

Annette Brauerhoch; Norbert Otto Eke; Renate Wieder; Anke Zechner

Entautomatisierung. Zur Einleitung

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4030>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brauerhoch, Annette; Eke, Norbert Otto; Wieder, Renate; Zechner, Anke: Entautomatisierung. Zur Einleitung. In: Annette Brauerhoch, Norbert Otto Eke, Renate Wieser u.a. (Hg.): *Entautomatisierung*. Paderborn: Fink 2017 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 9–16. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4030>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-28545>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ANNETTE BRAUERHOCH, NORBERT OTTO EKE,
RENATE WIESER, ANKE ZECHNER

ENTAUTOMATISIERUNG. ZUR EINLEITUNG

1.

Aus der Perspektive der Kulturwissenschaften, der Medienwissenschaft, Psychologie, Soziologie und der Informatik waren in den Schriften, die bislang in der *Automatismen*-Reihe erschienenen sind, Strukturentstehungen jenseits bewusster Planung erforscht und Bewegungen der Entdifferenzierung untersucht worden. Der vorliegende Band lotet mit dem Begriff der Entautomatisierung die Grenzen dieses Konzepts aus. Entautomatisierung kann als Umkehr oder Sichtbarmachung von automatisierter Tätigkeit oder Wahrnehmung verstanden werden. Sie lässt sich sowohl als komplementäres Konzept *zu* als auch als neukonstituierendes Prinzip *von* Automatismen lesen. Als *Begriff* ist Entautomatisierung vor allem im Kontext von Kino, Theater und Kunst geläufig. So versammelt der vorliegende Band vor allem Texte, die in diesen Bereichen verortet sind.

Ein erster Zugang zur Entautomatisierung findet sich in Viktor Šklovskijs *Die Kunst als Verfahren*, einem der wichtigsten Texte der Literatur- und Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts. Šklovskij entwickelt darin den Begriff *ostranenie* (остранение – wörtlich übersetzen ließe sich das als: Fremd-Machen) und beschreibt damit Strategien, die die Literatur nutzt, um Automatisiertes wieder wahrnehmbar zu machen. Hierbei definiert er auch einen Begriff von Automatismen:

Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Durch den Prozeß der Automatisierung erklären sich die Gesetze unserer prosaischen Sprache mit ihrem unvollständigen Satz und ihrem halbausgesprochenen Wort.¹

Šklovskij versteht somit unter Automatismen das, was nicht mehr bewusst wahrgenommen wird. Durch literarische Techniken wie dem ungebräuchlichen Umgang mit dem Gewohnten kann die ‚lebendige‘ Wahrnehmung wie-

¹ Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Juri Triendter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie der Prosa*, 5. Aufl., München, 1994, S. 3-35: 11.

derhergestellt werden. Automatismen werden in dieser Definition vor allem als überwindenswert verstanden, da sie als starr, unbeweglich und autoritätsstabilisierend das Lebendige löschen: „So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und die Schrecken des Krieges.“²

In der Entautomatisierung, im Aufzeigen der Grenzen von Automatismen und der Wiedereinführungen notwendiger Differenzierungen, besteht Šklovskij's Verständnis nach die Entfaltungsmöglichkeit bzw. die Aufgabe der Kunst. Entautomatisierung in der Fluchtlinie dieses Verständnisses ist nicht nur die Voraussetzung der ästhetischen bzw. ästhetischen Wahrnehmung, sondern bildet umgekehrt erst deren Grundlage: „Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt.“³

Šklovskij hat mit dem Begriff der *ostranenie* einen Aspekt künstlerischer Arbeit angesprochen, der bis dahin außerhalb der ästhetischen Überlegungen und Konzepte stand. Die von Šklovskij analysierten Techniken der Entautomatisierung folgten keinem unmittelbaren Erziehungsauftrag. Statt auf Bildung zielten sie auf ein kunstästhetisches Erlebnis, eine Erfahrung ab, die als solche für ihn eine Wirklichkeitserfahrung darstellte. Darin lässt sich letztlich auch ein Wunsch nach Veränderung (Reform, Revolution) ausmachen, weniger aber in Gestalt konkreter politischer Forderungen als solcher, denn als hintergründiges Motiv künstlerischer Praxis.

2.

Šklovskij's Begriff der Entautomatisierung als Technik der Wahrnehmbarmachung basiert auf einem allein negativen Verständnis von Automatismen als Ausdruck menschlicher Erstarrung. Zwar versteht auch das Paderborner Graduiertenkolleg unter Automatismen Abläufe, die sich einer bewussten Kontrolle weitgehend entziehen (wobei diese Abläufe wieder wahrnehmbar zu machen Zielsetzung auch des Kollegs ist). Dem Allgemeinverständnis, wonach es sich bei Automatismen vor allem um mechanisierte Vereinfachungen handelt, wird hier nun eine differenziertere Bewertung und Betrachtung entgegengesetzt. Automatismen bezeichnen in der Perspektive des Paderborner Kollegs demnach die hervorbringende Dynamik genauso wie das sich etablierende Erstarren. Dabei ist eine der produktiven Setzungen, die bei der Konzeption des Graduiertenkollegs getroffen wurde, die strikte Unterscheidung zwischen Automatismen und Automaten.⁴ Der informationstechnisch relevante Begriff des

² Ebd., S. 15.

³ Ebd.

⁴ Hannelore Bublitz/Roman Marek/Christina Louise Steinmann/Hartmut Winkler (Hg.), *Automatismen*, Paderborn, 2010, S. 11.

Automaten bezeichnet eine Maschine, die selbsttätig Aufgaben erfüllt, die aber in jedem Fall vorgängig festgelegt wurden. Bei Automatismen handelt es sich hingegen, so die Setzung, um Wiederholungen, die sich allmählich einschleifen und Strukturen erst entstehen lassen. Automaten dienen bereits seit dem 17. Jahrhundert als Modelle für die Beschreibung repetitiver Eigendynamik im Handeln.⁵ Automatismen lassen sich offenbar leichter verstehen, wenn ihre Wirkungsweise so beschrieben wird, *als würde* diesen eine Vorschrift zugrunde liegen.

Wie aber lässt sich Entautomatisierung auch jenseits der für künstlerische Verfahren gut etablierten historischen Modelle der Šklovskij'schen *ostranenie* und Brecht'schen Verfremdung denken? Welche Modelle und Begriffe werden in verschiedenen Disziplinen beispielsweise in Theorien der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, in politischer Philosophie und Psychologie entwickelt, um Strategien oder Momente des Ausbruchs aus Strukturen zu fassen? In welchen (kulturellen) Feldern der Produktion und Rezeption sind solche Strategien des Ausbrechens zu erkennen? Wie werden an der Grenze zwischen Kunst, Politik und Alltag Möglichkeiten des Eingreifens produziert und ausgeführt? Inwieweit können diese als Entautomatisierung beschrieben und der Entstehung von Automatismen gegenübergestellt werden? Lässt sich Entautomatisierung allgemein als bewusste Intervention fassen? Dies sind Fragen, die die Texte im vorliegenden Band aus ihrer jeweiligen Perspektive aufgreifen.

Ein zentrales Motiv bildet dabei die Unterbrechung automatischer Abläufe und deren Wahrnehmung. Verschiedene kulturelle und künstlerische Ausdrucksmittel erzeugen ihre jeweiligen Praktiken, Routinen und Doktrinen. Das Aussetzen dieses Gewohnten setzt am Verhältnis von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem an, das im Wahrnehmungsraum Kunst (Theater, Film, Literatur) jeweils neu und auf je spezifische Weise nach eigenen Spiel-Regeln generiert und geordnet wird. So schafft sich beispielsweise das Theater in der Unterbrechung der Normalwahrnehmung aus den Präzenzeffekten der gleichermaßen leibhaftig im Raum anwesenden Schauspieler und Zuschauer heraus eigene Zeit-Räume, die performativ durch Verlautbarung/Sprechen und Hören, Zeigen und Sehen unter Überwindung der räumlichen Trennung von Sprecher und Zuhörer entstehen. Hier setzen all die Konzeptualisierungen des Theaters als mentalem Raum perzeptionsästhetischer Erweiterungen an, mit denen Dramatiker und Regisseure seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die raum- und zeitpoietische Kraft des Theaters und die Bedeutung des Spiels als Selbstverständlichkeiten und Evidenzen aus dem Weg schaffende Differenzoperation über die Klippen der Medienrevolutionen hinweg zu bewahren suchten.

⁵ So schreibt beispielsweise Henning Schmidgen: „Seit dem 17. Jahrhundert sind vor allem die Modelle des Uhrwerks und des Automaten verwendet worden, um das willkürlich Unkontrollierbare, das Selbstläufige und Eigendynamische menschlichen Erlebens und Verhaltens zu beschreiben.“ Ders., *Das Unbewusste der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München, 1997, S. 11.

Dem Film eignen diese Möglichkeiten qua medialer Verfasstheit. Zeit- und Raummanipulationen sind der Kamera- und Montagetechnik eingeschrieben. Im Wahrnehmungsraum des Kinos verbinden sich ‚programmierte‘ Zuschauer mit unvorhersehbaren subjektiven Wahrnehmungsmomenten. Indem sie Verfahren und Interessen des Mediums zwischen Kunst und Kapital, Masse, Autorschaft und Subjektivität problematisieren, erinnern und appellieren Filmtheorien immer wieder an die Potenziale der Multiperspektivität und Multimediaalität von Film. Gegen literarische Leerbegriffe oder dramaturgische Klischees bilden nicht nur Materialeigenschaften des Filmstreifens, Kameraperspektiven und Montageverfahren Möglichkeiten differenter Wahrnehmung oder stellen deren Ergebnis dar, sondern auch technische und psychische Vorgänge der Projektion im Kino.

Auf andere Weise werden Unterbrechungen wirksam im Feld des Komischen: des Witzes, der Satire und der Parodie, die jeweils für sich Schemata und Stereotypen der Wahrnehmung durch Unterbrechungen, hier im Sinne des Ausbrechens aus einer durch Wiederholung stabilisierten Struktur, in die Sichtbarkeit (sensorisch, visuell, sprachlich-intellektuell, kognitiv) stellen. Sie wiederholen das Automatisierte zum Zweck der Bewusstwerdung und durchkreuzen damit widerspruchsfreie Präsenz (das Gewohnte, Standardisierte und Schematisierte), sprengen es auf. Bei politisch parodistischen Strategien geschieht dieser Vorgang der Entautomatisierung in der Form einer Konfrontation mit dem Gewohnten durch gesteigerte Verdopplung als ein ästhetisches Irritieren der Wahrnehmung.

3.

Fast hundert Jahre nachdem Šklovskij die Hypothese vertrat, dass der Kunst die Aufgabe zukomme, Automatismen sichtbar werden zu lassen, haben technosoziale Veränderungen neue Handlungs- und Widerstandsimpulse geschaffen. Schon sehr früh wurden die Potenziale von Programmierung als künstlerisches Verfahren ausgetestet. In den Jahren der kybernetisch motivierten Ausbreitung computertechnisch inspirierter Paradigmen in der Wissenschaft wurden Algorithmen als Erklärungsmodelle der Ästhetik virulent. Im ersten Kapitel geht es um Algorithmen, Regeln, Zufälle und ihre Bedeutung für Entautomatisierungsprozesse. *Dieter Mersch* bespricht die Unterscheidung zwischen Links- und Rechtskybernetik und verfolgt Tendenzen innerhalb beider Bereiche. Dabei zeigt er, dass die Kreativität, die angeblich als Resultat von Entwicklungsmodellen einer *Ordnung aus dem Chaos* heraufbeschworen wird, nicht als subversives Moment verstanden werden darf. Im Gegensatz dazu versucht *Laura U. Marks* in der Generativität von Algorithmen innovative Potenziale herauszuarbeiten. Entautomatisierung geschieht für sie durch ein Denken, das nicht hierarchisch strukturiert und dadurch traditionellen Automatismen des abendländischen Denkens und Wahrnehmens entgegengesetzt ist. Ihr

Text „Thinking Like a Carpet“ verbindet barocke Philosophieansätze mit der Entwicklung des Digitalen und der arabischen Kultur des Teppichknüpfens. Jenseits der Repräsentation spricht die nichtfigurative Kunst des Teppichknüpfens über ihre Gestaltung die Körper der Betrachter an. Ihre Muster ähneln algorithmischen Prozessen, welche den Automatismen der verkörperten Subjektivität entgegengesetzt sind.

Amy Alexander und *Carmin Karasic* besprechen künstlerische Projekte, die auf Programmierung basieren. Dabei erforschen sie soziale und politische Veränderungen durch neue technische Möglichkeiten, die auf der Ebene der Automatismen angesiedelt sind. Wenn bestimmte computertechnische Verfahren zu allgemein genutzten Standards werden, ist es oft sehr schwer zu unterscheiden, ob die gebräuchliche Art und Weise der Nutzung von Programmen über technische Restriktionen oder menschliche Entscheidungen von vornherein vorgeschrieben sind, oder sich erst allmählich nachträglich herausbilden. Machtverhältnisse und Diskriminierungsmuster werden unübersichtlicher. Um die Möglichkeiten und Limitationen von Bewegungs- und Gesichtserkennungssystemen zu untersuchen und nachvollziehbar zu machen, haben Amy Alexander, Wojciech Kosma and Vincent Rabaud ein eigenes Überwachungssystem entwickelt und dieses mit einer ungewöhnlichen Aufgabe beauftragt. Damit wollen sie der verbreiteten diffusen Angst vor der Technik eine genauere Kritik ihrer Möglichkeiten und Fehlleistungen entgegenstellen. Carmin Karasic hat zusammen mit Olga Mink und Rolf van Gelder eine Installation realisiert, die die Funktionalität von Social-Media-Software aus dem Internet in den Ausstellungskontext bringt. Softwarebasierte Möglichkeiten des Kennenlernens werden außerhalb ihres üblichen Kontextes befragt. *Renate Wieser* führt vorab in die Arbeit der beiden Installationen ein. In „The Work of Art in the Age of the Universal Machine“ situiert sie die beiden Projekte und ihre Darstellungen vor dem Hintergrund der Frage danach, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen Automatisierung und Entautomatisierung in der Programmierung als künstlerisches Verfahren auslegen lässt.

Das zweite Kapitel widmet sich dem Kino, das in diesem Band eine besondere Rolle spielt, da in Bezug auf den Film die Kulturtechnik der Automatismenbildung generell paradox ist. Sie potenziert sich durch den technischen Apparat und Automaten, und ermöglicht gerade in dieser Potenzierung Formen der Entautomatisierung durch die verkörperte Wahrnehmung der Zuschauer.

Annette Brauerhoch untersucht, welche Rolle dabei der Illusion und der Projektion im Wahrnehmungsraum Kino zukommt, in einem wissenschaftlichen Automatismus der Dichotomisierung von illusionsbildendem Unterhaltungskino und entautomatisierenden Verfahren des künstlerischen Experimentalfilms. Sie bewertet im Zusammenspiel von Unterhaltungskino und Zuschauerkörper gerade die Illusion auch als eine Möglichkeitsbedingung entautomatisierter Wahrnehmung, die nicht nur dem Realitätsgehalt und damit einem automatisierten Zuschauer dient, sondern als eine Form der Abweichung, die

aber von Vorgängen der Projektion und damit von technischen und psychischen Unterbrechungen abhängig ist.

Michaela Ott verfolgt im Zusammenhang von Entautomatisierung die Affizierung durch ästhetische Darstellung im Film und die Unterbrechung automatischer Wahrnehmung durch das Affektbild. Versteht man die Affizierung allgemein als unmittelbare, automatische Abreaktion, so ist im Bereich der Wahrnehmung die Affizierung gerade als disjunktive Synthese, das heißt als unterbrechender Wahrnehmungsstau zu sehen, der eine andere Wahrnehmung ermöglicht.

Auch *Anke Zechner* betrachtet die Wahrnehmung filmischer Ästhetik und den Vorgang der Unterbrechung. Ihr Schwerpunkt liegt auf Momenten des Stillstands, welche automatische Wahrnehmung eher durch Entzug und Abwesenheit als durch Affizierung oder mithilfe von Illusion aufbrechen. Sie konzentriert sich bei ihren Ausführungen auf die rein optischen Situationen in den Filmen Michelangelo Antonionis.

Chris Tedjasukmana wendet sich den Vitalisten der Kinotheorie des frühen 19. Jahrhunderts zu. Er untersucht das Wechselverhältnis zwischen automatischem Bild und autonomer Lebendigkeit in der Vorstellung von der Kinoapparatur in seiner Entstehungszeit. Dabei zeigt er auf, dass in Bezug auf das Kino technischer Apparat und Lebendigkeit nicht als Gegensatz verstanden werden können. Im Gegenteil avanciert der Begriff der Maschine im filmtheoretischen Diskurs zur Voraussetzung einer gesteigerten Lebendigkeit. Die Automatisierung im Kino bzw. dessen Paradox lässt sich aber auch von einer ganz anderen Seite sehen, welche letztlich entautomatisierenden Mechanismen angenähert werden kann. Filmwahrnehmung macht uns selbst zu Automaten. Im Kino sieht nach Schefer ein Automat in uns, etwas „hinter unserem Kopf“.⁶ Doch kommt diese automatische, entfremdete Wahrnehmung auch einer Befreiung gleich. Cavell zufolge ermöglichen gerade die Automatismen des Kinos eine Distanz zum Wahrgenommenen, eine anonyme Unsichtbarkeit, durch welche das Wahrgenommene von außen erfahren werden kann, ohne beherrscht werden zu müssen.⁷ Die Automatisierung wird hier zu einer Chance neuer Weltwahrnehmung.

Einen interessanten Ansatz bringt *Ute Holl* in diesem Zusammenhang ins Spiel. Sie untersucht mit Robert Bresson einen Autorenfilmer, der explizit mit Automatismen arbeitete. Nur durch die Steigerung des Automatismen in der Reduzierung seiner Darsteller auf Modelle entstünde Befreiung von klischeehafter Psychologie und Theatralik – der Zufall kann ins Spiel kommen. Entautomatisierung erreichte Bresson durch ein strenges Regime der endlosen Wiederholung im Schauspieltraining, welches die alltäglichen Automatismen der

⁶ Gilles Deleuze, *Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991, S. 221.

⁷ Vgl. Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York, NY, 2. erw. Auflage, 1979 [1971].

Bewegung derart steigerte, dass deutlich wurde, wie willkürliche Bewegung antinaturalistisch und Entautomatisierung nur durch den Zufall möglich sind.

Aber auch jenseits seiner Verdopplung durch die Paradoxien des Kinos ermöglicht der Begriff der Entautomatisierung die Annäherung an Vorgänge automatischer Strukturen, deren Sichtbarmachung und die Darstellung potenzieller Möglichkeiten der Unterbrechung.

Das dritte Kapitel nimmt Anliegen der Entautomatisierung als Politiken der Intervention in Theorien, in Theaterinszenierungen und -aufführungen, im Bereich der Politik und im öffentlichen Raum auf. Automatismen durchziehen gesellschaftliche Vorgänge und damit auch grundlegende Bewegungen der Politik. Inwiefern politische Automatismen unterbrochen werden können, untersuchen *Drehli Robnik* und *Martin Doll*. Drehli Robnik unternimmt dabei den Versuch, Rancières Überlegungen zum Film aus dem begriffslogischen Horizont einer allgemeinen Ästhetik zu lösen und aus der Perspektive seiner Theorie der Politik neu zu lesen. Im Zusammenhang von Rancières Kritik der Ethik verschiebt sich der Blick auf den Film vom deleuzianischen Affektbild hin zum Ereignis, zu einer entautomatisierenden Unterbrechung, die politisch auf die Gemeinschaft wirkt. Martin Doll betrachtet unter dem Aspekt des Aufbrechens politischer Automatismen Michel Foucaults Vorstellung von Kritik als „Befreiung des Denkens“. Durch dieses kritische Denken werde Politik zu Entautomatisierung. Es ist dies ein Denken jenseits der herrschenden Diskurse, das ständig überprüft, indem es in historische Zusammenhänge gestellt wird, und für unvorhergesehene Strategien offen ist.

In Bezug auf das Theater verfolgen *Christopher Balme* und *Norbert Otto Eke* Inszenierungsstrategien, die zur Entstehung entautomatisierter Raumwahrnehmungen beitragen. Sie fragen, mit welchen Mitteln ein Raum der Entautomatisierung produziert wird. Dabei stehen Ereignis und Öffentlichkeit im postdramatischen Theater grundsätzlich den Automatismen des Dramatischen gegenüber und etablieren ein anderes Verhältnis zum Publikum. Während im theaterwissenschaftlichen Diskurs Ereignis und Öffentlichkeit in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander stehen, zeigt Christopher Balme auf, dass sie sich im postdramatischen Theater einander annähern, indem neue Räume das Verhältnis zur Öffentlichkeit umstrukturieren und das Ereignis nach außen tragen. Norbert Otto Eke wiederum stellt Praktiken der Unterbrechung im Gegenwartstheater zur Diskussion. Am Beispiel der von Heiner Müller in Inszenierungen und Theatertexten gleichermaßen verwendeten Pausierungen zeigt er Möglichkeiten und Grenzen der Rejustierung und Restrukturierung des durch ‚Einschleifungen‘ verfestigter Kognitions- und Handlungsformen eingeschränkten Wahrnehmungsfeldes mittels Störungen im Bilderfluss auf, welche die Tendenz des Theaters, Bilder unwidersprochener Evidenz zu produzieren, unterlaufen. *Irina Kaldrack* untersucht, darin Ute Holls Ausführungen zu Bressons Schauspielerführung vergleichbar, wie die Inszenierungen der Performance Gruppe TroikaRanch Bewegung zwischen Automatismen und Entautomatisierung verhandelt und Entautomatisierung durch die Steigerung von

Automatismen im Loop erreicht. Sie fragt nach historischen Genealogien dieser paradoxalen Verfahren und rekonstruiert die Frage der Marionette für Schauspiel und Tanz neu im Verhältnis zum (Video-)Looping. *Heike Derwanz* folgt mit ihrer Untersuchung des Umgangs mit Street Art der Argumentation, dass Entautomatisierung zu einem neukonstituierenden Prinzip von Automatismen führt und sich daher (nur) auf eine bestimmte Situation beziehen kann. Ihr Text ist ein Plädoyer für die Utopie, durch urbane Interventionen Wahrnehmung von Stadt zu verändern und durch Entautomatisierungen die Lücken für diese Veränderungen des Lebens in den Städten sichtbar zu machen.

Zum Abschluss stellen *Lioba Foit* und *Timo Kaerlein* ein konkretes Beispiel von Entautomatisierung in der gegenwärtigen Politik vor. Sie beschreiben den Aktionismus von Jón Gnarr als eine Form des kulturellen Hackings, welche die Kategorien des traditionellen politischen Parteiensystems entautomatisiert, indem es sie durch ihre Nachahmbarkeit entlarvt.

Literatur

- Bublitz, Hannelore/Marek, Roman/Steinmann, Christina Louise/Winkler, Hartmut (Hg.), *Automatismen*, Paderborn, 2010.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York, NY, 2. erw. Auflage, 1979 [1971].
- Deleuze, Gilles, *Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991.
- Schmidgen, Henning, *Das Unbewußte der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München, 1997.
- Šklovskij, Viktor, „Die Kunst als Verfahren“, in: Juri Triendter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie der Prosa*, 5. Aufl., München, 1994, S. 3-35.