

mit **arbeit**

Nr. 22/2016



Hafenjungs und Wäschedeerns **Immaterielles Kulturgut im Museum**



Bildnachweis:

Archiv Museum der Arbeit: 6, 7, 8

Rolf Bornholdt: 38

Jürgen Ellermeyer: 30, 31, 32, 33, 35

Sinje Hasheider: 17 (2), 18, 19, 20

Friedrich Rogge: 15

Sächsisches Industriemuseum Chemnitz: 10, 11

Michael Schulz: 23

Ina Seifert: 34

ver.di: 28 (2)

Vereinsarchiv Freunde des Museums
der Arbeit e.V.: 13 (2)

Umschlag:

Quartiersleute im Tabakspeicher der BAT am
Kehrwiederbrook, 1953. Foto: Germin

Rolf Hartz in der Aufführung »Tallymann un
Schutenschubser«. Foto: Sinje Hasheider

Waschfrau auf der Straße, 1965. Foto: Germin

Artur Dieckhoff und Artur Wiener in der Setzerei
des Mda. Foto: Michael Schulz

Geteilte Welten: Vom Workshop im Museum auf
die Straße (Barmbek): Fragen zur Einwanderung.
Foto: Jürgen Ellermeyer

Günter Lucks, ehemaliger Betriebsrat und ehren-
amtlicher Streikleiter in der Tiefdruckerei der Axel
Springer AG/Ahrensburg. Foto: Edith Wagner

Editorial

VON JÜRGEN BÖNIG UND ROLF BORNHOLDT

Wie ändern sich Verständnis, Rolle und Aufgaben derjenigen, die wir im *Museum der Arbeit* »Praxisexperten« nennen? Wie werden sie durch ihre Arbeit ein aktives Museum in Zukunft weiter beleben?

Wer oder was sind Praxisexperten? Die Aufbaujahre des *Museums der Arbeit* waren geprägt von ehrenamtlichem Engagement. Viele Menschen, Gewerkschaftsmitglieder, gelernte und ungelernete Arbeiter und Angestellte, sozialpolitisch interessierte wissenschaftlich Tätige u. a. setzten sich in Arbeitskreisen im *Verein Museum der Arbeit e. V.* für ein inhaltlich neues Museum ein. »Praxisexperten als Mitarbeiter« tauchen offiziell wohl zuerst in dem 1986 erstellten Gutachten einer Planungskommission auf. »Die Kommission hält die Beteiligung derjenigen, die im jeweiligen Arbeitsfeld eigene Lebenserfahrungen haben und mitteilen können, für unverzichtbar.«

Die »Tage der Offenen Tür«, zu denen das entstehende Museum das erste Mal seine Pforten für das Publikum öffnete, bereiteten neben Wissenschaftlern und Fachleuten aus dem Museumsbereich Experten der Praxis, nämlich *Fachleute* der Arbeits- und Lebenswelt mit ihren Kenntnissen und Fähigkeiten vor. Die Arbeitskreise Frauen, Graphisches Gewerbe, Hafenkante, Hafenarbeit, Metall, New-York Hamburger Gummi-Waaren Compagnie, Schiffbau und Wohnen diskutierten die einzelnen Themenfelder und erarbeiteten ganz praktisch diese erste Vorstellung der Ziele des Museums. Im Grundprinzip stellten wir dabei fest, dass die Arbeitswissenschaft, die Soziologie der Arbeit, die Ingenieurwissenschaft und die Geschichte der Arbeitsverhältnisse eine sehr unvollständige Sicht auf die konkrete Arbeits- und Lebenswelt im Industriezeitalter haben – es fehlt fast völlig der Beitrag, den die unmittelbar Arbeitenden zum Gelingen des Produktes oder der Tätigkeit einbringen.

In zweierlei Hinsicht werden die Kenntnisse und Erfahrungen von Praxisexperten dringend gebraucht. Man benötigt sie erstens, wenn die Arbeits- und Lebenswelt

realistisch dargestellt werden soll. Berichte darüber, wie die Arbeitenden ihre Tätigkeit technisch bewältigt und vollzogen haben, brauchen auch die Darstellung, unter welchen Verhältnissen das geschah. Sie müssen Kenntnisse und Fähigkeiten der Beteiligten schildern, wie sie sich mit ihrer Lage auseinandergesetzt haben und also auch Konflikte benennen, die sich in unserer Gesellschaft um die (Lohn-)Arbeit ranken. Zugleich gäbe es zweitens ohne die praktischen und sozialen Kenntnisse der Facharbeiter/innen im Museum keine arbeitenden und Produkte erzeugende Museums-Werkstätten mit Kursen und Vorführungen.

Praxisexperten, das waren am Beginn des Museums die Drucker Kurt König und Karl Sauer, der Setzer Karlheinz Plewa, die Metallfacharbeiter Rolf Wedeking und Georg Kawohl und nicht zuletzt die Hausfrau Hilde David. Sie packten an und richteten Arbeitsplätze im Museum ein, setzten Maschinen oder gar ganze Dampfschiffe in Gang und standen mit ihrem beruflichen Wissen, ihren fachlichen Fähigkeiten zur Verfügung, vermittelten ihre Kenntnisse den Mitarbeiter/innen des Museums und dem Publikum.

In diesem Heft sind nun unterschiedliche Erfahrungen mit Praxisexperten zusammengebracht, mit deren Entwicklung und Weiterentwicklung. In »Wie Arbeit tatsächlich funktioniert« zeigen **Jürgen Böinig** und **Rolf Bornholdt** am Beispiel der Anstecknadelfabrik Wild, wie sich ein so umfangreicher Sammlungsbestand erst beleben ließ und in der Dauerausstellung konzentriert vermittelt werden konnte durch die Schilderungen der dort früher Tätigen. Vermutlich ist der Bestand der Anstecknadelfabrik weltweit der einzige, der Auskunft über die Arbeit mit traditioneller Technik und viel Handarbeit in einem Emailierbetrieb geben kann, weil die Technik mit wenigen bezeichnenden Ausnahmen fast 90 Jahre unverändert blieb. In diesem Zustand sorgfältig dokumentiert von Karin Haist und Sven Tetzlaff mit allen noch vorhandenen Objekten, Maschinen, Geräten und

Produkten ins Museum übernommen, erschlossen sich die Arbeitsverhältnisse in dieser Hinterhausfabrik erst durch die Interviews mit den dort zuletzt Beschäftigten.

Mit »Die zweite Säule der Museumsarbeit. Ehrenamt im Industriemuseum Chemnitz« stellt der dortige Sammlungsleiter **Achim Dresler** die wichtige Rolle von Praxisexperten dar – die dort nicht so genannt werden – für Aufbau und Betrieb dieses Anfang der 1990er-Jahre in Sachsen entstandenen Museums. In acht Arbeitsgruppen recherchieren und forschen, halten Vorträge und publizieren aktive Mitglieder des Fördervereins, beraten beim Sammeln, restaurieren und schlossern. Dass es dort bei der Zusammenarbeit von haupt- und ehrenamtlich Tätigen nicht nur harmonisch zugeht, wird dabei nicht verschwiegen.

In »Henni un de grote Wäsch« erinnert sich **Hilde David**, wie es an Waschtagen im Haushalt ihrer Großmutter Henni zuing. Sie beschreibt – auf Plattdeutsch – deren soziale Situation und detailreich die einzelnen Arbeitsschritte: Kochen, Waschen auf dem Ruffelbrett, Spülen, Wringen, Trocknen auf der Wäscheleine und Plätten. Ein intimer Einblick in das Geschehen in einem Arbeiterhaushalt, der Hilde David bereits früher in zahlreichen Vorführungen im Museum gelang, weil sie sich darin auskannte und alle Seiten dieser »Hausarbeit« vermitteln konnte.

Für den zentralen Artikel unseres Heftes, der diesem Heft den Titel gab, wählte **Helga Koppermann** die Interviewform. Vier der Beteiligten erzählen in »Theater im Schuppen. Was ehemalige Hafenarbeiter und Ohnsorg-Profis voneinander lernten« von der Erarbeitung des Theaterstücks »Tallymann un Schutenschubser« durch den Regisseur, die Dramaturgin des *Ohnsorg-Theaters* und die Hafensenioren im Jahr 2015, die beide Partner nachhaltig begeisterte und veränderte. Der erste Direktor des Museums Gernot Krankenhagen berichtete nach einer Reise in die USA vor 1997, wie wichtig Laiendarsteller bei Führungen in Museen in der Rolle einer historischen/fiktiven Person waren. Christina Bargholz nahm diesen Ansatz mit den theatralischen Führungen in Handel und Kontor auf – nämlich Arbeitserfahrung mittels Schauspiels dem Publikum interaktiv zu vermitteln.

In den Museumswerkstätten stellt sich sehr plastisch die Frage des Nachwuchses. Bereits 2003 versuchten die Druckmuseen, zusammengeschlossen in der *Assoziation Europäischer Druckmuseen AEPM*, genau zu dem Zweck, Vorführer in Druck und Satz, in historischen Techniken ausbilden zu lassen. Dieses von der EU dann doch nicht geförderte Projekt lebt fort im *Museum der Arbeit*. **Jürgen Bönig** und **Michael Schulz** versuchen

die Übergabe von Praxiserfahrung von einem Meister des Druckens und Setzens an den jungen Mediengestalter im Interview zu erfassen: »... das ist ja etwas, das man weder aus einem Buch noch in Eigenregie lernen kann.«

»Mehr Zeit zum Leben, Lieben, Lachen« wollten in Betriebsräten und Bürgerinitiativen tätige Menschen im Kampf um die Einführung der 35-Stunden-Woche in der Druckindustrie, von dem **Agnes Schreieder** nach Interviews mit denen berichtet, die ihn unmittelbar erlebt haben. Der Kampf um mehr eigene Zeit begann, als der rein betriebliche Abwehrkampf im Druckgewerbe durch die weitgehende Rationalisierung nicht mehr aussichtsreich erschien. Diese Experten des Klassenkampfes oder Arbeitskonfliktes sprechen von anfänglicher Begeisterung, von Ungeduld, Resignation und den Nachwirkungen, die dieser Durchsetzungsstreik noch nach Jahren hatte.

»Sich äußern und betätigen können, ›Geteilte Welten‹ im Museum« nennt das zentrale Prinzip, nach dem **Jürgen Ellermeyer** und sein Team bei Ausstellungen und Aktionen zur Einwanderung in Hamburg vorgingen – nicht über die Zugewanderten reden, sondern mit ihnen. Die Eingewanderten selbst zu Wort und Darstellung kommen zu lassen nutzt das Fachwissen, das anfangs Fremde von den Bedingungen des Hierseins haben – damit aus Geteilten Welten über Mitgeteilte Welten schließlich Miteinander geteilte Welten werden können.

In »Technisches Know-how und Kontextwissen – Probleme und Strategien in den Industrie- und Technikmuseen« erläutert **Rita Müller**, Direktorin des *Museums der Arbeit*, als Sprecherin der Fachgruppe der Technikhistorischen Museen im *Deutschen Museumsbund e. V.*, die Bemühungen und Überlegungen der Fachgruppe zu Sicherung von Erfahrungswissen bei Handwerkern und Technikern insbesondere der Textilmuseen in der Bundesrepublik.

Die gesamte Redaktion wollte, dass Frauen als Expertinnen ihrer eigenen Emanzipation von Erfahrungen mit diesem Ansatz, besonders in technikhistorischen Museen berichten. Nach einer Tagung zu diesem Thema in Berlin fanden wir aber, dass diese Perspektive mehr als einen Artikel in unserer **mitarbeit** verdient. Vielleicht füllt es demnächst ein ganzes Heft.

Uns hat die Arbeit über und mit den Praxisexpertinnen und Praxisexperten sehr viel Spaß gemacht – und hoffentlich auch den Leserinnen und Lesern der aktuellen **mitarbeit 22**.

Inhalt

- 6 Wie Arbeit tatsächlich funktioniert
Das Beispiel der Anstecknadelfabrik Wild
VON ROLF BORNHOLDT UND JÜRGEN BÖNIG
- 9 Die zweite Säule der Museumsarbeit
Ehrenamt im Industriemuseum Chemnitz
VON ACHIM DRESLER
- 12 Henni un de grote Wäsch
VON HILDE DAVID
- 15 Theater im Schuppen
Was ehemalige Hafenarbeiter und Ohnsorg-Profis
voneinander lernten
VON HELGA KOPPERMANN
- 22 »... das ist ja etwas, das man weder aus einem Buch
noch in Eigenregie lernen kann.«
INTERVIEW MIT ARTUR DIECKHOFF UND ARTUR WIENER
- 27 »Mehr Zeit zum Leben, Lieben, Lachen«
1984: Streik für die 35-Stunden-Woche in der Druckindustrie
VON AGNES SCHREIEDER
- 30 Sich äußern und betätigen können
»Geteilte Welten« im Museum
VON JÜRGEN ELLERMEYER
- 37 Technisches Know-how und Kontextwissen
Probleme und Strategien in den Industrie- und
Technikmuseen
VON RITA MÜLLER

Wie Arbeit tatsächlich funktioniert

Das Beispiel der Anstecknadelfabrik Wild

VON ROLF BORNHOLDT UND JÜRGEN BÖNIG

Nach fast neunzigjährigem Bestehen gab Ende der 1980er-Jahre die kleine *Metallwarenfabrik Carl Wild* in der Elisenstraße im Hamburger Stadtteil Hohenfelde ihren Betrieb auf. Das gesamte – noch fast vollständig erhaltene – Inventar wurde dem Museum zur Übernahme angeboten, ein materielles Zeugnis für die Produktions- und Arbeitsbedingungen in einem Hamburger Kleinbetrieb. Wir übernahmen nach kurzer Bedenkzeit das gesamte Ensemble im vorgefundenen Zustand und zeigen den Hauptarbeitsraum als *Fundsache Arbeitsort* im Erdgeschoss des Museumsgebäudes in Barmbek als Teil der Dauer-Ausstellung.

Was hatten wir gefunden?

Wir entdeckten eine Anstecknadelfabrik mit unendlich vielen Objekten und Menschen, die hier jahrzehntelang Orden und Ehrenzeichen hergestellt hatten. Aus unserer eigenen Erfahrung aus den verschiedensten Betrie-

ben wussten wir, dass für ein rasches Gelingen der Arbeit von den Kolleginnen abguckbare Tricks und Kniffe und sogar kleine Hilfsmittel notwendig sind, damit das gesetzte Ziel in der vorgegebenen Zeit erreicht werden kann. Deshalb achteten wir bei der Bergung auch auf die kleinsten Kleinigkeiten, eine ungenutzte Feile, ein Stück Schmirgelpapier oder ein Stück gebogenen Drahts, Hilfsmittel, die Aufschlüsse über die konkrete Tätigkeit geben konnten. Zu alledem konnten wir die Menschen befragen, die in dieser Hinterhoffabrik tätig gewesen waren. Sie hatten einen Großteil ihres Arbeitslebens in der Fabrik verbracht und schilderten uns – geleitet durch unsere Fragen – in Interviews ihre Aufgaben und Erlebnisse sowie den Gebrauch und die Funktion der vielen Geräte und Maschinen des Betriebes und erzählten von ihrem Lebensweg. Das waren Frauen, die zunächst als Hilfsarbeiterinnen eingestellt worden waren und die sich dann im Laufe der Jahre zu Alleskönnerinnen bei allen Arbeitsvorgängen entwickelt hatten. Auch der Graveur Fritz Idler, der in diesem Betrieb seit 1933 als Gestalter der Produkte und Produzent der Werkzeuge tätig war, gab bereitwillig Auskunft.

Die technischen Funktionen der Pressen und Stanzen oder die Mittel für das Vergolden und Emaillieren lassen sich aus der Fachliteratur erschließen. Zum Verständnis der konkreten Handhabung von Maschinen und Geräten, der Arbeitsabläufe und der Bedingungen am Arbeitsplatz sind die Zeugnisse der Beschäftigten unverzichtbar.

Die technischen Funktionen der Pressen und Stanzen oder die Mittel für das Vergolden und Emaillieren lassen sich aus der Fachliteratur erschließen. Zum Verständnis der konkreten Handhabung von Maschinen und Geräten, der Arbeitsabläufe und der Bedingungen am Arbeitsplatz sind die Zeugnisse der Beschäftigten unverzichtbar.

Arbeitserfahrung

Diese *Praxisexperten* berichteten uns von den Verhältnissen in dieser Fabrik:

Beim »Abbrennen« der Fabrikate



Präsentationstablrett mit Produkten der Firma Carl Wild



Mit einem selbstgefertigten Hilfswerkzeug stößt ein Arbeiter ein festsitzendes Abzeichen los.

mit Säuren, um oxidierte Schichten zu entfernen, kam es immer wieder zu Hautverätzungen durch Spritzer, die Säure fraß sich sogar durch die Kleidung. Handschuhe waren beim schnellen Arbeiten hinderlich. »Es brodelte ja alles ... Mit Salpetersäure und Salzsäure ging das ja noch, aber kam der Ruß da rein, dann brodelte die ganze Sache. Und dann kamen ja Dämpfe.« (Emailleuse)

»Man musste höllisch aufpassen. Jeder kleine Spritzer, der gab natürlich 'n Loch ... Das passierte eben.« (Goldschmiedin) Die Beschäftigten nahmen die kleineren Verätzungen als normale Belastung hin, ohne sich ärztlich behandeln zu lassen.

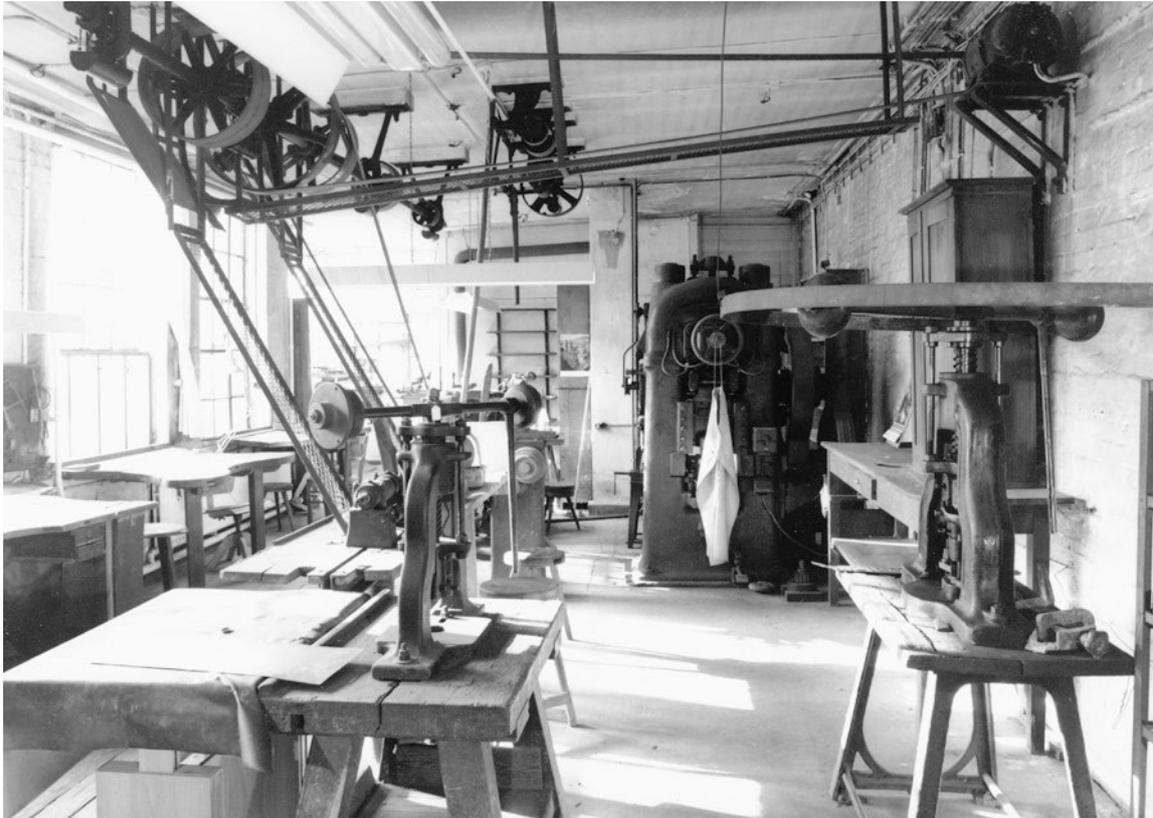
Die Spritzkabine, für die Ausstellung aufwändig restauriert und wiederhergestellt, zeigt als ready made die vergehende Zeit der Produktion und zugleich die Belastungen, denen die Arbeiterinnen im ganzen Betrieb ausgesetzt waren: Die Anstecknadeln wurden vor Oxydation durch einen Überzug aus Nitrozelluloselack geschützt. Schicht um Schicht verschwanden immer wieder Abzeichen in der klebrigen Masse der Arbeitsfläche und auch die Glasflächen der Kabine sind mit den Resten des Lacks überzogen. Eigentlich sollte eine Absauganlage die gesundheitsschädlichen Dämpfe entfernen, stattdessen verbreiteten sie sich in allen Arbeitsräumen. Die Entlüftung der Spritzkabine funktionierte

nach der Erinnerung der Beschäftigten seit Jahren nicht mehr. »Ja, das würde heute auch keiner mehr machen. Dürfte auch nicht mehr gemacht werden. Wir haben zwar gleich Fenster aufgemacht, aber ...« (Emailleuse)

Bei der Rekonstruktion des einen Arbeitsraumes von Wild im Erdgeschoss des Museums sollten diese Bedingungen sichtbar werden und zugleich die unterschiedlichen Spielräume und Handlungsmöglichkeiten der Beschäftigten, vor allem des Graveurs im Vergleich mit den Hilfsarbeiterinnen. Deshalb sollte der Arbeitsraum ungestört, wie vorgefunden und geborgen, wiederhergestellt und durch die kleinen Werkzeuge und Hilfsmittel ergänzt werden.

Selbsterfundene Hilfsmittel

Hand- und Friktionsspindelpressen kamen in dem Kleinbetrieb in großer Zahl zum Einsatz. Die größte tonnenschwere Presse – von den Mitarbeitern Dicke Berta genannt – war durch ihr Knallen und Stampfen im gesamten Betrieb und in der Nachbarschaft wahrnehmbar und belastete durch ihren Lärm alle Beschäftigten schwer. Die Pressen und Stanzen mussten mit viel Erfahrung und Fingerspitzengefühl bedient werden, wie Erika Fengler, die als Emaillieuse tätig war, anschaulich schilderte: Der Rohling des späteren Abzeichens musste



Der große Arbeitsraum der Firma Carl Wild, wie ihn das Museum 1989 vorfand.

von Hand zugeführt, abgenommen und der Schlag der Presse reguliert werden. »Der Hebel wird dann runtergedrückt, da braucht man Kraft, ein bisschen Schwung, und den Druck, den man ausübt, den muss man auch wieder auffangen und dann langsam hochgehen lassen. Dass es nicht zu doll ist. Das Ding hätten Sie kaputthauen können.« Bei Bruch musste das teure und aufwändig hergestellte Prägewerkzeug nochmals in der Kopierfräse hergestellt und gehärtet werden.

Für das Bedienen der Spindelpressen, die bis in die 1960er-Jahre ohne Arbeitsschutzvorrichtungen liefen, entwickelten die Arbeiterinnen selber kleine Hilfsmittel wie eine Feile, ein Stöckchen u.ä., die das Herausholen der ausgestanzten Abzeichen und der Stanzreste erleichterten, ohne die Finger in Gefahr zu bringen. Beim Vergolden hingen die Abzeichen an gebogenen Drähten im galvanischen Bad, das in einem Kochtopf warmgehalten wurde. Für das Polieren der Abzeichen gab es Abschnitte von einem Besenstiel mit einer kleinen Vertiefung, mit der die Rohlinge nach dem Emaillieren sicher an die Schleifscheibe gepresst werden konnten.

Eine wichtige Botschaft der Ausstellungseinheit verbirgt sich in einer unscheinbaren Holzkiste: darin liegen Dutzende von Rohlingen des Eisernen Kreuzes, von denen das Reichministerium für Munition und Bewaff-

nung am 5. April 1945 50 000 (!) weitere bei Carl Wild bestellte – nicht ohne zu monieren, dass der Eichenlaubkranz in den Musterstücken nicht genügend poliert sei. Die Welt geht unter und ein deutscher Beamter hat nichts Besseres zu tun, als die den Toten nachgeschmissenen Abzeichen recht hübsch zu machen.

»Und das ging ja zu hunderttausenden. Wir haben manchmal 400 000 Stück gemacht. Und das konnte man ja nur automatisch bewältigen und nicht einfach so mit der Hand.« (Graveur)

Aber es ergibt sich daraus auch eine andere Lehre: Die *Anstecknadelabrik Wild* ist während des Zweiten Weltkrieges zum ersten Mal modernisiert worden – sie erhielt für ihre stark ausgedehnte Produktion, die auch mit brutalem Einsatz von Zwangsarbeitern aufrechterhalten wurde, eine automatische Stanze, eine Kopierfräse und eine moderne Drehbank. Die Machthaber verstanden offenbar, dass es wichtiger ist, was in einem Kopf passiert, als was auf dem Kopf drauf ist, z.B. ein Stahlhelm, der mit solchen Pressen hätte geformt werden können.

Die zweite Säule der Museumsarbeit

Ehrenamt im Industriemuseum Chemnitz

VON ACHIM DRESLER

Bereits die Geburt des *Industriemuseums Chemnitz* 1990 geht auf einen Akt bürgerschaftlichen, heißt ehrenamtlichen Engagements zurück, nämlich auf die Gründung des »Fördervereins Industriemuseum Chemnitz e.V.« Kurz darauf machte die Stadt Chemnitz das Museumprojekt zu ihrem eigenen Anliegen und übernahm die Trägerschaft.

Der Förderverein begleitet seitdem die Geschicke des Museums. Die Wechselwirkungen dieser Beziehung zwischen haupt- und ehrenamtlicher Arbeit mit ihren besonderen zeithistorischen und regionalen Ausprägungen werden im Folgenden näher beschrieben und es wird ein Ausblick gegeben.

Ein Generationsprojekt

Das typische Vereinsmitglied ist von jeher ein männlicher Senior und bringt einen technischen Berufshintergrund mit. Vom Facharbeiter bis zum Universitätsprofessor entspricht der Verein damit der in der Maschinenbaumetropole Chemnitz tonangebenden »Ingenieurgesellschaft«. Natürlich hat sich diese sicher etwas verkürzte Charakterisierung in den letzten Jahren etwas verwaschen, bleibt aber noch dominierend. In den ersten Jahren nach der Wende bot des Museum einen hervorragenden Ort und eine geeignete Projektionsfläche für die fällige Trauerarbeit, die viele Menschen nach dem Verlust von Betrieben, Arbeitsplatz und Selbstwertgefühl zu leisten hatten. Rund ein Drittel der heute über 200 Mitglieder brachte sich aktiv in die Museumsarbeit ein. Der Begriff »Förderverein« bildete deshalb schon immer ein Understatement, denn klassisches Fördern durch Einwerben von Spenden usw. stellt nur eine Aktivität des Vereins dar.

In derzeit acht Arbeitsgruppen sind rund 70 Mitglieder regelmäßig in irgendeiner Form aktiv. Die Gruppen spiegeln bis heute vor allem die Branchenstruktur der einstigen Industrie wider – inklusive interner historischer Eifersüchteleien: Gießerei, Werkzeugmaschinen,

Textil-, Steuerungs-, Rechen-, Kfz-Technik und Telekommunikation. Die Aktiven recherchieren und forschen, publizieren und halten Vorträge, beraten beim Sammeln und Entsameln, restaurieren und schlossern – je nach Können und Neigung. Manche helfen in der Museumspädagogik als Führer und Vorführer.

Ein Senioren duo, bereits die zweite Generation, widmet sich einmal wöchentlich ausschließlich der Handschuhwirkmaschine, Wartung und Vorführung fließen zusammen. Ein Dreier team mit Spitznamen »Jugendbrigade« kümmert sich ähnlich um die immerhin sechs NC-Maschinen, inklusive Karosserie-Schweißroboter-Anlage, in der Ausstellung. Andere präsentieren sporadisch Oldtimer. Die Gießer helfen beim neuen Gießerprojekttag, den sie natürlich selbst aus der Taufe gehoben haben. Bisher gelang das Nachrekrutieren »junger« Senioren nach Ausscheiden aus dem Berufsleben. Jüngere Leute fanden sich dagegen nur in wenigen Ausnahmen zur Mitarbeit bereit.

Zwei »Unternehmenskulturen«

Das klingt nun alles ausgesprochen harmonisch, stellt jedoch keinen Selbstläufer dar. Hier stoßen nämlich unterschiedliche Zielsetzungen und Mentalitäten der Haupt- und der Ehrenamtlichen aufeinander, die immer wieder neu die Spielregeln einer produktiven Zusammenarbeit aushandeln und praktizieren müssen. Wie in jeder guten Ehe, möchte man sagen ...

Der Träger, der *Zweckverband Sächsisches Industriemuseum*, gab mit seiner Gründung 1998 dem Museum den expliziten Auftrag im §2 für seine Arbeit mit dem Ehrenamt mit. Das Museum soll danach unter anderem der Bevölkerung Bildungs- und Erlebnischancen bieten, schöpferisches Mitwirken ermöglichen und Stolz auf die Leistungen der Vorfahren und auf eigene Lebensleistung vermitteln. Daraus ist ablesbar, dass ehrenamtliche Arbeit einen Eigenwert besitzt. Dieser ist vor jeder instrumentellen Betrachtung, nämlich des erfreulichen

Zugewinns an inhaltlichen und personellen Ressourcen ohne viel Geld, zu respektieren. Eine Sichtweise, die zuweilen in Vergessenheit gerät, wenn Konflikte aufblühen.

Denn das Museum lebt zwei »Unternehmenskulturen«. Einerseits gibt es die klassischen Hauptamtler, soziologisch eher durchgemischt und eingebunden in die Hierarchie des Museumsträgers. Andererseits tritt ihnen ein Verein gegenüber, wie oben beschrieben, mit einem zu Recht selbstbewussten Vorstand, teilweise rekrutiert aus vormaligen Führungskräften der Wirtschaft, und ebenfalls selbstbewussten AG-Akteuren.

Im Museumsalltag reiben sich hier zuweilen die Gemüter. Der klassische Konflikt geht so: Während der Ehrenamtler denkt, er erbringt eine kostenlose Museumsarbeit, die auf wenig Anerkennung stößt, betrachtet ihn der Hauptamtler möglicherweise als Störfaktor, der ihm zusätzliche Arbeit beschert. Das reicht von der Diskussion mit den Wissenschaftlern über eigene Projektvorschläge bis zum banalen Bereitstellen von Exponaten aus dem Depot durch die Techniker.

Das Erfolgsrezept, solche Reibungspunkte und Missverständnisse zu minimieren, enthält zuallererst den gegenseitigen Respekt untereinander und das Verständnis für manchmal divergierende Ziele und Weltansichten. Weiterhin hilft eine möglichst permanente Kommunikation auf den verschiedenen Arbeitsebenen weiter. Die Direktion ist zum Beispiel im Vorstand vertreten, wissenschaftliche Mitarbeiter sind häufig Gäste in den AG-Sitzungen. Zeitaufwand und professionelle Anforderungen für das Management der ehrenamtlichen Arbeit durch die Hauptamtler sind gewachsen und früher

gerne unterschätzt worden. Ich habe in meine eigene Stellenbeschreibung mittlerweile »10 % Ehrenamtlermanagement« explizit aufgenommen. Praktisch täglich gehen Ehrenamtler im Museum ein und aus. Fast jeder Angestellte findet in seiner Tätigkeit Schnittstellen mit ihnen, der Kontakt ist in der Regel kollegial, ja freundschaftlich, weil oft über die Jahre gewachsen.

Wobei die Kooperation auf Augenhöhe stattfinden muss, soll sie nachhaltig sein. Nicht ehrenamtliche Arbeit hier und professionelle Arbeit da, wie es beispielsweise die mir bekannte französische Sprachpraxis mit dem Begriffspaar »Bénévoles« versus »Professionels« nahelegt, sollen hierarchisierend gedacht werden. Denn beide Typenvertreter arbeiten professionell. Ich empfehle daher das gleichwertige Begriffspaar der ehren- und hauptamtlichen Tätigkeit.

Ein beachtlicher Ertrag

2015 feierte der Verein sein 25-jähriges Jubiläum – wie so viele ostdeutsche Nachwende-Projekte. Nach so vielen Jahren schält sich langsam der eigentliche Ertrag dieses Generationsprojekts heraus. Natürlich gab es gesteigerte Lebensfreude und Sinnerfüllung für die Aktiven, gab es das Einwerben von Geld und Sachspenden, die Vermittlung von Firmenkontakten und die Unterstützung bei laufenden Ausstellungsprojekten.

Aber wichtiger ist der Blick auf einen langen Zeitraum, mindestens in die Mitte dieses Jahrhunderts hinein: Was bleibt eigentlich für die nachfolgenden Generationen erhalten? Der Ertrag, der sich hier in einem Vierteljahrhundert sedimentierte, ist aus Museumssicht beachtlich. Hunderte restaurierter Sachzeugen, vor allem Büro-, Textil- und Werkzeugmaschinen und

vielen funktionsfähig, gingen durch die Hände der Freizeit-Restauratoren. Tausende Katalogblätter, die den technischen Sammlungsbestand im Detail beschreiben, entstanden. Dahinter verbirgt sich eine mühevoll erbrachte Kleinarbeit, die oft nur diese Jahrgänge erbringen konnten, weil sie die exklusiven Wissensträger sind. Wer lernt heute noch, eine mechanisch hochanspruchsvolle Stickmaschine zu montieren? Wer kann Robotron-Computer aus den 1970ern zum Laufen bringen?

Als Sammlungsleiter kann ich mich durchaus über einige durch Ehrenamtler wohlgeordnete Bestände freuen. Dutzende Firmen-



Die AG Werkzeugmaschinen begutachtet Sammlungsgut im Depot



Textiltechnik-Ingenieur Claus Beier links und Professor Gerd Heinrich aktiv im Depot

und Produktporträts entstanden überdies, einige Vereinsmitglieder sind publizistisch durchaus erfolgreich unterwegs.

Die Transformation der ehrenamtlichen Arbeit

Das beschriebene Generationsprojekt wird innerhalb eines Zeitkorridors von etwa zehn Jahren unweigerlich auslaufen. Der historische Sonderfall in Folge der politischen Wende, in dem sich eine Generation noch einmal selbst reflektierte und ihre eigene Geschichte musealisierte, wird enden. Für das Museum war diese einmalige Situation ein glücklicher Begleitfaktor seiner Pionierjahre. Erst im späteren Rückblick wird man das richtig zu würdigen wissen.

Derzeit liegt der Altersdurchschnitt im Verein bei 72 Jahren. Wie sieht der Ehrenamtler in zehn Jahren aus? Es wird sich absehbar weiterhin vorwiegend um Senioren handeln. Diese sind auch tagsüber für ihr Ehrenamt disponibel - ein Vorteil, der dem Museum zu Gute kommt. Doch die berufliche und mentale Prägung aus DDR-Zeiten wird entfallen. Die beruflichen Hintergründe werden sich ausdifferenzieren und der weibliche Anteil wachsen. Vermutlich sinkt die quantitative Zahl, da konkurrierende Angebote für ehrenamtliches Tun in der Region wachsen.

Museumsleitung und Vereinsvorstand sind gefordert, diese Transformation in Partnerschaft zu gestalten. Gemeinsame Ziele und Angebote, ein professionelles Ko-Management und eine zeitgemäße Anerkennungskultur stehen auf der Tagesordnung der kommenden Jahre.

Henni un de grote Wäsch*

VON HILDE DAVID

Große Wäsche ohne Waschmaschine

Lange vor Eröffnung des Museums der Arbeit gab es den Arbeitskreis Frauen, der sich mit unbezahlter Frauenarbeit befasste, also mit Hausarbeit. Aber schon unsere Großmütter wussten: »Hausarbeit sieht man nur, wenn sie nicht getan ist.« Als Ausnahme erkannten wir die »Große Wäsche ohne Waschmaschine«. Damit begann unsere erste Museumsausstellung. Es folgten viele Vorführungen für Schulklassen, denen solche Arbeit völlig fremd war, während sich ältere Museumsbesucherinnen und -besucher gut erinnerten und sogar noch jede Handbewegung nachvollziehen konnten.

Son feinen Kittel as ick hett min Grootmudder nich hatt. Eer Tüüch weer swatt oder grau, eenfach düster. Un se harr meist ook noch 'ne dunkle Schört um. Dat weer min Vadder sin Mudder. Henni hett se heeten, weer 1870 geboren. Un se harr acht Kinner. Dat öllste keem, as se so twintig Johr old weer. Un bi dat letzte, lütt Mariken, weer se 38. Eer Mann hett bi'n Strotensbau arbeidt. He weer ober veel krank un is ook all mit 53 Johrn storben.

De Familje hett lange Johrn hier in Barmbek in de Betówen-Strot wohnt. Nee, nu lacht mol nich! De harr doch domols keen Radio un keen een vertell jem, wat de Minsch op eern Strotenschild för feine Musik utdacht harr. Se lesen den Nomen un moken sich em för eere Snuten trecht. Wenn se dat richtig wusst harrn, dann harrn se eere Kinner dat woll bibröcht: »Nu mark di dat endlich mool: Beethoven heet he!« – Se harrn jo ook Hunger op Bildung domols.

Wenn Henni eere Familje satt kreegen wull, denn mutt se för Geld arbeiden. Dat hett se mit Waschen mookt. För annere Lüüd, de dat betooln kunn'n. Se hool sick de dreckige Wäsch vun de feinen Lüüd oder se schick de groten Kinner to't Affholen. Un denn güng dat los in eere lütje Köök.

Ick will ji dat mol vertellen, wie dat west is in de Tied ohne Waschmaschien.

De meisten Froonslüüd wuschen alle veer Weeken. Se fungen sünndags obends an, de Wäsch intoweeken. So dat door all'n beten Schiet sick löösen kunn. Un denn

keem dat an Mondagmorgen mit 'ne feine Lauge in'n Waschkeetel. Good weer, wenn een vun de starken Kerls ut de Familje den grooten Putt op'n Heerd stellt. In den Heerd weer je all bannig Füer makt.

De Waschkeetel hett 'n platten Boden un kann so de Hitz vun de ganze Heerdplatt opnehm. Un damit de Wäsch nich an'n Boden anbrennt, giff dat extra noch 'n Insatz. Door kookt dat Wooter un sprudelt denn so hooch un beweegt de Wäsch. Un denn ward de Wäsch ook noch beweegt mit 'n Schleef, 'n groten Holtlepel. Dat Kooken duert so twintig Minuten. Denn kanns de Wäsch ut 'n Putt kreegen. Ober vorsichtig, dat du di nich verbrenns, dat di dat Wooter nich lang de Arms löppt.

Dor is ook ümmer mool vertelt worden, dat son Lüttjes sick an de Balje mit dat heete Wooter hochhangeln wull, mool rinkieken un denn is allens tosomen umkippt. Dat is bi Henni nich passeert. Dor mööten eben Emma un Frieda op lütt Mariken oppassen un op de Strot mit eer 'n beeten rumpazeern.

Dat Tüüch mutt vun den Heerd in de Waschbalje. In den Waschkeetel is je veel goode Seifenlauge. Un wenn wi eers dat feine Tüüch kookt un ruuthoolt hebbt (Oberhemden, Leinenblusen, Paradekissen), denn kümmt dat Betttüüch un de Unnerwäsch. Dat blifft jo ümmer noch Wooter in den grooten Keetel. Un kanns ook 'n beeten nooschütten. Un denn smitts toletz de dunkeln Sooken rin. Kloor: Wi mööten ümmer in'n Kopp hebben, wat kookt warrn dröff un wat nich. Dat is 'n Weetenschop för sick. Kennt ji ober vun de Waschmaschien.

In de Waschbalje, de op'n Waschbock steiht, mutt toers 'n beeten koolt Wooter to. Süns kanns mit de Hann'n nich rinfooten. Un dann geht dat loos. Wi hebbt ne feine Ruffel, de booben 'n extra Platz hett, wo 'n Stück Kernseep liggt. Denn wenn dat Tüüch bannig schietig is, nützt dat Ruffeln alleen nix, denn mutt 'n beeten Seep to. Un denn wiederruffeln.

Muss ook oppassen, dat di de Fingers, de Knöchel nich twei geht. De richdige Kraft muss du in de Handballen legen. Ton Bispill bi de Koppkissen. Dat Hoor hebbt de Lüüd je nich alle poor Doog wuschen. Dat wer veel to umständlich. De langen Zöpp keemen meist alle veer Weeken an. Un so sehn de Koppkissen ut. De Unn-

* »Fremdsprachlern« hilft zum besseren Verstehen ein lautes Vorlesen des Textes!



Hilde David bei der Vorführung »Waschen ohne Waschmaschine« anlässlich der Festveranstaltung zum 25-jährigen Jubiläum des Vereins »Freunde des MdA« am 20. 8. 2005.

erwäsch hebbt se je ook vun Sünndag to Sünnobend anhatt. Doorbi is ober ook to bedenken, dat dat Tüüch, de Stoff, ut anneres Material west is. Dat weer domols – ook wenn se dat Woort noch nich höört harrn – veel mehr »atmungsaktiv«.

Wenn dat Tüüch sauber wuschen is, mutt door de Lauge wedder ruut. Also wringen. Un denn ton Spöölen in kloor Wooter. Solang wi in 'n Wooterkeetel, de ümmer blangbi op 'n Heerd steiht, noch warm Wooter hebbt, kanns dat jo to 'n Spöölen bruken. Ober du muss je spölen, bet all de Seepenschaum ruut is, meist dreemol. Un so veel warm Wooter finns dor nich. Denn toletz also koolt Wooter.

Un dat Wooter is ümmer mit 'n Ammer ut 'n Hansteen to holen un no de Waschbalje to schleppen un in eer rin to schütten. Un ut de Waschbalje ook wedder ruut no 'n Hansteen. Ammer för Ammer. Dat is swoor, de Balje schreeg to holln und dat Wooter vörsichtig in den Ammer to schütten. Dor dröff jo nix vörbi loopn. Süns gifft dat bi Frau Hansen in de ünnere Etage 'n grooten Placken an de Kökendeck.

De Froonslüüd domals hebbt vun den ökologischen Sinn vun'n Umgang mit dat »kostbare Gut Wasser« noch nix wusst, ober se hebbt doch versöcht, mit Wooter to spoorn, weil se nich so bannig veel sleepen wulln. De meisten Waschfruuns hebbt vun dat veele Hin un Her

mit koolt un heet Wooter int Oller gichtige Hann'n hatt. De kunn'n se goor nich mehr good kreegen. Ober se harrn ook – un dat weet ick vun min Grootmudder Henni – ganz weeke Backen, so richtig to'n Ei-mooken. Dat keem vun den scheunen, reinen Damp, de ümmer to jem opsteeg.

Bi 't Wringen hebbt se je veel Knochenfett för brukt. Un keen sick dat leisten kunn, köff sick 'ne Wringmaschien. De lett sick direkt bi de Waschbalje an den Waschbock anschruben. Dat sünd twee Hartgummirollen, dortwüsch en schuuwt wi dat Wäschestück un dreiht dat langsam dörch. Denn pladdert dat Wooter in de Balje un op de annere Siet kümmt dat Dook utwrungen ruut. Ün nen steiht denn 'ne annere Balje mit Wooter, dor fällt dat Stück rin ton Spöölen.

Ober oppassen bi den Kissenbezug. Wenn du eers de Siet mit de Knöpp in de Maschin giffs, denn sammelt sick op de annere Siet dat Wooter to son dicken, prallen Sack. Un op eenmol mookt dat Ratsch – un de Bezug is twei. Tja, dat hett aal sien Weetenschop!

Wat ick ümmer wedder höört un ook sülbs beleevt heff: Wenn de Kinner ut de School kümmt, is Mudder good so wiet, dat se de Wringmaschien in Gang bringen kann. Un denn sett de Deern – ober ook de Jung – den Ränzel an de Siet un dreiht und dreiht, bit allens dreemool dörch is.

Wenn allens wuschen un spöölt is, dann ward dat Tüüch ophangt. Wenn du 'n Goorn hest oder 'n Hoff oder 'n Trockenböön in't Huus, denn geihst door mit din Lien hen nun spanns eer fast. Anners hangs de Wäsch in de Köök op. Denn droppt dat villicht eersmool op'n Kökendisch, ober door kumms mit klor. Ober Opphangen is ook noch 'n Weetenschop. De grooten Stücken muss du ganz groot henhangen, dormit se sich nich vertreckt un denn bannig swoor wedder good to plätten sind. Un de Strümp, besonnens de Socken: Immer an de Spitz ophangen. Süns mookt de Klammern di dat Bündchen twei. Dat gellt ook för roode Socken. Ick heff dat mol för John op son Plakat sehn. De harrn de Socken bi dat Bündchen ophangt. Vun nix 'ne Ohnung! Dat mutt je utleiern.

Ick mutt woll noch wat seggen to'n Plätten. Geplättet mit all de verschiedenen Plätteisen ward nich, dormit dat fein in't Schapp utsüht. Ober de Schiet sett sick nich so licht op 'n glattes Stück. Ne raue Flach treckt veel mehr an, mit all de lütten Fussels, de no boben steiht. Un wenn een sein Tüüch veer Weeken brukt, denn mutt dat 'n beeten watt utholln. Dat Plätten keem je eers twee, dree Doog no dat Waschen, wenn allens dröög weer. Un dorbi mutt nokiekt warnn, ob dat ook heil is. Wenn door 'n Knopp aff is oder 'n Dreeangel in de Büx, denn mutt

Mudder dat an de Siet leggen to'n Heilmoooken. Dat is 'ne Arbeit för obends, wenn Fadder all bi de Zeitung sitt.

Mennichmool hebbt sick de Froonslüüd ook gegenseidig hulpen. Door keem de Nobersch oder de eene Tante besöcht de annere un bröcht för 'ne lütje Pause sogoor 'n Verdelpund gooden Bohnenkaffee mit.

As wi in't Museum mol »Tage der offenen Tür« harrn, stunn jo 'ne scheune Köök hier un allens, wat to'n Waschen neudig weer. Dor keemen bannig veele Froonslüüd, de verstunn'n wat vun't »Waschen ohne Waschmaschine«. De keeken sick dat fachfraulich an. Un denn snacken se ook över dat, wat dat domols an'n Waschdag to Middag geev. Door hebbt se sick fast för in de Wull kreegen: Kantüffelsupp? Arftensupp? Wichtig weer jo, dat de Waschfrou mit dat Eeten nich extra veel Arbeit hett. Se harr meist den Dag vörher 'ne Supp kookt, de an'n Rand vun Heerd warm bleev. Un wer no Huus keem, kreeg denn 'n Teller vull un mutt sick 'n lütten Platz an'n Kökendisch sööken.

Min Grootmudder Henni verdeen nich veel mit all düsse swoore Arbeit. Dat langte nich för »Sozialabgaben«, door weer denn noher ook keene eegene Rente in. Se kreeg op't Letzt man blots ne lütje Witwenrente. Ober dorvun heff ick ümmer mol 'n Groschen afkreegen, wenn ick bi eer op Besök keem. Do kunn ick mi bi'n Bäcker üm de Eck 'ne groote Vaniljeschnitte för keupen.

As ick greuter weer, geev se mi sogoor mool 'ne Mark. De wull ick gor nich hebbn: »Och, Oma, du hast doch auch nicht viel Geld.« Ober se secht: »Steck man schnell wech, dat mööt de annern jo nich sehn!«

Theater im Schuppen

Was ehemalige Hafenarbeiter und Ohnsorg-Profis voneinander lernten

VON HELGA KOPPERMANN

Im Sommer 2015 wurde im Hafenumuseum die Theaterproduktion »Tallymann un Schutenschubser«(1) in 21 ausverkauften Vorstellungen vor 3000 Zuschauerinnen und Zuschauern aufgeführt. Sie entstand in Kooperation zwischen dem *Ohnsorg-Theater* und dem *Hafenmuseum*. In authentischer Kulisse erzählen fünf Hafensenoren vom Arbeiten und Leben im Hafen bis in die 1970er-Jahre. Als Praxisexperten haben sie gemeinsam mit dem Regisseur Michael Uhl, der Dramaturgin Cornelia Ehlers, Mitarbeitern der Technik aus dem Ohnsorg-Theater und der Unterstützung weiterer Ehrenamtlicher aus dem *Hafenmuseum* ein Stück Hafengeschichte auf die Bühne gebracht, das das Publikum begeisterte und berührte und auch in der Presse großen Widerhall fand.

In unserem »Kaffeeklappengespräch«(2) interessierte uns die Frage, welche Erfahrungen die Beteiligten, also das Museum, das *Ohnsorg-Theater* und die Hafensexper-ten, bei dem Projekt gemacht haben: Was war der Beitrag der Praxisexperten? Welche spezifischen Beiträge haben das Theater und das Museum eingebracht? Welche Impulse gab das Projekt für die weitere Museums- und Theaterarbeit?

Um es vorwegzunehmen: Alle waren sich darin einig, dass das Ganze eine klassische win-win-Situation war, die sich für die Weiterentwicklung sowohl des Theaters als auch des Museums als Bereicherung erwiesen hat und in die Zukunft ausstrahlen wird. Dieses Projekt hat Vieles verändert: das Museum, das Theater und auch alle Mitwirkenden.

An dem Gespräch nahmen Ursula Richenberger (UR), Leiterin des *Hafenmuseums*, die Dramaturgin

des *Ohnsorg-Theaters* Cornelia Ehlers (CE), sowie Jan Jalass (JJ) und Jockl Hoffmann (JH) als Vertreter der mitwirkenden Hafensenoren teil.

Das Verbindende: Geschichten erzählen

Ausgangspunkt der Zusammenarbeit war das Verbindende: Museum und Theater erzählen Geschichten, jeder auf seine besondere Weise:

UR: »Es ist nicht so, dass Museum und Theater automatisch deckungsgleich sind in der Art und Weise, wie sie Geschichten erzählen. Beim Theater geht das von einem Stück aus, beim Museum von Objekten. Das Besondere am Hafenmuseum ist, dass es von Subjekten ausgeht, nämlich den Hafensenoren, die ihre Geschichten erzählen und es ermöglichen, die Objekte kennenzulernen. Szenische Führungen sind ja in Museen gang und gäbe. Das war es aber nicht, was ich hier haben wollte, dass hier kostümierte Leute rumlaufen.«

Aus der Sicht des Theaters heißt das:

CE: »Beide Institutionen verbindet, dass sie sich mit Vergangenheit und Gegenwart beschäftigen. Das *Ohnsorg-Theater* bewahrt Traditionen und die plattdeutsche Sprache in Verbindung mit dem Heute. Wir wollten Theater machen mit denen,

die im Hafenmuseum die Hauptrolle spielen, den Hafensenoren. Uns interessierte, das auf der Bühne abzubilden, was auch die Hamburger Bürger interessiert, nämlich die echten Geschichten. Wir haben selten Gelegenheit, die authentischen Geschichten auf der Bühne abzubilden mit den Menschen, die das wirklich erlebt haben. Das ist Volkstheater im besten Sinne.« In dem Stück geht



Drei Teilnehmer des »Kaffeeklappengesprächs«: Helga Koppermann, Jan Jalass und Jockl Hoffmann

es um Geschichten aus dem Leben der Menschen, die lange in unterschiedlichen Berufen im Hafen gearbeitet haben. Das Theaterstück ist aber keine 1:1-Wiedergabe der Lebensgeschichten der fünf Mitwirkenden.

UR: »Ein Regisseur, der ›keine Ahnung hat vom Hafen‹, trifft auf gestandene Hafexperten.«

Das Textbuch: Aus Interviews und Lebensgeschichten wird ein Bühnen- und Theatertext

Wie wird daraus ein Textbuch für ein 75-minütiges Stück, aufgeführt mit einem Prolog auf der Barkasse und dann inmitten des Schaudepots im *Hafenmuseum*? Zunächst gab es drei Kennlernrunden, in denen sich 40 Hafexperten mit ihren Berufen und Tätigkeitsfeldern vorstellten. Nach 15 1½-stündigen Interviews kristallisierten sich fünf Lebensgeschichten als Grundlage für das Theaterstück heraus.

- Karl-Heinrich Altstaedt: Quartiersmann, Tallymann, Schiffsmakler
- Rolf Hartz: Netzmacher, Fischer
- Jockl Hoffmann: Hafenfacharbeiter mit Befähigung zum Fahren von Groß-Geräten wie Van Carriern, Kränen, Staplern
- Jan Jalass: Hafenschlepper
- Gerd Metscher: Ewerführer

CE: »Wir haben versucht, die Berufe in das Stück einfließen zu lassen, die relevant sind. Und natürlich die persönlichen Geschichten der »Hafenjungs«(3), denn was die Zuschauer interessiert, ist die Verbindung zwischen Fakten und technischen Abläufen und gerade den persönlichen Lebensgeschichten. Auf der Grundlage der Interviews und eigener Recherchen entstand ein Textbuch. Die Schwierigkeit war es, aus dem geballten Reichtum der Geschichten und sachlichen Details die Essenz herauszufiltern.«

UR: »Da treffen sich Theater und Museum gut: Wenn wir eine Ausstellung machen, haben wir eine Vielfalt von Themen, die man zeigen möchte, man sucht Objekte und Leihgaben. Man streicht und verändert, weil man es für den Besucher verdichten muss. Hier waren es in einem Forschungsprojekt Interviews mit Zeitzeugen, die zu einem Textbuch verdichtet wurden.«

Die Interviews drehten sich um die Leitfragen: Wie bin ich zum Hafen gekommen? Wie war meine Ausbildung? Wie war die Entwicklung? Wie wurden geschichtliche Ereignisse wie die Bombennächte oder die Flut 1962 von den einzelnen erlebt? Wie waren die Veränderungen durch die Technisierung im Hafen? Wie hat es aufgehört? Wie habe ich den Hafen verlassen und was hat das mit mir gemacht? Dieser rote Faden bildete die Grundlage der Dramaturgie. Die Praxisexperten ha-

ben also ihr Wissen und ihre Erfahrungen eingebracht, mussten aber beim Spielen einen von einem Theatermann geschriebenen Text sprechen. Das unterscheidet das Theaterstück von einer Führung, bei der sich die Ehrenamtlichen auf die Besuchergruppe einstellen und hier und da auch mal einen Döntje einfließen lassen. Eine Riesenherausforderung, die ein hohes Maß an Konzentration und Verbindlichkeit bei der Probenarbeit und den Aufführungen erfordert.

Textgenauigkeit contra Döntjes

JJ: »Ich komm' ja aus dem Politischen, hab' immer frei gesprochen. Der Regisseur bestand auf Textgenauigkeit: Keine Ungenauigkeit! Nix hier! Nix Henry Vahl! Das ist eine spannende Erfahrung gewesen.«

JH: »Das Theaterspielen ist wie Schichtarbeit: Wenn man im Hafen gearbeitet hat und der Vize fragt: ›Machst du noch 2. Schicht?‹ und man sagt ›Ja‹, dann ist das wie gesetzt. Da konntest du nicht raus.«

Auf der Bühne findet »Handlung« mit Objekten aus dem Schaudepot als Requisiten statt. Es werden nicht nur Lebensgeschichten von Zeitzeugen erzählt, sondern der Regisseur hat den Geschichten Dialoge hinzugefügt und szenische Vorgänge entwickelt.

CE: »Es gibt innerhalb des Ensembles verschiedene Meinungen, das haben wir versucht auf der Bühne abzubilden. Die Dramaturgie und die Dialoge untereinander, das hebt sich davon ab vom Erzählen eines Lebens. Das war uns wichtig, der Brückenschlag zu heute, das Heute mit einzubeziehen. Wir haben es mit Menschen zu tun, die im Heute leben, das bildet das Fundament.«

JJ: »Das war ja das Fantastische: Er hat es tatsächlich geschafft, diese fünf Biografien so ineinander zu verweben. Wenn er das nicht gemacht hätte, dann hättest du den roten Faden verloren.«

Die wechsellvollen Biografien und unterschiedlichen beruflichen Tätigkeiten forderten den Beteiligten ein hohes Maß an Flexibilität ab.

JH: »So war der wirtschaftliche Wandel.«

Flexibilität und Offenheit für Neues waren auch bei der Theaterarbeit Voraussetzung für das Gelingen. Es galt, sich auf wechselnde Probentermine einzustellen.

CE: »Das ist aber auch das Besondere an euch. Das spiegelt sich auch in der Probenarbeit wider. Nach der Anfrage: ›Könnt ihr morgen um 10 Uhr wieder da sein?‹ bemühten sich alle, das zu ermöglichen.« Gleichzeitig bot sich auch für die Beteiligten eine Gelegenheit zum Rückblick auf das Leben.

JH: »Dann auf einmal die ganzen Ablaufgeschichten aus meinem Leben zu sehen. Das war ein unheimliches Erlebnis so zu sehen: Was war denn da?«



Oben: Frank Wacks vom Ohnsorg-Theater. Unten Hafensenioren: Jockl Hoffmann, Jan Jalass, Rolf Hartz, Gerd Metscher (von links)

Das Textbuch: veränderbar

Das Textbuch des Regisseurs war keineswegs unantastbar und festgeschrieben:

CE: »Es war ein Fragment, das wir innerhalb der Proben immer weiterentwickelt haben. Es wurde vor allem während der Proben angereichert. Das war es, was das Stück ausmacht und es lebendig werden lässt.«

JJ: »Es gab einige Sachen, die ich für wichtig gehalten hätte. Wir haben uns unterhalten, theatermäßig aber auch politisch. Der Bleistift und das Radiergummi sind sehr viel benutzt worden. Ich wollte was über die Nazis

sagen, aber das sollte ich dann nicht und dann habe ich es gelassen.«

Bei den Veränderungen spielten die Erfahrungen und das Expertenwissen der Hafensenioren eine entscheidende Rolle. Da musste alles stimmen, denn

JH: »Wir haben ja gewusst, da kommen Leute aus der Speicherstadt, Quartiersleute.«

JJ berichtet, dass er von einem Hamburger, der einen Geschäftsfreund in Oslo hat, erfuhr, dass die Geschichte seines Schleppers sich so nicht zugetragen hat.

JJ: »Ich habe ihn angerufen und gesagt: ›Das ist ein Theaterstück, nun red' man nicht so!‹ Während der Som-



Jockl Hoffmann, Rolf Hartz, Jan Jalass, Karl Altstaedt, Gerd Metscher (von links)

merferien kamen genauere Informationen und wir haben entschieden: Dann lass uns authentisch sein. Dann ist das Stück umgeschrieben worden. Das war die Änderung, da haben wir uns den Fakten angeschlossen.«

Der Text ist das Ergebnis intensiver Diskussionen und erforderte Kompromissbereitschaft.

JJ: »Im Text heißt es: ›Die Geschäfte liefen schlecht.‹ Das ist nur die halbe Wahrheit: In Wirklichkeit bekam mein Vater die erwartete Wiedergutmachung nicht, die er zur Finanzierung des Schlepperkaufs aber eingeplant hatte.«

Sogar das Publikum trug etwas zu den Veränderungen bei:

CE: »Da hatte jemand bemerkt: Die Flut, die kam doch an einem Freitag und nicht an einem Sonnabend.«

Die Sprache der Schauspieler ist nicht immer die authentische Sprache des Hafens oder der plattdeutschen Aufführungen im *Ohnsorg-Theater*:

CE: »Grundsätzlich hatte ich gedacht, mehr Plattdeutsch reinzubringen, aber wir haben das dann der Realität angepasst, das war ein Sprachgemisch.«

Das Schaudepot: Bühne und Zuschauerraum

Es gab keine gebaute Bühne, das Schaudepot diente als Bühne. Besonders spannend wurde es bei der Inszenierung mit den Objekten, die nun nicht nur zum Angu-

cken oder Anfassen und Ausprobieren ausgestellt wurden, sondern als Requisiten dienten.

Objekte aus der Sammlung als Requisiten

Steuerrad vom Schlepper Schleppko 11, Messingglocke, Tallystock, Zuckerklatschen, Schuppenkran, Muli-Zug, Gabelstapler, Sackkarre, Containerlaschmaterial (Knacken, Twist-Locks), Hafenkarte, Arbeitsspind.

Da gab es ein Spannungsfeld und es stellte sich die Frage:

UR: »Was kann man in das Stück integrieren und bespielen?«

Da musste das Stück schon mal den Gegebenheiten des Hafensemuseums angepasst werden.

CE: »Für das Bespielen des Museum haben wir lange geprüft, ob man den Dampfkessel bewegen darf. Er war nicht wegzubekommen.«

Manchmal musste die Leiterin des *Hafensemuseums* auch bremsend eingreifen, wenn nämlich die Gefahr bestand, dass Objekte zu sehr abgenutzt wurden oder die Sicherheit nicht gewährleistet war. So wurde etwa die Lotsenleiter nachgebaut. Objekte wurden zweckentfremdet: der Muli, mit dem kleine Güter im Schuppen transportiert werden, wurde im Stück zur Barkasse umfunktioniert, in der während der Sturmflut 1962 vor dem Ertrinken Gerettete in Decken gehüllt sitzen und

von ihren Erlebnissen berichten. Jan Jalass hielt das echte Steuerrad seines Schleppers in einer Szene in der Hand. Die Hafenexperten griffen im Sinne der Authentizität ein.

CE: »So war es mit den Attrappen von den Kaffeesäcken. Wir wollten die Jungs da nicht noch schwere Sachen schleppen lassen.«

Doch die Hafensenioren bestanden auf echten Kaffeesäcken.

JH: »Wir haben zwölf Säcke umgesackt, richtig vollgefüllt. Rolf hat die Säcke genäht, er ist ja der letzte Netzmacher. Experten vom *Hafenmuseum* haben sie in Windeseile beschriftet.«

Zu einem Theaterstück gehören auch Kostüme.

CE: »Das Fachwissen der Hafenjungs und das Fachwissen der Theaterleute, das griff ineinander. Beispiel Kostümbildner: Aus eurer Sicht ist das die ›Bekleidungsindustrie‹ des *Ohnsorg-Theaters*. Wir haben lange mit den Jungs darüber diskutiert: Was ist richtig? Die Hafensenioren haben sich verkleidet gefühlt.«

Einmal mehr gab das Expertenwissen den Ausschlag.

JH: »Die Unständigen, die kamen so wie sie waren.« Also keine Kostüme, sondern Kleidung wie im Hafen üblich.



Jan Jalass mit dem Steuerrad seines Schleppers

Das Publikum: neue Interessenten fürs Museum und Theater

Das Projekt hatte nach innen und außen eine riesige Wirkung: Da waren nicht nur die erwähnten 21 ausverkauften Vorstellungen mit ihren 3000 Zuschauerinnen und Zuschauern. Es gab 1200 mediale Erwähnungen. Interessant ist ein genauerer Blick auf das Publikum, denn es war nach Einschätzung beider Seiten eher »museums- und theaterfern«:

UR: »90 Prozent der Zuschauerinnen und Zuschauer waren noch nie im *Hafenmuseum*.«

CE: »Die Zuschauer würde ich nicht als klassisches Ohnsorg-Theater-Publikum einstufen. Das war ein großer Zugewinn des Projekts, dass Zuschauer kommen, die klassischerweise nicht zu uns kommen. Fast jeder Hamburger hat in der Verwandtschaft oder im Freundeskreis irgendjemanden, der mal was mit dem Hafen zu tun hatte. Das Theaterstück hat alle berührt, weil sie Verbindung dazu haben.«

Neben der guten Werbung war es, so erzählt Jan Jalass, vor allem die »Mund-zu-Mund-Propaganda«, die ehemalige Quartiersleute und andere dem Hafen verbundene Menschen in die Vorstellungen lockte.

UR: »Der Hafen ist in Hamburg präsent. Alle kennen Geschichten aus dem Hafen, viele haben Verbindungen und Erinnerungen an historische Ereignisse wie die Sturmflut 1962.« Das Publikum bestand also zu großen Teilen aus Experten. Das konnte man auch daran ablesen, dass die Schauspieler hinterher vielfach angesprochen wurden.«

CE: »Das Publikum ist sehr mitgegangen. Auf den Barkassenfahrten, wenn man zurückfuhr, haben die Leute diskutiert und haben die Zeit reflektiert.«

Anders verlief da nur eine Schülervorstellung, die sich von den restlichen Aufführungen durch einen eigenen Prolog und Epilog unterschied. Vor dem Theaterstück wurde den Schülern erläutert, was eine Theateraufführung ist, dass die Handys ausgeschaltet werden müssen, dass das Publikum leise sein muss. Im Anschluss an das Stück gab es noch eine moderierte Gesprächsrunde, bei der die Schüler Fragen stellen konnten. Es gab somit einen direkteren Austausch zwischen Darstellern und Publikum.

Wirkung auch nach innen

Nicht nur die Zuschauerinnen und Zuschauer konnten überzeugt und begeistert werden, sondern auch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im *Hafenmuseum*: Anfangs gab es unter den Ehrenamtlichen die Sorge, dass die Lebens- und Hafengeschichten zu einer flachen Ko-



Karl Altstaedt mit nautischer Karte

mödie verkommen würden. Diese Sorgen konnten ausgeräumt werden, denn das Stück überzeugte.

JJ: »Wir haben ja hier sehr viele kritische Hafensenioren, vor allem ältere. Einer hat gesagt: ›Keine Führung kann so viel rüberbringen wie dieses Theaterstück. Da werden ja fünf Biografien erzählt.«

JH: »Die hätten ja mitmachen können. An dem Stück war nichts auszusetzen.«

Während der Proben- und Aufführungszeit mussten organisatorische und technische Veränderungen des Museumsbetriebes in Kauf genommen werden.

JH: »Es war so, dass da ja die Zuschauertribüne rumstand. Aber man kann ja seine Führungen größtenteils selber gestalten.«

Das wurde von allen mitgetragen. Darüber hinaus war das Team des *Hafenmuseums* auf vielfältige Weise eingebunden: Sei es als »Koberer«(4) bei der Begleitung der Barkassenfahrten, als Aufsicht vor Ort oder als Fahrer der Van Carrier in einer Szene an der Kaikante. Die Kolleginnen und Kollegen der Kaffeeklappe sorgten für das leibliche Wohl von Schauspielern, Technikern und Publikum.

Die gelungene Zusammenarbeit spiegelt die Realität wider.

JH: »Man muss das auch so sehen, dass diese Gemein-

schaftlichkeit der Arbeiter so im Hafen war. Man muss hier im Hafen alle akzeptieren, sich mit allen verstanden haben, sonst war man aufgeschmissen. Die Kooperation zwischen Theater und Museum, das ist so wie die Kooperation der Arbeiter untereinander und mit Kollegen aus anderen Ländern.«

UR: »Es hat was damit zu tun, dass hier die echten Geschichten genommen wurden, dass alle mitgenommen werden konnten.«

Zukunftsideen

Trotz des großen Erfolges wird das Stück so nicht wieder aufgeführt werden. Der Aufwand für eine Wiederaufnahme ist sowohl von den finanziellen als auch von den personellen Ressourcen her nicht leistbar. Die im Projekt gemachten Erfahrungen werden einen nachhaltigen Einfluss auf die Gestaltung der Museums- und Theaterarbeit haben.

UR: »Ganz wichtig ist, dass wir nicht vom Objekt her denken, sondern vom Subjekt, dass zukünftige Exponate Geschichten erzählen und dass es um Menschen geht und um Emotionen. Wie es das Theater macht, Geschichten zu verdichten.«

Das Theater hat seine Herangehensweise des biografischen Theaters eingebracht.

CE: »Kein Zuschauer hat erwartet, dass wir hier eine Komödie aufführen. Dafür sind wir das Projekt ja ganz anders angegangen. Das ist biografisches Theater, was ja eine ganz andere Zielrichtung hat.«

Die gemeinsame Arbeit hat die Beteiligten verändert.

CE: »Da gab es Hemmungen vor dem Museum. Aber als ich das Projekt vorgestellt habe, da leuchteten die Augen der technischen Abteilung. Das ist auch nicht selbstverständlich, dass die sich für die Inhalte so interessieren. Das hat die begeistert. Das hat das Theater verändert, das hat sicherlich auch mich verändert, ich habe jetzt einen anderen Blick auf den Hafen. Ich habe durch euch den Hafen kennen gelernt. Ich habe einen anderen Blick auf den Hamburger und dadurch auf unseren Zuschauer.«

Das Projekt wird in die Zukunft ausstrahlen. Interviews, Proben und Aufführungen wurden mit Fotos und Videoaufzeichnungen dokumentiert.

UR: »Für mich als Museum ist es toll, dass diese Quelle jetzt da ist.«

Das Stück wurde im April 2016 von *Radio Bremen/ NDR* als Hörspiel produziert, so dass die großartige Arbeit dauerhaft erhalten bleibt. Wer keine Gelegenheit hatte, »Tallymann un Schutenschubser« zu sehen, hatte auch in der Langen Nacht der Museen am 9. 4. 2016 noch einmal die Gelegenheit, Short Cuts aus dem Stück im *Hafenmuseum* zu erleben.

Ohne die Beiträge und das Engagement der Praxisexperten wäre das alles nicht möglich gewesen. Die haben schon ihre eigenen Ideen für die Zukunft.

JH: »Was sich aus dem Stück ergeben könnte: Wir haben ja diesen blauen Kran, der aus dem Jahre 1934 ist, dass wir hier nochmal Hafenumschlag machen. Dass wir da nochmal 'ne Vorführung machen, nicht direkt mit dem Theatertext, das ist ja immer so eine Sache mit der fachlichen Qualität, aber daran angelehnt.«

Auch nautisches Wissen könnte man auf diese Weise vermitteln.

JH: »Ich denke da an eine Vorlesung aus den Büchern von Shakleton, 2, 3 Seiten aus dem Buch lesen und dann ein paar Knoten zu machen und dann könnte man den Leuten erklären, wie die das gemacht haben mit dem Sextanten die Position zu bestimmen.«

Das Stück gibt Anstöße zur Weiterentwicklung der Museumarbeit. Es wird darüber nachgedacht, wie man die szenischen Ideen auf die Führungen im *Hafenmuseum* übertragen kann.

UR: »Ein Text zu einer Inszenierung, das kann man im Museum ja auch umsetzen.«

Das wäre auch ein wichtiger Ansatzpunkt für die Einbeziehung aller Kolleginnen und Kollegen. Nicht zuletzt

werden die gemachten Erfahrungen in die Überlegungen der Darstellung der Zeit im Hafen nach der Verdrängung des Stückgutumschlags durch die Container und die Arbeit auf den Werften einfließen. Eine neue Aufgabe für das Museum, bei der die Praxisexperten eine wichtige Rolle spielen.

Anmerkungen

(1) Tallymann: Ladungskontrolleur, der anhand der Schiffszettel prüfte, welche Waren in welcher Menge die Luke verließen und geladen wurden. Er brachte dem Reeder als »neutrale Stelle« den Nachweis, was ins Schiff hineinkam, denn genauso viel musste beim Löschen auch wieder herauskommen. Fehlte dem Empfänger etwas, musste er auf die Suche gehen.

Schutenschubser: Umgangssprachlich für Ewerführer: Schiffsführer auf der Schute. Die Schuten, die ehemaligen Lasttaxis des Hamburger Hafens, transportierten die Ladung der Seeschiffe (Aus dem Programmheft zum Stück).

(2) Kaffeeklapp: Aus dem traditionellen Hafenbetrieb waren die Kaffeeklappen nicht wegzudenken. Sie versorgten die Arbeiter während ihrer Schichten und boten den Hafenleuten die Gelegenheit, während der Pause Kraft zu tanken. Bei hohem Arbeitsaufkommen mussten mehrere Schichten hintereinander geschoben werden und die Arbeiter konnten sicher sein, dass sie in der Kaffeeklapp stets mit Speisen und Getränken versorgt wurden. Gegründet als »Volkskaffeehallen«, um den Alkoholmissbrauch unter den Arbeitern einzudämmen, wurden sie zu einer sozialen Errungenschaft, nicht zuletzt auch dadurch, dass kranke, eingeschränkte, durch Arbeitsunfälle verletzte Hafenarbeiter als Mitarbeiter in den Kaffeeklappen weiterhin im Hafen tätig sein konnten. Heutzutage bietet die Kaffeeklapp im Kopfbau Schuppen 50A den Museumsbesuchern während der Öffnungszeiten Kaffee und Kuchen, warme und kalte Getränke an und lädt zum Verweilen ein. So haben die Gäste unseres Museums die Möglichkeit, in der letzten historischen Kaffeeklapp des Hamburger Hafens diese Atmosphäre mit allen Sinnen zu erfassen.

(3) Hafenjungs: Während der Vorbereitungen und Proben entstandene Bezeichnung. Wie kam es zu dem Spitznamen? Dieser Name hat keine großartige Vorgeschichte, wurde allerdings immer etwas im Gegensatz zu den »Theatermädels« benutzt. Zwar ist der Regisseur Michael Uhl auch ein Mann, aber die Dramaturgin, die Produktionsleiterin, die Kostüm- und die Bühnenbilderinnen waren alle Frauen.

(4) Koberer: Ein Koberer (vom hanseatischen ankobern für anwerben) ist ein Türsteher oder Portier, der Kunden von der Straße zum Besuch eines Amüsierlokals (Nachtclub, Sex-Club, Striplokal) auffordert.

»... das ist ja etwas, das man weder aus einem Buch noch in Eigenregie lernen kann.«

INTERVIEW MIT ARTUR DIECKHOFF UND ARTUR WIENER

Mitarbeit: Artur Dieckhoff, warum hast du den Beruf des Schriftsetzers erlernt?

A.D.: Schon als Realschüler war ich hoch interessiert an Illustration und fragte mich, wie man Illustration im Text unterbringen kann. Zuerst wollte ich grafischer Zeichner werden, dann habe ich in Essen, bei der *Fried. Krupp Grafischen Anstalt*, der Betriebsdruckerei mit 200 Beschäftigten, Schriftsetzer gelernt. Das war eine harte Industrieausbildung mit Fremdsprachensatz, wissenschaftlichem Satz und Akzidenzen.

Mitarbeit: War die Schriftsetzer-Lehre damals etwas Besonderes?

A.D.: Man musste eine Aufnahmeprüfung machen und in der Rechtschreibung perfekt sein. Von 30 Bewerbern sind 5 genommen worden.

Mitarbeit: Was hat dich mit dem Grafischen Gewerbe in Kontakt gebracht?

A.D.: In der nachbarschaftlichen Druckerei durfte ich schon früh Linolschnitt-Plakate für den Taubenverein machen.

Mitarbeit: Als du das gelernt hast, war es noch ein anerkannter Beruf mit guten Zukunftsaussichten?

A.D.: Mitte der sechziger Jahre kam der erste brauchbare optomechanische Fotosatz in die Betriebe. Die Umstellung war spannend, passierte aber zuerst langsam. Bis 1990 wurden die letzten Schriftsetzer noch teilweise im klassischen Bleisatz ausgebildet. 1984 erst haben die großen Betriebe wie Springer radikal umgestellt.

Mitarbeit: Und warum hat Artur Wiener sich dafür interessiert?

A.W.: Ich konnte mich schon immer für Druckprodukte begeistern und habe als Kind bereits viel gelesen und Bücher geliebt. Allerdings hab' ich mich mit Schriftsatz und Typografie auf digitaler Ebene gar nicht anfreunden können. Das hat sich geändert, als ich das erste Mal eine Bleiletter in den Händen hatte und das Ganze im wahrsten Sinne des Wortes begreifen konnte – erst das hat mich fasziniert.

Man kommt weg davon, auf den Bildschirm zu starren, es ist ein Arbeiten mit Handwerksbezug. Man fühlt sich der Tradition und einem kulturellen Erbe verbunden. Es wäre schade, wenn das irgendwann niemand mehr könnte.

Von einem künstlerischen Blickpunkt betrachtet ist es auch interessant. Es gibt Unterschiede zu digital oder im Offset gedruckten Produkten, Farbinterferenzbildungen und Dicke des Farbauftrags sind einmalig. Daneben reizt mich aber auch der Werkprozess, wie und mit welchen Materialien man arbeitet. Das ist wahnsinnig interessant.

Mitarbeit: Seit wann ist das so?

A.W.: Ich hab' Illustrations-Design an einer Fachhochschule studiert und ganz schnell gemerkt, dass handwerkliche Druckprozesse mir etwas Besonderes geben. Als ich anfing, mich mit Grafik, Struktur, Haptik von Papier und Farbe zu beschäftigen, war auch gleich klar, dass das individuelle Arbeiten und das Handwerkliche an einer Arbeit mich reizen.

Mitarbeit: Beim Studium am Computer war das noch nicht klar?

A.W.: Überhaupt nicht, es hat mir wenig Spaß gemacht. Auch die ganzen Spielereien, die dem Laien am Computer erlauben, Schriften zu verzerren oder sie mit irgendwelchen Effekten zu versehen – das hat mich nie interessiert.

Mitarbeit: Wie ist der Kontakt zum Museum und zu Artur Dieckhoff entstanden?

A.W.: Über die Familie. Meine Mutter hat mir von Artur und seinen Holzschnitten erzählt und mir geraten, ihn mal hier im Museum zu besuchen. Artur hat mich gleich in der ersten Stunde eine Postkarte und danach eine Visitenkarte setzen lassen. Er hat mich an die Hand genommen und mir gezeigt, dass man den Handsatz und den Buchdruck begreifen und lernen kann. Arturs Holzschnitte haben mir besonders imponiert und mich als illustratives Mittel angesprochen – da habe ich Artur



gebeten, mir dabei zu helfen, verschiedene Schulprojekte mit Hilfe der alten Techniken zu realisieren. Ein Plakat zur Typografie hab' ich mit Holzschnitten illustriert und die Überschrift in der Futura gesetzt und gedruckt, die Artur für seine Schule in Holz hat schneiden lassen.

Da traten die ersten Unterschiede zwischen dem traditionellen und dem digitalen Arbeiten zu Tage. Im klassischen Buchdruck, bei dem man die Lettern in der Hand hat, kann man die Buchstaben nicht endlos zusammenschieben, da muss man ein Wort anders gestalten, zum Beispiel alle Buchstabenabstände vergrößern, damit es für das Auge passt. Da hab' ich gesehen: Die Schriftgestaltung und ihre Werkzeuge haben eine Tradition, aus der sich sämtliche Optionen ableiten, die wir heute am Computer kennen und benutzen.

Mitarbeit: Offenbar ist das ja gut verlaufen mit euch beiden?

A.D.: Die erste Begegnung gab es bei einem Projekt im *Museum der Arbeit*, den »Hamburger Stadtelefanten«. Beim Filmfest in Lübeck hatte mir Arturs Mutter, Sarah Wiener, verraten, was die Bremer Stadtmusikanten gegessen haben, als sie das Räuberhaus besetzten. Diese kulturelle Frage wurde dann in Form eines Buches beantwortet und wir haben bei der Präsentation des Bu-

ches auch das entsprechende Mahl präsentiert – auch Artur Junior war eingeladen. Kurz darauf hat er hier seine erste Visitenkarte gesetzt.

Mitarbeit: Diese Sinnlichkeit kommt natürlich auch durch das Essen ...

A.D.: ... Essen ist ja auch 'ne Art Handwerk – oder ein Mundwerk.

Mitarbeit: Von der Hand in den Mund ...

Mitarbeit: Wie war es für den jungen Artur, von dem deutlich älteren Artur zu lernen?

A.W.: Ich hab' mittlerweile ein Alter erreicht, in dem das Lernen meistens gewollt wird: Man geht auf seine Lehrer zu und möchte schon etwas von denen – und glaubt sich nicht mehr wie zur Schulzeit von deren Wissen und Lehrstoff belästigt.

Artur war zudem Jahrzehnte lang Lehrer und Ausbilder und macht es einem so einfach, wie's nur geht. Ich hab' mich sofort herzlich aufgenommen gefühlt, nicht nur von Artur, sondern auch von allen Kollegen hier im Museum, die sehr offen auf einen zugehen und einem auch Sachen nahe bringen möchten. In dem Sinne war das für mich durchweg positiv.

Wir haben auch oft gemeinsam in seiner Werkstatt in Büchten gearbeitet, ob für seine Arbeiten oder meine – und er hat sehr viel Zeit darauf verwendet, mir

bei meinen Projekten zu helfen. Ich war und bin immer noch in der luxuriösen Position, dass ich quasi 'nen Meister für mich allein hab', der sich die Zeit nimmt und sich mit mir auseinandersetzt. Und das ist wunderbar – eine ganz tolle Sache.

Auch persönlich gibt mir die Zusammenarbeit mit Artur viel. Da die meisten meiner Verwandten in Österreich leben, hab' ich sonst wenig Bezug zu seiner Generation. Die Geschichten zu hören, wie es denn wirklich im Berufsalltag der Setzer und Drucker abgelaufen ist – das ist ja etwas, das man weder aus einem Buch noch in Eigenregie lernen kann.

Mitarbeit: Offenbar hattest du keine Schwierigkeiten damit, Jüngeren etwas beizubringen?

A.D.: Schon als Gewerbelehrer habe ich mich ständig mit den Jüngeren ausgetauscht und konnte von ihnen etwas lernen. Ich lerne auch von Artur Junior. Das ist eine Situation der fachbezogenen Kommunikation.

Als er seine Examensarbeit gedruckt hat, hat er gleich darauf bestanden: Ich mach' die Sache zweifarbig und nicht dreifarbig. Und er hat sich durchgesetzt und tatsächlich war es genau die richtige Entscheidung. Das sind solche kleinen Diskussionen, die sich immer am Rande der Ästhetik abspielen.

Mitarbeit: Welche Vorteile bieten die klassischen Arbeitsmittel im Vergleich zur Arbeit am Computer?

A.W.: Neben den ganz klar fühlbaren, wie der Haptik, dem dickeren Farbauftrag und dem daraus entstehenden Farbeindruck, gibt es noch, für mich ganz wichtig, den moralisch-ästhetischen Punkt. Eine Arbeit hat mehr Wert und mehr positive Energie in sich, wenn sie mit der Hand und mit Herz gemacht wurde. Jeder Druck ist ein Unikat. Das gucke ich mir einfach lieber an und umgebe mich lieber damit. Es ist einfach was Besonderes, es ist edel, elegant und eben – schön.

A.D.: Die Frage sollte anders formuliert werden: Es geht um die Situation der Druckvorstufe. Und auch im Bleisatz mache ich die Druckvorstufe am Bildschirm. Ich schätze ab, wie viele Zeilen ich für mein Gedicht brauche, wie viele Buchstaben die Zeile hat – und das kann ich mit einem Knopfdruck am Computer betrachten. Am Bildschirm schaue ich mir eine mit dem Handsatz vergleichbare Schrift an – zum Beispiel gerade heute früh die normale Bodoni – und kann sehen, wie sie später im Bleisatz aussieht. Die ästhetische Qualität kommt später durch den Bleisatz, den Buchdruck oder wie auch immer dazu. Der Computer ist uns ein sehr praktisches Hilfsmittel für den Bleisatz. Ohne ihn würde alles viel länger dauern.

Beim Holzschnitt machen wir die Farbauszüge am Computer – da sehe ich, aha, diese Zeichnung kann

ich besser in Grau anlegen als beispielsweise in einem freundlichen Schwarz. Der Computer bleibt uns, und das seit vielen Jahrzehnten, ein Hilfsmittel; aber was damit entsteht, ist nicht das Endprodukt, sondern ein Produkt der ästhetischen Druckvorstufe. Er ist also so etwas wie ein Zeichenbrett.

Mitarbeit: Wie du also früher die Buchstaben gezeichnet hast?

A.D.: Ich mache eine kleine Handskizze, scanne die ein und setze darin die Lettern ein. Dann kann ich die Proportionen genau beurteilen. Gute Typografen machen auch heute zuerst noch Handskizzen. Erst das Haptische, dann das Virtuelle und dann geht's vom Virtuellen wieder zum Haptischen.

Mitarbeit: Das Setzen mit Bleilettern und Blindmaterial, mit diesen »Bauklötzchen«, hat doch etwas sehr Erzieherisches?

A.D.: Die Geometrie der Ästhetik, wenn man so will. Die Typografie ist ja überhaupt der Höhepunkt der Geometrie. Wir arbeiten von links nach rechts und in rechteckigen Formaten, wir bewegen uns also immer im Bereich der Geometrie.

A.W.: Es ist gar nicht so schlecht für eine wirkliche Auseinandersetzung mit Schrift, wenn man nicht immer sämtliche Möglichkeiten ausschöpft, sondern ein bisschen gezwungen wird, sich zu beschränken, weil bestimmte Schriftschnitte oder -größen nicht vorhanden sind.

A.D.: Ende der 1960er-Jahre war die Frage bei den Computer- und optomechanischen Schriften – welche Schriftgrößensysteme nehmen wir international? Wir blieben beim typografischen Punkt, beim Zwölfer-System – denn Zwölf ist durch Zwei, Drei, Vier, Sechs und Zwölf zu teilen. Damit haben wir eine bessere Feinabstimmung als im Dezimalsystem.

In der französischen Ausbildung, die fünf Jahre dauert – da gibt es nicht das duale System, sondern das zentralisierte System – müssen die Mediengestalter übrigens auch heute noch ein Jahr lang die klassische Drucktechnik lernen, auch den Bleisatz.

Mitarbeit: Was ließe sich als Nachteil der alten Technik bezeichnen?

A.W.: Natürlich die Dauer. Setzen braucht Zeit. Man ist auch nicht so flexibel, weil man nicht jede Schrift bereit hat, man ist an die Vorgaben des Materials gebunden. Wenn man nicht genug Schrift hat, muss man erst eine Seite drucken, wieder ablegen und neu setzen. Aber das Schöne an Kunst ist ja, dass sie nicht nur rein wirtschaftlich funktionieren muss. Das perfekte Mittel Ding könnte eine Kombination aus den klassischen und den modernen Werkzeugen sein.

A.D.: Der Vorteil des Bleisatzes ist gleichzeitig sein Nachteil: Planbarkeit und Planungsnotwendigkeit. Die Druckvorstufe, der Entwurf muss sehr präzise ausgeführt werden – und dabei hilft uns dann wieder das Virtuelle. Wir produzieren im Museum Bücher im Buchdruck, und die letzte und vorletzte Produktion sind mit Klischees gedruckt worden. Die Ästhetik des Buchdrucks ist so erhalten geblieben, aber die Schrift ist ein Buchdruckklischee.

Mitarbeit: Welche Grundsätze würde Artur Dieckhoff nennen, die ein Setzer und Buchdrucker beherzigen muss?

A.D.: Welche hab' ich dir genannt, Artur?

A.W.: Einmal die Arbeitshärte ...

A.D.: Die Produktionshärte ... Das ist unser Thema immer wieder gewesen, die Produktionshärte ...

A.W.: Genau – hier im Museum – anders vielleicht als in einem Betrieb – bedeutet es Eigeninitiative, weil ich einfach herkommen muss und das Lernen sonst nicht funktioniert. Ich bekomme keine Ausbildungsvergütung, ich muss nebenbei noch dafür sorgen, dass ich auch Geld verdiene. Und dann gehört dazu ästhetisches Interesse und Neugier, sich mit dem Thema auseinandersetzen zu wollen. Und genau wie Eigeninitiative fällt das für mich unter Ehrgeiz, man muss das machen wollen.

A.D.: Ergänzen möchte ich auf jeden Fall diese alte ästhetische typografische Frage: Keine Kompromisse – das steht über der gesamten Produktion des Handpressendrucks. Wenn wir geplant haben, sechs Farben zu drucken, dann drucken wir tatsächlich sechs Farben. Das bedeutet, wir gehen von vornherein keinen Kompromiss ein, wir setzen immer ganz hoch an, egal wobei. Keinen Kompromiss, weder finanziell noch ästhetisch noch sonst was. Das ist das Wichtigste dabei, die völlige Kompromisslosigkeit in der Typografie.

Produktionshärte heißt in unserem Bereich des Handpressendrucks auch die Durchführbarkeit. Von der Idee bis zum fertigen Produkt bleibt man tatsächlich am Thema, arbeitet also themenzentriert. Man schweift nicht ab.

Mitarbeit: Das wäre ja ein Vorteil im Vergleich zum Computersatz?

A.D.: Auf jeden Fall. Durch die harte Ästhetik des Bleisatzes haben wir den Zwang, keine Kompromisse zu machen. Es ist für den Außenstehenden, der nur am Bildschirm gelernt hat und es gewohnt ist, mit einem Klick »Spielkram« wie etwa 3D-Schriften zu erzeugen, sehr kompliziert, so kompromisslos zu arbeiten.

A.W.: Ein aufwendiges Projekt, wie beispielsweise ein Buch, verlangt oft nach einem engen Produktionszeitplan, in dem man Sachen schaffen will. Drucke müssen trocknen und bis dahin Holz geschnitten oder Blei ge-

setzt werden. Dann wird man durchaus die halbe Nacht durchschneiden oder durchsetzen. Das gehört zur Produktionshärte, dass man sich den Produktionsmitteln unterordnet. Es kann halt nicht morgen auf Knopfdruck weitergehen.

Mitarbeit: Produktionshärte heißt auch, mit Überraschungen umzugehen.

A.D.: Du sprichst das Thema Experimente an. Wir haben im alten Buchdruck kleine Abenteuer, die wir uns dann selbst schaffen. Das bedeutet, wir können zum Beispiel mal einen Bogen drehen, die Farbe anders auftragen, andere Papiere nehmen ... und das im ganz direkten, unmittelbaren Prozess des Druckens. Das heißt, dass Experimente den Handpressendruck im besonderen Maße ausmachen. Dass man hier auf Ideen kommt, auf Dinge, die vorher nicht da waren – also die Kunst passiert bei der Arbeit.

Mitarbeit: Und wenn etwas nicht geht, muss man andere Mittel finden ...

A.D.: ... sagen wir mal: der herbeigeführte Zufall ...

A.W.: In meiner Examensarbeit habe ich für den Leinenumschlag einen Holzschnitt gemacht, das Leinen bedruckt und das Leinen hat durch seine Struktur bei jedem Druck den Holzschnitt ein bisschen kaputt gemacht. Und als wir alles fertig hatten, hab' ich beim Binden gemerkt – oh, uns fehlen ein, zwei Zentimeter bei dem Leinenumschlag. Dann bleibt einem nichts anderes übrig, als noch einmal einen Holzschnitt anzufertigen und die ganzen Umschläge neu zu drucken. So was führt auch dazu, dass man beim nächsten Projekt noch genauer plant.

Mitarbeit: Wie gehst du, Artur Dieckhoff, als Handpressendrucker damit um, dass das Bleisatzmaterial nur noch begrenzt zur Verfügung steht?

A.D.: Wir sind hier im Museum sehr gut ausgestattet, haben zwei Gießmaschinen und gute Verbindungen zu anderen Gießern in Leipzig und Darmstadt. Die Connection innerhalb der Handpressendrucker ist sehr gut. Und wenn es gar nicht geht, dann stellen wir ein Klischee her.

A.W.: Gibt's eigentlich noch Stempelschneider?

Mitarbeit: Nein, die Stempelschneider und Gießer müssen neu ausgebildet werden, wie z.B. Daniel Janssen bei der Schriftschneiderin der Imprimerie Nationale in Paris, Nelly Gable.

Mitarbeit: Gibt es sonst irgendwas, das einmal ausgehen wird?

A.D.: Das Blei wird umgeschmolzen und wird nicht ausgehen. Was uns auch nicht ausgehen wird, sind die Ideen. Viel eher verschwindet das Fachpersonal. Und darum ist ja Artur der Jüngste mit 29, den wir hier aus-

bilden – das bedeutet also, das MdA bildet aus, das ist ein wichtiger Punkt.

Mitarbeit: Welche Gestaltungsaufgaben würdest du, Artur Wiener, in Zukunft mit der klassischen Satz- und Drucktechnik übernehmen wollen?

A.W.: Ich möchte mich langfristig mit meinen Arbeiten auf dem Kunstmarkt positionieren und Kunstbücher sowie Grafikmappen anbieten. Aber auch Auftragsarbeiten, bei denen man ein handwerkliches Arbeiten schätzt und dementsprechend bezahlt, kämen für mich in Frage. Die Verbilligung der Massendruckprodukte, gerade durch Anbieter im Internet, führt jedenfalls dazu, dass es eher Nischenprodukte sind.

A.D.: Und die Planung der eigenen Druckwerkstatt ...

A.W.: Genau, die eigene Druckwerkstatt! Ich bin schon eifrig am Sammeln alter Schriften und Maschinen und habe sogar schon ein bisschen was zusammen. Zumindest an Schriften. Pressen habe ich derzeit nur zwei: eine kleine Andruckpresse und eine Nudel. Viele meiner Schriften habe ich vor dem Einschmelzen gerettet und bin daher auch immer für Tipps oder Angebote dankbar, wenn jemand Blei oder Druckzubehör abzugeben hat. Ich hoffe, die Werkstatt im nächsten Jahr so weit renoviert zu haben, dass ich mit dem Drucken anfangen kann. Ich möchte nach meiner Lehre das Wissen um den Buchdruck weitergeben, indem ich in Zukunft Workshops oder Kurse anbiete und so meinen Teil zur Wahrung der Tradition beitrage.

Mitarbeit: Und was treibt dich gerade um, Artur Dieckhoff?

A.D.: Gerade geht ein Kartenspiel, ein Tierquartett, in Vorproduktion, das Blatt wird digital gedruckt – doch die Illustrationen sagen: ich war ein Holzstich, ich war ein Holzschnitt und jetzt bin ich ein Digitaldruck. Das heißt also, die Vorlagen sind manuell hergestellt und dann im Photoshop von mir bearbeitet worden.

A.W.: Man nimmt halt seine analog gefertigten Vorlagen und verfremdet die dann. Meine Examensarbeit habe ich auch noch einmal als Digitalbuch gemacht. Das funktioniert natürlich auch, man übernimmt Effekte wie den Farbverlauf mit in den Scan, aber andere Merkmale des Buchdrucks, wie die Struktur der einzelnen Buchstaben und deren minimale Prägung, lassen sich halt nicht kopieren.

Da sind wir jetzt in dem Bereich Schriftentwurf und haben mit der Holzletternfräse und der Arbeit mit Studenten daran, die Daniel Janssen macht, eine zukunfts-trächtige Situation. Wenn man alles mit Berechnung und maschinell ausführt, dann wird die Schrift sehr glatt und ist nicht so gut zu lesen. Die handwerkliche Seite ist die Bedingung dafür, dass es auch mit digitalen

Techniken danach besser wird – aber die Handwerklichkeit des ersten Entwurfes muss wirken können.

A.D.: Die regelmäßige Unregelmäßigkeit – sagen wir mal so.

Mitarbeit: Die letzte Frage: Wie kann man dem Museumsbesucher die Besonderheiten, Schwierigkeiten und Chancen der klassischen Satz- und Drucktechniken so vermitteln, dass er eine Ahnung davon bekommt, was ihr Verschwinden, der Ersatz durch »digitale« Arbeit und »digitale« Werkzeuge bedeutet?

A.W.: Genau wie Artur das bei mir gemacht hat: einfach mal zeigen, in die Hand geben und die Leute ein bisschen entdecken lassen.

A.D.: Das Digitale bleibt unser Werkzeug – keine Angst vorm Digitalen. Und ich denke, die Korrespondenz zwischen dem Virtuellen der Bildschirmarbeit und der haptischen Arbeit, das ist ja das Spannende daran, was uns, den beiden Arturs, am meisten Spaß macht. Was ich früher an der Reprokamera gemacht habe, kann man jetzt am Bildschirm machen. Also die ästhetische Qualität nimmt nicht ab, sondern die nimmt mit dem Bildschirm zu, das muss man deutlich sagen, weil man da auch experimentieren kann. Das ist ja das Spannende, was die Besucher gerne sehen mögen. Unser vorletztes Buch »Nixen, Nymphen, Neptuns Nichten« ist zum Beispiel im Computersatz hergestellt worden und die Holzschnitte im Buchdruck. Artur hat den Neptun geschnitten und ich durfte dann einige Nixen und Nymphen dazutun. Das Cover ist durch eine Druckcollage entstanden.

Der ästhetische Zufall ist immer da, der lauert überall und wir versuchen natürlich, ihn zu entdecken. Das ist eine Situation, die eben, sagen wir mal, die alte und die neue Technik verknüpft.

Einige Druckkollegen haben gesagt, das ist gar kein Buchdruck, das ist ein Offsetdruck, der ist so gut gedruckt, man sieht ja gar keine Prägung. Dann haben wir gesagt, wir arbeiten nur mit den besten Druckern zusammen. Das sind sechs oder sieben Farben, zum Teil aufeinander gedruckt, dann nebeneinander, miteinander, aber nicht durcheinander. Und das war eben in dieser ästhetischen Qualität im Bleisatz nicht zu leisten, weil das Textvolumen zu groß war. Aber die Illustrationen sind von Originalplatten gedruckt worden. So küsst und ergänzt die alte Technik gewissermaßen die neue.

Wir müssen immer wieder kleine Erfindungen machen, um den Buchdruck auf den neuesten Stand zu bringen. Was wir heute hier im *Museum der Arbeit* produzieren, wäre zu meiner Gesellenzeit vor 45 Jahren gar nicht möglich gewesen.

»Mehr Zeit zum Leben, Lieben, Lachen«

1984: Streik für die 35-Stunden-Woche in der Druckindustrie

VON AGNES SCHREIEDER

Zwölf Wochen streikten 1984 Beschäftigte der Druckindustrie für die 35-Stunden-Woche. Auch in Hamburg und Norddeutschland waren Tausende Beschäftigte im Ausstand. Günter Lucks (*1928), damals Fachhilfsarbeiter an der Rotationsdruckmaschine, war Betriebsrat und ehrenamtlicher Streikleiter in der *Axel-Springer-Tiefdruckerei* in Ahrensburg. Martin Dieckmann (*1956) war im Ortsverein Hamburg der *IG Druck und Papier* und Jürgen Bönig (*1953) als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Hamburger Solidaritätsbewegung für die 35-Stunden-Woche am Geschehen beteiligt. Martin Dieckmann, damals bei *Gruner+Jahr*, leitet heute den *ver.di*-Fachbereich Medien und Industrie in Hamburg und Nord. Dr. Jürgen Bönig ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im *Museum der Arbeit*. **mitarbeit** sprach mit den drei Aktiven über den legendären Arbeitskampf und die folgende Entwicklung in der Branche.

Mitte der 80er-Jahre war das gesamtgesellschaftliche Klima rau, die Arbeitslosigkeit auf einem bis dahin nicht gekannten Höchststand. Aus Sicht der Gewerkschaften galt es vor allem, Arbeit umzuverteilen und dadurch mehr Menschen in Lohn und Brot zu bringen. Die Forderung der Gewerkschaften und des Deutschen Gewerkschaftsbundes *DGB* nach einer 35-Stunden-Woche stießen jedoch auf harten Widerstand bei Arbeitgebern und der noch jungen Kohl-Regierung. Im *DGB* entschieden sich schließlich nur die beiden Industriegewerkschaften Metall sowie Druck und Papier zum Durchsetzungstreik. Mit dem Slogan »Mehr Zeit zum Leben, Lieben, Lachen« gingen die Gewerkschaften in die bis heute größte tarif- und gesellschaftspolitische Auseinandersetzung der letzten Jahrzehnte. Bundesweit streikten zwischen 12. April und 5. Juli 1984 über 46 000 Beschäftigte in der Druckindustrie. In Hamburg und Norddeutschland wurden im April 1984 alle großen Druckbetriebe zum Streik aufgerufen. Es streikten neben *Axel Springer* in Ahrensburg die *Bauer-Druckerei*, *Broschek* sowie *Axel Springer* in Hamburg, *Gruner+Jahr*

in Itzehoe sowie eine Reihe weiterer Druckereien in Schleswig-Holstein.

Günter Lucks erinnert an die anfängliche Begeisterung für den Streik bei Facharbeitern, aber auch bei Hilfskräften in Ahrensburg. »Wir haben sofort Streikleitungen und -posten aufgebaut. In täglichen Streikversammlungen wurden Streikverlauf und Verhandlungsstand erörtert, die Stimmung war sehr gut.« Über die Wochen flaute der Kampfwille jedoch bei vielen Beschäftigten deutlich ab. Die Geschäftsführung ging auf massiven Konfrontationskurs, es hagelte Abmahnungen für gewerkschaftliche Vertrauensleute. Die Geschäftsführung setzte offensiv Streikbrecher ein. Der Betrieb konnte dank mancher Führungskräfte und Angestellter, die sich dem Streik nicht angeschlossen hatten, aufrechterhalten werden. Während des Streiks kam es trotzdem zu deutlichen Einschränkungen in der Produktion. »Die *Hörzu* konnte nur als Notfall-Ausgabe herausgebracht werden«, sagt Lucks.

Trotz gegenseitiger Unterstützung und Solidaritätsbesuche waren in Ahrensburg nach den ersten vier Wochen immer mehr Ungeduld und Resignation in den Versammlungen spürbar. Als die *IG Metall* Ende Juni schließlich den Schlichterspruch des SPD-Politikers Georg Leber annahm und der Streik in der Metallindustrie damit beendet wurde, brach die Stimmung in der streikenden Ahrensburger Belegschaft, die den Schlichterspruch der *IG Metall* für nicht annehmbar hielt, ein. Zwar hatte die *IG Metall* eine Reduzierung der Arbeitszeit durchgesetzt, jedoch gab es keinen individuellen Anspruch auf Arbeitszeitverkürzung. Die *IG Druck und Papier* entschied, den Streik weiter aufrechtzuerhalten.

In Ahrensburg gingen jedoch zahlreiche Arbeiter nach dem *IG-Metall*-Abschluss frustriert zurück an ihre Arbeitsplätze. Unsicherheit machte sich breit. Die Streikbeteiligung sank auf nur noch 60%. Günter Lucks machte sich bis zum Ende stark für den Streik, organisierte unermüdlich Streikposten und ermutigte Kolle-



Betriebsversammlung am 9. 3. 1984 bei Axel Springer in Ahrensburg



Eine Delegation aus Ahrensburg bei der großen Demonstration am 28. 5. 1984 in Bonn mit 250 000 Teilnehmern. Ausgesperrte sollten vom Arbeitsamt kein Kurzarbeitergeld erhalten, um den Arbeitskampf um die 35-Stunden-Woche schnell zu beenden.

gen zum Durchhalten. Er wurde dringend gebraucht, denn eine Reihe von Mitstreitern in der Streikleitung war mittlerweile angeschlagen, krank und nicht mehr vor Ort im Einsatz. Schließlich erzielte die *IG Druck und Papier* am 6. Juli 1984 eine Tarifeinigung mit den Arbeitgebern. Anders als beim Abschluss der *IG Metall* sollte in der Druckindustrie tatsächlich für jeden Arbeiter die Arbeitszeit verkürzt werden. Zunächst wurde die Reduzierung auf 38,5 Stunden pro Woche bei vollem Lohnausgleich vereinbart. Im Gegenzug musste die *IG Druck und Papier* jedoch eine weitgehende Flexibilisierung der Arbeitszeiten in Kauf nehmen. Der Streik für den Ein-

stieg in die 35-Stunden-Woche in Ahrensburg war damit jedoch erfolgreich beendet.

»In der Belegschaft wirkte der Streik noch lange nach«, erinnert sich Günter Lucks. Während des Streiks kam es zu starken Spannungen zwischen den Streikenden, den Schwankenden und den Streikbrechern, die nach Beendigung des Streiks nicht einfach zu lösen waren. Zudem erlebten die Aktiven der *IG Druck und Papier* mehr als ein Jahr nach Beendigung des Arbeitskampfes noch ein böses Nachspiel. Die Staatsanwaltschaft Lübeck und das Amtsgericht Ahrensburg hatten auf Antrag des *Axel Springer Verlags* ohne Anhörung gegen sieben Mitglie-

der der betrieblichen Streikleitung und den Sekretär der *IG Druck und Papier* Strafverfahren wegen Nötigung eröffnet. Darüber hinaus wurde der Vorwurf falscher eidesstattlicher Versicherung erhoben. Führungskräfte der Druckerei hatten bezeugt, dass die Aktiven angeblich »Blockademaßnahmen« an den Werkstoren zu verantworten hätten. Im Januar 1986 wurden den Betroffenen Strafbefehle von 800 bis 3000 DM zugestellt. Auch Günter Lucks erhielt Post vom Gericht. Die Betroffenen erlebten eine große Solidaritätswelle, die Gewerkschaft *IG Druck und Papier* organisierte politische und rechtliche Unterstützung. Schließlich wurden die Strafbefehle im September 1986 wieder aufgehoben, alle Verfahren wurden gegen Spendenzahlung an die Arbeiterwohlfahrt eingestellt.

Die Auseinandersetzungen um die 35-Stunden-Woche führten auch in Hamburg über die Betriebe hinaus in breite Teile der Gesellschaft. Viele Engagierte aus politischen und studentischen Gruppierungen hatten sich schon bei der Besetzung der *HDW*-Werft ein Jahr vorher eingebracht. 1983 wurden über 3500 Werftarbeiter der *HDW*-Werft trotz massiver Subventionen der Freien und Hansestadt entlassen. Zahlreiche Proteste in der Stadt gegen die Schließung und Entlassungen gipfelten in der spektakulären Besetzung des Betriebsgeländes vom 12. bis 20. September 1983. Zwar kam es zu verbesserten Regelungen im Sozialplan, verhindert werden konnte die Schließung allerdings nicht.

Wenige Monate später, im Januar 1984, kommt es zur Gründung einer ersten Bürgerinitiative für die 35-Stunden-Woche. Schnell folgen weitere stadtteil- und organisationsbezogene Initiativen, es sollten am Ende rund zehn allein in Hamburg werden. Eingerichtet wurde zudem ein »Komitee 35-Stunden-Woche«. Darin aktiv war Jürgen Bönig, damals wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hamburg. Das Komitee bündelte Solidaritätsbekundungen für die Streikenden, Aktivitäten rund um die 35-Stunden-Woche in der Stadt, organisierte öffentlichkeitswirksame Aktionen und Auftritte, erstellte Aktionsmaterial und Argumentationshilfen für die 35-Stunden-Woche. Unter anderem wurde eine Sonderausgabe der *Tageszeitung (taz)* zur 35-Stunden-Woche hergestellt. »Wir wollten die Streikenden solidarisch unterstützen und besuchten die Streikenden z.B. vor den Werkstoren. Vor allem wollten wir die gesellschaftliche Diskussion um die 35-Stunden-Woche in unserem Sinne befördern und Öffentlichkeit dazu herstellen«, sagt Jürgen Bönig heute.

Die Unterstützer/innen plädierten eindeutig für die individuelle Verkürzung der Wochenarbeitszeit mit vollem Lohnausgleich. Aus ihrer Sicht konnte nur so

die Umverteilung von Arbeit, Teilhabe und Wohlstand realisiert werden. In der politischen Debatte wurden mittlerweile auch weitere Formen von Verkürzung der Lebens-Arbeitszeit eingeführt: vor allem wurde z.B. die Senkung des Renteneintrittsalters thematisiert.

In der bundesdeutschen Druckindustrie wurde die 35-Stunden-Woche schließlich fast ein Jahrzehnt später, im Jahr 1995, in den Betrieben umgesetzt. 1987 folgten in der Druckindustrie nochmals weitere Arbeitskämpfe und in der Folge abschließende tarifliche Regelungen zur schrittweisen Arbeitszeitverkürzung auf die 35-Stunden-Woche. Die 35-Stunden-Woche wurde für Arbeiter und Angestellte der Druckindustrie, in Zeitungs- und Zeitschriftenverlagen und für die Holz- und papierverarbeitende Industrie übernommen.

Die tarifliche Wochenarbeitszeit von 35 Stunden gilt in diesen Branchen bis heute. Martin Dieckmann leitet seit rund 10 Jahren den *ver.di*-Fachbereich Medien und Industrie Hamburg und Nord. »Mit der Durchsetzung der 35-Stunden-Woche hatte die Gewerkschaft zweifelsohne eine der wichtigsten tarif- und sozialpolitischen Erfolge der letzten Jahrzehnte erzielt«, so Martin Dieckmann. Jedoch befand sich die Branche schon damals vor allem aufgrund von neuen Technologien im massiven Umbruch. Auch im Norden gingen Tausende Arbeitsplätze in den Betrieben verloren. Mit der Umsetzung der 35-Stunden-Woche konnte der Prozess zwar verzögert, aber nicht aufgehalten werden. In den vergangenen 15 Jahren schrumpfte die Zahl der Betriebe mit weniger als 500 Beschäftigten um ein Drittel, die der Betriebe mit mehr als 500 Beschäftigten sogar um zwei Drittel. Die Reihe der Betriebsschließungen, vor allem im Tiefdruck, ist lang. »Viele der noch 1984 im Streik tonangebenden Betriebe existieren heute nicht mehr«, berichtet Dieckmann. Die Tarifflicht von immer mehr Unternehmen beschleunigte sich mit der Umsetzung der 35-Stunden-Woche. »Anfangs konnte Tarifflicht in vielen Fällen noch durch das Erkämpfen von Haustarifverträgen abgefangen werden. Heute aber wird der übergroße Teil des gesamten Druckvolumens von Tarifverträgen gar nicht mehr oder kaum noch erfasst«, weiß Dieckmann. Die Tiefdruckerei in Ahrensburg gibt es noch – aber nur um den Preis einer tariflich befristeten Arbeitszeitverlängerung im Gegenzug zum Ausschluss betriebsbedingter Kündigungen.

Sich äußern und betätigen können

»Geteilte Welten« im Museum

VON JÜRGEN ELLERMEYER

Beweggründe und Ziele

Sich heute mit Einwanderung zu befassen, ist geboten und nicht ungewöhnlich. Gute Gründe, weil bedrängendes Geschehen, sehr schlechte Zustände und Verhaltensformen, aber auch Hoffnungsvolles gab es schon in den Anfangsjahren des *Museums der Arbeit*. Da dessen Motive und Antriebskräfte gegenwärtig aus dem Bewusstsein schwinden, lohnt ein Rückblick.

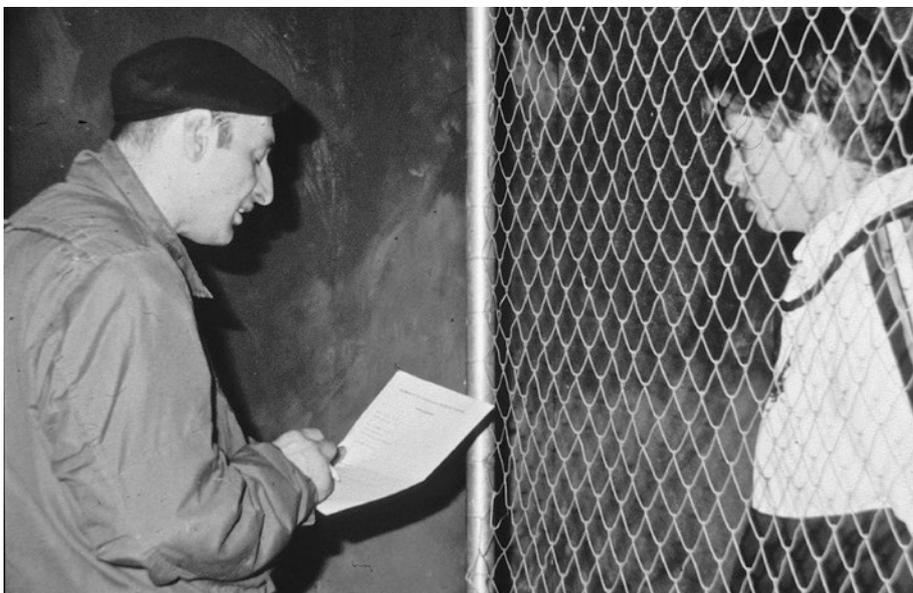
»Migration« wurde hier thematisiert mit einer Fotoausstellung über jugoslawische Arbeiterinnen (1987) und seit der Dauerausstellung von 1997 mit Lebensberichten türkischer Einwanderinnen unter *Geschlechtergeschichte* und eher unauffällig bei *Fabrikgeschichte* von Arbeitenden in der *New-York Hamburger Gummi-Waaren Co. AG*, unserer »Hausfirma«. 1999 kam es zur Kooperation mit dem *Hamburger Arbeitskreis Asyl* bei der aus Belgien rührenden interaktiven »Ausstellung« *Unerwünscht ... eine Reise wie keine andere*.

Das Besondere am Projekt *Unerwünscht ...* war, dass die Besuchenden nicht durch eine Ausstellung schlendern konnten. Sie hatten sich mit einem Flüchtling »ihrer Wahl« zu identifizieren. An seiner Stelle durchliefen sie mehrere Stationen nach Verlassen der Heimat, wo Not und Gewalt unerträglich geworden waren, bis zur Ankunft in der Fremde und dann meist wieder Abschiebung – konfrontiert mit Soldaten und anderen Machträgern, Fluchthelfern, Bürokraten und Polizisten, die von Menschen aus Migrationsarbeit oder mit Migrationserfahrung (z.T. »ohne Papiere«) »gespielt« wurden. Also eine an die Nieren gehende Verbindung von Authentizität und Rollenwechsel, die den Meisten nicht nur intensiv zu fühlen, sondern auch zu denken gegeben haben dürfte: Besinnung nach Teilhabe durch Interaktion.

Der Erfolg von *Unerwünscht ...* hatte gezeigt, dass sich Menschen für differenzierte Auseinandersetzungen mit dem Thema einnehmen oder gar begeistern ließen. Als

dann in einem europäischen Zusammenschluss von Museen zur Sozialgeschichte der Arbeits- und Lebenswelt im Industriezeitalter, dem 1997 vom *MdA* mitbegründeten *WORKLAB*, das Vorhaben *Migration, Work and Identity. A History of People in Europe, told in Museums* entwickelt wurde, entschloss sich unser Museum zur Teilnahme, und das um so eher, als mit Anne-Gaëlle Rocher eine Mitarbeiterin mit Migrationsgeschichte und Erfahrung aus eingehender Betreuung von *Unerwünscht ...* zu gewinnen war.

Es gelang mit den Partnern in fünf Ländern, EU-Mittel für *Culture 2000* zu erhalten. Wir schufen eine Wanderausstellung, *Crossing Borders*,



Die Abschiebung verkündet – einem Besucher



Interview eines Schlachters im Schanzenviertel

lernten viel voneinander und erarbeiteten vor Ort je eigene Ausstellungen. Einwanderungsgeschichte war in Museen bis dahin kaum sichtbar. Nun eilte es, wenn man Eingewanderte der »Ersten Generation« nach 1945 sprechen (lassen) wollte. Trotz dieses Fokus auf »Gastarbeit« ging es uns von Anfang an auch um Flucht und Asyl. Suche nach Arbeit als Grundlage sicheren und menschenwürdigen Lebens, dafür ein Grundrecht auf Ortswechsel, dort bleiben zu können, wohin man nicht böswillig zum Schaden anderer gelangte: das gilt auch für Flüchtlinge und Asylsuchende. Die rigorose Unterscheidung zwischen politischen und wirtschaftlichen Fluchtursachen, die Abwehr von »Wirtschaftsflüchtlingen« erschien uns fragwürdig.

Auch in Hamburg bestand Nachholbedarf, allemal im Vergleich zu München, Frankfurt und Berlin. Der war nicht gleich zu decken – etwa in einem Schwung als zahlensatte Leistungsschau der Einwanderung, sondern durch Annäherungen. So sahen wir die Aufgabe, möglichst viele Einzelne, unbekannte Menschen mit ihren Lebenswegen, ihrem Alltag und ihrer Tätigkeit vorzustellen – oder besser: ihnen Raum zur Selbstäußerung zu geben. Dabei waren Eingewanderte nicht nur mit ihren Schwierigkeiten und denen der schon Ansässigen zu sehen, sondern anzuerkennen mit ihrer Wahl, ihrem Mut und ihrer Lebensleistung, die mehr liefert als einen Wirtschafts- und Bevölkerungsbeitrag.

Damit sollte die Ausstellung in der – auch »schon« um 2000 – europaweiten Auseinandersetzung um Einwanderung die Tendenz zur (nicht tatenlosen) Gelassenheit

stützen: erstmalig in Hamburg mit einer größeren Ausstellung zur Migration, die nicht einer einzelnen staatlichen, ethnischen oder religiösen Herkunft gewidmet war. Solche Gedächtnisarbeit wurde als Beitrag zum Abbau von Diskriminierungen erhofft. Das lohnte selbst am »Tor zur Welt«. Zwar haben hier Menschen aus fast 200 Nationen, Volksgruppen, von Woandersbeheimateten, Subkulturen, Mehrheiten und Minderheiten ihren Lebensmittelpunkt und tragen zum Gedeihen der Stadt bei. Aber das wurde ihnen selten leicht gemacht. Geteilte Welten, so im negativen wie im positiven Sinne, bilden im gesellschaftlichen Mit-, Neben- und auch Gegeneinander Hamburgs Pluralität: sprachliche, soziokulturelle und religiöse Vielfalt als einen Aspekt aller möglichen Unterschiede bzw. Unterscheidungen (Diversität) und Chancen. Sie zu erkunden, bot unsere Ausstellung an: *Geteilte Welten. Einwanderer in Hamburg* (Nov. 2003–Juni 2004) – als Ergebnis des dreijährigen Wirkens in unserer *Werkstatt für Migrationsgeschichten*.

Wie haben wir uns den angedeuteten Zielen zu nähern versucht, was wurde erreicht und was steht noch aus?

Werkstatt für Migrationsgeschichten

Wir – auf Dauer des Projekts Anne-Gaëlle Rocher, zeitweilig Jens Schneider, Angela Jannelli, Roberta Polizzi und Kerstin Römhildt – gingen an drei Hauptsträngen vor: Arbeit mit Jugendlichen in Workshops, Interviews aus der Projektgruppe heraus und Ermittlung Hamburg-struktureller Befunde in historischer und aktueller Perspektive.



Interview auf dem »Flüchtlingsschiff« *Bibby Altona* bei Neumühlen (2002)

In die Werkstatt einführende Workshops begannen mit zwei Varianten: einem *oral-history-Workshop mit Audio-Vision: Jugendliche erkunden und vermitteln Migrationsgeschichten* und »Sich die Fremde nehmen«: Texte von »Gastarbeitern« und »Geist-Arbeitern« – Jugendliche eignen sich Texte durch Fort-, Neuschreiben, Umgestaltung oder Illustration an. Hier nur zum ersten, der Video-Arbeit mit Interviews: Man konnte trotz Anregung im Eröffnungsgespräch an Grenzen stoßen: SchülerInnen mit Migrationserleben oder -hintergrund müssen sich nicht unbedingt angesprochen fühlen, sei es, weil für sie Migration zum Normalen gehört oder das Thema gerade zu empfindlich ist. Auch »deutsche« Jugendliche haben Gründe zum Schweigen. Was bei einigen Gruppengesprächen aufbrach, konnte Spannungen in der Schule wie in der Gesellschaft andeuten. Sich daran abzuarbeiten, blieb Anregung für Lehrkräfte. Doch schon im und beim Museum erfolgte, nach technisch-gestalterischer Einführung durch einen versierten Filmer (meist der Medienpädagoge Jürgen Kinter) Dreharbeit der Jugendlichen selbst in Kleingruppen, die sich einer eigens erdachten Szenenfolge oder Befragung von Passanten und gewerblich Beschäftigten widmeten. Durch Werbung und Kooperation – u. a. mit dem Institut für Lehrerfortbildung und dem Bildungswerk der *Werkstatt 3* – konnte das Workshop-Angebot mit Musik, Märchen- und anderem Darstellenden Spiel wesentlich erweitert werden. Das machte dann die Aktions- und Ausstellungswoche in der Alten Fabrik als *Ansichtssache!? Junge HamburgerInnen zur Einwanderung* im Herbst 2002 mit Lesungen, Diskussionen, Aufführungen und Exponaten samt

persönlicher Geschichten zu einem ungewöhnlichen Erlebnis. Waren wir zuletzt zu den Musik-Workshops in Schulen gegangen, so fanden sich nun Akteure und Angehörige im Museum zusammen. Da war nicht nur die mit eigenen Texten, Kompositionen und Darbietungen geschaffene CD *Ansichtssache!?...* (Aufnahme und Verarbeitung: Octavian Iepan) mit nach Hause zu nehmen (noch im Museumsladen erhältlich!).

Einzelne und Kleingruppen von Jugendlichen gelangten ohne (weitere) Workshops zu Aktivitäten in der *Werkstatt*. Dazu gehörten Interviews mit Verwandten, die in der Herkunftssprache geführt werden konnten, in einer Atmosphäre besonderen Einfühlens und Vertrauens. Im Idealfall erschlossen Jugendliche die Migrationsgeschichten ihrer – auch »altdeutschen« – Eltern und Großeltern, brachten Ältere zum Reden und gewannen ihrerseits an Selbstverständnis.

Die meisten Interviews als eine der Grundlagen der Ausstellung wurden aus der Projektgruppe heraus geführt, in der Auswahl weniger schematisch – nicht nach Proporz der Nationen/Staaten, Religionen und Migrationsmotive, sondern eher mit einem Schneeball- und Offenheitsprinzip, das von zunehmender Sach- und Personenkenntnis lebte. Dazu verhalf auch unser Projektbeirat von gut 20 Mitgliedern mit eigenem Migrationserleben und aus Selbsthilfe-, Wissenschafts- und Politik-Arbeitsfeldern. Angestrebte 150 Interviews erreichten wir nicht, aber es gab genug auszuschöpfen. Schließlich wollten wir die Vielfalt von Lebenswegen, Lebensformen und kultureller Ausprägungen über das Individuum hinaus weniger in allen möglichen Inhalten,

sondern als »Tatsache Vielfalt« stärker ins Bewusstsein rücken. Wie war das möglich, wenn denn auch unsere Ausstellung nicht mit dem Anspruch auftreten konnte, hier sei nun »die Vielfalt« zu besichtigen? Die Darstellung konnte auf eine Weise provozieren, dass – angeregt u. a. durch Mitteilung von Unbekanntem, Kontrastierungen, Demonstration konkurrierender ›Selbstverständlichkeiten‹ und durch Interaktionen – dank der Sinne, Erinnerungen, Köpfe und Herzen der Besuchenden eben Vielfalt je neu entstand. Interviews waren dafür weder biographisch komplett durchzuführen und zu präsentieren, noch zum Steinbruch herabzuwürdigen. In der Mischform des freien narrativen Interviews mit gezielten Nachfragen hatten wir uns – mit einem Raster nur noch im Hinterkopf – den Gesprächspartnern genähert zu den auch ihnen wichtigen Hauptthemen-Komplexen: Migrationsgeschichte/Lebensweg, Arbeit (›Alltag 1‹), Soziale und kulturelle Praxis (›Alltag 2‹) und Identität.

Was den Sinn des Er- und Vermittelns von **Lebensgeschichten** betrifft, so gingen wir davon aus, dass es bei allen Hindernissen, Missständen, Ausgrenzungen und Unterdrückungen von bzw. gegen Migranten wichtig sei, nicht nur Klagen von Opfern zu vernehmen, sondern Spielräume zu erspüren und zu zeigen, die sie nutzen konnten oder erkämpfen mussten, Strategien, die sie gegen Konkurrenten, Kontrolleure und Böswillige – pauschalisierend: gegen »gesellschaftliches Klima« – so widerständig entwickel(te)n, dass Lebensgeschichten von Migranten, insbesondere Frauen, Erfolge vermelden und damit Mut machen können.

Gilt, dass so wie man sein Leben in die eigene Hand zu nehmen suche, man auch die Darstellungsform und Einordnung seiner Geschichte nicht anderen überlasse, dann sollte die ›Erzeugung‹ und Vorstellung von Lebensgeschichten nur im Dialog und mit ständiger Selbst-Reflexion geschehen. So bedachten wir Gesprächssituationen und ihre Verwendungen jeweils erneut – zunächst waren wir *glücklich*, wenn wir den Eindruck hatten, dass etwas erstmals gesagt wurde, *wurden nachdenklicher*, wenn manches nicht zur Sprache gebracht werden sollte (verborgen bzw. respektiert hinter »Ich fühle mich hier sauwohl«), *verwundert* und dann *aufmerksamer* auf Aspekte eben mehrseitiger Identität, wenn

der Interviewpartner sich sehr deutlich in einer sonst nicht hervorgehobenen Rolle oder Kleidung präsentierte, *mussten uns schließlich wieder selbst prüfen*, wenn wir klischeebefangen gefragt hatten. Bei allem Hang zu typologisieren: jedes Interview ist eine besondere, häufig einmalige Begegnung. Was kann dann für Besucher der Ausstellung an Allgemeinem herauskommen? Warum sind Individuen in der Darstellung von Migration überhaupt so hoch zu bewerten?

Wichtig ist es, von den politischen, wirtschaftlichen und manchmal Historiker-Gewohnheiten des vorrangigen Operierens mit Zahlen von Menschen wegzukommen – und hinzugelangen zu Alltags und Schicksalen vieler Einzelner. Das gehörte schon zu den Gründungsmotiven des Museums der Arbeit, zur »Geschichte von unten«. Hier nun: »Nur Individuen (und nicht Kulturen) schmieden Pläne und haben Sehnsüchte, sind glücklich und traurig, verletzt und berührt. All dies aber können sie mit anderen teilen und anderen mitteilen und dies auf eine mit anderen gemeinsame Art und Weise, d. h. mit kulturellen Mitteln.« (R. Lindner, in: *Durch Europa. In Berlin. (...)*, 2000, S.14). So werden Interviewpartner ernst genommen und »Informanten« zu Protagonisten. Konstrukte, Bilder vom »Ausländer« und der als gleichförmige Massenerscheinung abqualifizierten Migration lassen sich auflösen oder verändern. Und umgekehrt: den Blick auf die Wandelbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse zu schärfen, ermöglicht gerade die Beschäftigung mit Migrationsgeschichte(n), gegen den »Mythos von statischen Ethnien, Nationen und Kulturen« (H. Nigg, *Da und fort. Leben in zwei Welten (...)*, Zürich 1999, S.8).



Wir gehen raus: Die Fotografin Karin Plessing in die Stadt und ihre Gemeinden: hier mit einem Imam vor dessen Porträt in der Ausstellung

Geteilte Welten. Einwanderer in Hamburg. Die Ausstellung 2003/2004.

Einwanderer in Hamburg setzten wir aus drei Gründen an die Stelle des Arbeitstitels »Hamburg und Migration«, weil Migration zu umfassend für die Ausstellungsmöglichkeit gewesen wäre, weil viele Hamburger wegen des zu schaffenden Museums im Stadtteil Veddel (die heutige »Ballinstadt«) und wegen der Praxis im *Museum für Hamburgische Geschichte* bei Migration vorrangig an *Auswanderung* dachten – und weil wir weniger von einem Gesamtvorgang berichten, sondern unterschiedlichste Akteure mit ihren Perspektiven in umfassenderen Prozessen erkennbar werden lassen wollten. Nicht die Ausstellung gab diesen Menschen Gesicht und Stimme – so Presse gelegentlich, sondern die Menschen mit Migrationsgeschichte liehen der Ausstellung Gesicht und Stimmen.

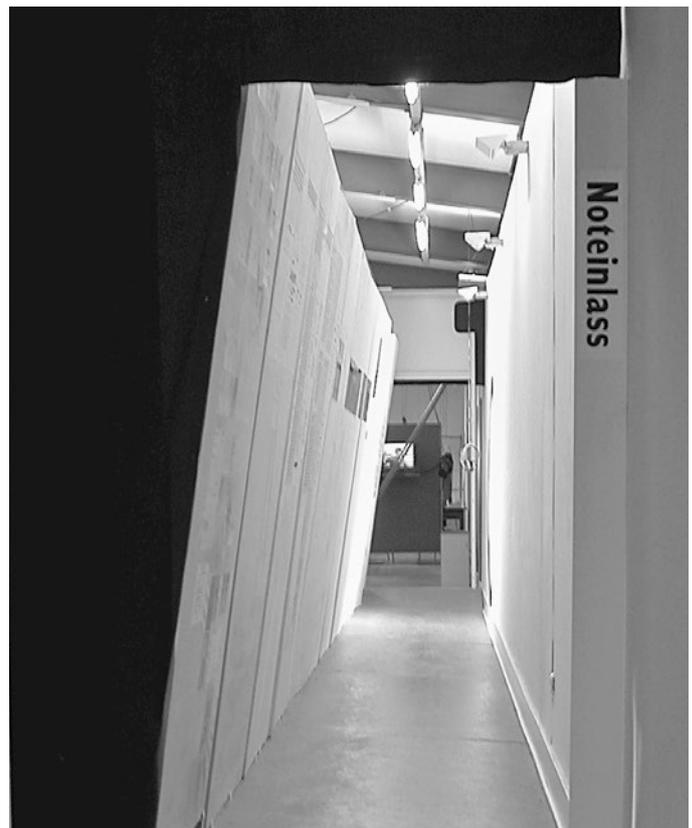
So wurden die Besuchenden schon vor der Kasse mit *Herzlich willkommen. Wir stellen uns vor* empfangen – von den Interviewten, Eingewanderten oder Nachfahren (Video- Zusammenschnitt aus allen Interviews). Dann im Eingangsbereich der Ausstellung stimmte ein Hörstück auf die Thematik ein: Interviewausschnitte zur Frage »Was sind für Dich/Sie *geteilte Welten?*« Die Gesichter und persönlichen Aussagen »zogen sich« nun durch die Ausstellung: in thematischen Filmen und in schriftlichen Zitaten zu in ihrer individuellen wie exemplarischen Bedeutung erläuterten Exponaten.

Im Eingang der Ausstellung hatte man sich zu entscheiden: links durch ein »Tor zur Welt« in einen weiten Raum der Geschichte Hamburgs seit dem Spätmittelalter mit Schlaglichtern auf Einwanderung und damit Entwicklungsschübe der Stadt um 1600, um 1800 und um 1900 – oder rechts durch einen schmalen *Noteinlass* für heutige Flüchtlinge und Asylbewerber. Die Schlaglichter zeigten: Stets wiederkehrendes Interesse am Zugang musste man gegen Ängste und Abwehr durchsetzen, meist mit Argumenten der Wirtschaft und dem Versuch strenger Überwachung der »Fremden«. Viele blieben trotz allem, wurden Hamburgerinnen und Hamburger. Statt auf Prominente verwiesen die Bilder und Schriftstücke eher auf Gruppen und Unbekannte. Auch bei ihnen waren – je näher der Gegenwart und selbst bei Zwangsmigration unter Nationalsozialisten – Gesicht und schließlich Stimme erkennbar oder zu ahnen. Die *Erinnerungen eines Zigarrenmachers aus Schweden um 1900* wurden verlesen, aber in den Hörstücken *Ankommen. Die ersten Eindrücke und Beweggründe* äußerten sich die Interviewten selbst.

Der enge Weg für besonders benachteiligte Ein-

wanderer durch den *Noteinlass* führte (in unserer Ausstellung...) auch zur Arbeitswelt Hamburgs. Aber er war – so nicht nur in unserer Collage – gepflastert mit viel Behörden-Schriftgut und dahinter ahnbaren (Nicht-) Vorgängen. Und für Allzuviele gab es nach Ablehnungen keine Duldung. Die bei Kopien von Ausweisungspapieren, Fotos von Warteräumen und vom »Abschiebeknast« positionierte hörbare *Chronik einer Abschiebung* war aus teilnehmender Begleitung durch A.-G. Rocher entstanden. Hatte man es durch den *Noteinlass* geschafft, wurde der Raum weiter – aber umstellt und durchdrungen mit Zeichen von Vorurteilen, offenem und verstecktem Rassismus, ungleichen Bildungschancen, Segmentierung und Aufkommen eines dritten Arbeitsmarktes. Engagierte FotografInnen (Gesche Cordes, Marily Stroux, Henning Scholz) zeigten zusammen mit Dokumenten v.a. der Initiative *Einspruch!* gegen die damalige Hamburger Flüchtlingspolitik bei uns *Gesichter der Ungleichheit und des Widerstands*. Mit der Hörinstallation *Wollen Sie eine Perle?* sprach eine »Maria Polska« quasi direkt zu uns und damit über schweren Zugang zum regulären Arbeitsmarkt.

Die so mühsam in der *Gegenwart* oder über die mit dem bedingten »Willkommen« seit dem ersten BRD-Vertrag zur Arbeitsmigration (Italien 1955) etwas leicht-



Noteinlass: Eng und nicht immer aussichtsreich



»Gut, dass ich diesen Topf mitgenommen habe« (Eine Gruppe von Frauen aus einem kroatischen Dorf hatte sich arbeitsteilig vorbereitet)

ter aus der *Geschichte* betretenen *Arbeitswelten* konnten wir dank leihgebender Interviewter ansatzweise nach-erlebbar gestalten. Sie ließen die öffentliche und auf das Betriebsklima zielende Sicht von Unternehmen auf »ihre Ausländer« relativieren und besonders Lernvorgänge, bei Sprache und im Betrieb, in oft neuem Licht erscheinen. Leistungsfordernder Alltag, aber auch Erfolgsgeschichten, nicht nur von Eltern zu Kindern, zeigten sich in verschiedenen Maßstäben und Formen; u. a. dargeboten zu Lebens-Arbeits-Läufen, zu gewerkschaftlich über Hamburg hinaus besonders Aktiven sowie mit kurzen Filmen über die »Gastarbeiterzeit« und über berufliche Situationen Jüngerer, also inzwischen auch von Angestellten, Selbständigen, Akademikerinnen und Künstlern.

Von Wohnheimen und Vielbettzimmern hin zu eigenen Lebensräumen: ein weiter Weg, auch zur geplanten Rückkehr oder zum Altern, mit und ohne Kinder, in der Fremde. Einiges Kritische war in der Anwerbe-phase in die Presse gelangt. Was aber Eingewanderte und ihre Nachfahren Jahrzehnte später vermittelten, berührte diesseits des Spektakulären und Skandalösen: mit divergierenden Perspektiven und zeitlichen Dimensionen des Sich Abfindens und Einrichtens, nach fremdem und eigenem Willen, mit Freunden und Netzwerken. Kleine Dinge, vorsichtige und deutliche Worte erwiesen das Schaffen eines neuen Lebensmittelpunktes, nach Traditionen und in anderen Verhaltensformen, sich wandelnde Beziehungen zur Herkunfts- und zur

Aufnahmegesellschaft, ambivalente Erfahrungen des Familiennachzugs – die ganze Bandbreite individueller Strategien von Heimischwerden und Beweglichbleiben. Während in der Zeit (vor) der Ausstellung Fragen von Integration und Anpassung in der Öffentlichkeit kontrovers diskutiert wurden, zeigte sich in unserem Film *Wir sind hier zu Hause* (J. Kinter), dass Migranten in Hamburg längst persönliche Lösungen und generelle Antworten, sicher mühevoll, gefunden hatten, erzählten sie auch von Auseinandersetzungen mit Rückkehr-Erwartungen und (Neu-) Definitionen von Heimat. Orientierung durch Familie und Freunde konnte ergänzt erscheinen durch ethnische, religiöse und nationale Netzwerke – die aber nur Teile der »Kolonie« oder »community« umfassten und allmählich an Einfluss verloren, wie etwa bei den Polen mit ihrer längeren Geschichte in dieser Stadt.

Da Sich Einrichten kein Leichtes ist – und allemal nicht für durch den Noteinlass Hierhergelangte –, bedarf es der Solidarität in Gesellschaft. In der Ausstellungseinheit *Bewegen* wurde Einsatz von privaten Initiativen, Verbänden und Öffentlicher Hand angedeutet, mit einigem Material seit dem Senats- *Bericht über die wirtschaftliche und soziale Lage der ausländischen Arbeitnehmer in Hamburg* von 1970 bis zu Folgen des mit Schill unrühmlichen Regierungswechsels 2001 – vor allem mit fünf eigens gefertigten Filmen: *Sand im Getriebe?! Abschaffung des Amtes der Ausländerbeauftragten / Beraten und Begegnen. Ein Stück Hamburger Integrationspolitik /*

Kann einpacken. Interkulturelle Begegnungsstätte Billstedt/Horn / Fluchtpunkt / Medizinische Beratung. Diese Arbeiten von J. Kinter und Stefan Corinth leb(t)en von Begegnungen und teilnehmenden Beobachtungen, die vor allem A.-G. Rocher zu verdanken sind oder die wir mit Interviews und Reportage über öffentliche Proteste »gegen Sozialabbau« suchten.

Von um viele Einzelne bemühten Einrichtungen und Organisationen wechselte – nach erneutem Gang durch lange Geschichte – zum Schluss der Fokus wieder auf heute getroffene Individuen mit unkonventionellen oder typischen Lebenshaltungen und Selbstdefinitionen: In *Hamburgerin sein* als Ausstellungseinheit kam zu Sprache und Ansicht – mit erinnerungsträchtigen, schlichten oder folkloristischen, jedenfalls für die Ausstellung von den Leihgebenden ausgewählten Dingen –, dass niemand gehalten ist, sich entweder widerspruchslos einem vermeintlich geschlossenen Kulturkreis zuzuschreiben oder sich in der Beliebtheit sogenannter Identitäten wohl zu fühlen, dass man, wach für verschiedenartige »Umwelt«, eigene Wege finden kann, mit Anderen in einem möglichst offenen Gemeinwesen oder wenigstens Lebensraum. Die nicht zu Symbolen überhöhten Objekte verwiesen als Zeichen eines unterschiedlichen und verbindenden Selbstbewusstseins auf einen diesseits vom Integrationsdiskurs, von Döner und Absatzmärkten für Musik und Fernsehen, tausendfach gelebten Alltag in Hamburg. Dann, dazugehörend, doch gleichsam feierlich abgesetzt, bot die Museums- und freischaffende Fotografin Karin Plessing in ihrem Projekt *Eigenes und Fremdes* Farbporträts von Migrantinnen und Migranten, stellvertretend für die im Hamburger Gedächtnis oft gestaltlos Gebliebenen. Jedes Bild – Haltung und Kleidung nach Wahl der Porträtierten – war das Ergebnis mehrschichtigen Sich-Kennenlernens, kein Ende der persönlichen Begegnung. – In *Hamburg unterwegs* waren wir und die Besuchenden schließlich mit einem Taxifahrer aus Nigeria (als Elektriker gekommen und als erster schwarzer U-Bahn-Fahrer beachtet) – im Zusammenschnitt mit anderen Interviews: Was finden NeuhamburgerInnen an Hamburg, wie schlägt ihr Herz für die »Stadt mit dem weltoffenen Flair«? Auch in diesem Film J. Kinters sind Fragende nicht zu hören und es wird nicht kommentiert. So hatten »unsere« Protagonisten, die Eingewanderten und ihre Nachfahren, das letzte Wort.

Was tun?!

Wenn *Geteilte Welten* ... 2003/2004 ein »Baustein« waren (Kirsten Baumann, *mitarbeit* 18/19, 2012, S. 23) – wo sind die nächsten? Wenn »wir die Strukturen in der Muse-

umsarbeit ändern« müssen, etwa durch die Einstellung von »jungen HistorikerInnen, Kunst- oder KulturwissenschaftlerInnen ... mit Zuwanderungsgeschichte«, »als Museumsvolontäre« – wo sind (noch) Fachkräfte im *Museum der Arbeit*, die sie mit Motiven und Aufgaben, Sammlung, Themen und (Erfahrungs-) Wissen gerade dieses Hauses vertraut machen, ihnen beim Lernen, Selbständig- und Tätigwerden helfen? Wieweit kommen wir, wenn ein Museum zunehmend Bühne, »fertige« Sammlung, technischen und Verwaltungsapparat für »Durchreisende« bietet? Wenn es gelte »ggf. Oral-History-Projekte aufzulegen, um Lebensgeschichten z. B. von Arbeitsmigranten zu dokumentieren« – nur zu! ... aber erst mal die vor und für *Geteilte Welten* aufwändig durchgeführten Interviews zur Kenntnis nehmen und weiter erschließen. Wenn denn Migration »bei ständigen Ausstellungen als eine Art Generalbass mitlaufen« sollte – wann kommt denn bei unserem Pfund der Fabrikgeschichte, der *New-York Hamburger Gummi-Waaren Co.*, in dem seit 2010 schrittweise demontierten Dauerausstellungsteil mindestens das wieder zum Vorschein, was unter *Fabrik in Gesellschaft* schon seit 1997 zu Zwangsarbeit und Arbeitsmigration zu sehen und zu hören und in der Sonderausstellung *Gib Gummi!* 2006 mit Erweiterung auf die Geschichte der großen Phoenix-Gummiwerke wiederaufgegriffen war?

Damit aus Geteilten Welten über Mitgeteilte Welten schließlich Miteinander geteilte Welten werden können, erfolge ein Dreischritt zum Besseren: Ermittlung und Betrachtung von »außen«, Innen-Ansichten aus eigener Erfahrung, die mit Anderem verarbeitet zu Vermittlungsversuchen an Dritte führen und schließlich zum Teilen in Bewusstsein und Handeln, von Gütern (Schätzenswertem im weiteren Sinne), Räumen und Chancen (Teilhabe).

Dass das Projekt von 2001–2003 nicht zu einer der Ausstellungen führte, die nur »für und über Migranten gemacht wurden« (Baumann 2012), sondern dass »dies gemeinsam zu tun« bereits ein lehrreicher Praxisversuch mit vielen Beteiligten war (auch im umfangreichen Veranstaltungsprogramm mit Kooperatoren), mit deren Kenntnis es sich lohnt, weiterzumachen und fortzuentwickeln – dass die Pflege des Einwanderungsgedächtnisses im Museum eine Daueraufgabe wie die der Einwanderung als Kultur- und nicht nur Wirtschaftsleistung in Politik und Gesellschaft sei: wem muss es noch gesagt werden?

Siehe auch JE in *mitarbeit* 11, 2002 und 13, 2004 sowie in den Sammelbänden »Wir sind auch da ...« (Hamburg 2003), *Migration und Museum* (Münster 2005) und *Tales of Two Cities/Stadtggeschichten* ... (Berlin 2006).

Technisches Know-how und Kontextwissen

Probleme und Strategien in den Industrie- und Technikmuseen

VON RITA MÜLLER

Vorführungen sind das Kennzeichen und auch die Stärke der Technik- und Industriemuseen. Durch sie werden historische Arbeits- und Lebenswelten für die Besucherinnen und Besucher erlebbar.

In vielen Industriemuseen, die sich in den 1980er- und 1990er-Jahren infolge des wirtschaftlichen Strukturwandels etabliert haben, bringen ehemalige Fachkräfte u.a. aus der Textilindustrie, dem Grafischen Gewerbe oder der Büro- und Kommunikationstechnik ihren reichen Erfahrungsschatz aus ihrem Berufsleben ein. Männer und Frauen – erfahrene Facharbeiterinnen, aber auch gestandene Ingenieure – erzählen und berichten authentisch aus ihrem Berufs- und Arbeitsleben. Doch die Generation, die noch mit den Maschinen und Techniken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gearbeitet hat, verlässt nach und nach die Bühne. Was aber passiert, wenn die »Praxisexperten« bzw. die »idealistischen Aktivsenioren« – diesen Begriff prägte Ernst Höntze vom *Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg* – aussterben und kein qualifizierter Nachwuchs in Sicht ist?

Mit der Frage, wie das Know-how für die Maschinen und das Kontextwissen des betrieblichen Alltags in den Technik- und Industriemuseen erhalten und künftigen Generationen weitervermittelt werden kann, hat sich die Fachgruppe der Technikhistorischen Museen im *Deutschen Museumsbund e.V.* in den letzten Jahren immer wieder beschäftigt. Im Mittelpunkt stand dieses Thema bei der Herbsttagung 2012 im *Industriemuseum Textilwerk Bocholt* des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe. Denn vor allem den Textilmuseen fehlt der technische Nachwuchs. Als viele Textilfabriken in den 1970er- und 1980er-Jahren – in den neuen deutschen Bundesländern nach 1990 – zum Museum wurden, waren es die ehemaligen Spinner und Weber, die Textilfacharbeiterinnen und -facharbeiter, die Webstuhlbauer und Textilingenieure, die ihre Jobs verloren und fortan ihr Wissen an die Museumsbesucherinnen und -besu-

cher weitergaben. Heute, über 30 Jahre später, werden in Deutschland nur noch wenige Fachkräfte für die Textilwirtschaft ausgebildet. Damit fehlt auch den Museen der Nachwuchs. Wie gehen sie damit um bzw. welche Strategien entwickeln die Museen?

Um es vorab zu sagen – es gibt keinen Königsweg, sondern unterschiedliche Konzepte bzw. Ansätze mit den Nachwuchssorgen umzugehen. Diese reichen von dem Versuch, das Wissen über historische Maschinen und Techniken über Patenschaften zu sichern und Kooperationen mit Ausbildungswerkstätten einzugehen. Zudem soll durch Medieneinsatz (Bilder, Töne, Videos) die persönliche Vermittlung ersetzt werden. Einig waren sich die Kolleginnen und Kollegen auf der Tagung darüber, dass die Dokumentation der Arbeitstechniken und Arbeitsabläufe, vor allem die filmische, intensiviert und gesichert werden muss. Einigkeit bestand auch darüber, dass der Austausch zwischen den Institutionen, auch auf Ebene des technischen Personals, ausgebaut werden muss. Projektbezogen und zwischen einzelnen Museen, z.B. zwischen dem *Tuchmacher Museum Bramsche* und dem *Museum Tuch und Technik Neumünster* oder der *Tuchfabrik Müller* in Euskirchen und dem *Westfälischen Textilmuseum* in Crimmitschau, besteht bereits ein reger Austausch, meist im Kontext von Sonderausstellungen. Ein weiteres Treffen der Textilmuseen, an dem nicht nur die Leitungs- und Wissenschaftsebene, sondern vor allem das technische Personal teilnehmen und das der Vernetzung und dem Austausch des Expertenwissens dienen sollte, steht noch aus.

Doch viele Museen, wie das *Landesmuseum für Technik und Arbeit*, heute *Technoseum*, in Mannheim sowie das *Sächsische Industriemuseum* in Chemnitz haben einen anderen Ansatz gewählt. An beiden Häusern gibt es bereits seit Gründung festangestellte technische Mitarbeiter, so genannte Vorführer. Sie haben meist eine technische Ausbildung, sind aber nicht ausschließlich für den Betrieb einer Maschine/einer Maschinengat-



Die beiden Vorführer des Tuchmacher-Museums Bramsche an einer der Maschinen

tung und dessen Vermittlung an die Besucherinnen und Besucher verantwortlich, sondern müssen sich in verschiedene Arbeitsbereiche und -techniken einarbeiten. Basierend auf ihren Erfahrungen und ihrem technischen Verständnis müssen sie ihr Wissen und ihre Kompetenzen permanent erweitern. Auch das *Tuchmacher Museum Bramsche* hat zwischenzeitlich diesen Weg beschritten, nachdem es längere Zeit vergeblich versucht hat, einen Textilspezialisten für das Museum zu finden. Heute vermitteln zwei Techniker, von der Ausbildung her Landmaschinenmechaniker und Kfz-Mechaniker, die Arbeit und das Leben der Tuchmacher in Bramsche. Die »Hauptsache«, so die Leiterin des Museums, Kerstin Schumann, »ist die mündliche Weiterbildung«. Einen vergleichbaren Weg hat das *Museum Tuch und Technik* in Neumünster eingeschlagen. Dort sind zwei hauptamtliche Techniker im Einsatz, die sich um die Bereiche Weberei und Spinnerei kümmern, darüber hinaus aber auch noch andere Aufgaben im Museumsbetrieb wahrnehmen.

Folgt man dem letzten Ansatz, so zeichnet sich die Tendenz ab, dass in Zukunft technische Mitarbeiter die »Praxisexperten«, wie sie in Hamburg genannt werden, ersetzen. Eine authentische Erzählung ist dann nicht mehr möglich. Andere Vermittlungskonzepte müssen

entwickelt und realisiert werden. Mehr Führungen, in denen Schauspieler oder begabte Laien im Kostüm auftreten und über historische Arbeits- und Lebensbedingungen erzählen, sind ebenso denkbar wie der Einsatz von Medienstationen mit Interviews der Praxisexperten, die die Vorführung des Museumspersonals ergänzen.

Diskutiert haben die Museumsexperten auf der Tagung in Bocholt auch das Modell eines Historischen Maschinenwirts, der/die an historischen Maschinen ausgebildet wird und dabei auch historisches Kontextwissen erwirbt. Doch einen neuen Ausbildungsberuf für die Technik- und Industriemuseen zu schaffen, bedarf einer großen Kraftanstrengung und ist nicht ohne Drittmittelförderung möglich.

Weitere Ideen und Anregungen sind herzlich willkommen!

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN



Dr. Jürgen Bönig

Seit 1982 ehrenamtlich im Verein Museum der Arbeit e. V., seit 1990 hauptberuflich als Soziologe und Technikgeschichtler, u. a. zur Fließbandarbeit, im Museum der Arbeit, seit 1. 5. 2016 beim Vorstand SHMH für Publikationen und Veranstaltungen

Achim Dresler

Geb. 1956, gelernter Werkzeugmacher bei Opel Rüsselsheim; Studium der Geografie, Geschichte, Soziologie in Frankfurt/Main, Abschluss als Diplom-Geograf; 1983–1991 freier Mitarbeiter am Stadt- und Industriemuseum Rüsselsheim; 1991–1998 Referent im Kulturdezernat der Stadt Chemnitz; seit 1991 Mitglied im Förderverein Industriemuseum; seit 1998 Sammlungsleiter und stellvertr. Direktor des Industriemuseums Chemnitz.



Prof. Dr. Rita Müller

Historikerin, seit Januar 2014 Direktorin des Museums der Arbeit; Stationen: Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim, heute Technoseum, Deutsches Uhrenmuseum Furtwangen, Sächsisches Industriemuseum Chemnitz; seit 2008 Sprecherin der Fachgruppe der Technikhistorischen Museen im Deutschen Museumsbund e. V.

Rolf Bornholdt

Gründungsmitglied des Vereins Museum der Arbeit e. V. und Sammlungskordinator des Museums 1982–1998



Dr. Jürgen Ellermeyer

Jg. 1942, Historiker; Mittelalter-Assistent Universität Hamburg bis 1983, dann Leiter Abt. Stadtgeschichte am Helms-Museum in Harburg und 1994–2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter am MdA; Mitglied des MdA-Vereines seit 1994.



Agnes Schreieder

(* 1967) Seit 1992 Gewerkschaftssekretärin HBV/ver.di: bis 2002 Regensburg (Niederbayern/Oberpfalz), bis 2006 ver.di-Bundesverwaltung Berlin; 2006–2007 Masterprogramm Global Labour University; ab 2008 ver.di-Landesbezirke Hamburg und Nord, Fachbereich Medien und Kultur.



Hilde David

Geb. 1926; eine Tochter. Berufliche Anfänge in der Krankenpflege. Seit 1948 Verwaltungsangestellte der Gewerkschaft ÖTV (jetzt ver.di): lange im Bereich Gesundheitswesen, danach auch in Frauen-, Jugend- und Bildungs-Sekretariaten tätig. Seit 1984 ehrenamtlich aktiv im Museum der Arbeit

Helga Koppermann

1982 Besucherin der Ausstellung »Vorwärts und nicht vergessen. Arbeiterkultur in Hamburg um 1930« auf Kampnagel. Seit 2001 Mitglied im Verein der Freunde des Museums der Arbeit und in der offenen Werkstatt des grafischen Gewerbes. Bis 2015 Lehrerin an der Stadtteilschule Alter Teichweg.





Herausgeber und V.i.S.d.P.:
Vorstand der Freunde
des Museums der Arbeit e.V.

Wiesendamm 3
22305 Hamburg
Tel. +49 (0)40 428133-520
MdAFreunde@museum-der-arbeit.de

Redaktion:
Jürgen Bönig, Rolf Bornholdt,
Heike Jäger, Helga Koppermann
Friedrich Rogge (koord. Lektorat),
Astrid Schulte-Zweckel,
Michael Schulz

Gestaltung:
typografik, Michael Schulz

Druck:
Druckerei Zollenspieker

September 2016, Auflage 3000
ISSN 1865-0406

MUSEUM DER ARBEIT

DER FREUNDKREIS

