

ArbeiterInnen verlassen die Fabrik

«Der erste Film, der je zur Vorführung kam, er wird unter dem Titel *Arbeiter verlassen die Fabrik* geführt. Er zeigt Männer und Frauen, die bei den Lumière-Werken in Lyon beschäftigt sind, wie sie durch zwei Ausgänge das Werk verlassen und nach beiden Seiten das Filmbild», so beginnt der Kommentar in Harun Farockis Film *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), während *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) der Brüder Lumière zu sehen ist (Abb. 1).¹ «Diese Bilder sollten vor allem zeigen, dass es möglich ist, in Bildern Bewegung wiederzugeben», fährt die Stimme aus dem Off fort.² Jedoch sei der entscheidende Eindruck «von dieser ersten Vorführung [...], dass alle zügig fortstreben [...] und keiner auf dem Vorplatz stehen bleibt».³ Nach einem kurzen Standbild wechselt der Film zu vergleichbaren Szenen, in denen erneut ArbeiterInnen Fabriken verlassen, «1975 in Emden, am Ausgang der Volkswagenwerke, die Arbeiter rennen, als zöge sie etwas fort», «1926 in Detroit, die Arbeiter rennen, als hätten sie schon zu viel Zeit verloren» und «wieder in Lyon, 1957, sie laufen, als wüssten sie, wo es besser ist».⁴ Das Verlassen der Fabrik scheint zu einem gängigen Filmmotiv geworden zu sein – «ein Bild wie ein Begriff, oft so benutzt, dass man es blind verstehen kann und eigentlich gar nicht anschauen soll».⁵ Dabei fällt auf, dass der Blick *in* die Fabrik und *auf* die Arbeit zurückgestellt wird zugunsten von dem, was danach kommt. Im gleichnamigen Text *Arbeiter verlassen die Fabrik* führt Farocki diesen Eindruck aus:



1 Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995, Video-BetaSp, Farbe u. s/w, 1:1,37, 36 Min.



2 Harun Farocki,
*Arbeiter verlassen
die Fabrik*, 1995,
Video-BetaSp, Farbe
u. s/w, 1:1,37, 36 Min.

Die erste Kamera in der Geschichte des Films war auf eine Fabrik gerichtet, aber nach hundert Jahren lässt sich sagen, dass die Fabrik den Film kaum angezogen, eher abgestoßen hat. Der Arbeits- oder Arbeiterfilm ist kein Hauptgenre geworden, der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenschauplatz geblieben. Die meisten Erzählfilm spielen in dem Teil des Lebens, der die Arbeit hinter sich gelassen hat.⁶

Farockis kritische Aktualisierung des ersten Films der Filmgeschichte ist ein frühes Beispiel der künstlerischen Auseinandersetzung mit Arbeit, die aufgrund scheinbarer Entsprechungen von künstlerischer und ökonomischer Arbeit in den letzten Jahren virulent geworden ist.⁷ Als Archiv medialer (Nicht-)Repräsentationen der Fabrik bringt der Film jedoch weniger Fragen nach künstlerischer Arbeit, sondern nach der Beschaffenheit der Fabrik und ihrem gegenwärtigen gesellschaftlichen Status hervor. Wieso ist die Fabrik als *die* Stätte industrieller Arbeit nicht filmwürdig geworden? Ist sie etwa nicht darstellbar? Oder liegt es vielmehr daran, dass die Fabrik – folgt man zeitgenössischen Diagnosen der Arbeitswelt – im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts sukzessive an Bedeutung verloren hat und deshalb nicht mehr von Interesse ist?⁸ Dass die Fabrik trotz des Übergangs von der industriellen zur Dienstleistungsgesellschaft nicht an Relevanz eingebüßt, dass sie vielmehr ihre Wirkkraft verstärkt hat und zugleich an ganz besonderen Orten unterminiert wird, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

Zurück zu Farockis *Arbeiter verlassen die Fabrik*: Aus der geringen filmischen Aufmerksamkeit für die Fabrik und die Arbeit als solche, lassen sich konkrete Rückschlüsse ziehen. Das Verlassen der Fabrik zeigt sich als jener Moment, an dem das Leben einsetzt, die Freizeit beginnt und der private Raum eingenommen wird. Marilyn Monroe gelangt in Fritz Langs *Clash by Night* (1952) dann in das Auge der Kamera, wenn sie aus dem Tor einer Fischkonservenfabrik tritt und mit dem auf sie wartenden Freund ein Gespräch über das Verhalten ihres Chefs beginnt (Abb. 2). Ähnlich verhält es sich in den anderen von Farocki ausgewählten Filmausschnitten: Beim Verlassen der Fabrik werden die Figuren aus der Arbeitermasse zu Individuen, entfalten Charaktereigenschaften und gewinnen Selbstbestimmtheit, so etwa in den Szenen aus *Intoleranz* (1916) von D. W. Griffith oder *Der Mann aus Eisen* (1981) von Andrzej



3 Lucas Penafort, *Workers Leaving their Workplace*, Buenos Aires, 2013

Wajda, in denen direkt vor dem Fabrikator gegen oder für eine bessere Arbeit gestreikt wird. Die Fabrik als Stätte der Arbeit wird dem (Privat-)Leben hier dichotom gegenübergestellt – Arbeit versus Nicht-Arbeit, ein Verhältnis, das sich seit der industrialisierten Moderne als paradigmatisch etabliert hat. Damit ging auch die Abgrenzung von anderen Tätigkeiten einher, eindrücklich formuliert von US-amerikanischen ArbeiterInnen Ende des 19. Jahrhunderts, die «acht Stunden arbeiten, acht Stunden schlafen und acht Stunden Freizeit und Erholung» einklagten.⁹ Arbeit erscheint dabei meist in einem negativen Licht – eine Wertung, die die von Farocki aufgegriffenen medialen Inszenierungen mit der allgemeinen Kritik an entfremdeter Arbeit seit Karl Marx teilen. Das Werkstor wird zur Schwelle, an der die industrielle Arbeit mitsamt der Fremdbestimmung und Ausbeutung abgelegt und durch den *besseren* Teil des Lebens eingetauscht wird – zeitgleich mit dem Einschalten der Filmkamera. «Im Lumière-Film vom Verlassen der Fabrik», so Farocki, «ist das Gebäude oder Areal ein Behältnis, das zu Beginn voll und am Ende entleert ist».¹⁰ Das scheint, wie sein Film verdeutlicht, auch für andere Filme dieses Genres zu gelten.

Rund 15 Jahre nach seiner kritischen Hommage an den ersten Film der Filmgeschichte initiiert Farocki gemeinsam mit Antje Ehmann ein Projekt, das die filmischen Leerstellen aus *Arbeiter verlassen die Fabrik* aufgreift. Unter dem Titel *Arbeiter verlassen ihren Arbeitsplatz in 15 Städten* (2011–2014) führen 15 kurze Filme das Verlassen der Arbeitsstätten vor, deren Beschaffenheit sich jedoch, wie die sprachliche Verschiebung von der *Fabrik* zum *Arbeitsplatz* anzeigt, verändert hat. Denn die Tore, die in diesen Filmen zu sehen sind, wenn ArbeiterInnen aus einer Mine, einer Brauerei und einer Textilfabrik, aber auch aus Bürogebäuden und Shoppingmalls schreiten, haben sich ebenso verändert wie die Arbeit selbst. Die ArbeiterInnen gehen nun durch «elektronische Schranken und Drehtüren» (Abb. 3).¹¹ Das Ende der Arbeitszeit wird überwacht, wie schon im Film der Brüder Lumière. Auch hier ist die Kamera «auf die Werkstore gerichtet» und deshalb als «eine Vorläuferin der vielen Überwachungskameras, die heute automatisch und blind eine unendliche Menge an Bildern zur Sicherung des Eigentums hervorbringen», zu verstehen.¹² Mit der zweiten Aktualisierung des ersten Films der Filmgeschichte wird der Fokus jedoch neu gesetzt: Es geht um neue Fabriken, um Büros und Einkaufshäuser und

um Tore, die nicht mehr als Schwellen des Übergangs von Arbeit zur Nicht-Arbeit zu verstehen sind, sondern als Kontrollinstanzen, die Kommen, Gehen *und* Arbeiten aufzeichnen. Nicht nur das Ende, könnte man fortführen, sondern die ganze Arbeit wird überwacht – ein Vorgang, der in einer Zeit, in der die Fabrik scheinbar ihre Bedeutung eingebüßt hat, längst charakteristisch für Arbeit geworden ist.

Die gesellschaftliche Fabrik

Für das Quickborner Team, eine «Unternehmensberatung für Neubauplanung», aus Farockis Film *Ein neues Produkt* (2012) geht es vor allem darum, die Arbeitsbedingungen für die ArbeiterInnen oder Angestellten, wie man die Tätigen heute gewöhnlich bezeichnet, zu verbessern – so auch dann, wenn es um den idealen Arbeitsplatz geht.¹³

Also wenn jemand sagt, wir sind ein weltweit aufgestelltes Unternehmen und wir wollen die größten, die besten Mitarbeiter haben, die den größten Gestaltungswillen und Freiheitswillen haben und dann aber sagen, ich definiere dir meine Anwesenzeit [sic!] von 8 bis 17 Uhr und pack dich in irgendeinen gipskartonummanteltes Einzelzimmer und freue mich, wenn du für mich versklavt arbeitest, dann muss man den Leuten sagen, da ist zwischen dem Anspruch und der Wirklichkeit ein gewisses Delta, argumentiert einer der Quickborner Consultants (Abb. 4).¹⁴ Im Gegensatz dazu muss der Arbeitsplatz genau jenem «Gestaltungs- und Freiheitswillen» der Angestellten entsprechen, ihn voraussetzen und befördern. Das zeigt sich zum Beispiel in der Konzeption des Unilever-Baus in Hamburg, der 2007–2009 vom Quickborner Team in Kooperation mit dem Büro Behnisch Architekten geplant wurde und Gegenstand von Carmen Losmanns Film *Work Hard Play Hard* (2011) ist. Ähnlich wie in Farockis *Ein neues Produkt* filmt Losmann das Team und die ArchitektInnen bei einem (in diesem Fall fingierten) Gespräch über den Einfluss der Architektur auf die Beschaffenheit der Arbeit. Geplant werden große, offene und gläserne Büros, die auf Bewegung, Flexibilität, Transparenz und Parität angelegt sind. Statt jeder/m MitarbeiterIn einen festen Arbeitsplatz zuzuweisen, soll die Arbeit überall auszuführen sein – Schreibtische und Computer sind deshalb nicht mehr personalisiert, selbst Sozialräume wie Sofaecken und Kaffeebars sind während einer kurzen Pause



4 Harun Farocki, *Ein neues Produkt*, 2012, Video, Farbe, Ton, 37 Min.



5 Carmen Losmann, *Work Hard Play Hard*, 2011, Farbe, Stereo, 1:2,35, 94 Min.

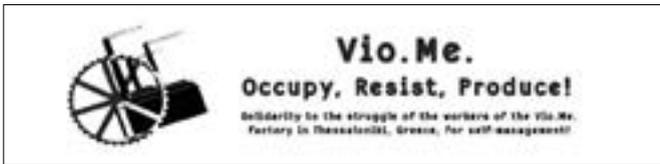
für Besprechungen zu nutzen. Arbeit wird ortlos, sie soll und kann nun dauerhaft überall stattfinden. Mit dem Verzicht auf Einzelbüros oder die üblichen Chefetagen sollen die enthierarchisierte Stellung der ArbeiterInnen betont und ihre Eigeninitiative und Verantwortung gestärkt werden (Abb. 5). Die Gestaltung des Arbeitsplatzes suggeriert, dass sie nicht mehr als Ausführende, sondern längst als Mitdenkende, als Mit-ArbeiterInnen, als selbstbestimmte Subjekte verstanden werden, deren Arbeitskraft gesteigert wird, wenn sie als aktive Akteure in das Unternehmen eingegliedert sind.¹⁵

Bemühungen, den MitarbeiterInnen die größtmögliche Freiheit und Kreativität zugestehen, sie in ihrer Individualität zu fördern und auf diese Weise ihre Arbeitskraft zu erhöhen, sind typisch für das, was allgemein als *neue Arbeit* bezeichnet wird. Gemeint ist die Dienstleistungsarbeit, die in den westlichen Nationen seit den 1970er Jahren an die Stelle der industriellen Arbeit getreten ist.¹⁶ Dabei wird die materielle bzw. fordistische Arbeit weitgehend von der postfordistischen Arbeit abgelöst, die weniger auf die materielle Fertigung, sondern vielmehr auf die «informationelle», «kulturelle» und «immaterielle» Seite der Ware fokussiert ist.¹⁷ Statt rein körperlicher Arbeitskraft sind subjektive Qualitäten – Kommunikationsfähigkeit, Kreativität, Flexibilität – gefragt. «Die Seele der Beschäftigten muss Teil des Unternehmens werden», hieß es in der Sprache der heutigen Managementberater, so beschreibt der italienische Soziologe Maurizio Lazzarato die Mechanismen der *neuen Arbeit*. Das bedeute «so viel wie die Persönlichkeit und Subjektivität zur Disposition zu stellen und zum Gegenstand des Kommandos zu machen».¹⁸ Um sich vollständig mit dem Unternehmen zu identifizieren, ist die totale «Selbstverwertung» gefordert – ein Scheitern des Unternehmens würde unmittelbar zum eigenen Scheitern werden.¹⁹ Die wesentlichen Veränderungen der Arbeit, die mit der Einstellung der Fabrik als Produktionsstätte des industriellen Sektors einhergehen, bedeuten für die italienischen Postoperaisten nicht das Ende der Fabrik, wie man im Zeitalter der postindustriellen Arbeit vermuten könnte.²⁰ Die Forderung «Seid Subjekte» ist vielmehr ein Ordnungsruf, weit entfernt, den Antagonismus zwischen Hierarchie und Kooperation, zwischen Autonomie und Kommando auszulöschen, stattdessen handle es sich immer noch um einen «autoritären Diskurs: Man muss sich ausdrücken und sich äußern, man muss kommunizieren und kooperieren».²¹ «Der (Ton)» sei deshalb «derselbe geblieben, wie er unter dem tayloristischen Kommando vorherrschte», es habe «sich lediglich der (Inhalt) verändert.»²² Doch ge-

rade dessen Modifikation nimmt erheblichen Einfluss auf die Beschaffenheit der Fabrik im Zeitalter der Dienstleistung. Der Drang nach «Gestaltungswillen und Freiheitswillen», um noch einmal das Quickborner Team zu zitieren, reicht selbstverständlich über die eigentliche Arbeitszeit im Unternehmen hinaus.²³ Deshalb ist das *Verlassen des Arbeitsplatzes* nicht mehr gültig, weil es nicht das Ende der Arbeit einläutet. Vielmehr – so sind sich zahlreiche Stimmen einig – wird in der postindustriellen Arbeit das ganze Leben determiniert vom «unternehmerischen Selbst», so dass die Unterscheidung von Arbeit und Nicht-Arbeit scheinbar hinfällig geworden ist.²⁴ «Die besonderen Regeln kapitalistischer Produktionsverhältnisse und kapitalistischer Ausbeutung, die in und mit der Fabrik entstanden waren, haben deren Mauern hinter sich gelassen», so Toni Negri und Michael Hardt, «um alle gesellschaftlichen Verhältnisse zu durchdringen und zu definieren.»²⁵ So wie in «gewissem Sinn [...] das Leben mit der Arbeit in eins» fällt, wird auch die Fabrik über ihre Tore hinweg auf das Leben erweitert – sie wird zur «gesellschaftlichen Fabrik», zu einer «*fabbrica diffusa*».²⁶ In dem Moment, in dem die Arbeit *immateriell* wird, löst sie sich von der industriellen Produktionsweise – doch die Strukturen der Fabrik bleiben erhalten und weiten sich aus. In diesem Zusammenhang erscheint die Fabrik als Imperativ der Arbeit im postindustriellen Zeitalter wirksamer denn je – nur dass ihre Tore sich längst verflüssigt haben und von politischen Subjekten, so die These, gar nicht mehr passiert werden können.²⁷ Nicht nur die Arbeit, sondern das gesamte Leben ist durchdrungen von Disziplinierung, Anpassung und Optimierung. Die Fabrik ist zum gesellschaftlichen Imperativ geworden. Im Gegensatz zu den Arbeitermassen, die in Farockis Film *Arbeiter verlassen die Fabrik* auftreten, geht es nun jedoch um die/den individuelle/n ArbeiterIn oder eben das «unternehmerische Selbst», das auf seine eigene Performance bedacht die Grenze von Arbeit und Nicht-Arbeit, von Arbeit und Leben, bereits überwunden hat.²⁸ Arbeit filmisch einzufangen wäre, wenn man Farockis Beobachtungen in *Arbeiter verlassen die Fabrik* folgt, nun wesentlich komplizierter. So scheinen alle Kriterien, die Arbeit bisher aus dem Film verbannt haben, zum Bestandteil von Arbeit geworden zu sein – und die Kamera, gerichtet auf das moderne Subjekt, müsste dauerhaft laufen.

ArbeiterInnen kehren in die Fabrik zurück

Die *gesellschaftliche Fabrik* als Modus oder gar Paradigma der (Post-)Moderne und ihr Zwang zur unendlichen Optimierung scheinen im 21. Jahrhundert unumgänglich geworden zu sein. Doch gerade im Zuge dieser Verschärfung beginnen sich in den letzten Jahren vereinzelt Räume zu konstituieren, die sich gegen eine solche Vereinnahmung zu Wehr setzen. In Griechenland zeichnen sich spätestens seit der Finanzkrise verstärkt widerständige Praktiken ab, die sich seit einigen Jahren auch in einer Fabrik abspielen. Nachdem die Inhaber der Baumaterialfabrik Viomichaniki Metaleftiki (Vio.Me) in Thessaloniki 2011 Konkurs anmeldeten, entschieden sich die ArbeiterInnen im Zuge einer der zahlreichen Vollversammlungen dazu, die Fabrik zu besetzen.²⁹ Ziel war es zunächst, die Produktionsmittel, vor allem die Maschinen, im Inneren des Gebäudes sicherzustellen und den ehemaligen Eigentümern nicht kampflos zu überlassen. Im Anschluss setzten Diskussionen über die Zukunft der Fabrik ein, die im Beschluss resultierten, die eingestellte Produktion wiederaufzunehmen.³⁰ Im Februar 2013 wurde Vio.Me wiedereröffnet – aber nicht unter der Ägide der ArbeitgeberInnen, sondern der ArbeiterInnen, die sich nach dem Prinzip basisdemokratischer Selbstverwaltung organisierten.³¹ Der Versuch,



6 Firmenlogo von Vio.Me, Thessaloniki, 2013

die eigene Arbeit zu erhalten und alternativ zu strukturieren, sollte sich sowohl innerhalb der Fabrik als auch in der Distribution niederschlagen. So wurde die bisherige Arbeitsteilung zugunsten einer egalitären Zusammenarbeit aufgelöst. Die ArbeiterInnen wechseln regelmäßig ihre Posten, um einer Hierarchisierung zu entgehen, spezialisierte Tätigkeiten müssen von den Ausführenden offengelegt und zur Diskussion gestellt werden.³² Das erwirtschaftete Einkommen wird zu gleichen Teilen untereinander aufgeteilt, Überschüsse werden für notwendige Investitionen oder soziale Zwecke eingesetzt.³³ Einmal im Monat tagt als höchstes Beschlussorgan eine Hauptversammlung, bei der jede/r ArbeiterIn über eine Stimme verfügt und nach dem Mehrheitsprinzip entschieden wird.³⁴ Als aufgrund von Problemen mit der Baumaterialienproduktion und des politischen Anspruchs die Produktion im April 2013 auf umweltfreundliche Seifen und Reinigungsmittel ohne chemische Zusätze umgestellt wurde, entschieden sich die ArbeiterInnen dazu, den Vertrieb der Produkte der alternativen Organisation anzupassen. Statt auf ZwischenhändlerInnen und große Vermarktungsträger, wie etwa Supermärkte, zurückzugreifen, werden die Produkte von Vio.Me ausschließlich direkt oder «über besetzte Häuser, soziale/autonome Zentren und über ähnliche, nicht vom Profitstreben geleitete kollektive Orte» vertrieben.³⁵ Dazu gehören auch «die von der ‚Bewegung‘ betriebenen Krankenstationen», wie es das französische AutorInnenkollektiv *Unsichtbares Komitee* beschreibt.³⁶ Gemeint sind die «Sozialen Kliniken der Solidarität», ebenfalls selbstverwaltete Orte medizinischer Versorgung für diejenigen, die durch das von der europäischen Austeritätspolitik zerstörte Krankheitssystem gerutscht sind.³⁷

Mit Vio.Me scheint es, als hätte die Fabrik nun wieder Bedeutung erlangt – jedoch nicht als gesellschaftlicher Modus von Arbeit als «Antinomie der Moderne», der biopolitischen Unterwerfung, sondern als Ort, an dem der Neoliberalismus Halt macht und seine Grenzen eingestehen muss.³⁸ Ausgerechnet die Fabrik, nun belagert und besetzt, wird zum Ort des Widerstands, sie öffnet ihre Tore wieder für diejenigen, die bereit sind, sie zu betreten – zweifellos mit der Tendenz, sich ähnlich wie die postoperaistische «gesellschaftliche [...] Fabrik» über diese Tore hinaus zu verbreiten.³⁹ Mit Farockis Film *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ließe sich behaupten, dass die ArbeiterInnen nun wieder zurückkehren in die Fabrik, um zu arbeiten, aber auch um zu streiken. Denn trotz erheblicher Schwierigkeiten, die von rechtlichen Komplikationen bis zur drohenden Zwangsversteigerung des Geländes reichen, bleiben die ArbeiterInnen ihrer Maxime treu (Abb. 6) – «Occupy, Resist, Produce!»

Anmerkungen

- 1 Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995, Video-BetaSp, Farbe u. s/w, 1:1,37, 36 Min.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd.
- 6 Harun Farocki, «Arbeiter verlassen die Fabrik», in: *Harun Farocki. Nachdruck / Texte*, hg. v. Susanne Gaensheimer u. Nicolaus Schaffhausen, Berlin 2001, S. 231–247, hier S. 233.
- 7 Vgl. *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, e-flux journal, hg. v. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood u. Anton Vidokle, Berlin 2011.
- 8 Vgl. Gilles Deleuze, «Postskriptum über die Kontrollgesellschaften», in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 254–262.
- 9 Vgl. *Erinnerungskulturen*, hg. v. Forum Politische Bildung, Innsbruck/Wien/Bozen 2010 (Informationen zur Politischen Bildung, Bd. 32), S. 4. Die dazugehörigen Proteste am 1. Mai 1890 sind als Konstitution des Internationalen Tages der Arbeit bis heute präsent geblieben. Dass die Abgrenzung von dem, was Arbeit zu sein hat und gleichermaßen, was als produktiv gilt, spätestens seit der Industrialisierung die als reproduktiv kategorisierte Tätigkeit der Frau aus dem Arbeitsdiskurs ausschließt bzw. ungleiche Geschlechterverhältnisse reproduziert, hat u. a. Silvia Federici eindrücklich beschrieben. Vgl. Silvia Federici, *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*, Münster 2012.
- 10 Farocki 2001 (wie Anm. 6), S. 245.
- 11 Ingeborg Wiensowski, «Filmprojekt von Harun Farocki: Was versteht man heute unter Arbeit?», in: *Spiegel online*, 17. März 2015, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/eine-einstellung-zur-arbeit-von-harun-farocki-in-berlin-a-1023818.html>, Zugriff am 31. Juli 2016.
- 12 Farocki 2001 (wie Anm. 6), S. 233.
- 13 <http://www.quickborner-team.de>, Zugriff am 31. Juli 2016.
- 14 Harun Farocki, *Ein neues Produkt*, 2012, Video, Farbe, Ton, 37 Min.
- 15 Vgl. Maurizio Lazzarato, «Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus», in: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, hg. v. Toni Negri, Maurizio Lazzarato u. Paolo Virno, Berlin 1998, S. 39–52, hier S. 42.
- 16 Ebd.
- 17 Vgl. ebd., S. 39.
- 18 Ebd., S. 41.
- 19 Ebd., S. 40.
- 20 Beim italienischen Postoperatismus, dem auch Maurizio Lazzarato zuzuordnen ist, handelt es sich um eine neomarxistische Strömung, die – aus dem Operatismus hervorgegangen – sich mit den Veränderungen der Produktionsbedingungen seit den 1970er Jahren auseinandersetzt.
- 21 Lazzarato 1998 (wie Anm. 15), S. 43.
- 22 Ebd., S. 43.
- 23 Farocki 2012 (wie Anm. 14).
- 24 Vgl. Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main 2007.
- 25 Antonio Negri u. Michael Hardt, *Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne*, Berlin 1997, S. 21.
- 26 Lazzarato 1998 (wie Anm. 15), S. 47; Negri/Hardt 1997 (wie Anm. 25), S. 21; Lazzarato 1998 (wie Anm. 15), S. 45.
- 27 Vgl. hierzu Manuela Bojadžijev, Serhat Karakayalı u. Vassilis Tsianos, «Das Rätsel der Ankunft. Von Lagern und Gespenstern. Arbeit und Migration», in: *Kurswechsel*, 2003, Nr. 3, S. 39–52. Die AutorInnen beschreiben am Beispiel von MigrantInnen und in Anlehnung an Giorgio Agambens Konzept des *homo sacer*, wie die Konstitution zum Subjekt von Arbeit bzw. Nicht-Arbeit abhängig ist.
- 28 Bröckling 2007 (wie Anm. 24).
- 29 John Malamatinas, «Eine kleine Insel in Thessaloniki», in: *Jungle World*, Nr. 13, 28. März 2013, <http://jungle-world.com/artikel/2013/13/47410.html>, Zugriff am 28. August 2016.
- 30 Ebd.
- 31 <http://www.viome.org/p/deutsch.html>, Zugriff am 31. Juli 2016.
- 32 Alp Kayseriliog`lu, «Solidarität mit VIO.ME», in: *Lower Class Magazine*, 29. Dezember 2015, <http://lowerclassmag.com/2015/12/solidaritaet-mit-vio-me/>, Zugriff am 14. September 2016.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Unsichtbares Komitee: *An unsere Freunde*, Hamburg 2015, S. 167.
- 37 Vgl. John Malamatinas u. Sven Wegner, «Nach der Postdemokratie kommt das Projektorat», in: *Wahrschauer*, 2014, Nr. 63, S. 6–9, hier S. 7, [http://iz-dresden.org/wp-content/uploads/sites/32/2015/12/ Artikel_Wahrschauer_final_cleaned.pdf](http://iz-dresden.org/wp-content/uploads/sites/32/2015/12/Artikel_Wahrschauer_final_cleaned.pdf), Zugriff am 31. Juli 2016.
- 38 Timo Skrandies, «ArbeitsloseR», in: *What Can a Body Do? Praktiken und Konfigurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Netzwerk Körper, Frankfurt am Main/New York 2012, S. 19–25, hier S. 22.
- 39 Negri/Hardt 1997 (wie Anm. 25), S. 21.