dingwelt und des Mechanischen als Kippfigur des Lebendigen und damit auch in einem theoretisch rekonstruierbaren Zusammenhang von Komik und Grauen.

Ironie

Bereits in der Frühromantik ist die Verwendung der Begriffe ›Ironie‹ und ›Humor‹ uneinheitlich. So fragt sich Novalis (1999, 242), ob das, was F. Schlegel Ironie nenne, nicht ›die Folge, der Charakter der Besonnenheit‹ sei und daher als ›echter Humor‹ zu bezeichnen sei, während nach August Wilhelm Schlegel das ›wahrhaft Poetische‹ (Behler 1992, 247) erst beginne, wenn die Ironie schweige. Indem F. Schlegel (1967, 152) den Begriff der Ironie aus der Rhetorik, wo er sich als Tropus auf einzelne Stellen der Ersetzung bezieht, über Anlehnung an die sokratische Ironie in die Philosophie als ihre ›eigentliche Heimat‹ und von hier aus, als Modus der Autorschaft, in die Poesie führt, wird sie zu einer Haltung bzw. zu einer ›Stimmung‹, die *durchgängig* herrscht und *im Ganzen* eine ›transzendente Buffonerie‹ betreibt.

Hoffmann kann hier anschließen, insofern Ironie bei F. Schlegel um dem ›unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten‹ (ebd., 160) kreist. Was bei F. Schlegel die Ironie der Transzendentalpoesie ist, nämlich die unendliche Antithese sich ausschließender Gegensätze ohne jede Vermittlung, verlegt Hoffmann in die Differenz von Märchen- und Alltagswelt – und dadurch ins tatsächlich szenisch Komische. Wenn es bei Novalis (1999, 227) heißt: ›Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge‹, dann stolpern die Hoffmannschen Helden wirklich über Dinge, seien es Baumwurzeln (*Der Zusammenhang der Dinge*) oder

RockschöÙe (*Klein Zaches*), oder sie stoÙen mit Dingen, träumerisch das Unbedingte suchend, zusammen, mit ›spitzen Steinen‹ oder mit der ›Haustüre, weil man vergaÙ sie aufzumachen‹ (DKV III, 792). Während F. Schlegels (1967, 172) Konzept der Ironie die Seite des Subjekts fokussiert und *in ihm* einen ›steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung‹ als Ideal einer universell gebildeten Persönlichkeit postuliert, so geht es bei Hoffmann um das Verhältnis von Innen- und Außenwelt/Körper. In der programmatischen Dedikation an Jacques Callot zu Beginn der *Fantasiestücke* heißt es von der Ironie, dass ›sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt‹ (DKV II.1, 18). Auch hier geht es um die Ebene der Darstellung und die (groteske, sexuelle, destruirbare) Körperlichkeit des Menschen, der zugleich mit dieser Körperlichkeit in Konflikt steht. Die Ironie ist hier nicht jene Kraft, die ›das Ewige und Wesentliche‹ (Solger 1819, 85) durch Verzehrung des Irdischen erkennbar macht, sondern bei Hoffmann wird die romantische Ironie komisch, indem sie die ›ganze Körperwelt‹ als Beschränkung der ›handelnden Seele‹ (Schütze 1810, 290 f.) des Menschen selbst ins Zentrum rückt.

Humor

Der aus dem Englischen ins Deutsche übernommene Begriff ›Humor‹, der, ausgehend von der antiken Theorie der Humoralpathologie, ein dem Lachen ausgesetztes, humoral bedingtes nicht-konformes Verhalten bezeichnete (vgl. Hörhammer 2010), ist ähnlich wie der Begriff der Ironie erst in der Frühromantik zu einem philosophischen bzw. ästhetisch reflektierten Begriff geworden. Der Begriff des Humors, wie er bei F. Schlegel und Jean Paul gegenüber der humoralpathologischen Tradition neu konturiert wird, ist ein Korrespondenzbegriff zur Phantasie, zur Arabeske bzw. zur Neuen Mythologie, mit der die Frühromantiker die autonome Poesie gegen die bloÙe ›Reproduktion einer prosaischen vorhandenen Wirklichkeit‹ (Preisendanz 1976, 28) abgrenzen. Der poetische Witz und der dichterische Humor sind für F. Schlegel die reflexive Produktionskraft einer Kunst, die sich aus den konkreten Zeitbezügen zurückzieht. In dieser Weise hat Hoffmann den Begriff des Humors seinerseits eingesetzt, als er eben jene Distanz seiner Texte zur Wirklichkeit erweisen wollte: In der *Erklärung zu ›Meister Floh‹* schreibt er, dass ›hier nicht von einem satyrischen Werke, dessen Vorwurf Welthandel u[nd] Ereignisse der Zeit

sind, sondern von der phantastischen Geburt eines humoristischen Schriftstellers, der die Gebilde des wirklichen Lebens nur in der Abstraction des Humors wie in einem Spiegel auffassend reflektiert, die Rede ist« (DKV VI, 523; vgl. Steinecke 2006).

Am ausführlichsten und zugleich am wirkmächtigsten hat sich, vor dem Hintergrund und auf der Basis seiner Komiktheorie, Jean Paul (1995, 110) mit dem Humor beschäftigt: Das Komische liegt demnach nicht im Objekt (einer Ungereimtheit), sondern »im Subjekte« und seiner Phantasietätigkeit. Nur wenn wir dem sinnlich angeschauten Kontrast einer Handlung unser Bewusstsein »leihen« (ebd.) bzw. dem Kontrast einer Nachbarschaft von Objekten Absicht unterstellen, lachen wir. Die Einführung des Subjekts in die Theorie des Komischen führt bei Jean Paul zu einem Begriff des Humors, der in geschichtsphilosophischer Perspektive das »romantische Komische« (ebd., 125) bezeichnet. Der Humor »vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast der Idee« (ebd.). Hierin ist der Humor sozusagen *ex negativo* religiös, insofern diese Vernichtung impliziert, »vor der Idee fromm niederzufallen« (ebd., 131). Bei Hoffmann dagegen geht es im Humor nicht um die Vernichtung des Wirklichen und schon gar nicht durch die Idee, sondern darum, dass das Ich mit seinen Wünschen unhintergebar an den Körper gebunden ist – und dass eben dieser Körper sowohl Triebkraft der Wünsche wie Grenze ihrer Realisierung darstellt. Im *Kater Murr* heißt es: »Wohl hat die ewige Macht ein Gefühl in unsere Brust gelegt, das mit unbesiegbarem Gewalt unser ganzes Wesen erschüttert; es ist das geheimnisvolle Band, das Geist und Körper verbindet, indem jener nach dem höchsten Ideal einer schimärischen Glückseligkeit zu streben vermeint und doch nur will, was dieser als notwendiges Bedürfnis in Anspruch nimmt, und so eine Wechselwirkung entsteht, die in der Fortpflanzung des menschlichen Geschlechts bedingt ist« (DKV V, 308). Der Humor, »als jene seltne wunderbare Stimmung des Gemüts, die aus der tieferen Anschauung des Lebens in all seinen Bedingungen, aus dem Kampf der feindlichsten Prinzipie sich erzeugt« (129), belacht das Unversöhnbare von Geist und Körper, indem es in der szenischen Darstellung des Konfliktes von Wünschen und Bedingungen anschaulich wird. Entsprechend zielt der in *Prinzessin Brambilla* erzählte Mythos des Humors (vom Blick in den Urdarsee) nicht auf die Aufhebung, sondern auf das Bewusstsein des widersprüchlichen Zusammenhangs von innerer und äußerer Welt. Eben das ist der Sinn der Hoffmannschen »Duplizität«, nämlich die

Wünsche und Sehnsüchte der Protagonisten im Konflikt mit den Begrenzungen der Wirklichkeit (durch Dinge und Körper) als ihrerseits körperbedingte Wünsche erscheinen zu lassen. Es geht gerade darum, dass »unser *irrdisches Erbteil* [...] als der Hebel wirkt, der jene Kraft [des Wunsches, J. L.] in Bewegung setzt« (DKV IV, 68). Es geht um die Kippmomente des Realen (inklusive der komischen, grotesken oder auch grausigen Dekomposition des Körpers) und des Idealen (als das sich von selbst Fügende) der Poesie bzw. der (körperlosen) Liebe.

Komik

»Die Grundbasis des Komischen«, so Hoffmann in der *Erklärung*, ist »der Kontrast einer inneren Gemütsstimmung mit den Situationen des Lebens« (DKV VI, 517). Indem Hoffmann diesen Zusammenstoß zwischen Innen- und Außenwelt immer wieder in konkreten Szenen ausgestaltet, kommen in intensiver Weise das »Vorhandenseyn« und die Beschränkungen »der Körperwelt« zur Anschauung, wie sie der Weimarer Publizist und Schriftsteller Stephan Schütze seit 1810 in seiner, von der Forschung bisher weitgehend vernachlässigten, Komiktheorie entwickelt. In kritischer Anlehnung an die abstrakte Komiktheorie Friedrich Wilhelm Joseph Schellings (1995, 540), der das Komische als Verkehrung des Verhältnisses von Freiheit und Notwendigkeit gefasst hatte, und zwar so, dass die Notwendigkeit ins Subjekt und die Freiheit ins Objekt fällt, überführt Schütze (1810, 285) das Komische in die Sphäre des Alltagslebens und der Dingwelt: Explizit reklamiert er die »objektive Welt mit den wirklich ursprünglich gegebenen Veranlassungen des Lächerlichen« als Boden des Komischen, auf dem der Mensch mit seiner Freiheit zugleich den Beschränkungen der Körperwelt unterworfen ist. So ist zum einen der eigene Körper »Geistesinstrument« (ebd., 295), zugleich aber doch Körper. Zum anderen stellen die Dinge der Außenwelt sich dem Menschen entgegen, so als ob sie selbst handelnd wären: »Das Komische ist eine Wahrnehmung oder Vorstellung, welche nach Augenblicken das dunkle Gefühl erregt, daß die Natur mit dem Menschen, während er frey zu handeln glaubt oder strebt, ein heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Freiheit des Menschen in Beziehung auf eine höhere verspottet wird« (Schütze 1817, 23). Hinter dieser dargestellten »Abhängigkeit vom Physischen« (ebd., 24) steht eine Opposition des Lebendigen und Mechanischen, wie sie erst Henri Bergson um 1900 wieder in die Komiktheorie

orie einführen wird und in der das Tote und das Lebendige den Platz tauschen. So wie der Mensch mit seiner Freiheit auf die Mechanik seines Körpers angewiesen und zugleich von ihr begrenzt wird, trifft er auch in der Außenwelt auf das »Materiale« und den »Mechanismus der Welt«, die auch auf diese Weise seinen Geist »einkörpern«: »Die ganze objective Veranlassung des Lächerlichen ist im Grunde das Vorhandenseyn einer Körperwelt, oder die Einkörperung des Geistes [...]« (ebd., 79 f.). Das Mechanische, und daher auch das Tote, kann selbst den Anschein des Lebens gewinnen, letztlich gibt es für den Menschen nichts Totes, »sondern dieses wird als Teil und Mittel von etwas Lebendigem und Handelnden betrachtet, und kann damit in Verbindung gestellt werden« (ebd., 37 f.).

Hoffmann hat derlei Kippmomente des Mechanischen und des Lebendigen immer wieder gestaltet und aus ihnen nicht nur das Komische, sondern auch das Grausige hervorgehen lassen. Die der Komik so zugrundeliegende Kippfigur des Lebendigen ins Automatenhafte und der Destruierbarkeit eines immer auch mechanischen Körpers (s. Kap. III.2) liegt etwa der Erzählung *Der Sandmann* zugrunde, wo zunächst – im Sinne des Unheimlichen – Nathanael von Coppelius auseinandergeschraubt wird wie der »Mechanismus« (DKV III, 17) einer Puppe, er aber später selbst mit der mechanischen Puppe so taktmäßig tanzt, dass die Zuschauer ihr »Gelächter« (39) nur mühsam unterdrücken können. Das Komische gründet, so Schütze (1817, 104), in der Tatsache, dass »der Mensch in Gefahr ist, eine Sache zu werden, da er doch Person ist«. Entsprechend heißt es in Hoffmanns *Sandmann*: Es »schlich sich in der Tat abscheuliches Mißtrauen gegen menschliche Figuren ein. [...] In den Tees wurde unglaublich gegähnt und niemals genieset, um jedem Verdacht zu begegnen« (DKV III, 47). Ähnliche Kippfiguren des Toten und des Lebendigen gibt es insbesondere in Hoffmanns Märchentexten (s. Kap. IV.2). In *Prinzessin Brambilla* kippt die Simulation des Lebens des toten Königs durch ein Holzgestell ins Lebendige, als dieses umstürzt und die reißen Schnur dem Erzähler ins Gesicht schnellert (vgl. 859 f.).

Hoffmanns Komik inszeniert den Körper dabei immer wieder entlang der Oppositionsachse von Gestalt und Entstaltung. Hierzu gehört wesentlich die Kleidung, die sich entweder ohne Anstrengung dem Körper *fügt*, ihn so zugleich als Gestalt hervorbringt und gleichsam transzendiert, oder aber umgekehrt als sich nicht fügender Behelf und Bedingnis gerade jene Beschränkungen der Körperwelt vor Augen

stellt. Wenn Giacinta zu Beginn von *Prinzessin Brambilla* das Kleid anzieht, das sie in ihr Wunsch-Ich als Prinzessin verwandelt, scheinen die Dinge – im Sinne Schützes – selbst mithandelnd: »Alles fügte und schickte sich, jede Nadel saß im Augenblicke recht, jede Falte legte sich wie von selbst« (774), während Giglio in seinem Real-Ich durch seine Kleidung »eine gewisse Armseligkeit sichtbar« macht, indem die Feder auf dem Hut nur »mühsam mit Draht und Nadel zusammengehalten« (775) wird. Hier zeigt sich, dass der Mensch, wie Schütze (1810, 294 f.) schreibt, »der Mangelhaftigkeit des Behelfs ausgesetzt« ist: »Wie er auch das Kleid, worin er sich hüllt, ziehen und rücken mag, nirgends reicht es zu, ihn ganz zu bedecken, bald kommt hier, bald dort eine Blöße zum Vorschein.« Hoffmann greift das fast wörtlich auf, bezieht es aber zugleich auf das Verhältnis von Geist und Körper: »der Geist trägt den Körper wie ein unbequemes Kleid, das überall zu breit, zu lang, zu ungefügt ist« (DKV III, 793), d. h. darauf, dass der Mensch, »eingeschachtet« (DKV IV, 68) in seinen Körper, gerade mit den Körpern der Außenwelt zusammenstößt, so wie Ludwig in *Der Zusammenhang der Dinge* oder Anselmus in *Der goldene Topf*. Zugleich korrespondiert dieser Zusammenstoß als »Mißgeschick« mit der *Missgestalt* von Kleidung und/oder Körper – sei es, dass Fabian in *Klein Zaches* über die zu langen Rockschoße permanent stolpert oder Droßelmeier in *Nußknacker und Mausekönig* über Frau Maserinks stürzt, so dass sein Körper plötzlich »mißgestaltet« (DKV III, 280) ist.

Hoffmanns Komik hat schließlich auch eine poetologische Dimension, die, über die Opposition von Gestalt und Missgestalt hinaus, insbesondere im Motiv der Schnüre, Seile und Fäden erkennbar wird. Einerseits sind Schnüre und Fäden Elemente der Kleidung, so reißt etwa in *Der goldene Topf* die »unglückselige Schnur« (DKV II.1, 232), mit der der Zopf von Anselmus an dessen Hinterhaupt befestigt ist, und Fäden reißen auch, wenn Ludwig in *Der Zusammenhang der Dinge* die Westenknöpfe abspringen und die Strumpfmaschen platzen. Schnüre und Fäden gehören aber auch in die Welt der Maschinen, insbesondere der Theatermaschinen, so wie jene Schnur im *Kater Murr*, an der ein Theatermaschinist im Auftrag Meister Abrahams einen Genius mit Fackeln im nächtlichen Park über die Gäste ziehen will, die aber hängen bleibt, so dass der Genius »sich überkugelte« (DKV V, 28) und sein Fackelfeuer den Gästen ins Gesicht spritzt. Schnüre und Fäden sind aber in metaphorischer Weise auch Elemente der literarischen Wirkungsmaschine, indem sie Zusammenhang oder,

reißend, Chaos stiften. So ist jener Meister Abraham bestrebt, »den unsichtbaren Faden festzuknüpfen, der sich nun durch das ganze Fest ziehen« soll und der mit dem magnetischen »Rapport« verglichen wird, d. h. mit der Wirkung durch einen »geistigen Apparat« (30). Dies wiederum zielt auf die Frage nach dem »durchlaufende[n] Faden« des Romans, der »alle Teile zusammen halte« (58).

Fäden gehören in die Welt der Dinge, wo sie diese zusammenhalten, sei es im Feld der Kleidung oder der Theaterpuppen und Automaten – und, wenn sie reißen, komisch werden: »Ein Strang, der zerreißt [...], tausend Kleinigkeiten können den Plan des Menschen vereiteln« (Schütze 1817, 24). Sie sind aber auch Strukturmoment der Erzählung, wo sie Zusammenhang oder komische Verwirrung und Verknotung stiften. Die (Erzähl-)Welt und auch der Mensch können als eine Maschine erscheinen, ein System aus Fäden, an denen Marionetten gezogen werden, aber auch, wie es in *Der Zusammenhang der Dinge* heißt, als ein durch einen »roten Faden« (DKV IV, 1055) gestifteter Zusammenhang. In der Komik reisender Schnüre auf der Ebene der Dingwelt spiegelt sich die poetologische Frage nach dem Zusammenhang des Textes bzw. der (Erzähl-)Welt überhaupt. Schnüre und Fäden aber, egal ob dinglich oder metaphorisch, sind Verbindungen, deren Knüpfung, Verwicklung und Zerreißen im Komischen reflektiert wird.

Novalis [Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von]: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Bd. 2. Hg. von Hans-Joachim Mähl. Darmstadt 1999.

Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus* [1963]. München 1976.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Vom Wesen der Komödie. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Hg. von Manfred Frank. Bd. 2: Schriften 1801–1803. Frankfurt a. M. ²1995, 539–654.

Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Bd. 2. Hg. von Ernst Behler. München u. a. 1967.

Schnell, Ralf: *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jh.* Stuttgart 1989.

Schütze, Stephan: Ueber das Komische. In: Ders.: *Gedanken und Einfälle über Leben und Kunst*. Leipzig 1810, 278–305.

–: *Versuch einer Theorie des Komischen*. Leipzig 1817.

Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann. In: Helmut Prang (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*. Darmstadt 1976, 381–397.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: [Rezension zu] Ueber dramatische Kunst und Literatur, Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel. In: *Jahrbücher der Literatur* 7 (1819), 80–155.

Steinecke, Hartmut: »Dem humoristischen muß es freistehen...« Hoffmanns »Erklärung« vom Februar 1822 als poetologische und literarischer Text. In: Ders. (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2006, 210–224.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen ³2002.

Johannes F. Lehmann

Literatur

Behler, Ernst: *Frühromantik*. Berlin/New York 1992.

Harnischfeger, Johannes: *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann*. Opladen 1988.

Hörhammer, Dieter: Humor. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2010, 66–85.

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Abteilung I, Bd. 5. Hg. von Norbert Miller. München/Wien ⁶1995, 7–456.

Lehmann, Johannes F.: »Das Vorhandenseyn einer Körperwelt« – Widerständige Dinge zwischen Komik und Zufall in der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes und bei E. T. A. Hoffmann. In: Christiane Holm/Günter Oesterle (Hg.): *»Schläft ein Lied in allen Dingen«*. *Romantische Dingpoetik*. Würzburg 2011, 121–134.

Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E. T. A. Hoffmanns. In: Helmut Prang (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*. Darmstadt 1976, 155–184.

Müller-Seidel, Walter: Nachwort. In: E. T. A. Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke* [1960]. Hg. von ders. München 1967.

E. T. A. Hoffmann Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Christine Lubkoll /
Harald Neumeyer (Hg.)

Verlag J. B. Metzler

Die Herausgeber/in

Christine Lubkoll und Harald Neumeyer sind Professor/innen
für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg.



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02523-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 J. B. Metzler Verlag GmbH
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: picture alliance/akg-images)
Satz: Claudia Wild, Konstanz, in Kooperation mit primustype Hurler GmbH
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · www.koeselbuch.de

Printed in Germany
Verlag J. B. Metzler, Stuttgart