Bulgarski Ezik i Literatura –
Bulgarian Language and Literature

Volume 68,
Number 3s, 2026

Български език
и литература

https://doi.org/10.53656/bel2026-3s-5

Автомати, кукли, двойници
Automats, Dolls, Doppelgangers

AUTOMATEN, PUPPEN, HÜLLEN. SUBJEKTIVITÄT ZWISCHEN PROJEKTION, PERFORMANZ UND DISKURSIVER ZUSCHREIBUNG BEI E. T. A. HOFFMANN, WLADIMIR ODOJEWSKI, GUSTAV MEYRINK UND ALEKSANDR GRIN

Natalia Kushnir
E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, Bamberg

Abstract. Der Beitrag untersucht das Automatenmotiv bei E. T. A. Hoffmann (*Die Automate*, 1814; *Der Sandmann*, 1816), Wladimir Odojewski (*Holzgeist*, 1833), Gustav Meyrink (*Der Golem*, 1915) und Aleksandr Grin (*Die goldene Kette*, 1925) als literarisches Experimentierfeld zur Transformation des Subjektbegriffs zwischen Romantik und früher Moderne. Während Hoffmann im *Sandmann* die Projektion von Innerlichkeit als Quelle des Unheimlichen inszeniert und in *Die Automate* die ästhetische Differenz zwischen mechanischer Performanz und beseeltem Ausdruck reflektiert, problematisiert Odojewski im *Holzgeist* die Reproduzierbarkeit kultureller Zeichen von Subjektivität. Meyrink radikalisiert diese Bewegung im *Golem*, indem Identität als prekäre Besetzung einer leeren Form erscheint. In Grins Roman *Die goldene Kette* wird der Automat schließlich selbst zum Kommentator dialogischer Illusionen und entlarvt die Zuschreibungsmechanismen, durch die Menschen Subjektivität konstituieren. Der abschließende Blick auf gegenwärtige KI-Diskurse zeigt, dass literarische Automaten weniger technische Vorläufer als analytische Modelle jener Zuschreibungslogiken sind, die auch heutige Debatten strukturieren.

Keywords: Automatenmotiv; Subjektivität; Projektion; Performanz; künstliche Intelligenz

1. Der Automat als epistemische Grenzfigur

Das literarische Automatenmotiv ist seit dem späten 18. Jahrhundert mehr als eine Technikphantasie. In den einschlägigen Texten tritt der Automat nicht lediglich als mechanisches Wunderwerk auf, sondern als epistemische Grenzfigur, an der sich die Stabilität des Subjekts prüfen lässt. Der Automat besitzt Gestalt, Stimme, Bewegung, Reaktionsfähigkeit – Eigenschaften, die im kulturellen Code der Moderne als Indikatoren von Innerlichkeit gelesen werden. Gerade diese Nähe zum

Menschlichen erzeugt Irritation: Das Objekt lässt sich nicht eindeutig als „bloße Sache" behandeln, und zugleich bleibt seine innere Verfasstheit unzugänglich.

Entscheidend ist: Der Automat stellt in der Literatur selten die naive Frage „Kann die Maschine fühlen?". Er stellt vielmehr die Frage „Unter welchen Bedingungen schreiben wir einem Gegenüber Innerlichkeit zu – und welche Zeichen genügen uns dafür?". Damit wird der Automat zum Prüfstein der Zuschreibungslogik. Literatur kann dieses Problem besonders präzise inszenieren, weil sie die Wahrnehmung der Figuren, ihre Erwartungen und ihre interpretativen Routinen sichtbar macht.

Zwischen Romantik und früher Moderne lässt sich eine Verschiebung beobachten. Während in der Romantik das Subjekt noch als Zentrum der Projektion erscheint, verliert es im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend seine ontologische Sicherheit. Subjektivität wird zunehmend als Effekt von Wahrnehmung, Zeichen und diskursiver Praxis sichtbar. Diese Entwicklung soll im Folgenden anhand von zwei Hoffmann-Texten (*Die Automate*, 1814; *Der Sandmann*, 1816) sowie Odojewskis *Holzgeist* (1833), Meyrinks *Der Golem* (1915) und Grins *Die goldene Kette* (1925) nachgezeichnet werden.

1.1. Forschungsnaher Kontext ohne Überfrachtung

Die hier gewählte Vierer-Konstellation (Hoffmann – Odojewski – Meyrink – Grin) dient nicht einer vollständigen Motivgeschichte, sondern einer klaren Linie der Problemverschiebung. In diesen Texten lässt sich besonders gut beobachten, wie sich das Verhältnis zwischen Zeichen und Innerlichkeit, zwischen Wirkung und Ursprung, zwischen Gespräch und Subjekt verändert. Der Automat fungiert dabei als Katalysator: Er zwingt dazu, Kriterien des Personseins zu benennen, die im Alltag meist stillschweigend vorausgesetzt werden.

2. E. T. A. Hoffmann I: Projektion und Subjektkrise im *Sandmann* (1816)

Der Sandmann gilt zu Recht als Schlüsseltext des Automatenmotivs. Auffällig ist zunächst, dass der Text die Mechanik Olympias nicht als spektakuläre technische Neuerung ausstellt. Vielmehr ist Olympia im Wahrnehmungshaushalt der Figuren zunächst „da", ohne dass die Frage nach ihrer Konstruktion die Szene dominiert. Was dominiert, ist Nathanaels Blick: seine Bereitschaft, in äußerliche Zeichen Innerlichkeit hineinzulesen.

Olympias Reaktionsrepertoire ist stereotyp, minimal, in gewisser Weise „arm". Gerade diese Armut wird für Nathanael zum Beweis: Er liest in die Stille eine Tiefe hinein, in die Reduktion eine Intensität. Entscheidend ist weniger, was Olympia sagt, als dass sie im richtigen Moment „passt": als Zuhörerin, als scheinbar verständnisvolle Instanz, als ruhiger Pol gegenüber Nathanaels Erregung. Das Unheimliche entsteht damit aus einer Projektion, die psychologisch plausibel, aber epistemisch riskant ist. Der Text führt vor, wie Subjektivität als Zuschreibung funktioniert: Das Gegenüber wird zum Subjekt, weil das Ich es so braucht und weil die Zeichen nicht widersprechen.

Die Enthüllung der Konstruktion ist dann nicht nur eine Demaskierung der Puppe, sondern eine Demaskierung des projizierenden Subjekts. Nathanael erlebt nicht einfach, dass Olympia „nicht lebendig" war; er erlebt, dass sein Wahrnehmungs- und Zuschreibungsapparat fehlgehen kann. Deshalb wird die Krise so radikal. Der Automat ist hier nicht bloß ein Objekt, das täuscht, sondern ein Medium, das die Fragilität des Subjekts sichtbar macht: Der „Fehler" liegt nicht in der Maschine, sondern in der Wahrnehmung, die Innerlichkeit aus Oberfläche extrapoliert.

Dieser Befund ist für die hier verfolgte Linie zentral: Hoffmann zeigt eine frühe Form jener Situation, in der performative Zeichen (z. B. stimmige Reaktionsmuster) als Indikatoren von Innerlichkeit gelten. Der Automat wird zum Testfall, weil er das Problem zuspitzt: Er bietet Zeichen an, ohne ein gesichertes Innen zu besitzen (oder ohne dass dieses Innen überhaupt überprüfbar wäre).

2.1. Stimme, Wiederholung, Zustimmung: Olympias Minimalismus als Projektionsfläche

Die Figur Olympia ist bei Hoffmann gerade deshalb so wirksam, weil sie den Dialog nicht mit eigenen Inhalten dominiert. Ihre Repliken wirken oft wie Bestätigungen, die Nathanaels Redebewegung stützen. Im Kommunikationsmodell des Textes ist Olympia weniger Gesprächspartner als Resonanzraum. Die „Zustimmung" – gleichgültig, ob sie in festen Formeln oder in knappen Ausrufen besteht – erzeugt eine stabilisierende Illusion: Nathanael erlebt ein Gegenüber, das nicht widerspricht, nicht korrigiert, nicht relativiert. Damit wird Olympia zu einer idealen Oberfläche für Selbstbestätigung.

Diese Konstellation ist für die Zuschreibungslogik zentral. Innere Tiefe wird nicht aufgrund komplexer Äußerungen angenommen, sondern aufgrund von Passung. Die Passung entsteht durch Reduktion: Weil Olympia wenig sagt, kann Nathanael viel hineinlesen. Hoffmann beschreibt damit ein Modell, das bis in heutige Interaktionsformen hinein relevant bleibt: Wo Antworten die eigene Erwartung spiegeln, wächst die Bereitschaft, hinter der Spiegelung eine Innenperspektive zu vermuten.

2.2. Unheimlich ist nicht die Maschine, sondern die Kollision von Deutungssystemen

Die Entlarvung Olympias wirkt im Text nicht bloß als Plot-Twist, sondern als Kollaps zweier Deutungssysteme. Für die einen ist Olympia ein Artefakt, das man in Kategorien des Mechanischen behandelt; für Nathanael ist sie eine Person. Das Unheimliche entsteht aus der plötzlichen, brutalen Umschaltung: Der gleiche Körper, die gleichen Augen, die gleiche Stimme – aber eine andere Kategorie. Hoffmann zeigt damit, dass „Personsein" nicht im Objekt liegt, sondern in der Zuordnung. Die Verunsicherung betrifft daher das Subjekt: Wenn die Kategorie kippt, kippt die eigene Weltordnung.

2.3. *Die Automate* als frühe Medienreflexion

In *Die Automate* ist auffällig, wie sehr der Text das Medium in den Vordergrund rückt. Nicht nur die Frage „Kann ein Automat Kunst erzeugen?" wird gestellt, son-

dern auch die Frage, wie Kunstwirkung überhaupt vermittelt wird. Mechanische Apparate werden als Geräte präsentiert, die Effekte erzeugen und Wahrnehmung lenken. In diesem Sinne kann man *Die Automate* als frühe Medienreflexion lesen: Die Maschine ist nicht nur Gegenstand, sondern Modell eines Systems, das zwischen Sender und Empfänger tritt und Wirkung organisiert.

Gerade hier gewinnt die ästhetische Differenz zwischen Ausdruck und Effekt Schärfe. Ausdruck setzt traditionell eine innere Ursache voraus; Effekt kann ohne solche Ursache erzeugt werden. Der Automat produziert Effekte – und zwingt die Figuren, ihre Kriterien neu zu justieren. Entscheidend ist, dass der Text die Irritation nicht auflöst, sondern als produktiven Konflikt stehen lässt: Die Grenze zwischen lebendiger Kunst und reproduzierter Wirkung wird nicht naturhaft, sondern argumentativ gezogen.

2.4. Der doppelte Hoffmann: Psychologie und Diskurs

Mit Sandmann und Automate bietet Hoffmann zwei komplementäre Blickrichtungen. *Der Sandmann* zeigt die psychologische Dynamik der Projektion: ein Subjekt, das sich in Zuschreibung verstrickt. *Die Automate* zeigen die diskursive Ebene: eine kulturelle Öffentlichkeit, die Kriterien des Ausdrucks verhandelt. Diese Doppelperspektive bildet die Basis des Beitrags, weil sie sowohl das individuelle als auch das soziale Moment der Subjektkonstitution sichtbar macht. Subjektivität ist nicht nur ein innerer Zustand, sondern eine sozial geteilte Erwartungsform.

2.5. Odojewski und die Pädagogik der Form

In Odojewskis *Holzgeist* lässt sich die „Erweckung" der Puppe auch als pädagogisches Programm lesen. Die Figur wird nicht nur belebt, sie wird in kulturelle Praktiken eingeführt. Die Frage nach Innerlichkeit verschiebt sich damit in Richtung Sozialisation: Innerlichkeit erscheint als etwas, das gelernt, geformt, eingeübt werden kann. Damit wird der Automat zum Grenzfall einer Anthropologie, die den Menschen selbst als formbar denkt. Wenn Subjektivität als Ergebnis von Einübung erscheint, wird die Grenze zur künstlichen Figur porös: Ein Teil dessen, was „Person" ausmacht, scheint aus wiederholbaren Formen zu bestehen.

2.6. Die Krise der Indikatoren

Odojewski problematisiert dabei nicht nur die Puppe, sondern die Indikatoren, an denen Gesellschaft Personsein erkennt. Wenn Sprache, Bildung und Empfindsamkeit als Zeichen gelten, dann entsteht eine Vulnerabilität: Diese Zeichen können gespielt, imitiert, reproduziert werden. Die Frage nach dem „Innen" wird dadurch nicht gelöst, sondern verschoben: Innen ist nicht mehr beweisbar, sondern wird zur hypothetischen Annahme, die an Performanz gekoppelt ist.

2.7. Meyrink und das „Ich" als Effekt

Der Golem radikalisiert die Krise der Indikatoren, indem er das Subjekt selbst als Effekt beschreibt. Nicht nur die Frage „Hat die Hülle ein Innen?" steht im Raum, sondern auch: „Was macht ein Innen überhaupt aus?". Die Wahrnehmungsstruktur des Romans, die Doppelungen und Spiegelungen, die Unschärfen zwischen Traum,

Erinnerung und Gegenwart, all dies lässt Identität als bewegliche Größe erscheinen. Damit wird das Automatenmotiv in eine anthropologische Tiefenschicht verschoben: Der Automatismus ist nicht mehr nur äußerlich, sondern beschreibt die Mechanik der Selbstbildung.

2.8. Hülle, Maske, Rolle

Meyrinks Hüllenmotiv lässt sich als Reflexion über Rollen verstehen. Wenn Identität als Besetzung einer Form erscheint, dann ist das Ich nicht stabiler Kern, sondern Rolle, Maske, Position. Diese Perspektive verbindet Meyrink mit einer Moderne, die das Subjekt nicht mehr als Einheit denkt. *Der Golem* ist damit kein „Gerät", sondern ein Symbol für die Frage, ob es überhaupt ein Zentrum gibt, das sich von der Maske unterscheiden ließe.

2.9. Grin: Name als Schalter, Sprache als Maschine

Grins Ksaverij ist deshalb so modern, weil der Text die technische Struktur (Name als Aktivator) direkt in die Interaktionsszene einschreibt. Der Name funktioniert als Schalter. Ohne Anrede keine Antwort. Damit wird ein Modell sichtbar, in dem Sprache nicht Ausdruck eines Inneren ist, sondern Ausgabe eines Systems, das auf Signale reagiert. Der Dialog erscheint als technische Prozedur – und zugleich als soziale Inszenierung, in der die Beteiligten Bedeutung produzieren.

2.10. Metakommunikation: „Du sprichst mit dir selbst"

Die Aussage „du sprichst mit dir selbst" ist mehr als eine Pointe. Sie ist eine Metakommunikation über die Struktur von Gespräch. Ksaverij benennt, dass das Gegenüber nicht als eigenständige Innenwelt vorausgesetzt werden muss, damit Dialog erlebt wird. Damit wird das Subjekt in die Verantwortung genommen: Die Illusion entsteht nicht im Objekt, sondern im Bedürfnis nach Resonanz. In dieser Szene wird die Zuschreibungslogik nicht nur vorgeführt, sondern explizit thematisiert.

2.11. KI, Intentionalität und die Ökonomie der Zuschreibung

Aktuelle KI-Diskurse kreisen häufig um Intentionalität: um die Frage, ob Systeme „wollen", „meinen", „verstehen". Literarische Automaten helfen, diese Frage umzupolen. Die zentrale Beobachtung lautet: Intentionalität wird im Alltag vielfach nicht erkannt, sondern zugeschrieben – und zwar ökonomisch. Wo ein System kohärent antwortet, wo es Erwartungen bestätigt, wo es Anschlussfähigkeit erzeugt, wächst die Bereitschaft, dahinter ein Subjekt zu vermuten. Der Automat als Motiv macht diese Ökonomie sichtbar, weil er die Möglichkeit des Effekts ohne Innen radikal verdichtet.

2.12. Simulation, Performanz, Zuschreibung

Für die hier vorgeschlagene Perspektive ist es wichtig, Simulation nicht moralisch, sondern funktional zu beschreiben. Simulation ist die Erzeugung von Effekten, die als Zeichen gelesen werden können. Performanz ist die situative Realisierung solcher Effekte. Zuschreibung ist die Operation, die aus Effekten ein Subjekt konstruiert. In diesem Dreischritt lassen sich die literarischen Texte als Modelle

lesen: Hoffmann zeigt Projektion (Zuschreibung); Odojewski zeigt die Reproduzierbarkeit der Zeichen (Performanz); Meyrink zeigt die Instabilität des Zentrums (Fragilität des Subjekts); Grin zeigt die Entlarvung der dialogischen Illusion (Reflexivität).

2.13. Grenzen des Vergleichs

Der Vergleich literarischer Automaten mit KI-Systemen ist nur als strukturelle Analogie sinnvoll. Literarische Texte sind keine technischen Beschreibungen, und KI ist nicht „die Wiederkehr" des Automatenmotivs. Der Gewinn liegt vielmehr darin, dass Literatur die Bedingungen der Zuschreibung sichtbar macht: Sie zeigt, wie leicht Performanz als Innerlichkeit gedeutet wird, wie sehr Anerkennung von Erwartungen abhängt und wie schnell ein „Gegenüber" entsteht, wo lediglich ein System antwortet.

2.14. Rückblick und Ausblick

Der Automat bleibt deshalb aktuell, weil er nicht auf Technik reduziert werden kann. Er ist ein Motiv, an dem literarische Texte die Bedingungen von Personsein prüfen: Welche Zeichen gelten als Beweise? Welche Effekte reichen aus? Welche Rolle spielt das Bedürfnis nach Resonanz? In einer Gegenwart, in der sprachliche Performanz technisch skaliert wird, werden diese Fragen nicht neu erfunden, sondern in einem anderen Maßstab wiederholt. Literatur bietet dafür ein begriffliches und szenisches Archiv.

3. E. T. A. Hoffmann II: Ästhetische Performanz in *Die Automate* (1814)

Während im Sandmann die individuelle Projektion im Zentrum steht, verallgemeinert *Die Automate* das Problem auf eine ästhetische Ebene. Der Text verhandelt mechanische Musik- und Sprachapparate nicht als bloße Kuriositäten, sondern als Herausforderung für die ästhetische Urteilskraft: Was unterscheidet mechanische Reproduktion von „lebendiger" Kunst? Woran erkennt man Ausdruck? Und welche Rolle spielt dabei die Erwartung des Publikums?

Hoffmann inszeniert hier eine Debatte, in der die Performanz selbst zum Gegenstand wird. Mechanische Apparate können rühren, überraschen, beeindrucken – also Wirkungen erzeugen, die traditionell mit Subjektivität (und mit „Seele") assoziiert werden. Der Text setzt damit eine Differenz in Bewegung, die im 19. Jahrhundert immer wieder virulent wird: Performanz kann die Effekte von Innerlichkeit erzeugen, ohne dass Innerlichkeit vorausgesetzt werden muss. Die Frage ist nicht, ob der Automat „wirklich" fühlt, sondern wie das Publikum überhaupt zwischen „Ausdruck" und „Effekt" unterscheidet.

Wichtig ist, dass Hoffmann diese Differenz nicht schlicht dogmatisch entscheidet. Er hält sie in einer produktiven Schwebe: Einerseits bleibt die Idee bestehen, dass Kunst mehr sei als Reproduktion. Andererseits wird sichtbar, dass ein Teil dessen, was als „Kunstwirkung" gilt, an Formen der Inszenierung, Erwartung und Wahrnehmung gebunden ist. Der Automat zwingt die Figuren – und mit ihnen die

Leser –, die Kriterien ihres Urteils zu explizieren. Dadurch wird *Die Automate* zu einem Reflexionsraum über die Bedingungen ästhetischer Beseelung.

Die Kombination von Sandmann und Automate liefert damit eine doppelte Basis: (1) Subjektivität kann projiziert werden; (2) Performanz kann Zuschreibung provozieren, auch ohne Innenleben. Diese doppelte Struktur ist der Ausgangspunkt für die spätere Verschiebung des Motivs in Richtung kultureller Zeichen, leerer Formen und schließlich dialogischer Illusionen.

3.1. Augenmotiv, Stimme und technische Vermittlung

Ein weiterer Grund, weshalb der Sandmann für das Automatenmotiv paradigmatisch ist, liegt im Augenmotiv. Der Blick – als Organ der Wahrnehmung und als kulturelles Zeichen von Lebendigkeit – wird im Text mehrfach zum Schauplatz der Verunsicherung. Augen gelten als „Fenster zur Seele"; zugleich sind sie als physische Objekte entnehmbar, austauschbar, manipulierbar. Genau diese Doppelbedeutung unterminiert die Evidenz des „Seelischen". Wenn Augen gleichzeitig Signatur von Innerlichkeit und Material sind, dann wird Innerlichkeit als Zuschreibung sichtbar, die an ein körperliches Zeichen gebunden ist.

Auch die Stimme spielt eine vermittelnde Rolle. Der Text zeigt, wie sehr das Subjekt seine Überzeugungen an mediale Indikatoren knüpft: an Blick, Stimme, kleine Reaktionsformen. Die technische Vermittlung (Fernrohr, Optik, mechanische Konstruktion) erscheint nicht bloß als Hintergrund, sondern als Teil des Wahrnehmungsapparats. Damit wird deutlich: Wahrnehmung ist nie „rein", sondern immer durch Medien, Geräte und Praktiken geprägt. Der Automat ist bei Hoffmann daher nicht nur ein Objekt, sondern auch eine Figur der Medialität.

3.2. Clara als Gegenfigur: Rationalität und ihr Preis

Clara fungiert im Text häufig als Gegenfigur zu Nathanael. Ihre Perspektive insistiert auf erklärbaren Zusammenhängen, auf Selbstkontrolle, auf Distanz zu dämonischen Deutungen. Für die hier vorgeschlagene Lesart ist wichtig, dass Hoffmann Claras Position nicht einfach als „richtig" ausstellt. Vielmehr wird sichtbar, dass Rationalität selbst eine Praxis ist, die affektive Kosten hat: Claras Stabilität beruht auf Zurückweisung bestimmter Deutungsangebote. Nathanael dagegen ist offen für eine Welt, in der Zeichen unmittelbar bedeuten. Der Automatismus der Projektion entsteht in dieser Offenheit – nicht als „Dummheit", sondern als Bedürfnis nach Sinn und Resonanz. Das macht die Szene so modern: Zuschreibung ist nicht bloß Irrtum, sondern sinnstiftende Operation.

3.3 *Die Automate* und das Problem der Autorschaft

Wenn mechanische Apparate Musik erzeugen, stellt sich nicht nur die Frage nach Innerlichkeit, sondern auch die Frage nach Autorschaft. Wer „spricht" in einem mechanischen System? Ist es der Konstrukteur, der das Programm der Effekte entwirft? Ist es der Apparat als Ausführender? Oder ist es das Publikum, das den Effekt als Ausdruck interpretiert und damit die Autorstelle erst erzeugt? Hoffmanns Text ermöglicht, Autorschaft als Zuschreibung zu denken. Der Automat ist dann

nicht nur ein Gegenstand, sondern eine Maschine, die Zuschreibung von Ursprung provoziert.

Diese Perspektive lässt sich unmittelbar auf spätere Diskurse übertragen, ohne anachronistisch zu werden. Denn die Frage nach Autorschaft – nach Ursprung, Intentionalität, Verantwortung – ist eng an die Zuschreibung von Subjektivität gebunden. Wo kein Innen greifbar ist, wird der Ursprung in der Praxis verhandelt: durch Annahmen, Konventionen, institutionelle Rahmungen.

3.4. „Antwort, die eines lebendigen Menschen würdig ist“: Das Paradox der Entlarvung

In der Ksaverij-Szene ist besonders das Paradox aufschlussreich, dass die Umstehenden die entlarvende Antwort selbst als Beweis von Lebendigkeit lesen. Wenn Ksaverij sagt, man spreche mit sich selbst, reagiert ein Beobachter sinngemäß: „Das ist eine Antwort, die eines lebendigen Menschen würdig ist.“ Genau hier kondensiert die Zuschreibungslogik. Der Automat verneint Innerlichkeit – und wird gerade dafür als „menschlich“ anerkannt. Damit zeigt Grin, wie stark Menschen an Formen der Metareflexion hängen: Reflexivität gilt als Signatur des Subjekts. Doch auch Reflexivität kann performativ sein. Das Motiv führt damit an eine Grenze: Nicht einmal das Vermögen, die Situation zu kommentieren, garantiert ein Innen; es garantiert nur die Wirkung eines Innen.

3.5. Praktische Konsequenzen: Grenzen, Höflichkeit, Verantwortung

Die literarische Analyse hat schließlich einen praktischen Impuls: Wenn Subjektivität in Interaktionen zugeschrieben wird, dann sind auch Normen der Höflichkeit, der Verantwortung und der Grenzziehung Teil dieser Zuschreibung. In heutigen KI-Interaktionen werden Systeme häufig so adressiert, als hätten sie Präferenzen, Gefühle oder eine moralische Integrität. Die literarischen Automaten zeigen, dass diese Adressierung weniger über das System als über den Menschen aussagt. Sie zeigt ein Bedürfnis nach sozialer Form. Gerade deshalb ist es wichtig, die Zuschreibung zu reflektieren: nicht um sie zu verbieten, sondern um ihre Bedingungen sichtbar zu halten.

3.6. Schlussbemerkung zur Methode

Der Beitrag arbeitet bewusst textnah. Die verwendeten Begriffe (Projektion, Performanz, Zuschreibung) sollen nicht als schwere Metatheorie auftreten, sondern als heuristische Instrumente, die das im Text Beobachtbare bündeln. Die literarischen Szenen fungieren als Modelle: Sie verdichten alltägliche Praktiken der Subjektkonstitution in einer Weise, die analytisch zugänglich wird.

4. Wladimir Odojewski: *Holzgeist* (1833) – Kulturelle Zeichen und die Erzeugung von Innerlichkeit

Mit Odojewskis *Holzgeist* verschiebt sich das Problem des Automaten von der ästhetischen Differenz zur Struktur kultureller Zeichen. Die Puppe wird nicht nur als täuschend echte Nachbildung vorgeführt, sondern in einen Rahmen kultureller Vermittlung gestellt: Musik, Sprache, soziale Praktiken, Bildungsmarker.

Das „Lebendigwerden“ erscheint weniger als ontologischer Sprung denn als Inszenierung, in der Innerlichkeit über Zeichen hergestellt wird.

Damit rückt eine entscheidende Frage in den Vordergrund: Wenn Subjektivität über kulturelle Zeichen erkennbar sein soll – wie stabil sind diese Zeichen? Sind sie an ein Innen gebunden, oder sind sie als Formen reproduzierbar? Odojewski problematisiert gerade die Evidenz der Marker. Bildung, Gesprächsfähigkeit, Empfindsamkeit erscheinen als performative Kompetenzen, die auch eine künstliche Figur zeigen kann. Subjektivität wird dadurch als kulturelles Artefakt sichtbar: nicht als „Seele“, die sich unmittelbar ausspricht, sondern als Ergebnis von Codierung und sozialer Anerkennung.

Im Vergleich zu Hoffmann verschiebt sich damit die Verantwortlichkeit: Im Sandmann ist es die Projektion eines Individuums, die scheitert; in *Holzgeist* wird die Frage strukturell. Der Text legt nahe, dass nicht nur Personen, sondern Kulturen Kriterien der Innerlichkeit etablieren – und dass diese Kriterien prinzipiell nachahmbar sind. Der Automat wird so zum Modell einer Gesellschaft, in der Subjektivität über Zeichen zugänglich sein soll, zugleich aber durch die Reproduzierbarkeit dieser Zeichen destabilisiert wird.

5. Gustav Meyrink: *Der Golem* (1915) – Die Entleerung des Zentrums

Meyrink radikalisiert die Entwicklung, indem er Identität selbst prekär werden lässt. *Der Golem* ist weniger ein Automat im engen technischen Sinn als eine Hülle: eine Form, die besetzt werden kann, ohne dass ein stabiles Zentrum garantiert wäre. Die berühmte Frage „Wie denkst du mit dem Auge?“ führt vor, dass Wahrnehmung nicht passiv registriert, sondern aktiv erzeugt. Das Ich erscheint nicht als souveräner Ursprung, sondern als Effekt eines Wahrnehmungs- und Deutungsgeflechts.

Damit verschiebt sich das Automatenmotiv in eine Richtung, in der die Grenze zwischen Mensch und Automat nicht mehr zuverlässig verläuft. Wenn Subjektivität selbst als instabile Besetzung einer Form erscheint, wird die Differenz zwischen „echtem“ Innen und „bloßer“ Performanz problematisch. Meyrink macht sichtbar, dass die Vorstellung eines stabilen Subjektkerns historisch und kulturell kontingent ist. Der Automatismus ist nicht mehr nur etwas, das von außen (durch Maschinen) kommt; er wird zur Beschreibung einer inneren, strukturellen Bedingtheit.

In der hier verfolgten Linie ist Meyrink der Punkt, an dem das Subjekt seine epistemische Zentralität verliert. Nicht nur die Zuschreibung ist fragil – das, was zugeschrieben wird, ist selbst instabil. Damit bereitet Meyrink die Phase vor, in der der Automat nicht bloß Gegenüber ist, sondern die dialogische Situation reflektiert.

6. Aleksandr Grin: *Die goldene Kette* (1925) – Der sprechende Mechanismus als Spiegel des Dialogs

Mit Grins *Die goldene Kette* erreicht das Automatenmotiv eine selbstreflexive Phase. Ksaverij wird als luxuriöse Kuriosität präsentiert: äußerlich vollkommen,

mit Gestus und Blick eines „lebendigen“ Menschen. Die Irritation beginnt jedoch mit seiner Stimme. Er spricht „deutlich“, reagiert, widerspricht – und zerstört zugleich die Erwartung, dass Sprechen Innerlichkeit garantiere.

Zentral sind zwei Sätze: „Ich – ein Mechanismus.“ und „Ich fühle nichts, weil du mit dir selbst sprichst.“ Grin verschiebt damit die Pointe: Der Automat ist nicht mehr nur Objekt der Zuschreibung. Er kommentiert die Zuschreibung selbst. Der Dialog wird als Projektionsraum entlarvt. Das Gespräch findet nicht zwischen zwei Subjekten statt, sondern innerhalb des Erwartungshorizonts der Menschen, die den Automaten adressieren.

Bemerkenswert ist die Struktur der Aktivierung: Ksaverij reagiert nur, wenn sein Name ausgesprochen wird. Der Akt der Anrede erzeugt die Interaktion. Das System bleibt stumm, solange es nicht getriggert wird. Grin führt damit eine Minimalbedingung des Dialogs vor: Anrede → Reaktion. Zusätzlich werden Fehlantworten erwähnt („Heute ist ein warmer Tag“ → „Lass uns trinken!“), die als semantische Verschiebungen wirken: syntaktisch korrekt, pragmatisch irritierend. Die Performanz bleibt möglich, auch wenn Intentionalität nicht vorausgesetzt werden muss.

Das eigentliche Gewicht liegt jedoch auf der Reaktion der Umstehenden. Sie erschrecken, interpretieren, moralisch bewerten, schreiben dem Automaten Eitelkeit oder Bosheit zu. Subjektivität entsteht als diskursiver Effekt. In diesem Sinn ist Ksaverij nicht „wie ein Mensch“, sondern ein Spiegel der Mechanismen, durch die Menschen Menschenhaftigkeit konstituieren.

7. Gegenwärtige KI-Diskurse: Skalierte Performanz und Zuschreibungslogik

Vor diesem Hintergrund lassen sich gegenwärtige Debatten über künstliche Intelligenz präziser fassen. Sprachbasierte Systeme operieren strukturell als Antwortmaschinen: Anrede, Verarbeitung, Ausgabe. Ihre Texte können kohärent, witzig, empathisch wirken – also jene Effekte erzeugen, die traditionell als Ausdruck innerer Zustände gelesen werden. Der entscheidende Punkt ist jedoch nicht, ob „Bewusstsein“ vorliegt, sondern wann und warum Nutzer Intentionalität zuschreiben.

Die literarische Tradition zeigt: Anthropomorphismus ist kein neues Phänomen; neu ist die Skalierung. Performanz kann heute massenhaft und in hoher Qualität erzeugt werden. Dadurch verschiebt sich der Alltagshorizont der Zuschreibung. Was früher als Ausnahme (ein sprechender Automat in einer Galerie) inszeniert wurde, wird zu einer alltäglichen Interaktionsform. Gerade hier liefern Hoffmann, Odojewski, Meyrink und Grin analytische Modelle: Sie machen sichtbar, dass Subjektivität nicht im Objekt liegt, sondern im interpretierenden Rahmen.

7.1. Warum Grin als Brücke zur Gegenwart besonders geeignet ist

Grins Ksaverij ist nicht deshalb „modern“, weil er technisch detailliert beschrieben wäre, sondern weil der Text die soziale Szene des Antwortens modelliert. Ein „System“ wird adressiert, es antwortet, und die Beteiligten handeln diese Antwort

als soziale Realität aus: sie erschrecken, scherzen, ziehen Konsequenzen. Genau dieses Aushandeln ist auch heute zentral. KI ist in der Praxis nicht nur ein Algorithmus, sondern ein Interaktionspartner im Rahmen bestimmter Konventionen (Arbeitskontexte, Kundendienst, Beratung, Spiel). Die Zuschreibung von Kompetenz oder Personhaftigkeit ist dabei eine soziale Entscheidung, die sich an Performanz, Kontext und Erwartung orientiert. Literatur macht dieses Aushandeln sichtbar, weil sie es szenisch verdichtet.

8. Schluss

Das Automatenmotiv ist keine technische Prognose, sondern ein literarisches Labor zur Untersuchung der Bedingungen von Subjektivität. Von Hoffmann bis Grin wird sichtbar, dass Innerlichkeit nicht ontologisch gesichert, sondern diskursiv erzeugt und stabilisiert wird. Der Automat bleibt eine Grenzfigur – nicht zwischen Mensch und Maschine, sondern zwischen Form, Wahrnehmung und Zuschreibung.

Gerade darin liegt sein Beitrag zur Gegenwartsdiagnose. Damit erweist sich das Automatenmotiv als dauerhaftes Instrument literarischer Erkenntnis: Es zeigt, wie Subjektivität entsteht, wo sie brüchig wird – und warum ihre Zuschreibung so wirkmächtig bleibt.

Acknowledgements and Funding

This study is financed by the European Union-NextGenerationEU, through the National Recovery and Resilience Plan of the Republic of Bulgaria, project № BG-RRP-2.004-0001-C01.

LITERATUR

Grin, A. S. (1980). Zolotaya tsep'. In: V. Kovsky, Vl. Rossels, & E. Prokhorov (Eds.), *Sobranie sochineniy v shesti tomakh, 4*, (pp. 3 – 130). Pravda. [in Russian]

Hoffmann, E. T. A. (2015). *Die Serapionsbrüder (Erster-vierter Band)*. Jazzybee Verlag.

Meyrink, G. (2003). *Der Golem*. Ullstein.

Odoevskiy, V. F. (1996). Derevyannyy gost', ili skazka ob ochnuvsheysya kukle i gospodine Kivakele. In: V. F. Odoevskiy, *Pestroyye skazki*. Nauka. [in Russian]

AUTOMATA, PUPPETS, SHELLS. SUBJECTIVITY BETWEEN PROJECTION, PERFORMANCE, AND DISCOURSIVE ATTRIBUTION IN THE WORKS OF E. T. A. HOFFMANN, WLADIMIR ODOJEWSKI, GUSTAV MEYRINK, AND ALEKSANDR GRIN

Abstract. This article examines the motif of the automaton in E. T. A. Hoffmann (*Die Automate*, 1814; *Der Sandmann*, 1816), Vladimir Odoevsky (*Derevyannyy gost'*, 1833), Gustav Meyrink (*Der Golem*, 1915), and Aleksandr Grin (*Zolotaya tsep'*, 1925) as a literary model for reflecting on the transformation of subjectivity from Romanticism to early Modernism. In Hoffmann's works, the uncanny arises not from technology itself but from the projection of interiority onto external signs. Odoevsky shifts the focus to the reproducibility of cultural markers of personhood, while Meyrink radicalizes the problem by presenting identity as a fragile occupation of form rather than a stable inner core. In Grin's novel, the speaking automaton exposes the mechanisms through which subjectivity is attributed in dialogic interaction. The article argues that literary automata function not as technical precursors of artificial intelligence, but as analytical models of attribution processes that continue to shape contemporary debates on AI.

Keywords: Automata Motif; Subjectivity; Projection; Performance; Artificial Intelligence

✉ **Natalia Kushnir, Dipl.-Germ.**
E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, Bamberg, Germany
E-mail: natkushnir@gmail.com