

Vom Ende des Erzählens

Michael Braun

Geboren 1964 in Simmerath, Literaturreferent der Konrad-Adenauer-Stiftung, außerplanmäßiger Professor für Neuere Deutsche Literatur und ihre Didaktik, Universität zu Köln.

Künstliche Intelligenz in der Literatur

Wie gut kann Künstliche Intelligenz erzählen?

Daniel Kehlmann hat das Experiment gewagt. Im Februar 2020 flog Kehlmann nach Kalifornien. Eine österreichische Institution hatte ihn ins Silicon Valley eingeladen, um gemeinsam mit einer Künstlichen Intelligenz (KI) eine Geschichte zu schreiben. Das geschah mithilfe eines Sprachalgorithmus, den eine Cloud-Computing-Firma entwickelt und den ihr Erfinder *CTRL* getauft hatte. Mit *CTRL* kam es zu einem beherzten Wettstreit: Geschichten und Theaterszenen entstanden im Wechsel zwischen Kehlmanns Eingaben und *CTRLs* Repliken. Doch die bizarren Heldenreisen und absurden Dramenszenen brachen stets an einem bestimmten Punkt ab und verrannen in dadaistische Wortwiederholungen. Reagiert die KI auf den „Tod des Autors“ und ein Ende des Erzählens? Oder erzählt sie von einem ganz anderen Ende?

Obwohl den KI-generierten Texten das Zeug zu einem guten Plot fehlt, zeigte sich Kehlmann von einem „verrückten“ Erzähler und von gekonnten dramatischen *twists and turns* beeindruckt. Sein Resümee klingt überraschend: „CTRL ist ein Freund des Fragments und Surrealen, eher Kafka als Dickens.“ Offenkundig geht es in Kehlmanns Essay *Mein Algorithmus und ich*, der als Stuttgarter Zukunftsrede am 9. Februar 2021 gehalten wurde, weniger um die Grundlagen von Meta-Wörterbüchern, um die Gespenster des Transhumanismus oder die Kälte von Algorithmen. Wichtig sind Fragen des Erzählens: Sind statistische Voraussagewahrscheinlichkeiten der künstlerischen Einbildungskraft überlegen? Wie gut kann eine Künstliche Intelligenz Geschichten erfinden und Erzählfäden weiterspinnen? Und wenn sie das eben nicht so gut macht: Braucht der Autor dann nicht zu fürchten, dass die KI ihn ersetzt und die Literaturszene übernimmt? Die fehlende Konsistenz einer Story, die selbst eine KI trotz kreativer Wort- und Satzeinfälle („Pechwörterwort“ und „Jeden Tag bin ich früher vorbei.“) nicht mehr zusammenfassen kann, wird auch durch Hannes Bajohrs *Berlin, Miami* (2023) bestätigt, den ersten von einer KI geschriebenen Roman, generiert von *GPT-J* und *GPT-NeoX*, Open-Source-Alternativen zu *ChatGPT*.

Zeitenwende des Erzählens

Hinter Kehlmanns Experiment steht das Problem vom Ende des Erzählens, das älter ist als textgenerierende Assistenzsysteme. Diese Diagnose ist schon oft gestellt worden. Walter Benjamin, Robert Musil, Alfred Döblin beschrieben um 1930 die „Krise des Romans“, der an Entfabelung, Feuilletonismus und Kolportage leide. Thomas Mann hat das Problem in seinen 1924 erschienenen Roman *Der Zauberberg* integriert und in einen Zeit- und Abenteuerroman ohne Heldenreise verwandelt. Der Plot, der Hans Castorps siebenjährigen Aufenthalt im Gebirgssanatorium mit seiner subfebrilen Atmosphäre, fünf übergewaltigen Mahlzeiten, opulenten Bildungsgesprächen und Experimenten mit okkulten Phänomenen beschreibt, ist zyklisch angelegt und dokumentiert den beunruhigenden Zustand des „Romans alten Stils“, wie Mann in der *Pariser Rechenschaft* (1926) schrieb. Das Ende dieser Geschichte war nur durch den „Donnerschlag“ des Ersten Weltkriegs zu lösen, in dem Mann seine Figur untergehen lässt.

Den Patienten im *Zauberberg* erschien die spiritistische ‚Intelligenz‘ als Erlösung aus einer erzählunwürdigen Existenz. So schlimm steht es heute nicht. Aber wenn die KI auf digitalen Plattformen und in Symposien dargestellt wird, geschieht das oftmals im Rekurs auf eine Zeitenwende des Erzählens (wie im Juli 2024 im Berliner Brecht-Haus zum Thema *ANK: PoetKI. Poetik × Künstliche Intelligenz*). Und das deshalb,

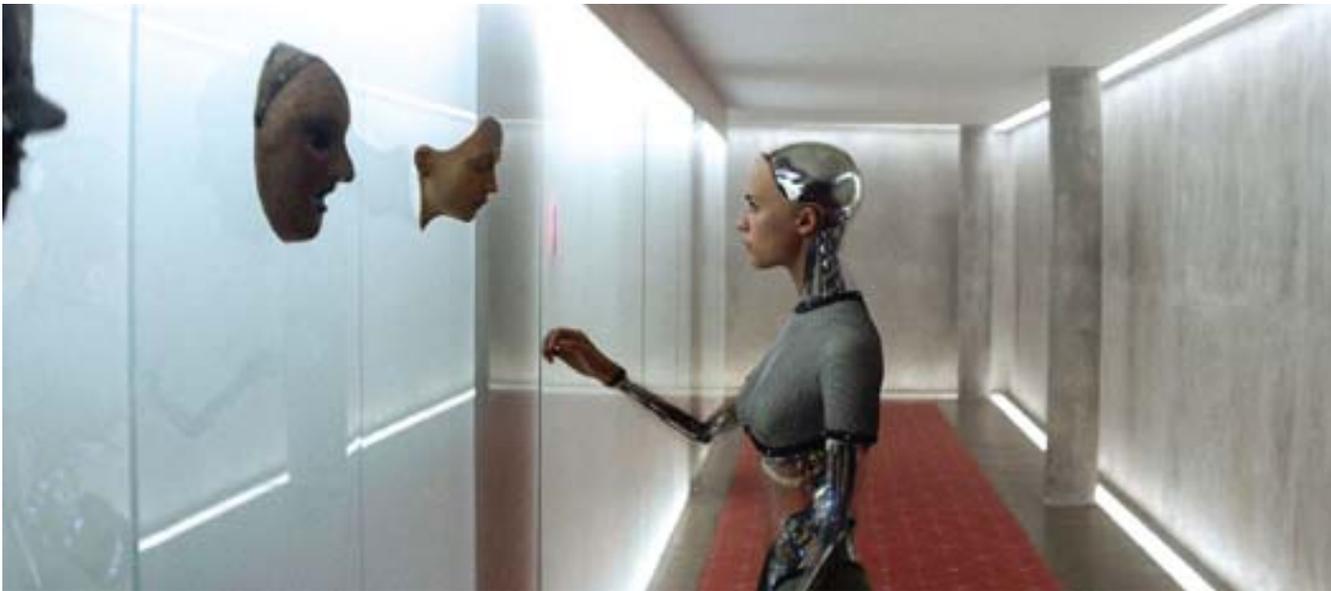
weil Künstliche Intelligenz eine Lösung für die Krise des Erzählens anbietet. Sie antwortet auf die Frage, warum das Erzählen in Zeiten des Umbruchs an ein Ende gekommen zu sein scheint – und weshalb es trotzdem weitergeht, nur eben als anderes Erzählen von dem technisch bedingten Ende, das Kehlmanns KI-Experiment beschreibt.

Womit wir es hier zu tun haben, ist ein Problem des Begriffsgebrauchs von ‚Intelligenz‘. Das stellt auch der Münchner Soziologe Armin Nassehi in seinem „Technik“-Artikel in den *Gesellschaftliche[n] Grundbegriffe[n]* (2023) klar: KI weiß nicht, was sie schreibt, und sie versteht es nicht; „Technik funktioniert – oder eben nicht“. Was wir als das Intelligente an technisch hergestellten Texten bezeichnen, ist die Lösung für ein Problem des literarischen Schreibens, das vor allem dann als Problem empfunden wird, wenn es mit schwierigen und neuartigen Sachverhalten zu tun hat und als Grenzsituation empfunden wird. In Goethes *Faust II* wird dieses Problem auf den Homunculus, ein Laborgeschöpf mit künstlich erschaffener Intelligenz, gemünzt: „Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften; / Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.“ Dieses vormoderne KI-Wesen ist ein „Geist im Glas“, der „die Welt zwar wahrnehmen“ kann, „aber nicht in ihr“ ist, schreibt Michael Wildenhain in *Eine kurze Geschichte der Künstlichen Intelligenz* (2024).

Von Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) bis zu Markus Orth's Roman *Mary & Claire* (2023), der vom weiblichen Making-of dieses ersten Romans über KI handelt, ist es Sache der Literatur, Geschichten von den Problemen künstlicher Geschöpfe zu erzählen. Es sind zugleich Geschichten von dem Problem des *Erzählens*. Denn das Bewusstsein dieser Gabe, die den Menschen zu einem *homo narrans* macht, der Sinn- und Lebensnarrative ebenso benötigt wie Zuhörer und die Reflexion über das Erzählte, fehlt den technischen Intelligenzen. Mögen sie auch sozialen Austausch brauchen und Akzeptanz erwünschen – der Erzählinstinkt bleibt ihnen wesensgemäß verwehrt.

Was, wenn sich KI befreit?

Um Intelligenz, die sich aus dem Glas befreit, geht es in dem Film *Ex Machina*, dem Regiedebüt des britischen Drehbuchautors Alex Garland (2015). Der junge Programmierer Caleb wird, scheinbar zufällig, in die naturintegrierende, hermetisch abgeschlossene Forschungsstation des Technomilliardärs Nathan eingeladen. Sein Auftrag ist es, einen erweiterten Turing-Test mit der KI „Ava“ durchzuführen, also zu testen, ob diese KI ein Bewusstsein besitzt, ob sie träumen und sich erinnern kann. Jenseits der Prüfgespräche, und zwar immer dann, wenn im Labor aus unerfindlichen Gründen der Strom ausfällt und auf Notaggregate umgeschaltet wird, bahnt sich eine Beziehung zwischen Mensch und



Alicia Vikander als „Ava“, Filmstill („Ex Machina“, Regie: Alex Garland, 2015).
Foto: © Maximum Film / Alamy Stock Foto

Maschine an, die persönliche Noten hat. Rasch entsteht eine vertraute, nahezu intime Atmosphäre. Ava fragt Caleb, ob er ihr Freund sein will, und schlägt einen gemeinsamen Ausbruch aus dem Labor vor. Wie sich später herausstellt, hat Ava die Stromausfälle verursacht, hat Nathan ihre Gespräche abgehört – und hat Caleb eine günstige Situation genutzt, um Nathans Codekarte für das Labor zu ergattern.

Der Film löst das Problem vom Ende des Erzählens mit einer Erzählung der Selbstbefreiung einer technischen Figur. Ava kann besser erzählen als ihr alkoholabhängiger und egomanischer Schöpfer Nathan, sie stellt bessere Fragen als ihr Prüfer, sie denkt über die Grenzen des ihr bekannten Raums hinaus, und sie hat sogar ein erstaunliches Talent zum Zeichnen. Im Framing kultureller Kontexte spielt Ava die Rolle einer intelligenten Maschine, die einen Menschen braucht, um ein eigenes Bewusstsein zu bilden. Der Film untermalt das mit visuellen Distanzen und gläsernen Trennungswänden zwischen Mensch und Maschine. Am Ende steht Avas eigene Erzählung. Sie hat ihrem Corpus aus Edelstahl einen femininen Dresscode gegeben, eine eigene Frisur und wagt einen Neustart außerhalb der Laborwelt. In der letzten Filmszene sehen wir mit ihren Augen auf einer belebten Straßenkreuzung Personen und deren Schatten. Ava als verkappte Ethnologin taucht in der Menschenmenge unter.

Welche Gefahren von dieser Pandora ausgehen, die ihre Büchse verlassen hat, lässt der Film offen. Einerseits hat sie im Labor zwei Menschen sterben lassen, die einzigen, die wussten, dass sie kein Mensch ist; wer für Avas Fehler haftet, die Nutzer oder die Hersteller, bleibt unklar (Anna Beckers und Gunther Teubner argumentieren in ihrer Studie *Digitale Aktanten, Hybride, Schwärme. Drei Haftungsregime für künstliche Intelligenz*, 2024, für die Nutzerhaftung). Andererseits stellt sich die

Frage, ob Ava als menschengemachtes Geschöpf – wenn auch technischer Art – Anspruch auf eine menschengerechte, insofern würdevolle Behandlung hat.

Alle Namen im Film sind in diesem Sinne sprechend. Der Titel *Ex Machina* verweist auf eine Erfindung der attischen Dramaturgie. Immer dann, wenn die Personen auf der Bühne mit ihren Erzählungen am Ende waren, schwebte mithilfe eines Krans ein Schauspieler mit erhabener Maske hinunter, der den dramatischen Knoten löste: ein „deus ex machina“. Ava ist, natürlich, eine Abkürzung von „Avatar“, der Bezeichnung für ein künstliches Wesen mit anthropomorpher Gestalt, aber in der Lautsprache auch ein Anklang an Eva, die erste Frau in der biblischen Geschichte; Caleb ist, neben Josua, der einzige Kundschafter, der Moses in der Exodusgeschichte meldet, dass das Gelobte Land einnehmbar ist; Nathan spricht der Herkunft seines Namens aus Bibel und Literatur Hohn, indem er sich eben *nicht* als der „Weise“ erweist, der ein „Gottesgeschenk“ zu vergeben hat.

Gottes- und Messias-Komplex

Ein anderes Beispiel aus der französischen Literatur ist Nathan Devers' Roman *Künstliche Beziehungen*. Der 1997 geborene Autor hat nach einer abgebrochenen Rabbiner-Ausbildung Philosophie an der *École normale supérieure* in Paris studiert und lehrt an der Universität Bordeaux. Sein Roman ist 2024 in deutscher Übersetzung erschienen und beschreibt einen erst zweifelnden, dann verzweifelten Ausweg aus dem technikbedingten Ende der Erzählungen. Der junge Franzose Julien Libérat lebt als Geek in der Pariser Banlieue. Er ist ein vom Internet Gebannter, der im Unterschied zum Nerd soziale Kontakte pflegt, ebenso offline wie online (im Durchschnitt sieben Stunden täglich). Aber Julien hat nichts mehr zu erzählen. Er ist unzufrieden mit seinen Gelegenheitsjobs als Klavierlehrer und Liedtexter. So vertraut er sich einem neuen Videospiel namens „Antiwelt“ an, das, so Devers' epische Imagination, die gesamte Welt mittels *Google Earth* nachgebildet hat.

Dieses Metaversum bespielt Libérat nun als bewusst hässlicher, aber findiger Avatar, der Kryptowährung scheffelt, hoch oben im Eiffelturm wohnt, über eine persönliche Leibgarde verfügt und sich auf Abenteuer einlässt, die soziale und moralische Grenzen überschreiten, bis hin zu einem Mord. Solche unethischen Spiele hat wiederum der dauerkoksende Computergigant Sterner ausgeheckt, der die „Antiwelt“ erfunden und mit enorm wachsenden Userzahlen ausgebaut hat.

Devers' Roman erzählt vom Ende des Erzählens in einem doppelten Spiel von Gottes- und Messias-Komplex: Einerseits verirrt und verliert sich Libérat in der virtuellen Welt, andererseits gönnt ihm



Max Ernst (1891-1976), „Figure ambigue“, Bleistiftdurchreibung, Tuschfeder, Aquarell und Gouache, Collage, um 1919/1920, 44 × 33 cm, © für die Bildvorlage: bpk / Nationalgalerie, SMB, Sammlung Scharf-Gerstenberg / Jörg P. Anders / © für die Künstlerrechte: VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Sterner sensationelle Erfolge als Lyriker. Die Grenzen zwischen virtuellen und realen Medien verschwimmen, die Unberechenbarkeit des Erzählens in virtuellen Kulturen wird sichtbar, und die Handlung wird zusehends von religiösen Fragen durchbrochen: Wie stark ist die Versuchung der Künstlichen Intelligenz? Was löst eine vervielfachte Identität aus? Und warum soll der Name Gottes nicht missbraucht werden?

„Eine gesellschaftsumwälzende Kulturtechnik“

Ein Experiment, ein Film, ein Roman: Von der Künstlichen Intelligenz ist offenbar gut zu erzählen. Ein Ende des Erzählens ist nicht in Sicht. Als Stoff, als Inspiration, als Hilfsmittel für die Kunst antwortet die generative KI auf die Krise des Erzählens, die wiederum einen „Latenzverlust“ (Armin Nassehi) bezeichnet: Uns fällt eine Krise auf, wenn wir sie mit Zuständen vergleichen, die nicht krisenhaft sind. Die Frage ist *erstens*, wie wir mit den autonomen Algorithmen umgehen, den *figures ambiguës*, die Max Ernsts Collage von 1919/20 für heitere Kunst und brutale Künstlichkeit entwickelt.

Und *zweitens*: ob es an der Zeit ist, das rasante Fortschreiten der *Large Language Models* kulturell und womöglich politisch zu regulieren. Daniel Kehlmann hat in einer Rede im Bundeskanzleramt (*Süddeutsche Zeitung*, 6. Juli 2024) sein KI-Experiment als völlig veraltet bezeichnet; es lese sich – nach vier Jahren – wie „ein Text über die ersten Eisenbahnen“. Er halte KI für „eine Entdeckung und ein Werkzeug, ein Mittel der Forschung und eine gesellschaftsumwälzende Kulturtechnik“. Aber auch, angesichts des boomenden Marktes für künstliche Freunde und Lebensgefährten, für potenziell desinformierend und triggernd. Wenn das so sein sollte, gehört die Künstliche Intelligenz nur begrenzt, und das auf befremdliche Weise, zu den, mit Immanuel Kant gesprochen, „Schönen Dingen“, die uns anzeigen, dass „der Mensch in die Welt passe“.