

SCHÜREN

Alexander Stark

Die «filmende Bäckersfrau» Elisabeth Wilms

Amateurfilmpraktiken und
Gebrauchsfilmkultur



Alexander Stark
Die «filmende Bäckerfrau» Elisabeth Wilms
Amateurfilmpraktiken und Gebrauchsfilmkultur

Der Autor

Alexander Stark studierte von 2006 bis 2013 Medienwissenschaft und Geschichte an der Universität Trier. Seit 2014 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, zunächst im vom Riksbankens Jubiläumfond finanzierten Forschungsprojekt «Advertising and the Transformation of Screen Cultures», anschließend im DFG-geförderten Graduiertenkolleg 2279 «Konfigurationen des Films» und seit Januar 2021 im Konsortium für Forschungsdaten materieller und immaterieller Kulturgüter «NFDI-4Culture». Seine Promotion im Fach Medienwissenschaft erfolgte 2020 an der Philipps-Universität.

Alexander Stark

Die «filmende Bäckerfrau»

Elisabeth Wilms

Amateurfilmpraktiken und
Gebrauchsfilmkultur

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zgl. Dissertation an der Philipps-Universität Marburg, Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften, 2020. Erstbetreuung: Prof. Dr. Yvonne Zimmermann (Philipps-Universität Marburg), Zweitbetreuung: Prof. Dr. Alexandra Schneider (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 310565625

Open access funding provided by the Open Access Publishing Fund of Philipps-Universität Marburg with support of the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation)

ORCID ID: 0000-0003-4893-5924

Abbildungsnachweis

Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln (Abb. 1–8, 12–26, 28–33, 35–70), Stadtarchiv Dortmund (Abb. 9–11, 27, 34)

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren 2023

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen

Coverfoto: Elisabeth Wilms mit ihrer Kamera (© Stadtarchiv Dortmund)

Veröffentlicht als OA Publikation unter CC BY-SA 4.0 Lizenz

ISBN 978-3-7410-0421-6 (Print)

ISBN 978-3-7410-0194-9 (OA)

DOI: 10.23799/9783741001949

Inhalt

Danksagung	9
1 Einleitung – «Von Stunde an war ich wie im Fieber.»	11
1.1 Zielsetzung der Arbeit	15
1.2 Quellenlage und Überlieferungslücken	22
1.3 Struktur der Arbeit	29
2 Forschungsstand – Amateur- und Gebrauchsfilm als Objekte wissenschaftlichen Interesses	33
2.1 Die Begrifflichkeiten Amateurfilmer:in und Amateurfilm im filmwissenschaftlichen Kontext	38
2.2 Frühe Perspektiven der Amateurfilmforschung	44
2.3 Perspektivenvielfalt sowie örtliche und zeitliche Fragmentierung in der Amateurfilmforschung	49
2.4 Nationale Perspektiven in der Amateurfilmforschung	54
2.5 Perspektiven auf Filmemacherinnen im Kontext des non-theatrical film	58
2.6 Gebrauchsfilmforschung	66
2.7 Schlussfolgerungen	74
3 «Ein-Frau-Produktion»? – Filmen als Hobby <i>und</i> Beruf	77
3.1 Biografische Aspekte	77
3.2 Wilms' Privatfilme	95
3.3 Amateurfilmvereinigungen und Filmfestivals	99
3.4 Zeitliche und finanzielle Aspekte von Wilms' Auftragstätigkeit	108
3.5 Technisches Equipment und Arbeitsweisen	112
3.5.1 Kamera und Stativ	113

3.5.2	Filmmaterial und Postproduktion	120
3.5.3	Filmentwicklung, -Vervielfältigung und -Regenerierung	129
3.6	Elisabeth Wilms in der medialen Berichterstattung	136
3.7	Zwischenfazit – «Ein-Frau-Produktion»?	143
4	«Hilf uns helfen!» – Wilms’ Filme für das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland	147
4.1	Das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland	153
4.1.1	Die Rolle des Hilfswerkes in der Nachkriegszeit	153
4.1.2	Die Öffentlichkeitsarbeit des Evangelischen Hilfswerkes	157
4.2	Inhalt und Struktur von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT	160
4.3	Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Spendenfilmen	166
4.4	Die Produktion von DORTMUND NOVEMBER 1947	172
4.5	Vervielfältigungsprobleme und die Produktion von SCHAFFENDE IN NOT	179
4.6	Die Zirkulation der Filme	183
4.7	Zwischenfazit – gescheiterte Filme?	188
5	Von Kraftwerken und umsetzbaren Stahlhochstraßen – Industriefilme aus dem Heimstudio	191
5.1	Das Ruhrgebiet als Determinante	194
5.2	Akquise und Auftragsvergabe	198
	Exkurs: Ein Tag im Stahlwerk – WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG	211
5.3	Treatment-, Manuskript- oder Drehbuchentwicklung und Filmarbeiten	216
5.4	Postproduktion und Abnahme	223
	Exkurs: BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963	228
5.5	Vervielfältigung und Zirkulation	236
	Exkurs: UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL	242
5.6	Zwischenfazit – Industriefilme für den schmalen Geldbeutel	250
6	Zwischen Wiederaufbau, Wirtschaftswunder und Strukturwandel – filmische Imagepflege für Dortmund	255
6.1	Der Ursprung einer langjährigen Zusammenarbeit	265
	Exkurs: «So fast as dürpem» – DORTMUND IM WIEDERAUFBAU	268
6.2	Der Wiederaufbauprozess als Anshub kommunaler Filmproduktion in Dortmund	272
	Exkurs: HELFT DEM MENSCHEN	278
6.3	Viele Angebote, wenig Nachfrage – Die Stadt Dortmund und die Filmproduktion in den 1950er-Jahren	283

6.4 Die blühende Stadt	293
6.5 Die internationale Stadt – städtische Filmproduktion in Dortmund in den 1960er- und 1970er-Jahren	304
Exkurs: Die Welt zu Gast – GESTATTEN: DORTMUND	317
6.6 Zwischenfazit – «Aber kennen sie diese Stadt wirklich?»	323
7 Trümmer überall – Wilms’ Filmmaterial in erinnerungskulturellen Kontexten	327
7.1 Aus Aktualität wird Erinnerung – filmische Funktionswandlungen	334
7.2 Alte Bilder, neue Filme – Filmische Neubearbeitungen des Nachkriegsthemas	343
7.3 Die Nutzung von Wilms’ Nachkriegsaufnahmen durch das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht	349
Exkurs: ALLTAG NACH DEM KRIEG	354
7.4 «Brennendes Dortmund in einer Länge von 1 Minute» – Die Verwer- tung von Wilms’ Material im Fernsehen zwischen 1974 und 1989	359
7.5 «Die «filmende Bäckerfrau» ist wieder da» – Nutzungskontexte von Wilms’ Material und die Erinnerung an die Filmemacherin selbst seit 1989	366
7.6 Zwischenfazit – Sich mit Wilms und an Wilms erinnern	379
8 Fazit – Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms	385
9 Anhang	397
9.1 Tabellarische Übersichten zu einzelnen Kapiteln	397
9.2 Abbildungsverzeichnis	402
9.3 Quellenverzeichnis	404
Verwendete Archivkürzel	404
9.3.1 Veröffentlichte Quellen	404
Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	404
Sonstige veröffentlichte Quellen	407
9.3.2 Unveröffentlichte Quellen	408
Briefkorrespondenz	408
Sonstige unveröffentlichte Quellen	419
9.3.3 Internetquellen	422
9.4 Literaturverzeichnis	424
9.5 Filmografie	436
9.5.1 Elisabeth Wilms’ Filme	436
9.5.2 Filme über Elisabeth Wilms	441
9.5.3 Sonstige Filme	441
9.5.4 Fernsehproduktionen und DVD-Veröffentlichungen	443

Danksagung

Mein Dank gilt zunächst dem gesamten Team des Stadtarchivs Dortmund, der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln sowie den Mitarbeiter:innen des Film- und Tonarchivs des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe. Ohne ihre Unterstützung wäre es mir niemals möglich gewesen, Elisabeth Wilms' filmisches Gesamtwerk derart umfassend zu untersuchen. Bei der vorliegenden Monografie handelt es sich zugleich um meine Dissertation an der Philipps-Universität Marburg. Betreut wurde mein Promotionsvorhaben durch Prof. Dr. Yvonne Zimmermann (Philipps-Universität Marburg) und Prof. Dr. Alexandra Schneider (Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Bei beiden möchte ich mich herzlich für den stets konstruktiven Input und die sehr gute Betreuung bedanken. Mein Dank gilt zudem der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die mein Vorhaben im Rahmen meiner Tätigkeit beim DFG-geförderten Graduiertenkolleg 2279 «Konfigurationen des Films» großzügig finanziell unterstützt hat, sowie meinen Kolleg:innen beim Graduiertenkolleg für ihre konstruktive Kritik. Großer Dank gebührt zudem Prof. em. Dr. Martin Loiperdinger (Universität Trier), der mich als erster auf Elisabeth Wilms und ihre Filme aufmerksam gemacht und mich dazu ermutigt hat, ihren Fall zu erforschen. Zu guter Letzt möchte ich mich auch bei meinen Freunden und meiner Familie für ihre fortwährende Unterstützung herzlich bedanken.

1 Einleitung

«Von Stunde an war ich wie im Fieber.»

Frau Müllers größtes Grauen ist der Waschttag. Er bringt für die Hausfrau allenthalben Arbeit mit sich: Sie muss erst den Waschkessel anheizen und auf Temperatur halten, dann die Wäsche im kochenden Wasser stampfen und rühren und sie anschließend im hölzernen Waschbottich mittels einer handbetriebenen Kurbel weiter von Schmutz befreien. Doch damit nicht genug: Ihr Ehemann, der in seiner Mittagspause von der Arbeit nach Hause kommt, erwartet eine warme Mahlzeit. So pendelt Frau Müller ständig treppauf, treppab zwischen Waschkeller und Küche, und dennoch brennt das Essen angesichts des arbeitsintensiven Waschtags an. Überdies haben sich ihre beiden Kinder in ihrer Abwesenheit dazu entschlossen, vor dem Haus in schmutzigen Pfützen zu spielen, und der anschließende nötige Kleiderwechsel gestaltet sich tränenreich. Als nach der Zubereitung eines Puddings für die Kinder auch noch der Postbote an der Tür klingelt, ist Frau Müller dem Zusammenbruch nahe. Doch statt schlechten Nachrichten bringt die Post sie unverhofft der Lösung ihrer Waschtagsprobleme näher, denn sie erhält die Einladung zu einer Arbeitsdemonstration der neuen, vollautomatischen Constructa-Waschmaschine.

Etwa so lassen sich die ersten zweieinhalb Minuten der Handlung des Films *FLIRT MIT EINER MASCHINE* zusammenfassen, der aus dem Jahr 1953 stammt und von Elisabeth Wilms produziert wurde. Wie sich aus dem Grundkonflikt der Geschichte und dessen hier bereits angedeuteter Lösung erahnen lässt, handelt es sich um einen Werbefilm für die Constructa. Dies wird noch deutlicher, wenn das Gerät später im Rahmen der Arbeitsdemonstration vom Off-Kommentar vollmundig als besonders ausgereifte, bewährte und vertrauenswürdige Konstruktion angepriesen wird. Die Waschmaschine wird im Laufe des Films unter ande-

rem auf einem abgefilmten Werbeplakat als Frau mit sechs Armen dargestellt, welche die sechs Bestandteile ihres Waschprogramms, ihre Fähigkeiten also, symbolisieren. Der Off-Kommentar erklärt: «Constructa weicht die Wäsche ein, Constructa heizt und wäscht allein. Spült heiß, spült warm, spült zweimal kalt, dann schleudert sie, dann macht sie halt.» (FLIRT MIT EINER MASCHINE)

Auch Frau Müller ist schnell von den vielen Fähigkeiten des Gerätes überzeugt und erzählt ihrem Mann unter Verweis auf ihren nahenden Geburtstag von der Waschmaschine. Mittels einer Doppelbelichtung, die uns einerseits das Gesicht des Zigarette rauchenden und auf einer Hollywoodschaukel sitzenden Herrn Müller und andererseits noch einmal jenes Plakat zeigt, das die Waschmaschine als Frau mit sechs Armen darstellt, zeigt uns FLIRT MIT EINER MASCHINE, dass auch Frau Müllers Mann im Geiste mit der Constructa flirtet. Dennoch ist der Anschaffung erst dann positiv gesonnen, als seine Frau auch am nächsten Washtag keine Zeit für ihn und die Kinder findet. Den Kaufvertrag für die Constructa unterzeichnen Käufer und Verkäufer bei Schnaps und Zigaretten. Die Überraschung und Freude an Frau Müllers Geburtstag fallen groß aus: Die Familie erwartet sie mit Kaffee, Kuchen und Blumen und überdies auch mit einer nagelneuen Waschmaschine. Der Off-Kommentar fasst die Situation am Ende des Films zusammen: «Nun lebt sie froh und unbeschwert, ist glücklich und beneidenswert.» (FLIRT MIT EINER MASCHINE)

FLIRT MIT EINER MASCHINE hat den Werbefilm nicht neu erfunden. Vielmehr bedient er sich mehrerer lang etablierter Erzählmuster dieser Filmgattung: Da ist zum einen die überforderte Hausfrau, die aufgrund der Überlastung mit ihren Haushaltspflichten keine Zeit mehr für ihre Familie findet, welche sich ihrerseits vernachlässigt fühlt. Die Lösung dieses Problems präsentiert sich in Form eines neuen technischen Geräts, das es anzuschaffen gilt.¹ Zum anderen ist da die Darstellung des Haushaltsgerätes selbst als menschlich-technologisches Mischwesen, das zum neuen Familienmitglied wird.² Sowohl Frau als auch Herr Müller «flirten» mit der Maschine, Letzterer indem er bei einer Zigarette auf der Hollywoodschaukel das bereits angesprochene Werbeplakat und die Fähigkeiten der Constructa noch einmal imaginiert. Als Frau Müller schließlich mit der Waschmaschine überrascht wird, streichelt sie das Gerät, ihr Mann beugt sich ebenfalls über die Constructa, legt seine Stirn an die seiner Frau, und die Kamera schwenkt geradezu scheu auf ein anderes Motiv. Zu guter Letzt bedient sich auch der Off-Kommentar des neunminütigen Farbfilms eines gängigen Gestaltungs-

1 So bspw. auch zu finden im Miele-Werbefilm WENN VATER WASCHEN MÜSSTE, Produktion: Excentric-Film Zorn & Tiller GmbH, 35 mm, s/w, stumm, 5 Min., D 1928, sowie im Werbefilm der AEG DER EHEZWIST, Produktion: Diehl-Film GmbH, 35 mm, Farbe, Ton, 3 Min., D 1952.

2 Die Vermenschlichung und insbesondere Verweiblichung von Haushaltsgeräten findet sich unter anderem auch im Werbefilm der Firma Caspar Blume, DAS WAR RICHTIG!, Produktion: Kinomat-Film, Limberg & Peters, 35 mm, Farbe, Ton, 2 Min., D 1938.

musters, denn er ist im Stile der zitierten Passagen ausschließlich in Reimform gehalten.³ Für all diese narrativen und stilistischen Elemente lassen sich in der Geschichte des Werbefilms bekannte und frühere Beispiele finden. Warum also diese Untersuchung mit eben jenem Film einleiten?

Diesbezüglich gilt es zunächst festzuhalten, dass *FLIRT MIT EINER MASCHINE* abseits seiner inhaltlichen Bezugnahme auf etablierte Muster gestalterisch teils recht unbeholfen wirkt. Zwar ist die Kameraarbeit zweifelsohne gut, doch es fehlt die Ebene des Originaltons. Interessant ist jedoch nicht in erster Linie dessen Abwesenheit, sondern wie versucht wurde, diesen Mangel mit zwei Elementen auszugleichen: Mit Musik, die offenbar eigens für den Film geschrieben und auf einer Hammondorgel eingespielt wurde, und mit einem Off-Kommentar, bei dem sich eine männliche und eine weibliche Stimme abwechseln. Beide Elemente sind sehr darum bemüht, das Fehlen von O-Tönen und Geräuschen zu überdecken, beispielsweise indem Teile der zwar sicht- aber nicht hörbaren Dialoge nachgesprochen werden oder, im Fall der Musik, die Tonlosigkeit von Schritten auf einer Treppe mittels einzelnen, pointierten Tönen überdeckt wird. Beides führt in seiner nur mittelmäßig gelungenen Umsetzung allerdings dazu, dass ein offensichtlicher Mangel des Films nur noch mehr herausgestellt wird.

Die Gestaltung des Films weist letztlich auf seinen Ursprung hin, und der ist beachtenswert: *FLIRT MIT EINER MASCHINE* nimmt sich nämlich in Bezug auf seine Produktion und Zirkulation denkbar untypisch für einen Werbefilm aus und wirft zugleich ein Schlaglicht auf die Arbeitsweisen seiner Produzentin Elisabeth Wilms, die im Fokus dieser Untersuchung steht, sowie der gesellschaftlichen Kontexte, in denen sie sich bewegte. Als *FLIRT MIT EINER MASCHINE* 1953 als 16-mm-Farbfilm entstand, waren zwar gerade einmal acht Jahre seit dem Ende des verheerenden Zweiten Weltkriegs vergangen, doch die noch junge Bundesrepublik Deutschland war bereits in einem deutlichen wirtschaftlichen Aufschwung begriffen. Der Film ist in zweierlei Hinsicht ein Ausdruck dieses so bezeichneten «Wirtschaftswunders»: Nicht nur schuf dieses die Rahmenbedingungen dafür, moderne Haushaltsgeräte wie etwa die Constructa so kurz nach dem Krieg überhaupt in der BRD zu produzieren und in Privathaushalten anzuschaffen, sondern ermöglichte es auch Quereinsteiger:innen, sich beruflich neu zu erfinden. Zu diesem Personenkreis gehörte letztlich auch Elisabeth Wilms, denn diese war 1953 weder eine hauptberufliche Filmproduzentin, noch hatte sie einen offiziellen Auftrag von der Peter Pfenningsberg GmbH, dem Hersteller der Constructa, zur Produktion von *FLIRT MIT EINER MASCHINE* erhalten. Die Initiative ging vielmehr von Wilms selbst aus, die als Entlohnung dafür nicht etwa Geld, sondern eine Constructa für den eigenen Haushalt im Sinn hatte. Eigentlich war

3 Wie z. B. auch der Off-Kommentar und die Dialoge im mittels Puppentrick realisierten Werbefilm *DER EHEZWIST*.

die Dortmunderin, die hauptberuflich gemeinsam mit ihrem Mann eine Bäckerei mit angeschlossenem Lebensmittelgeschäft im dörflich geprägten Stadtteil Asseln betrieb, eine begeisterte Amateurfilmerin, die zwölf Jahre zuvor ihre Leidenschaft für das Filmemachen entdeckt hatte. Sie selbst beschrieb diese Begebenheit in einer Amateurfilmzeitschrift später wie folgt:

Auch nach meiner Heirat lebte ich nur meiner Familie und dem Aufbau unseres Geschäftes [wegen], bis ... ja, bis ich bei einer Nachbarin einer 8-mm-Filmvorführung beiwohnte. Das war für mich restlos neu, daß man selber Filme drehen konnte. Ich hatte vordem selten fotografiert und wenn, dann nur unbedeutende Bilder gemacht. Von Stunde an war ich wie im Fieber. Ich hatte das Gefühl, als wäre ich jetzt der Erfüllung meiner geheimsten Wünsche nahe.⁴

Trotz der Kriegsumstände betrieb sie ihr Hobby mit großem Engagement, wann immer sie die Zeit dazu fand. Nach dem Ende des Krieges hatte sich diese Freizeitaktivität eher ungeplant verselbstständigt und Elisabeth Wilms war im Jahr 1953 gerade dabei, ihre Filmproduktion zu einer eigenständigen Erwerbstätigkeit im Bereich des Auftragsfilms auszubauen und sich vor allem auf technischer Ebene zu professionalisieren. Bei dem entstehenden «Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms» übernahm die Filmemacherin die allermeisten Rollen selbst: Sie filmte, schnitt und montierte, führte viele ihrer Produktionen im Auftrag ihrer Kunden selbst vor und übernahm auch die Kommunikation mit ihren Auftraggebern,⁵ filmtechnischen Betrieben und der Presse. Neben ihrer Tätigkeit im Familienbetrieb war Wilms Kamerafrau, Produzentin, Cutterin, Filmvorführerin und Bürokräft zugleich. Es muss ein Kraftakt für die Dortmunderin gewesen sein, die in späteren Jahren bis zu zehn Auftragsfilme pro Jahr realisierte. Im Zeitraum rund 40 Jahren stellte sie so rund 100 Filme her, von denen rund 60 nachweislich als Auftragsproduktionen entstanden sind.

War Wilms also das emanzipatorische Gegenstück zu Frau Müller, ihrer Protagonistin aus *FLIRT MIT EINER MASCHINE*, die sich ihrerseits als Hausfrau und treusorgende Mutter denkbar gut in die zu jener Zeit favorisierten traditionellen Rollenbilder einfügte? Wie sich im Verlauf dieser Arbeit zeigen wird, ist die Antwort auf diese Frage komplexer, als es zunächst scheint. Fest steht, dass die Filmemacherin zeitlebens in verschiedenen Kontexten unterschiedlich agierte: Ihr

4 Elisabeth Wilms: «Sie wünschen?». In: *Der Film-Kreis. Eine Zeitschrift für Freunde des Amateurfilms* 2, 1955, S. 36 (STA DO, Best. 624, Nr. 122/3).

5 Der Begriff «Auftraggeber» wird im Kontext dieser Arbeit bewusst in seiner männlichen Form verwendet, da es sich laut meiner Recherche bei Wilms' Kunden bis auf sehr wenige Einzelfälle (die als solche ggf. kenntlich gemacht werden) um männliche Personen handelte. Indem ich den Begriff nicht genders, möchte ich im konkreten Fall einzig auf diese historischen Gegebenheiten hinweisen.

der Öffentlichkeit präsentiertes Selbstbild pendelte zwischen dem konservativen weiblichen Rollenbild und dem Bruch mit diesem, ihr filmisches Wirken zwischen den beiden Polen der Selbst- und Fremdzuschreibungen von «Amateurfilmerin» und «professioneller Filmproduzentin». *FLIRT MIT EINER MASCHINE* ist nur ein Beispiel ihres mannigfaltigen filmischen Lebenswerkes, das seinerseits inhaltlich zwischen Werbe- und Lehrfilm angesiedelt ist. Es lässt sich erahnen, dass sich Elisabeth Wilms' jahrzehntelanges Filmschaffen einer allzu schnellen Deutung entzieht. Dementsprechend gilt es, im Rahmen dieser Arbeit eben jene Schnittmengen zwischen Amateurfilm und professionellem Filmschaffen sowie zwischen Amateurfilm- und Gebrauchsfilmproduktion, die das Wirken der Dortmunderin kennzeichneten, näher zu beleuchten.

1.1 Zielsetzung der Arbeit

Wozu kann die Untersuchung eines einzelnen, spezifischen Falls wie dem von Elisabeth Wilms eigentlich einen Beitrag leisten? Die Antwort auf diese Frage kann je nach Erkenntnisinteresse unterschiedlich ausfallen – Mein eigenes Interesse ist filmwissenschaftlicher Natur, und vor dem Hintergrund dieser akademischen Disziplin denke ich, dass das Studium von Wilms' rund 40 Jahre andauernder Filmtätigkeit dazu geeignet ist, unser derzeitiges Verständnis der Filmgeschichte beträchtlich zu erweitern. Lange Zeit hat die Filmwissenschaft darauf fokussiert, das kommerzielle Kino und insbesondere den Spielfilm anhand der Konzepte von Kinodispositiv, Filmkanon und Indexikalität des fotografischen Bildes sowie der Kategorien von Werk und Autor zu untersuchen. Dies hat dazu geführt, dass andere filmische Praktiken und Formen lange marginalisiert und kaum erforscht wurden. Einer der folglich lange weitestgehend nicht beachteten filmischen Produktions-, Zirkulations- und Rezeptionskontexte ist der des sogenannten «non-theatrical film».

Dieser Begriff wird zwar im filmwissenschaftlichen Kontext verwendet, aber wurde nicht erst dort geprägt, sondern fand in der nordamerikanischen und britischen Filmindustrie bereits seit den 1920er-Jahren Verwendung.⁶ Er umfasst laut Alexandra Schneider in seiner Gesamtheit all jene Filme, für die niemand Eintritt bezahlt und die nicht im verdunkelten Kinosaal vorgeführt werden – Die letztlich also keinen theatrical release durchlaufen.⁷ In seiner 1992 publizierte Studie zum non-theatrical film unterteilte der britische Autor Anthony Silde diesen in

6 Vgl. Dan Streible / Martina Roepke / Anke Mebold: «Introduction. Nontheatrical Film». In: Indiana University Press (Hrsg.): *Film History* 19, Bloomington 2007, S. 339.

7 Vgl. Alexandra Schneider: «Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms». In: Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hrsg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2016, S. 2.

zwei Kategorien: Zum einen kommerzielle (Spiel- und Dokumentar-)Filme, von denen Schmalfilmkopien hergestellt wurden, um sie auch außerhalb des Kinos, etwa in Schulen, im Heimkino, in Museen oder Kaufhäusern vorzuführen. Zum anderen Filme, die explizit für Verwendungskontexte außerhalb des kommerziellen Kinos entstanden sind.⁸ Dies schließt Amateurfilme ebenso ein wie beispielsweise Lehr- und Forschungsfilm oder Industriefilm. Abgesehen von Slides Untersuchung brauchte es weitere Impulse, damit die Filmwissenschaft sich, erst zögerlich, dann in den letzten Jahren verstärkt der Erforschung des non-theatrical film in seinen diversen Ausprägungen widmete. Bezogen auf den Amateurfilm sind diesbezüglich die Arbeiten des französischen Filmtheoretikers Roger Odin und der US-amerikanischen Filmhistorikerin Patricia Zimmermann aus den 1980er- und 1990er-Jahren zu nennen.⁹ Weitere Impulse lieferte die Zugänglichmachung der umfangreiche Filmsammlung des US-amerikanischen Archivars, Wissenschaftlers und Filmemachers Rick Prelinger aus dem Bereich des non-theatrical film sowie die Etablierung des Orphan Film Symposium durch den Filmhistoriker Dan Streible Ende der 1990er-Jahre als Tagung zur Beschäftigung mit allen Arten von «verwaisten» Filmen (also solchen, auf die keine Besitzansprüche mehr erhoben werden).¹⁰

Betrachtet man Elisabeth Wilms' filmisches Schaffen in seiner Gesamtheit, so wird schnell klar, dass sie mit Ausnahme des Fernsehwerbespots *VOM BÄCKERMEISTER QUARKGEBÄCK* (1967), bei dem ihre tatsächliche Rolle jedoch unklar bleibt, ihr Leben lang ausschließlich Filme produziert hat, die dezidiert für verschiedene, außerhalb des kommerziellen Kinos angesiedelte Verwendungskontexte vorgesehen waren.¹¹ Wilms' Fall filmwissenschaftlich zu untersuchen, ist nicht ohne Kenntnisse um den non-theatrical film möglich. Doch man kann auch die entgegengesetzte Perspektive einnehmen: Führt man sich den Werdegang der Dortmunderin von der Amateurfilmerin hin zur erfolgreichen Produzentin von Auftragsfilmen, die große Bandbreite ihrer Auftraggeber sowie die mit fast 40 Jahren äußerst lange Dauer ihrer aktiven Schaffenszeit vor Augen, so wird das enorme Erkenntnispotenzial des Falls deutlich. Dieses Potenzial betrifft vor allem zwei verschiedene Forschungszweige der Filmwissenschaft, die sich unterschiedlichen Ausprägungen des non-theatrical film widmen: Die Amateurfilmforschung und die Gebrauchsfilmforschung.

8 Vgl. Anthony Slide: *Before Video. A History of the Non-Theatrical Film*. New York 1992, S. XI.

9 Siehe Roger Odin: «Pour une sémio-pragmatique du cinéma». In: University of Iowa (Hrsg.): *Iris 1*, Iowa City 1983, S. 67–82 sowie Patricia R. Zimmermann: *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington 1995.

10 Zu Prelingers und Streibles Rolle bei der Etablierung der Gebrauchsfilmforschung vgl. Schneider 2016, S. 10–12.

11 Zu *VOM BÄCKERMEISTER QUARKGEBÄCK* siehe ausführlicher Unterkapitel 3.5.3 Filmentwicklung, -vervielfältigung und -regenerierung.

Als Resultat der lang andauernden Ausrichtung der Filmwissenschaft auf das kommerzielle Kino und Film als Kunstform sind beide Forschungszweige vergleichsweise jung: Der Amateurfilm ist erst seit Mitte der 1980er-Jahre zunächst zögerlich (wie erwähnt durch Roger Odin und Patricia Zimmermann) und in den letzten 15 Jahren international verstärkt in das Interesse der Filmwissenschaft geraten (zum Beispiel durch Martina Roepke, Alexandra Schneider, Siegfried Mattl, Ryan Shand, Charles Tepperman, Nico de Klerk, Mats Jönsson, Heather Norris Nicholson, Susann Assman).¹² Kennzeichnend für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm ist bislang eine recht große internationale Fragmentierung, die sich in der Dominanz von lokal und regional gerahmten Untersuchungen äußert.¹³ Auch der sogenannte Gebrauchsfilm hat erst in jüngster Zeit vermehrt wissenschaftliche Beachtung gefunden (beispielsweise neben Yvonne Zimmermann durch Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, Charles R. Acland und Haidee Wasson). Nach Yvonne Zimmermann vereint die Gattung des Gebrauchsfilms eine Vielzahl filmischer Formen in sich, die sich allesamt einer kommerziellen Verwertungslogik entziehen und sich in erster Linie über die Modalitäten ihrer Verwendung definieren. Sie sind mediale Instrumente des Auftraggebers beispielsweise in den Bereichen Forschung, Lehre, Werbung, Aufklärung, Konsensstiftung oder Gemeinschaftsbildung, mit denen kein finanzieller Gewinn erzielt werden, sondern die Intention des Auftraggebers vermittelt werden soll.¹⁴ Im englischen Sprachraum etablierten Acland und Wasson für den Gebrauchsfilm den Begriff «useful cinema».¹⁵ Im Kontext dieser beiden Forschungszweige und in Ergänzung der bereits von ihnen generierten Erkenntnisse kann Elisabeth Wilms als vergleichsweise äußerst gut dokumentiertes Fallbeispiel für gleich mehrere, bislang von der filmhistorischen Forschung größtenteils vernachlässigte Aspekte der Filmgeschichte dienen:

Wie ein Überblick über die bereits publizierte Forschungsliteratur zum Amateurfilm zeigt, ist diese nicht nur lokal und regional fragmentiert, sondern auch die Perspektive von Amateurfilmerinnen ist in ihr bislang deutlich unterrepräsentiert, auch wenn in den letzten Jahren einige wenige Untersuchungen, beispielsweise durch Annamaria Motrescu-Mayes, Heather Norris Nicholson und Stefanie Zingl, den Blick auf Filmemacherinnen im Amateurkontext gelenkt

12 Vgl. Kapitel 2.

13 Vgl. hierzu auch Schneider 2016, S. 9.

14 Vgl. Yvonne Zimmermann: «Neue Impulse in der Dokumentarfilmforschung». In: Yvonne Zimmermann (Hrsg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich 2011, S. 16–17, sowie Yvonne Zimmermann: «Dokumentarischer Film: Auftragsfilm und Gebrauchsfilm». In: Yvonne Zimmermann (Hrsg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*. Zürich 2011, S. 35, S. 46.

15 Vgl. Haidee Wasson / Charles R. Acland: «Utility and Cinema». In: Charles R. Acland / Haidee Wasson (Hrsg.): *Useful Cinema*. Durham, London 2011, S. 3.

haben. Die Untersuchung von Wilms' Fallbeispiel kann dabei helfen, dieses Verhältnis weiter zu ändern und eine verstärkte Beschäftigung mit weiblichen Perspektiven im Amateurfilm anzustoßen. Untrennbar damit verbunden ist auch der Gender-Aspekt, der dem Thema innewohnt: Wilms' Professionalisierung begann in den frühen 1950er-Jahren. In einer Zeit, als die bundesdeutsche Gesellschaft noch weit entfernt von Bestrebungen zur Geschlechtergleichheit und Emanzipation war und Filmproduzentinnen die Ausnahme bildeten, war die Dortmunderin bereits eine erfolgreiche Filmemacherin, die für Kunden aus klar männlich dominierten Bereichen wie der Stahlindustrie arbeitete. Es ist zudem wichtig festzuhalten, dass sie im Handwerkermilieu aufwuchs und lebte und trotz des Erfolgs mit ihren Filmprojekten bis 1964 zumindest zum Teil in der familieneigenen Bäckerei mit angeschlossenem Lebensmittelgeschäft arbeitete. Nach der Verpachtung des Geschäftes in eben jenem Jahr stellte sie ihren Mann Erich offiziell per Arbeitsvertrag als ihren Assistenten und Stativträger an. Gleichzeitig präsentierte sie sich der Presse fast ihr ganzes Leben lang dem konservativen Rollenbild entsprechend als Ehefrau, für die Ehemann und Bäckerei an erster und ihr filmisches «Hobby» erst an zweiter Stelle standen. Sich mit Elisabeth Wilms' Werdegang und Schaffen zu beschäftigen, ohne den Gender-Aspekt mitzudenken und zu verhandeln, scheint wenig sinnvoll. Da dieses Thema zwangsläufig alle Lebens- und Arbeitsbereiche der Filmemacherin betraf, wird es in dieser Arbeit nicht in einem separaten Kapitel verhandelt, sondern vielmehr immer wieder dort aufgegriffen und beleuchtet, wo es im Verlauf der Untersuchung relevant ist.

Als Filmemacherin war Wilms zudem zeitlebens im Spannungsfeld zwischen *Amateurfilm* und *professionellem Filmschaffen* tätig. Bisherige Arbeiten zum Amateurfilm haben häufig dessen private Gebrauchsweisen in den Vordergrund gerückt, die im Fall von Wilms zumindest eine untergeordnete Rolle spielten. Sie produzierte das Gros ihrer Filme von Beginn ihrer Tätigkeit an für öffentliche oder teilöffentliche Publika, unabhängig vom etwaigen Vorhandensein eines Auftraggebers. Überdies wurde bislang vielfach versucht, eine Definition des *Amateurs* in trennscharfer Abgrenzung zum *Profi* zu schaffen, was nur teilweise sinnvoll erscheint. Vielmehr soll diese Arbeit zeigen, dass es zwischen diesen beiden Selbst- und Fremdbeschreibungen bislang kaum beachtete Schnittmengen gab. Wilms war eine von verschiedenen Akteur:innen, die den Bereich dieser Schnittmengen gestalteten und definierten. Sie schaffte es, sich dauerhaft als erfolgreiche Produzentin von Gebrauchsfilmen zu etablieren, während sie sich gleichzeitig zeitlebens nach außen als Amateur- und Hobbyfilmerin präsentierte. Die Nutzung der Statuszuschreibung «Amateurfilmerin» als Label war gleichzeitig Teil ihres Selbstverständnisses wie auch ihres Low-Budget-Geschäftsmodells.

Betrachtet man demgegenüber beispielsweise bisher publizierte Studien zum Industriefilm, der zum Bereich des Gebrauchsfilms zählt, so wird deutlich, dass der Fokus dort bisher vor allem auf jenen prestigeträchtigen Auftragsproduktio-

nen lag, die große Unternehmen national und international repräsentierten und von professionellen Produktionsfirmen oder bekannten Filmemachern hergestellt wurden. Bei der Untersuchung dieser Filme beschränkte man sich bislang mehrheitlich entweder auf die Perspektive des Auftraggebers oder des Filmemachers.¹⁶ Low-Budget Industriefilme, wie sie über Jahre hinweg das finanzielle Rückgrat von Wilms' «Schmalfilmstudio» bildeten und heute in großer Zahl in den Unternehmensarchiven überliefert sind, haben ebenso wie ihre eher dem Amateursektor zuzurechnenden Produzenten bisher kaum Beachtung gefunden, sieht man von einigen wenigen jüngeren Untersuchungen durch Charles Tepperman, Brian R. Jacobson und Yvonne Zimmermann ab. Auch in diese Forschungslücke stößt diese Arbeit, indem sie ebenfalls Wilms' Industriefilmproduktion untersucht und dabei sowohl die Filmemacherin als auch ihre Auftraggeber in den Blick nimmt, um so unser Verständnis von der durchschnittlicheren, alltäglicheren Herstellung von Industriefilmen zu erweitern.

Doch es gilt auch umso mehr, Wilms' Arbeiten an den Schnittpunkten zwischen *Amateur* und *Profi* zu beleuchten, da sich ihr Portfolio eben nicht nur auf den Industriefilmsektor beschränkt, sondern durch die lange Dauer ihrer Tätigkeit und die Mannigfaltigkeit ihrer Auftraggeber durch eine außerordentliche Bandbreite auszeichnet, die viele Bereiche des non-theatrical film abdeckt. Die vergleichsweise sehr gute Überlieferung ermöglicht es, detaillierte Einblicke in die Produktionsabläufe, die Verwendung und die Verortung vieler ihrer Gebrauchsfilme zu gewinnen und daraus neue Erkenntnisse für die filmgeschichtliche Forschung zu generieren. Hierbei werden die grundlegenden, von Yvonne Zimmermann 2011 formulierten und auf Frank Kessler's «historische Pragmatik» gestützten Prinzipien der Gebrauchsfilmforschung herangezogen: Nach diesen entziehen sich Gebrauchsfilme einer Bewertung als Filmkunst (welche bislang überwiegend im Fokus der Filmgeschichtsschreibung stand) und zeichnen sich vielmehr durch ihren «Werkzeugcharakter»¹⁷ aus. Folglich gilt es, sie im Zusammenhang mit ihrem Gebrauch zu betrachten und im Sinne der historischen Pragmatik die Kontexte der Produktion, Verwendung und Adressierung als determinierende, bedeutungsproduzierende Faktoren herauszustellen.¹⁸

Die Gebrauchsfilmforschung hat sich in ihrer Programmatik explizit auch zur Abkehr von den Kategorien Werk und Autor entschieden. Wenn meine Arbeit nun ihrerseits gewissermaßen einen Ansatz verfolgt, der auf das Schaffen einer einzelnen Filmautorin fokussiert, so geschieht dies weniger aus programmatischen Gründen im Sinne einer Rückkehr zu alten Ideen, sondern vielmehr aus forschungspragmatischen Gründen: Wie ich im Unterkapitel 1.2 Quellenlage

16 Vgl. Kapitel 2.

17 Zimmermann 2011a, S. 35.

18 Vgl. ebd.

und Überlieferungslücken darlegen werde, ist Wilms' schriftlicher und filmischer Nachlass dermaßen umfangreich, dass eine detaillierte Untersuchung zum einen nötig erscheint, um den Fall in seiner Komplexität zu erfassen. Zum anderen sehe ich in diesem Vorgehen ein Potenzial, das sich nicht etwa in einer monolithischen Werkanalyse erschöpft, sondern durch eine starke Einbeziehung der historischen Kontexte des Amateur- und des Gebrauchsfilms generelle Erkenntnisse für den Bereich des non-theatrical film in der Bundesrepublik Deutschland bis 1981 generieren kann.

Diese Erkenntnisse beschränken sich nicht allein auf den Bereich des Industriefilms, den ich bereits erwähnt habe. Wilms' filmisches Lebenswerk ist vielfältig und umfasst unter anderem auch karitativ und religiös motivierte Arbeiten (etwa für das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland) sowie viele Auftragsproduktionen für die Stadt Dortmund, welche allesamt im 16-mm-Format realisiert und im Kontext des non-theatrical film ausgewertet wurden. Anknüpfend an Haidee Wassons Beitrag «Formatting Film Studies», in dem sie die Bedeutung von Formaten als Analyseinstrumente unterstreicht, lässt sich argumentieren, dass das Studium von 16-mm-Filmen, die im Auftrag von Hilfsorganisationen, Wirtschaftsunternehmen und Kommunen hergestellt wurden, sowie die Erforschung ihrer Produktions- und Zirkulationsmodalitäten, Einblicke in bislang zu Unrecht unbeachtete Filmkulturen geben können und unser Verständnis vom Facettenreichtum der Filmgeschichte vergrößern können.¹⁹ Die Untersuchung von Elisabeth Wilms' Auftragsarbeiten, die vor allem in und um Dortmund zur Aufführung kamen, kann einen konkreten Beitrag dazu leisten, denn sie werfen ein Schlaglicht auf die Praktiken und Schnittmengen lokaler Amateur- und Gebrauchsfilmkulturen.

Die allermeisten von Wilms' Produktionen weisen einen starken Lokalbezug zu Dortmund auf. Indem die Filmemacherin rund 40 Jahre lang gleichermaßen alltägliche Begebenheiten wie Großereignisse in ihrer Umgebung mit der Kamera festhielt, wurde sie auch zu einer visuellen Chronistin Dortmunds. In ihren Filmen spiegeln sich Kriegszerstörung, Wiederaufbau, Wirtschaftswunder und Strukturwandel wider. Doch sie produzierte nicht nur verschiedene Filme über die Ruhrgebietsstadt, welche im Laufe der Zeit historische Dokumente wurden, sie führte diese auch immer wieder selbst zu erinnerungskulturellen Anlässen auf und nahm so unweigerlich Einfluss auf Dortmunds lokale Erinnerungskultur. Noch zu Wilms' Lebzeiten begannen auch Fernsehsender Wilms' Material für ihre Produktionen zu nutzen. Dies hält bis heute an, sodass ihre Aufnahmen auch Teil anderer erinnerungskultureller Kontexte geworden sind. Als Zeugnis dieses Einflusses kann beispielsweise die WDR-Dokumentation HEIMATABEND DORT-

19 Vgl. Haidee Wasson: «Formatting Film Studies». In: Manchester University Press (Hrsg.): *Film Studies* 12, Manchester 2015, S. 57–61.

MUND (2013) dienen, die die Geschichte der Stadt seit Ende des Zweiten Weltkrieges zum größten Teil anhand von Wilms' historischem Material erzählt.²⁰ Aber auch die SWR-Dokumentation *LIEBE AUF DEM LAND. ERINNERUNGEN ANS DORFLEBEN IM SÜDWESTEN*, die eine Szene aus dem Nachkriegs-Spendenfilm *SCHAFFENDE IN NOT* (1948) völlig aus dem originären, inhaltlichen wie lokalen Kontext gerissen und gänzlich neu kontextualisiert verwendet, ist Ausdruck dieser Praktik.²¹ Daher wird im Rahmen dieser Untersuchung auch Wilms' Rolle und die ihres Filmmaterials in erinnerungskulturellen Zusammenhängen untersucht.

Das übergreifende Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, unter Berücksichtigung und Verknüpfung all dieser Einzelaspekte am Fallbeispiel Elisabeth Wilms Merkmale der Produktion, Zirkulation und Rezeption des (west-)deutschen Amateur- und des Gebrauchsfilms zwischen 1941 (dem Beginn von Wilms' Filmstätigkeit) und 1981 (ihrem Sterbejahr) herauszuarbeiten. So sollen bestehende Lücken in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesen Themen geschlossen und darüber hinaus Erkenntnisse für Filmgeschichte und Filmtheorie generiert werden. Diesbezüglich sei erneut betont, dass ich dabei besonderes Augenmerk darauf legen möchte, keine rein werkbiografische Auseinandersetzung mit Elisabeth Wilms zu generieren, sondern die Erforschung der Perspektiven der Filmemacherin *und* der Auftraggeber zu kombinieren und Wilms' Arbeit in die historischen Kontexte der Praktiken des Amateurfilms und des Gebrauchsfilms einzubetten. Um dieses Ziel zu erreichen werden zum einen, vorwiegend auf Basis der schriftlicher Quellen, unter filmhistorischen Gesichtspunkten die Aspekte der Produktion, Verwendung und Verortung von Wilms' Filmen im Verbund untersucht. Damit orientiere ich mich an eben jenen inhaltlichen Schwerpunkten, die sich auch das DFG-geförderte Graduiertenkolleg «Konfigurationen des Films», dem ich zweieinhalb Jahre lang als Doktorand angehört habe, in Abkehr von den klassischen Denkmustern der Filmwissenschaft gesetzt hat.²² Zum anderen wird der Aspekt der Form der Filme anhand von Analysen ausgewählter Produktionen näher beleuchtet, die ihrerseits exemplarisch für verschiedene Aspekte des Filmschaffens der Dortmunderin stehen.

20 *HEIMATABEND DORTMUND*, Regie: Christoph Schurian; Frank Bürgin, WDR, s/w und Farbe, 45 Min., Erstausstrahlung: 25.10.2013.

21 *LIEBE AUF DEM LAND. ERINNERUNGEN ANS DORFLEBEN IM SÜDWESTEN*, Regie: Nicola Haenchen; Elmar Babst; Holger Wienpahl; SWR, s/w und Farbe, 90 Min., Erstausstrahlung: 01.10.2017.

22 Das Graduiertenkolleg bezeichnet diese drei Schwerpunkte mit den Begriffen Formbildungen, Verortungen, Verwendungen. Zum Kolleg siehe: <https://konfigurationen-des-films.de/> (26.02.2022).

1.2 Quellenlage und Überlieferungslücken

Da Elisabeth Wilms' filmisches Lebenswerk eng mit ihrer Wahlheimat Dortmund verknüpft ist, ist es dort bis heute bekannt. Bereits zu Lebzeiten der Filmemacherin war man sich seitens der Stadt Dortmund über den lokalgeschichtlichen Wert ihrer Filme bewusst gewesen. So überrascht es nicht, dass kurz nach ihrem Tod die Stadt Dortmund, aber auch das Bundesarchiv ihrem Ehemann Erich Angebote zur Übernahme ihres filmischen Erbes unterbreiteten. Zu einer Einigung kam es allerdings nie.²³ Als auch Erich Wilms 1989 verstarb, wurde die Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, in der sich beide zeitlebens stark engagiert hatten, zur alleinigen Erbin.²⁴ Sie deponierte den Nachlass im Landeskirchlichen Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen in Bielefeld und beauftragte im Jahr 1992 den Dortmunder Filmregisseur, -Produzenten und -Professor Adolf Winkelmann, das gesamte Filmmaterial zu ordnen und zu inventarisieren. Anschließend wurden Kopien des Materials auf Videokassetten, nicht jedoch die Originale, an das Stadtarchiv Dortmund übergeben, wo sie für die Öffentlichkeit einsehbar waren.²⁵ Die Originalfilme gelangten hingegen nie wieder zurück nach Bielefeld, sondern wurden in den feuchtigkeitsgeschädigten Keller des Asselner Gemeindebüros verbracht, wo sie in der Folge in einen gewissen Dornröschenschlaf verfielen, da es bis auf seltene Ausnahmen die Videokopien und nicht die 16-mm-Originale waren, die an interessierte Dritte verliehen wurden.²⁶

2006 wurde man dank eines Mitglieds des örtlichen Heimat- und Geschichtsvereins erneut auf den Nachlass im Keller des Gemeindehauses aufmerksam und kam seitens der Kirchengemeinde in der Folge offenbar zu dem Schluss, dass man sich um eine adäquate langfristige Lagerung und Erschließung der Filme und Schriftdokumente bemühen müsse.²⁷ Schließlich wurde entschieden, das gesamte

23 Siehe o. V.: Aktenvermerk vom 18.12.1981 sowie Stadt Dortmund an Erich Wilms, 10.12.1982 (beide STA DO, Best. 624, o. N.).

24 Siehe o. V.: «Selbst immer als Amateurin betrachtet». In: *Ost Anzeiger*, 29.12.1992, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

25 Vgl. Pressemitteilungen der Winkelmann Filmproduktion (Winkelmann Filmproduktion: «Übergabe des Wilms Archiv in den Räumen der Stadt Dortmund» (Pressemitteilung), 16.12.1992, STA DO, Best. 624, o. N.), sowie der Stadt Dortmund (Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Filmhistorischer Schatz wird Bestand des Stadtarchivs». In: *Pressediens der Stadt Dortmund*, 16.12.1992 STA DO, Best. 624, o. N.).

26 Für das Jahr 2002 lassen sich letztmals vor der «Wiederentdeckung» öffentliche Filmvorführungen mit Filmen aus Wilms' Nachlass belegen. Siehe o. V.: «Die Kamera schrieb eigene Stadtgeschichte». In: *Westfälische Rundschau*, 10.09.2002, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

27 Zur «Wiederentdeckung» des Nachlasses vgl. Wiethmann: Aktenvermerk vom 02.04.2006, sowie E-Mail von Elke Peters (Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen) an Rolf Wiethmann, 07.04.2006 (beide STA DO, Best. 624, o. N.).

Filmmaterial beim Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) in Münster zu deponieren, da man dort über ein eigenes Filmarchiv verfügt, das die langfristige Konservierung des Materials ermöglicht. Alle Schriftdokumente hingegen gelangten als Depositum ins Stadtarchiv Dortmund, wo sie im Rahmen eines eigenen Archivbestands mit der Nummer 624 für Öffentlichkeit und Forschung zugänglich gemacht werden. Doch es dauerte noch einmal gut sechs Jahre, bis eine erste wissenschaftliche Untersuchung von Wilms' Filmschaffen in Form meiner Magisterarbeit *Leben zwischen Trümmern. Dokumentarfilme aus Dortmund von Elisabeth Wilms* erfolgte.²⁸ Diese Untersuchung widmete sich jenem Filmmaterial, das die Dortmunderin in der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgenommen, für das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland²⁹ 1947/48 zu zwei Fundraisingfilmen zusammengestellt und im Laufe ihres Lebens zu verschiedenen Anlässen und Zwecken immer wieder zu neuen Filmen kompiliert hatte. Die thematische Engfassung auf nur wenige Filme und deren Produktion und Zirkulation war nicht nur der beträchtlichen Bandbreite von Wilms filmischem Wirken geschuldet, sondern wurde auch angesichts des großen Ausmaßes ihres schriftlichen Nachlasses nötig, mit dem ich mich konfrontiert sah.

Eine auch nur ansatzweise vollumfängliche Untersuchung wäre im Rahmen einer Magisterarbeit schlicht nicht möglich gewesen, denn allein das schriftliche Erbe der Filmemacherin umfasst mehr als 2.000 Dokumente. Als ich mich seit 2014 im Zuge der Recherchen für das vorliegende Projekt durch diese Unterlagen arbeitete, eröffnete sich Stück für Stück ein differenzierteres Bild der Dortmunderin und ihres filmischen Lebenswerkes. Was zunächst als Resultat eines extensiv betriebenen Hobbies erschien, offenbarte sich als dauerhaft und erfolgreich betriebene filmische Erwerbstätigkeit, vor allem im Bereich der Industrie- und Imagefilmproduktion sowie karitativ und religiös motivierter Arbeiten. Der Schwerpunkt meines Promotionsvorhabens erweiterte sich dementsprechend von den Produktions- und Zirkulationsmodalitäten von Amateurfilmen hin zu jenen von Gebrauchsfilmen mit verschiedensten Zweckbestimmungen.

Das Findbuch des Bestandes 624 zeigt diese inhaltliche Vielfalt von Wilms' Tätigkeit sowie die Reichhaltigkeit der überlieferten Dokumente: Unter anderem finden sich in dem Konvolut Produktionsnotizen zu vielen Filmen, Briefwechsel mit Wilms' Kunden, mit filmtechnischen Betrieben, mit anderen Amateurfilmern sowie mit Freund:innen und Bekannten. Darüber hinaus sind aus Wilms' Filmgewerbe stammende Rechnungen, ihre Steuerunterlagen für viele Jahre, Programmhefte diverser Amateurfilmfestivals, Amateurfilmzeitschriften, Rund-

28 Alexander Stark: *Leben zwischen Trümmern. Dokumentarfilme aus Dortmund von Elisabeth Wilms*. Trier 2013 (unveröffentlichte Magisterarbeit an der Universität Trier im Fach Medienwissenschaft).

29 In dieser Arbeit wird diese Organisation gemäß der zeitgenössischen Praktik auch als «Evangelisches Hilfswerk» bezeichnet.

briefe und Veranstaltungsankündigungen des lokalen Amateurfilmclubs, dem sie angehörte, sowie nicht zuletzt die von ihr selbst gesammelte Presseberichterstattung über sie und ihre Filme enthalten.

Aus dieser unvollständigen Auflistung lässt sich erahnen, welches Potenzial das Dokumentenkonvolut für die filmhistorische Forschung birgt, insbesondere da ein zentrales Problem der beiden vergleichsweise jungen Felder der Amateurfilmforschung und der Gebrauchsfilmforschung, für die Wilms' Filmschaffen von Interesse ist, die oftmals sehr schlechte Überlieferungssituation ist. So wurden und werden teilweise bis heute Filme und zugehöriges Schriftgut aus diesen Bereichen der Filmproduktion, auch bedingt durch das lange Zeit mangelnde akademische Interesse, international kaum systematisch gesammelt. Für die Überlieferung und somit in nächster Instanz auch die Forschung kann dies unterschiedlich schwere Konsequenzen haben: Abgesehen vom vollständigen Verlust von Filmen und filmbegleitenden Materialien für die Nachwelt ist die weitgehend oder vollständig kontextlose Überlieferung von Filmmaterial im Bereich des Amateurfilms häufig anzutreffen. Auf einer solchen Basis ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Filmpraktik zwar möglich, sie kann und muss jedoch in vielen Fällen lediglich über das Material selbst erfolgen. Ähnliches trifft auf den breit gefächerten Bereich des Gebrauchsfilms zu. Fast alle von Elisabeth Wilms' rund 60 Auftragsfilmen lassen sich als Gebrauchsfilme klassifizieren. Während sich solche Produktionen zwar teilweise in großen Stückzahlen in den Archiven der einstigen Auftraggeber finden lassen, sind entsprechende Schriftdokumente zur Produktion und zum Verwendung dieser Filme hingegen häufig nicht erhalten geblieben.³⁰ Wenn man diese gängigen Überlieferungssituationen aus den Bereichen des Amateurfilms und des Gebrauchsfilms nun mit jener im Fall Wilms vergleicht, wird die große Stärke des Nachlass der Filmemacherin deutlich: In ihm sind bis auf sehr wenige Ausnahmen sowohl alle Filme, die die Filmemacherin zwischen 1941 und 1981 realisiert hat, als auch eine sehr große Zahl filmbezogenes Schriftgut vorhanden, was in vielen Fällen die Analyse eines Films selbst, seiner Produktion, Distribution und Zirkulation sowie seiner Rezeption ermöglicht. Überdies gestattet das Quellenmaterial auch, ein Bild ihres filmischen Werdegangs zu zeichnen, der als Fallbeispiel für die Amateurfilm- und Gebrauchsfilmproduktion in der Bundesrepublik Deutschland zu Wilms' aktiver Schaffenszeit dienen kann.

Neben den von Elisabeth Wilms selbst gesammelten Dokumenten und ihren eigenen Filmen existiert zudem eine Dokumentation des Westdeutschen Rundfunks über die Filmemacherin, die kurz vor ihrem Tod produziert wurde und ebenfalls im Rahmen meiner Untersuchung als Quelle herangezogen werden wird. Der einstündige Dokumentarfilm von Jürgen Klauß und Michael Lentz

30 Siehe hierzu auch Kapitel 2.

trägt den Titel *BROT UND FILME – DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS* und wurde Ende 1981, wenige Monate nach Wilms' Tod, im WDR ausgestrahlt.³¹ Er rekapituliert Wilms' filmisches Schaffen vorwiegend chronologisch und zum einen anhand von vielen Aufnahmen aus Wilms' Privat- und Auftragsfilmen. Zum anderen besteht die Dokumentation aus Aufnahmen, die zwischen 1980 und 1981 extra für sie gefertigt wurden. In diesen erzählt Wilms von ihrem Lebensweg und ihrer Filmtätigkeit und wird mit der Kamera zu einigen Stationen ihrer Arbeit (wie etwa der Westfalenhalle) begleitet. Stets dabei ist auch Erich Wilms, der ebenfalls mehrmals zu Wort kommt und sich zur Filmleidenschaft seiner Frau äußert.

Die beiden Regisseure Klaufß und Lenz verzichteten in *BROT UND FILME* gänzlich auf einen Kommentar von Produzentenseite. Sie selbst sind außerdem nie im On zu sehen und auch ihre Fragen an das Ehepaar Wilms sind nicht Teil des Films. Da stattdessen sowohl Elisabeth als auch Erich Wilms sehr umfassend zu Wort kommen und scheinbar frei erzählen, vermittelt die Dokumentation einen sehr persönlichen Eindruck vom Verhältnis der beiden zueinander sowie vom Selbstbild der Filmemacherin. Zugleich fehlt dem Film durch die weitgehende Abwesenheit seiner Produzenten eine kritische Perspektive, die sich auch auf den anderen Ebenen der Filmgestaltung nicht finden lässt. So wird in ihm letztlich Wilms' eigene Sicht auf ihr Schaffen unkritisch verbreitet. Dazu zählt unter anderem, dass *BROT UND FILME – DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS* in seinem Titel die von ihr selbst über viele Jahre tradierte Erzählung, sie habe Filme stets nur als Teil eines leidenschaftlich gepflegten Hobbies hergestellt, übernimmt.³² Will man die Dokumentation folglich als Quelle nutzen, muss man sie wie jedes andere Zeugnis der Vergangenheit kritisch betrachten. Diesen Umstand einbezogen besitzt sie dennoch einen gewissen Wert für meine Untersuchung, da sie einige der Lücken zu schließen vermag, die der Nachlass der Filmemacherin trotz seiner großen Bandbreite aufweist.

Überhaupt sollte der rein quantitative Umfang des Film- und Schriftnachlasses nicht über eben diese Lücken und Schwächen hinwegtäuschen. Hier gilt es sich bewusst zu machen, dass es sich um nicht mehr und nicht weniger als eben das, einen Nachlass, ein mehr oder minder kuratiertes Konvolut vererbter Dokumente handelt. Die zeitgenössischen Konditionen, die dazu geführt haben, dass jenes Konvolut beispielsweise eine Vielzahl von Unterlagen zu einem bestimmten Film, aber kein einziges Dokument zu einem anderen enthält, lassen sich heute ganz überwiegend nicht mehr rekonstruieren. Eine auffallende Lücke, die sich im Rahmen meiner Untersuchung nicht schließen ließ, betrifft Wilms' Biografie

31 *BROT UND FILME. DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS*, Regie: Jürgen Klaufß / Michael Lenz, WDR, s/w und Farbe, Ton, 60 Min., Erstausstrahlung: 05.12.1981.

32 Wilms' Selbstbild wird ausführlich in Kapitel 3 der Arbeit behandelt.

und Filmtätigkeit in der Zeit vor 1946.³³ Zwar finden sich zahlreiche Filme von ihr aus jenen Jahren, doch ist so gut wie keinerlei Schriftgut aus dieser Zeit in ihrem Nachlass erhalten. Was aus den wenigen Dokumenten hervorgeht ist, dass Erich Wilms im Mai 1933 in die NSDAP eintrat. Die Motive, die hinter dieser Entscheidung standen, sind aufgrund der Quellenlage nicht mehr nachvollziehbar. Durch das Ehepaar selbst überliefert ist jedoch, dass der Parteieintritt auf Drängen seiner Frau geschah. Erich Wilms wurde nach dem Krieg von den britischen Besatzungsbehörden zunächst als «Mitläufer ohne Beschäftigungsbeschränkungen» und später als «entlastet» eingestuft.³⁴

Man muss sich außerdem bewusst machen, dass Elisabeth Wilms ab 1941 begann, sich dem Film als Hobby zu widmen, also inmitten der NS-Zeit und des Zweiten Weltkriegs. 1943 trat sie in den gleichgeschalteten Bund Deutscher Film-Amateure ein.³⁵ Ihre Filme, von denen einige mit dem teuren Agfacolor-Material gedreht wurden, wie etwa *DER WEIHNACHTSBÄCKER* (1943), *KINDERSONNTAG* (1944) und *MÜNSTERLAND – HEIMATLAND* (1944), zeichnen allesamt das Bild einer heilen Welt, in der der tobende Weltkrieg ausgespart bleibt. Wilms gab im Laufe ihres Lebens verschiedentlich an, einige ihrer Filme hätten während der NS-Zeit Prädikate durch die Filmprüfstelle Berlin erhalten.³⁶ Verifizieren lässt sich dies auch unter Zuhilfenahme der Unterlagen im Filmarchiv des Bundesarchivs nicht, obwohl die Zensurdaten der Filme nachvollzogen werden können. Sie belegen lediglich, dass Wilms ihre Filme außerhalb des heimischen Polizeikreises vorführen wollte, was eine Begutachtung durch die Filmprüfstelle nötig machte.³⁷ Warum sich die Filmemacherin auf Prädikate aus der NS-Zeit berief, bleibt im Dunkeln.

Elisabeth Wilms war sich, wie sich im Laufe der Recherchen für dieses Projekt immer deutlicher gezeigt hat, sehr wohl der Bedeutung ihrer langjährigen Filmtätigkeit bewusst und zeichnete schon früh aktiv ein eigenes Bild ihrer Person und ihres Lebenswerkes. Ist man sich ihrer idealisierenden Haltung zum eigenen Leben und Filmschaffen bewusst, muss man zudem folglich auch davon ausgehen, dass sie unter anderem vor diesem Hintergrund im Laufe ihres Lebens auch bewusst Entscheidungen darüber getroffen hat, welche schriftlichen Unterlagen sie dauerhaft aufbewahrte und welche nicht. Diese ihr eigene Sicht tritt insbeson-

33 Dieses Thema wird ebenfalls in Kapitel 3 der Untersuchung betrachtet.

34 Vgl. Entnazifizierungsunterlagen Erich Wilms', STA DO, Best. 624, Nr. 137.

35 Siehe Schreiben des BdFA an Wilms vom 18.01.1943, STA DO, Best. 624, Nr. 104.

36 Siehe bspw. o. V.: «Frau Elisabeth Wilms. Dortmunds filmende Bäckersfrau». In: *Die Frau in der Bäckerei* 3, 1959, S. 5, STA DO, Best. 624, Nr. 113. Auch in der Einleitung zum Findbuch des Nachlasses wird diese Anekdote erwähnt.

37 Vgl. die E-Mail der Bundesarchiv-Mitarbeiterin Kathrin Moelke an den Verfasser vom 23.07.2012. Zur Zensurpraxis vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*. Hildesheim 2006, S. 74.

dere in den überlieferten Presseartikeln über sie zutage. Das beste Beispiel, um die so entstehenden Herausforderungen für dieses Projekt, insbesondere in der Arbeit mit ihren (auto-)biografischen Dokumenten, exemplarisch zu schildern, ist der eingangs zitierte Artikel, der 1955 in der Amateurfilmzeitschrift *Der Film-Kreis* erschienen ist. An ihm ist zunächst besonders, dass er in Form eines Briefes der Filmemacherin an die Zeitschrift gehalten ist. Aus Wilms' Schriftwechsel mit der Redaktion lässt sich rekonstruieren, dass sie auf die briefliche Anfrage eines Redakteurs zu ihrem filmischen Werdegang mit einem sehr ausführlichen Schreiben an den *Film-Kreis* antwortete, und dass dieser Brief in gekürzter Form als solcher letztlich abgedruckt wurde.³⁸ Mit diesem Artikel liegt also ein Dokument vor, das von Elisabeth Wilms selbst verfasst wurde und das überdies eines von sehr wenigen Zeugnissen ist, das über ihre Jugend und die Ursprünge ihres Filmschaffens Auskunft gibt. Bei dessen Lektüre fällt insbesondere der literarische Stil auf, in dem Wilms ihre Laufbahn schildert. So schreibt sie etwa, dass sie ihre vielen Berufswünsche stets «vor dem oft sehr harten, aber doch schönen Muß der Pflichterfüllung»³⁹ zurückstellen musste. Mag man diesen Stil bestenfalls noch als Eigenart der Filmemacherin ansehen, lassen sich einige im Verlauf des Artikels geschilderte Sachverhalte mithilfe der Überlieferung aus anderen Archiven nur schwer in Einklang bringen. Dies gilt vor allem für die Schilderung des Produktionsanlasses und der Distributionsumstände der beiden Filme DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT, von denen Wilms berichtet:

Nach dem Kriege bot ich dem Evangelischen Hilfswerk an, einen Film über das Nachkriegselend zu drehen. Innerhalb kürzester Zeit – ich glaube, höchstens 14 Tage haben die Dreharbeiten gedauert – war der Film fertig und hatte großen Erfolg. [...] Nachfolgend drehte ich den Streifen «Schaffende in Not». [...] Beide Filme sind vom Evangelischen Hilfswerk in viele Länder des Auslands geschickt worden und haben – darüber war ich stets sehr glücklich – viel Elend lindern helfen [können].⁴⁰

In späteren Zeitungsinterviews gab Wilms darüber hinaus sogar an, sie selbst sei mit der Idee eines Films an die Hilfsorganisation herantreten oder, in einer anderen Variante, habe diesen sogar zuerst gänzlich fertiggestellt und ihn anschließend der Organisation angeboten.⁴¹ Doch wie sich mithilfe der Korres-

38 Siehe *Der Film-Kreis* an Wilms, 08.01.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 109) sowie 19.01.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 113). Das Original von Wilms' Brief ist zwar im Findbuch des Bestandes aufgeführt, konnte bei den Recherchen allerdings nicht aufgefunden werden.

39 Wilms 1955, S. 36.

40 Ebd., S. 37.

41 Vgl. bspw. ebd., S. 37, o. V.: «Asselner Schüler sahen Dokumente vom Nachkriegs-Dortmund in Filmen». In: *Ruhr-Nachrichten*, 22.02.1974 (STA DO, Best. 624, Nr. 105), o. V.: «Überall

pondenz des Evangelischen Hilfswerkes im Landeskirchlichen Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen und im Archiv für Diakonie und Entwicklung in Berlin belegen lässt, war es vielmehr das Hilfswerk, das aktiv auf der Suche nach einer Person war, die in der Lage war, zwei Spendenfilme für sie herzustellen und sich im Zuge dessen an Wilms wandte, die daraufhin mit der Produktion des ersten Films begann.⁴² Bedeutsamer als dieses Detail ist allerdings der Umstand, dass die beiden Filme keineswegs durch die Hilfsorganisation in «viele Länder» geschickt wurden. Vielmehr waren sie zu jenem Zeitpunkt, als dies nach vielen Schwierigkeiten endlich möglich gewesen wäre, inhaltlich veraltet und wurden durch das Evangelische Hilfswerk nicht international verbreitet, wie eigene Recherchen gezeigt haben. Diesen Umstand kannte auch Elisabeth Wilms und war darüber «sehr unglücklich», wie der zeitgenössische Brief eines Hilfswerk-Mitarbeiters zeigt, mit dem sie bei dem Projekt eng zusammengearbeitet hatte.⁴³ Mag wie in diesem Beispiel die Einbeziehung von anderen Archivalien möglich sein, um Wilms' Darstellungen tiefergehend zu recherchieren und zu hinterfragen, ist dies für andere, insbesondere biografische Sachverhalte schlicht nicht möglich, da hierzu keine anderen Quellen als die von der Filmemacherin gesammelten Dokumente existieren. Eine grundlegende Skepsis im Umgang mit diesen Dokumenten ist daher unbedingt angebracht, doch selbst dann bleiben einige Fragen offen.

Anders zu bewerten ist hingegen die Tatsache, dass sich die Produktionsprozesse von Filmen, in deren Verlauf es zu Meinungsverschiedenheiten zwischen Wilms und ihren Auftraggebern oder zu Problemen mit filmtechnischen Betrieben gekommen ist, im schriftlichen Nachlass weitaus umfangreicher niederschlagen als diejenigen Projekte, die offenbar ohne derartige Zwischenfälle realisiert wurden. Dies dürfte eher dem Umstand geschuldet sein, dass die Dortmunderin, die des Öfteren ohne schriftliche Verträge arbeitete, zum Zeitpunkt des Auftretens von Problemen eine gewisse Rechtssicherheit und Nachvollziehbarkeit anstrebte, indem sie häufig ausführlich ihre Sichtweise problematischer Vorgänge schriftlich festhielt und diese Schilderungen an die anderen beteiligten Parteien versandte, sie in Form von Durchschriften jedoch auch für die eigenen Unterlagen aufbewahrte.

Doch abgesehen von den möglichen Ursachen einzelner Überlieferungslücken oder Schwerpunkte in Wilms' Nachlass gilt es in jedem Fall, sich diese bewusst zu machen und überdies, soweit möglich, durch das Hinzuziehen von Unterla-

geschätzt und anerkannt: Die filmende Bäckersfrau». In: *Bäcker-Post*, 12.07.1957, o. V.: «Filmende Bäckersfrau». In: *Die Hausfrau*, o. D., (beide STA DO, Best. 624, Nr. 113).

42 Vgl. Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 04.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2. Siehe zum ganzen Sachverhalt ausführlich Kapitel 4.

43 Vgl. Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 25.02.1949, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2. Siehe auch hier Kapitel 4.

gen aus anderen Archiven, insbesondere jene ihrer Auftraggeber, zu ergänzen, um nicht nur Wilms' Perspektive, sondern auch die ihrer Kunden in die Untersuchung mit einzubeziehen und kritisch zu hinterfragen. Folglich basiert die vorliegende Untersuchung nicht nur auf dem Quellenmaterial des Dortmunder Bestandes 624, sondern auch auf Archivgut des thyssenkrupp Konzernarchivs, des Landeskirchlichen Archivs der Evangelischen Kirche von Westfalen, des Archivs für Diakonie und Entwicklung, des Gemeindebüros und des Archivs der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, des Bundesarchiv-Filmarchivs sowie weiterer Bestände des Stadtarchivs Dortmund.⁴⁴

1.3 Struktur der Arbeit

Entsprechend den oben formulierten Erkenntnisinteressen werde ich die Untersuchung zunächst in Kapitel 2, Amateur- und Gebrauchsfilm als Objekt wissenschaftlichen Interesses, tiefgehend in den Kontexten der filmwissenschaftlichen Teilbereiche der Amateurfilmforschung und der Gebrauchsfilmforschung verorten und darauf aufbauend das eigene methodische Vorgehen entwickeln. Der Hauptteil der Dissertation gliedert sich anschließend in fünf Kapitel, die jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven auf einen oder mehrere zentrale Aspekte von Wilms' Fall blicken. Kapitel 3, «Ein-Frau-Produktion»? – Filmen als Hobby und Beruf, geht zunächst den Charakteristika von Wilms' Werdegang im Kontext von Amateur- und Gebrauchsfilm nach und stellt zentrale Merkmale ihrer Produktionspraktiken heraus. Im Zuge des Kapitels wird ausführlich auf biografische Gesichtspunkte, ihre Professionalisierungsbestrebungen sowie ihre Selbst- und Fremdwahrnehmung (beispielsweise durch ihre Kunden, filmtechnische Unternehmen, die Presse und den örtlichen Amateurfilmclub) im Spannungsfeld zwischen den Selbst- und Fremdzuschreibungen von *Amateur* und *Profi* eingegangen. Die technischen Aspekte ihrer Arbeit werden ebenfalls näher beleuchtet. Überdies werden Wilms' Privatfilme, die nicht zentraler Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind, in diesem Kapitel verhandelt.

Für die folgenden drei Kapitel unternimmt meine Arbeit einen Perspektivwechsel von den Partikularitäten des Falls Wilms hin zu drei großen Produktions- und Zirkulationskontexten von Gebrauchsfilmen in den unmittelbaren Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs sowie in der Bundesrepublik Deutschland: Karitativ und religiös motivierte Filme, Industriefilme sowie kommunale Gebrauchsfilme.⁴⁵ Diese drei Kontexte, die ich unter den drei bereits

44 Eine Legende der in der Arbeit verwendeten Archivkürzel findet sich im Anhang.

45 Auf die Verwendung entsprechender Begrifflichkeiten (wie etwa Industriefilm) werde ich am Beginn jedes Kapitels eingehen.

angeführten Schwerpunkten der Produktion, Verwendung und Verortung untersuchen werde, spiegeln die Hauptfelder von Wilms' filmischer Auftragstätigkeit wider. Verteilt über die Kapitel 4 bis 7 finden sich in der Arbeit zudem filmanalytische Exkurse zu einigen Produktionen der Filmemacherin. Diese ausgewählten Filme haben einen exemplarischen Charakter. Die Exkurse sollen einen Eindruck davon geben, wie sich Wilms' Filmgestaltung im Laufe ihres Lebens entwickelt hat und wie sich ihre Produktionen gestalterisch in den jeweiligen Gebrauchsfilmkontext einfügen.

Kapitel 4, «Hilf uns helfen!» – Wilms' Filme für das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland ergründet anhand einer Fallstudie der beiden Filme DORTMUND NOVEMBER 1947 (1947) und SCHAFFENDE IN NOT (1948) die Produktions- und Distributionsumstände sowie die Zirkulation der beiden karitativen Gebrauchsfilme in der Nachkriegszeit. Die thematische Engfassung auf zwei Filme erfolgt hierbei nicht nur aufgrund der mit ihnen verbundenen guten Dokumentenlage in verschiedenen Archiven. Vielmehr ebneten gerade diese Filme maßgeblich den Weg der Dortmunderin zu ihren ersten bezahlten Auftragsproduktionen. Sie nahmen daher zeitlebens eine besondere Stellung in ihrem Werdegang und Gesamtwerk ein, die, wie bereits im Unterkapitel 1.2 geschildert, auch zur Legendenbildung führte.

Kapitel 5, Von Aufgleisgeräten und umsetzbaren Stahlhochstraßen – Industriefilme aus dem Heimstudio, ist eine Analyse von Elisabeth Wilms' gesamtem, 27 Jahre andauerndem Schaffen im Bereich der Industriefilmproduktion. Dieser Geschäftsbereich bildete lange den finanziellen Schwerpunkt ihres «Schmalfilmstudios» und zeichnet sich durch die zweckorientierte Vielfalt der hergestellten Filme aus. Das Kapitel untersucht entlang typischer Schritte bei der Realisierung von Auftragsfilmen (wie beispielsweise Akquise und Auftragsvergabe, Treatment-, Manuskript- oder Drehbuchentwicklung und Filmarbeiten, Postproduktion und Abnahme) die Charakteristika und Erfolgsfaktoren der Wilms'schen Industriefilmproduktion und nimmt eine Einordnung ihrer Arbeit in den Kontext der Industriefilmherstellung in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1950 und 1977 vor.

Kapitel 6, Zwischen Wiederaufbau, Wirtschaftswunder und Strukturwandel – filmische Imagepflege für Dortmund, fokussiert auf die Produktion, Verwendung und Verortung jener Gebrauchsfilme, die Elisabeth Wilms zwischen 1950 und 1980 im Auftrag der Stadt Dortmund realisierte und kontextualisiert mit Hilfe von Schriftgut des Presseamtes der Stadt Dortmund ihr Schaffen vor allem im Bereich der kommunalen Imagefilmproduktion. Entgegen dem gängigen Verständnis von stadtbezogenen Kulturfilmen waren Wilms' niedrigpreisige Produktionen nicht für die Auswertung im Kontext des kommerziellen Kinos gedacht, sondern waren Filme für ein lokales Publikum, die als Wahlkampfinstrumente und Werkzeuge zur Gemeinschaftsbildung dienten. Darüber hinaus

findet in diesem Kapitel die bislang kaum wissenschaftlich untersuchte Praxis der kollaborativen Produktion von Auftragsfilmen durch Amateurfilmer:innen besondere Beachtung: Wilms arbeitete bei der Umsetzung von Projekten für die Stadt regelmäßig mit anderen Personen aus dem Kontext des Schmalfilm-Klubs Dortmund zusammen, präsentierte im Nachhinein das Endprodukt allerdings häufig als ihr alleiniges Werk. Dies wirkt letztlich bis heute nach, da diese Filme meist ihr allein zugeschrieben werden.

Kapitel 7, Trümmer überall – Wilms' Filmmaterial in erinnerungskulturellen Kontexten, nimmt wiederum eine andere Perspektive ein, indem es sich der Rolle von Wilms' Filmen und Material in verschiedenen erinnerungskulturellen Zusammenhängen widmet. Der Fokus wird dabei erneut auf Wilms' Filmmaterial aus der Nachkriegs- und beginnenden Wiederaufbauzeit liegen, da dieser Teil ihres Gesamtwerkes im Laufe der Zeit im Abstand die größte öffentliche Verbreitung gefunden hat. Elisabeth Wilms brachte, wie bereits geschildert, zeitlebens selbst ihre Filme in die lokale Erinnerungskultur Dortmunds ein und prägte diese damit mit. Sie sind durch wiederkehrende Aufführungen bei regionalen Erinnerungsveranstaltungen und Filmfestivals bis heute Teil dieser Kultur. In den 1970er-Jahren griffen zudem öffentliche Institutionen wie die Stadt Dortmund, die nordrhein-westfälische Landeszentrale für politische Bildung oder das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) auf diese Filme, beziehungsweise ihr Ausgangsmaterial zurück, um sie als Dokumente für das Leben im Deutschland der Nachkriegszeit zu verbreiten. So zirkulierten Wilms' Aufnahmen des zerstörten Dortmund erst regional, dann bundesweit. Darüber hinaus wird es bis heute von öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern unter anderem zur Bebilderung von Geschichtsdokumentationen verwendet.

Kapitel 8 fasst schließlich die zentralen Ergebnisse der Untersuchung zusammen und zeigt weiterführende methodische und inhaltliche Impulse für die Felder der Amateurfilmforschung und der Gebrauchsfilmforschung auf, die durch die Beschäftigung mit dem Fallbeispiel Elisabeth Wilms gewonnen werden konnten.

2 Forschungsstand Amateur- und Gebrauchsfilm als Objekte wissenschaftlichen Interesses

«Amateur film is the garbage dump of film studies and film archives.»¹ Mit diesen Worten leitete die Filmhistorikerin Patricia R. Zimmermann im Jahr 1997 ihren Aufsatz «Democracy and Cinema: A History of Amateur Film» ein. Wenngleich ihre Aussage überspitzt formuliert ist, spiegelt sie dennoch gut die damals abseitige Stellung des Amateurfilms im Archivwesen sowie im wissenschaftlichen Diskurs wider. In der Tat haben die Arbeiten von Amateurfilmer:innen bis heute in der filmwissenschaftlichen und filmgeschichtlichen Forschung weit weniger Beachtung gefunden als das professionelle Filmschaffen und das kommerzielle Kino. Dennoch ist Zimmermanns Müllhalden-Vergleich heute nicht mehr als zeitgemäß anzusehen. Nicht nur hat sich inzwischen die Amateurfilmforschung fest im filmwissenschaftlichen Diskurs etabliert und sich zu einem mannigfaltigen Forschungsfeld entwickelt, sondern es lässt sich auch ein gestiegenes archivalisches und mediales Interesse an Amateurfilmen und ihren Produzent:innen feststellen. Elisabeth Wilms' Fall allerdings weist über den Bereich des Amateurfilms hinaus in andere Kontexte des non-theatrical film, sodass meine Untersuchung wichtige Impulse auch aus anderen Bereichen der Filmwissenschaft erhält, nämlich aus der Gebrauchsfilmforschung sowie aus dem DFG-geförderten Graduiertenkolleg «Konfigurationen des Films» und der in seinem Kontext bislang entstandenen und noch entstehenden Arbeiten.

1 Patricia R. Zimmermann: «Democracy and Cinema: A History of Amateur Film». In: Association Européenne Inédits (Hrsg.): *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*. Charleroi 1997, S. 73.

Wie Alexandra Schneider in ihrer 2004 publizierten Dissertation darlegt, lässt sich für Europa sowie Nordamerika eine erste Zunahme des Interesses am Amateurfilm durch private Sammler:innen, Filmemacher:innen und Institutionen in den 1970er-Jahren feststellen. Laut Schneider lässt sich dies mit der Herausbildung der Alltagsgeschichte in den Geschichtswissenschaften in Verbindung bringen, sowie mit dem Umstand, dass einige Vertreter:innen dieser Fachströmung nach ihrem Studium Arbeit bei staatlichen Fernsehanstalten gefunden hätten.² Ein erstes bundesdeutsches Beispiel für umfassende Verwendung von Amateurfilmmaterial im Fernsehen stellt die durch Michael Kuball und Alfred Behrens im Auftrag von NDR und WDR realisierte, siebenteilige Reihe FAMILIENKINO dar, die 1978/79 ausgestrahlt wurde. Anregungen zu diesem Projekt holte man sich laut Kuball aus dem französischen Fernsehen, wo eine ähnliche Reihe produziert worden war.³

Zudem wird Amateurfilmmaterial insbesondere extensiv zur Unterstützung der Narration und zur Beglaubigung von Zeitzugenaussagen in Geschichtsdokumentationen verwendet. Solche Dokumentationen wurden in Deutschland insbesondere seit den 1990er-Jahren im Kontext des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zu einem großen Erfolg.⁴ Der fernsehimmanente Drang zur ununterbrochenen Bebilderung führte zu einer verstärkten Verwendung von Amateurfilmmaterial in diesem Kontext. Damit geht bis heute in den meisten Fällen eine vollständige Ent- und Neukontextualisierung des Materials einher. Medienproduzent:innen suchen im Pool der verfügbaren Aufnahmen in erster Linie nach verwendbaren Motiven, die die Erzählhandlung ihrer Dokumentation unterstützen. Urheber:innen, Herstellungsumstände sowie Herkunft des Materials spielen diesbezüglich allenfalls eine nachrangige Rolle. Innerhalb der jeweiligen Formate blieben diese Spezifika über viele Jahre hinweg häufig ungenannt, da sie entweder nicht im Fokus der Erzählung standen, mangels Wissens nicht aufgeführt werden konnten oder aus urheberrechtlichen Gründen nicht aufgeführt werden sollten.⁵

2 Vgl. Alexandra Schneider: *«Die Stars sind wir». Heimkino als filmische Praxis*, Marburg 2004, S. 44–45.

3 Vgl. Duisburger Filmwoche: «Protokoll der Diskussion über die Fernseh-Filme FAMILIENKINO – Folge 4 und 5 von Alfred Behrens und Michael Kuball am 09.11.1979», online verfügbar unter: <https://bit.ly/3Mh35Z5> (26.02.2022).

4 Vgl. Frank Bösch: «Holokaust mit ›K‹. Audiovisuelle Narrative in neueren Fernsehdokumentationen». In: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 317.

5 Zur Beschaffung und Verwendung von Amateurfilmmaterial in Geschichtsdokumentationen siehe Judith Keilbach: «‹Neue Bilder› im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus». In: Fabio Crivellari / Kay Kirchmann / Marcus Sandl / Rudolf Schlögl (Hrsg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 563–568.

Demgegenüber wird in den letzten Jahren gerade mit diesen Faktoren geworben und gearbeitet. Die Lebensgeschichten der Amateur:innen dienen so, beispielsweise kontextualisiert mit weltpolitischen Entwicklungen, immer häufiger als roter Faden der Erzählhandlung in dokumentarischen Geschichtsformaten. Die Vorzüge dieser Herangehensweise auf Produzentenseite liegen auf der Hand: Mit Hilfe von Amateuraufnahmen und persönlichen der Schilderung einzelner Lebenswege lassen sich selbst Geschichten noch einmal erzählen, die bereits auf diverse Arten für das Publikum aufbereitet wurden. So wird zum Beispiel die dreiteilige Dokumentationsreihe *DEUTSCHLAND FILMT!* (2012),⁶ die die Zeit der deutschen Teilung beleuchtet, mit dem Versprechen beworben, das Amateurfilmmaterial könne «Auskunft darüber geben, wie die Deutschen in den letzten Jahrzehnten gelebt, geliebt und gelitten haben.»⁷ Mit ähnlichen Worten lockt auch die rund 400 Minuten umfassende DVD-Reihe *UNSER KRIEG* (2007) von Michael Kuball, die aus deutschen und österreichischen Amateuraufnahmen der Jahre 1933 bis 1955 besteht, potenzielle Käufer:innen:

Diese privaten Filmaufnahmen aus der Zeit des «III. Reiches» waren nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Mit ihnen dokumentierten Amateure ihr eigenes Leben. Anders als die Wochenschauen blieben die privaten Filme unzensuriert. Sie gewähren deshalb einen direkten, unverstellten Blick auf die Wirklichkeit und den Alltag der Menschen.⁸

Neuere Produktionen wie *8MM DDR – DER OSTEN IM PRIVATFILM* (MDR 2017) und *WIR IM KRIEG – PRIVATFILME AUS DER NS-ZEIT* (ZDF 2019)⁹ argumentieren ähnlich. Der voyeuristische und vermeintlich unverstellte Blick auf Alltägliches, Privates, Banales und auf eine vorgebliche Lebenswirklichkeit vergangener Tage, den der Amateurfilm bietet, steht hier also im Zentrum des Interesses. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Ansicht wird vor allem in Kapitel 7 erfolgen, denn letztlich handelt es sich bei ihr um einen Trugschluss. Auch Elisabeth Wilms' Filmmaterial lässt sich von medialen Deutungen wie diesen nicht ausneh-

6 Es handelt sich um eine dreiteilige Co-Produktion mehrerer Rundfunkanstalten, bestehend aus den Filmen: *FESTE FEIERN*, Regie: Ulrike Brincker, MDR, BR, WDR, s/w und Farbe, 45 Min., Erstausstrahlung: 19.03.2012; *DIE EIGENEN VIER WÄNDE*, Regie: Elke Sasse, MDR, BR, WDR, s/w und Farbe, 45 Min., Erstausstrahlung: 26.03.2012, *DIE SCHÖNSTE ZEIT DES JAHRES*, Regie: Jens Pfeifer, MDR, BR, WDR, s/w und Farbe, 45 Min., Erstausstrahlung: 02.04.2012.

7 Siehe Katja Wildermuth: «Hintergrund. Deutschland filmt!», <https://bit.ly/3spcENF> (26.02.2022).

8 Siehe Klappentext der DVD *UNSER KRIEG. HEIMAT DEUTSCHLAND 1933–1945* (arte Edition), Absolut Medien 2007.

9 *8MM DDR – DER OSTEN IM PRIVATFILM*, Regie: André Meier, MDR, s/w und Farbe, zwei Folgen zu 45 Min., Erstausstrahlung: 05.12.2017, sowie *WIR IM KRIEG – PRIVATFILME AUS DER NS-ZEIT*, Regie: Jörg Müllner, ZDF, s/w und Farbe, 45 Min., Erstausstrahlung: 06.08.2019.

men. Wie sich im Laufe dieser Untersuchung zeigen wird, wird es bis heute vielfältig und in den überwiegenden Fällen ent- und neukontextualisiert im Rahmen von Fernsehdokumentationen eingesetzt.

Was die Beziehung archivalischer Institutionen zum Amateurfilm anbelangt, so lässt sich zunächst festhalten, dass die Internationale Vereinigung der Filmarchive FIAF den «film personnel», den persönlichen oder privaten Film also, 1984 als neue sammlungswerte Kategorie aufnahm. Sieben Jahre später gründete sich überdies in Belgien die Association européenne des inédits als gemeinsame Amateurfilm-Sammlungsinitiative von Einzelpersonen, Filmarchiven, Wissenschaftler:innen, Filmemacher:innen und Fernsehsendern aus ganz Europa.¹⁰ Doch auch von diesen beiden Institutionen abgesehen lässt sich in jüngster Vergangenheit auf internationaler Ebene ein gestiegenes archivbezogenes Interesse am Amateurfilm feststellen. Archivierung, Erhaltung und teilweise auch Ausstellung des Materials geschehen allerdings vor dem Hintergrund teils sehr unterschiedlicher staatlicher Agenden im Bereich der Kulturpolitik und ebenso unterschiedlicher institutioneller Rahmungen.

So sammeln beispielsweise das staatliche niederländische Filmmuseum EYE Film Instituut, das dänische Det Danske Filminstitut sowie das Österreichische Filmmuseum Amateurfilme.¹¹ Für Österreich sind weiterhin beispielhaft die jeweils auf ein Jahr und ein Bundesland beschränkten Sammelaufrufe des Filmarchivs Austria genannt, bei denen Besitzer von entsprechendem Material im 8- und 16-mm-Format jeweils aus dem Burgenland oder Niederösterreich dazu aufgefordert wurden, dieses dem Filmarchiv zu leihen oder zu übereignen. Laut der Website des Veranstalters wurden allein für das Projekt «Niederösterreich Privat» bis Ende 2013 60.000 Filme mit einer Gesamtlaufzeit von über 7.000 Stunden eingereicht.¹² Dass die Sammlung von Amateurfilmen durch Archivinstitutionen in vielen Fällen unter regionalgeschichtlichen Gesichtspunkten erfolgt, zeigen auch Beispiele aus anderen Ländern wie unter anderem das des Lichtspiel / Kinemathek Bern¹³ sowie des Projekts «Super-Aargau»¹⁴ in der Schweiz, der Cinémathèque de Bretagne¹⁵ in Frankreich, des Projekts «North East on Film» des Yorkshire Film Archive¹⁶ in Großbritannien oder das Beispiel des «Basque Films Project»¹⁷, das aus einer Initiative an der Elias Querejeta Zine Eskola heraus entstanden ist.

10 Vgl. André Huet: «Approche de l'univers inédits». In: Association Européenne Inédits (Hrsg.): *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Charleroi 1997, S. 27–28.

11 Siehe bspw. <https://bit.ly/3JZQc3m> (26.02.2022).

12 Siehe <https://www.noe-privat.at/de/> (26.02.2022).

13 <https://lichtspiel.ch/de/> (26.02.2022).

14 <https://bit.ly/3pjOlhQ> (26.02.2022).

15 <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/> (26.02.2022).

16 <https://www.yfanefa.com/> (26.02.2022).

17 <https://bit.ly/3pk3nEF> (26.02.2022).

In den USA lassen sich zahlreiche verschiedene Institutionen finden, die aus unterschiedlichen Motivationen heraus Amateurfilmmaterial sammeln, etwa als Teil der eigenen institutionellen Überlieferung, wie das Yale Film Archive,¹⁸ das unter anderem Produktionen des universitären Filmclubs sowie home movies von Yale-Absolvent:innen beherbergt, oder als Teil kultureller, regionaler oder gar nationaler Überlieferung, wie das gemeinnützige Archiv Northeast Historic Film¹⁹ oder das Center for Home Movies,²⁰ oder aber als Teil der Überlieferung einer gesellschaftlichen Gruppe, wie das «Lesbian Home Movie Project».²¹ Diese Auflistung erhebt keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit (falls dies angesichts der vielfältigen Initiativen überhaupt möglich sein sollte), sondern soll vielmehr einen Eindruck von der Bandbreite archivalischen Interesses am Amateurfilm aufzeigen.

In Deutschland mangelt es historisch bedingt im Gegensatz zu anderen Ländern wie Frankreich oder den Niederlanden zunächst einmal an einer oder mehreren Archivinstitutionen, die offiziell für die Sammlung von Amateurfilmen zuständig sind.²² Vielmehr stellt für den Großteil der «klassischen», auf Schriftgut ausgerichteten Archive Amateurfilmmaterial (sowie Filmmaterial generell) auf Grund der zu dessen Erhaltung nötigen Aufbewahrungsbedingungen nach wie vor eher ein Problem dar, sodass der Schwerpunkt des archivalischen Interesses vor allem bei Filmarchiven und ähnlichen Institutionen liegt.²³ Auch in Deutschland gibt es Institutionen oder Initiativen, die mit regionalem oder lokalem Fokus (nicht nur) Amateurfilme sammeln, wie etwa das Film- und Tonarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe²⁴ oder das auf Initiative von Mario Alvez hin gestartete, städtische Projekt «Gießen in bewegten Bildern».²⁵

Ein Nebeneffekt von Sammlungsinitiativen wie etwa der oben genannten des Filmarchivs Austria ist für die Archive die Möglichkeit, das gewonnene Material zur kommerziellen Vermarktung entweder für Fernsehsender zugänglich zu machen oder selbst neu zu kompilieren und zu editieren. Dies geschieht vor allem in Form von auf Stadt- oder Regionalgeschichte zugeschnittenen DVD-Veröffentlichungen, die ein entsprechend lokal und/oder historisch interessiertes Publikum anspre-

18 <https://bit.ly/3K1vAbg> (26.02.2022).

19 <https://bit.ly/3vtpFr4> (26.02.2022).

20 <http://www.centerforhomemovies.org/> (26.02.2022).

21 <https://www.lesbianhomemovieproject.org/> (26.02.2022).

22 Zu den Merkmalen der Filmarchivierung in Deutschland siehe: Anna Bohn / Martin Koerber: «Archivierung audiovisueller Medien in Deutschland». In: Marcel Lepper / Ulrich Raulff (Hrsg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 168–177.

23 Auch das Filmmaterial aus Elisabeth Wilms' Nachlass wurde nach einer anfänglichen Lagerung im Stadtarchiv Dortmund letztendlich an das zur Aufbewahrung geeignetere Filmarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe (LWL) übergeben.

24 <https://bit.ly/3Is1jlg> (26.02.2022).

25 <https://bit.ly/3Hlc1st> (26.02.2022).

chen. So hat allein das in Stuttgart ansässige Haus des Dokumentarfilms bis 2019 19 DVDs dieser Art herausgegeben.²⁶ Im Kontext der Verwertung auf DVDs wie POTSDAM WIEDERENTDECKT. HISTORISCHE FILMSCHÄTZE 1910–1959 (2008)²⁷ oder ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG: FREIBURG 1940–1950 (2010)²⁸ ist der Amateurfilm in erster Linie als Träger von Erinnerungskultur von Interesse. Auch einige von Elisabeth Wilms' Filmen sind davon nicht ausgenommen geblieben: So erschien 2011 im Rahmen der Reihe «Westfalen in historischen Filmen» eine vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe herausgegebene DVD, die fünf ihrer Produktionen sowie einen 24 Minuten umfassenden Kompilationsfilm beinhaltet, der speziell für die DVD produziert wurde und Wilms' Werdegang schildert.²⁹

Als weiterer Ausdruck archivalischen Interesses hat sich in den letzten Jahren ein von US-amerikanischen Filmarchivaren ins Leben gerufenes Projekt, der sogenannte «Home Movie Day» in den USA und diversen europäischen Ländern etabliert. Bei diesem jährlich stattfindenden Ereignis haben Amateurfilmer:innen oder Besitzer:innen von Amateurfilmen die Möglichkeit, diese in ausgewählten Kinos öffentlich vorzuführen. Gleichzeitig sollen sie für die richtige Aufbewahrung der Filme sensibilisiert werden.³⁰ Veranstaltungen wie diese können dazu beitragen, das öffentliche Interesse am Amateurfilm zu steigern.

2.1 Die Begrifflichkeiten Amateurfilmer:in und Amateurfilm im filmwissenschaftlichen Kontext

Was macht jemanden zum Amateurfilmer/zur Amateurfilmerin? Ist es die Abwesenheit filmischer Qualität, respektive eine bestimmte filmische Ästhetik? Sind es die verwendeten Filmformate? Ist es das Nichtvorhandensein einer beruflichen Ausbildung im Bereich des Films? Ist kennzeichnend für Amateurfilmer:innen, dass sie ausschließlich für sich selbst arbeiten und keinerlei Auftragsarbeiten realisieren? Oder ist möglicherweise der Umstand, dass sie nicht ihren Lebensunterhalt mit dem Filmen bestreiten, bestimmend?

Um sich dem Amateurbegriff zu nähern, scheint es nötig, sich einmal mehr dem in der wissenschaftlichen Literatur schon einige Male beleuchteten Ursprung

26 Siehe <https://bit.ly/3BSlyww> (26.02.2022).

27 POTSDAM WIEDERENTDECKT. HISTORISCHE FILMSCHÄTZE 1910–1959, Filmmuseum Potsdam, Bundesarchiv-Filmarchiv, Potsdam-Museum (Hrsg.), s/w und Farbe, Ton, 120 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2008.

28 ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG: FREIBURG 1940–1950, Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.), s/w, Ton, 52 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2010.

29 ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS, Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2011.

30 Für weiterführende Informationen siehe <https://bit.ly/3sq7zUY> (26.02.2022).

des Wortes vor Augen zu führen: «Amateur» leitet sich vom lateinischen Wort *amator* ab, das sich seinerseits mit «Liebhaber» übersetzen lässt. Der Terminus Amateur als ursprünglich französischsprachige Übersetzung dieses Wortes ist freilich nicht erst im Kontext des Films aufgekommen. Wie Charles Tepperman konstatiert, hat er beispielsweise Ende des 18. Jahrhunderts Eingang in die englische Sprache gefunden, wo er unter anderem jemanden bezeichnete, der den feinen Künsten nachging, ohne einen finanziellen Nutzen daraus ziehen zu wollen.³¹ In diesem Kontext ist das Amateurdasein letztlich als eine Form von Luxus zu begreifen, denn es gilt, dass man sich die Liebhaberei einer Sache, der man sich unentgeltlich widmete, auch leisten können musste. Wer über diesen Luxus verfügen konnte, der konnte sich zu einem Experten / einer Expertin im eigenen Interessensfeld herausbilden. Der Verweis auf den fehlenden finanziellen Nutzen setzt den Amateurbegriff in direkte, polare Relation zu dem des Professionisten oder Profis. Dieser lässt sich seinerseits darüber definieren, dass er einer Tätigkeit nicht aus Liebhaberei nachgeht, sondern um damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen, woraus sich (je nach Ansicht) ein niederes, finanziell orientiertes Interesse an seinem Tätigkeitsfeld ableiten lässt.³²

Diese polare Dynamik gewann an Bedeutung, als sich vor dem Hintergrund der Industrialisierung und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Umbrüche die berufsbezogene, akademische Ausbildung der oberen Gesellschaftsschichten an Umfang gewann und stärker normiert wurde.³³ In der Folge war es der Profi, der nun mehr für umfangreiches Wissen stand, während in Bezug auf den Amateurbegriff die fehlende professionelle Ausbildung in den Vordergrund rückte. Die Unterscheidung zwischen Amateur und Profi war also vor allem aus Sicht des Profis nützlich und ist es bis heute. Es scheint, dass eben jenes eher negativ konnotierte Bild des Amateurs teils bis heute Bestand hat. Dies lässt sich, um auf den Film zurückzukommen, beispielsweise daran ablesen, dass der Amateurfilm von der Filmwissenschaft lange Zeit ignoriert wurde, weil er als etwas Mängelbehaftetes angesehen wurde, das jenen Kriterien der filmischen Qualität und Kunstwürdigkeit, die lange Zeit im Fokus dieser Disziplin standen, nicht entsprach.³⁴ Glücklicherweise hat sich, wie ich im weiteren Verlauf des Kapitels noch zeigen werde, die Amateurfilmforschung in den letzten beiden Jahrzeh-

31 Charles Tepperman: *Amateur Cinema. The Rise of North American Moviemaking, 1923–1960*, Oakland 2015, S. 3.

32 Vgl. Robert A. Stebbins: *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*, 2. Auflage, Montreal, Kingston 1992, S. 9 und S. 20.

33 Siehe bspw. Hans-Ulrich Wehler zur Professionalisierung akademischer Berufe in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Von der «deutschen Doppelrevolution» bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, 1849–1914*, München 1995, S. 736.

34 Schneider 2016, S. 2.

ten zu einem lebhaften Forschungszweig entwickelt, der darlegen konnte, dass Kunstwürdigkeit und filmische Qualität nicht mehr zwangsläufig die zentralen Determinanten der Filmwissenschaft sein müssen, und dass es zu kurz greift, die Arbeit von Amateurfilmer:innen auf diese beiden Faktoren zu reduzieren. Vielmehr ist deutlich geworden, dass es nicht *den einen* Typus des Amateurfilmers/der Amateurfilmerin gab, sondern eine ganze Bandbreite, die sowohl jene Menschen umfasst, die ihr familiäres Umfeld filmisch aufzeichnen und zur Konstruktion von Familie und persönlicher Erinnerung nutzen, als auch jene, die sich im Laufe ihrer Tätigkeit zu Expert:innen in allen Aspekten der Filmproduktion entwickeln und Arbeiten hervorbringen. Diese Bandbreite macht auch deutlich, dass es auf Ebene der Filmgestaltung Schnittmengen zwischen Amateur und Profi gab und gibt. Der Medienhistoriker Brian R. Jacobson bezeichnet jene Expert:innen im Bereich des Amateurfilms als «expert amateurs», der Filmhistoriker Charles Tepperman als «serious» oder «advanced amateurs». ³⁵ Tepperman umreißt diese Filmemacher:innen und ihre Produktionen wie folgt:

Advanced amateur films differ from home movies in ways that require further attention: though both are produced outside professional filmmaking contexts using mass-marketed small-gauge film formats (16 mm and 8 mm film rather than professional 35 mm film), films by advanced amateurs employ more polished filming and editing techniques and feature elements of narrative or thematic continuity. And while home movies are generally produced as private records of family and friends, more advanced amateurs have had a wider group of potential viewers and viewing contexts in mind. ³⁶

Lösen wir uns also von den negativen Konnotationen, die mit dem Amateurbegriff verbunden sind und beziehen uns auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs, so ließe sich also jemand als Amateurfilmer:in begreifen, der oder die aus Liebhaberei Filme herstellt, was letztlich jedoch nichts über die Qualität sei-

35 Vgl. Tepperman 2015, S. 2 und S. 6, sowie Brian R. Jacobson: «The Boss's Film. Expert Amateurs and Industrial Culture». In: Marta J. McNamara / Karan Sheldon (Hrsg.): *Amateur Movie Making: Aesthetics of the Everyday in New England Film 1915–1960*, Bloomington 2017, S. 198–218.

36 Tepperman 2015, S. 10. Übersetzt: «Fortgeschrittene Amateurfilme unterscheiden sich von home movies in einer Hinsicht, die weitere Aufmerksamkeit erfordert: Obwohl beide außerhalb des professionellen Filmemachens unter Verwendung von massenmarktgängigen Kleinformaten (16-mm- und 8-mm-Film anstelle von professionellem 35-mm-Film) produziert werden, verwenden Filme von fortgeschrittenen Amateur:innen ausgefeiltere Film- und Schnitttechniken und weisen Elemente einer narrativen oder thematischen Kontinuität auf. Und während Heimfilme im Allgemeinen als private Aufzeichnungen von Familie und Freunden produziert wurden, hatten fortgeschrittene Amateur:innen einen größeren Kreis potenzieller Zuschauer und Betrachtungskontexte im Sinn.»

ner oder ihrer filmischen Erzeugnisse aussagt. Versucht man Amateurfilmer:innen gegenüber Filmprofis nun dadurch abzugrenzen, dass letztere über eine professionelle Ausbildung im Bereich der Filmproduktion verfügt, muss man sich bewusst machen, wann und unter welchen Beschränkungen eben jene Ausbildung überhaupt institutionalisiert wurde. In Frankreich, Deutschland und den USA wurden beispielsweise an der Schwelle von den 1910er- zu den 1920er-Jahren Filmschulen gegründet, in anderen Ländern erst deutlich später.³⁷ Auch die Zugänglichkeit dieser Institutionen für bestimmte Gesellschaftsschichten sowie für Frauen müsste man diesbezüglich hinterfragen und käme wahrscheinlich zu der Ansicht, dass diese Art der Ausbildung lange Zeit nur einem verhältnismäßig begrenzten Personenkreis möglich war. Das Kriterium des Fehlens einer professionellen Ausbildung scheint demnach nur teilweise und unter Beachtung entsprechender Nationalkontexte dazu geeignet zu sein, den Amateur gegenüber dem Profi abzugrenzen.

Ähnlich wie Tepperman und Jacobson wiesen auch die Medienhistorikerin und -Archivarin Mieke Lauwers und der Filmhistoriker Bert Hogenkamp auf die Vielfalt hin, die sich hinter dem Amateurbegriff verbirgt. In einem gemeinsamen Sammelbandbeitrag, der bereits 1997 publiziert wurde, konstatierten sie:

[...] it is possible to think of amateur film-makers as those who aim for technical perfection in their work and have clear artistic aspirations. They wear the label «amateur film-maker» as a sign of honour. They subscribe to specialist magazines, follow new developments in the field, and participate in competitions and festivals. Meanwhile, the term amateur film-maker also evokes an image of Dad capturing the highlights of family life on celluloid. Then there is the somewhat vague category of amateur film-makers who have achieved a certain degree of professionalism, but who do not make a living out of film-making and who are not considered professionals by the outside world or by themselves. Their work is often commissioned.³⁸

37 Siehe insbesondere für Deutschland: Peter C. Slansky: *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte, Typologie, Architektur*, München 2011.

38 Bert Hogenkamp / Mieke Lauwers: «In Pursuit of Happiness? A Search for the Definition of Amateur Film». In: Association Européenne Inédits (Hrsg.): *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Charleroi 1997, S. 110. Übersetzt: «[...] man kann sich die Amateurfilmer:innen als diejenigen vorstellen, die in ihrer Arbeit technische Perfektion anstreben und einen klaren künstlerischen Anspruch haben. Sie tragen das Etikett «Amateurfilmer:in» als Zeichen der Ehre. Sie abonnieren Fachzeitschriften, verfolgen neue Entwicklungen auf diesem Gebiet und nehmen an Wettbewerben und Festivals teil. Gleichzeitig weckt der Begriff Amateurfilmer:in auch das Bild von Papa, der die Höhepunkte des Familienlebens auf Zelluloid bannt. Dann gibt es noch die etwas vage Kategorie der Amateurfilmer:innen, die einen gewissen Grad an Professionalität erreicht haben, aber nicht vom Filmmachen leben und weder von der Außenwelt noch von sich selbst als Profis angesehen werden. Ihre Arbeit ist oft eine Auftragsarbeit.»

Beachtenswert an Hogenkamps und Lauwers' Umriss des Begriffs ist, dass sie zum einen die Selbstwahrnehmung von Amateur:innen in den Blick nehmen, die sich nicht notwendigerweise mit einer möglicherweise negativ konnotierten Fremdwahrnehmung decken musste. Aus meiner Sicht ist dies ein Aspekt, der von der filmwissenschaftlichen Forschung noch stärker in den Blick genommen werden muss. Wie produktiv dies sein kann, möchte ich im Verlauf meiner Arbeit zeigen. Zum anderen weisen Hogenkamp und Lauwers zwar ebenfalls darauf hin, dass Amateurfilmer:innen nicht ihren Lebensunterhalt mit dem Filmemachen verdienen, betonen aber auch, dass dies nicht ausschließt, dass sie Auftragsfilme herstellen. Damit verweisen sie auf jene Schnittmengen zwischen Hobbytätigkeit und kommerziellem Filmschaffen, die bislang kaum Beachtung gefunden haben und für die Elisabeth Wilms als exemplarischer Fall dienen kann.

Während sich die filmwissenschaftliche Forschung weitgehend einig darüber zu sein scheint, dass Amateurfilmer:innen aus historischer Perspektive nicht kommerziell tätig waren, verweist Martina Roepke in ihrer Dissertation zumindest knapp darauf, dass die Frage danach, ob Amateurfilmer:innen Geld mit ihrer Tätigkeit verdienen dürfen, historisch kontrovers und nicht immer eindeutig diskutiert wurde. Roepke führt beispielsweise an, dass sich in deutschen Amateurfilmhandbüchern und Zeitschriften schon in den 1920er-Jahren immer wieder Hinweise auf kommerzielle Abnehmer für Amateuraufnahmen finden lassen und es Anfang der 1930er-Jahre unterschiedliche Bemühungen gab, Amateurproduktionen verstärkt kommerziell auszuwerten. Auf Seiten der Amateur:innen selbst stand man diesen Vorhaben uneinig gegenüber: Während etwa der spätere BDFA-Geschäftsführer Hanns Plaumann in der kommerziellen Verwertung von Amateurfilmen vor allem einen Beleg für deren Qualität sah und diese befürwortete, fürchteten andere eine verstärkte Einflussnahme auf Amateurfilmer:innen und ihre Produktionen.³⁹ Dieses Beispiel, das in Roepkes Arbeit nur wenig Raum einnimmt, weil es nicht ihrem eigentlichen Forschungsinteresse entspricht, zeigt, dass die Gemengelage bezüglich einer möglichen kommerziellen Tätigkeit von Amateurfilmer:innen wahrscheinlich komplizierter ist, als die Filmwissenschaft bisher anerkannt hat.

Aus der Frage nach dem Amateurfilmer oder der Amateurfilmerin selbst ergibt sich unweigerlich auch jene danach, was eigentlich unter einem *Amateurfilm* zu verstehen ist. Dass auch diese Frage nicht so einfach zu beantworten ist, wie es zunächst den Anschein hat, zeigt sich daran, dass in der wissenschaftlichen Literatur zum Amateurfilm bislang diverse Begriffe verwendet wurden. Lauwers und Hogenkamp haben einige von ihnen zusammengetragen: *substandard film*, *family film*, *home movie*, *hobby film*, *private film*, *inédits* und *egodocument*.⁴⁰

39 Vgl. Roepke 2006, S. 66–67.

40 Hogenkamp / Lauwers: S. 107.

Wenngleich diese Termini, wie die Autoren konstatieren, teils synonym gebraucht wurden, decken sie doch teils unterschiedliche Bedeutungsräume ab und verweisen teils auf den niederen Status, der dem Amateurfilm seitens der Film- und Medienwissenschaft lange zugewiesen wurde.⁴¹ So bezieht sich etwa der Begriff des *substandard film* beispielsweise auf das Format des verwendeten Filmmaterials, wobei 35-mm-Film als von professionellen Filmemacher:innen genutztes Format den Standard bildet, schmalere Formate folglich den Substandard. *Family film* und *home movie* beziehen sich auf eine spezifische Praktik des Amateurfilms, bei dem in Bezug auf Herstellung, Motive und Rezeption des Films die Familie als Bezugsrahmen im Vordergrund steht. Die Begriffe *private film* und *inédits* implizieren ihrerseits einen gewissen privaten Produktions- und Rezeptionsrahmen, der mit Amateurfilm assoziiert wird. *Egodocument* hebt auf den Charakter von Amateurfilmen als persönliche Dokumente und Quellen ab, während *hobby film* darauf verweist, dass der Film nicht als Teil einer beruflichen Tätigkeit entstanden ist.

Wie die filmwissenschaftliche Forschung in den letzten Jahren gezeigt hat, ist Amateurfilm vor allem eines: Vielfältig. Er ist weder auf ein Format, noch auf einen Produktionskontext oder eine Filmgattung festgelegt. Im Zuge der historischen Entwicklung von immer weiteren Filmformaten haben Amateur:innen von diesen Gebrauch gemacht und mit ihnen experimentiert, wie verschiedene technikgeschichtliche Arbeiten gezeigt haben.⁴² Amateur:innen drehten abseits von *home movies* beispielsweise Dokumentarfilme, Lehrfilme, Spielfilme, Animations- und Science-Fiction-Filme, und taten dies in einigen Fällen allein, in anderen mit ihren Partner:innen oder im institutionellen Rahmen von Amateurfilmclubs.⁴³ Führt man sich diesen Facettenreichtum vor Augen, gilt es, Amateurfilm nicht als Ausdruck einer eindimensionalen Filmproduktions- und Rezeptionspraktik zu verstehen, sondern vielmehr als Resultat eines ganzen Sets von miteinander verwobenen Praktiken. Wenn Hogenkamp und Lauwers also für eine

41 Vgl. ebd.

42 Siehe bspw. Gerhard Kemner: «Amateurfilm – Eine Zeitreise durchs Familienkino». In: Gelia Eisert / Gerhard Kemner: *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*, Berlin 2000, S. 137–157.

43 Siehe bspw. Ryan Shand / Ian Craven (Hrsg.): *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh 2013; Ryan Shand: «Amateurfilmclubs. Historische Motivationen und Methoden». In: Siegfried Mattl / Carina Lesky / Vrääh Öhner / Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, sowie Ian Craven: «Eine Annäherung an den Avantgardismus? Amateuranimation und das Ringen mit der Technik». In: Siegfried Mattl / Carina Lesky / Vrääh Öhner / Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 41–57. Für die DDR hat zudem Ralf Forster eine umfangreiche historische Studie vorgelegt, die insbesondere die zentrale Rolle von Amateurfilmclubs im Kontext des DDR-Amateurfilms herausstellt. Siehe Ralf Forster: *Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR*, München 2018.

möglichst umfassende Definition von Amateurfilm plädieren, die zudem nicht mögliche ästhetische und formale Defizite gegenüber dem professionellen Filmschaffen in den Vordergrund stellt, möchte ich mich dieser gerne anschließen:

In clearing up some of the confusion surrounding the study of amateur film, amateur film can be understood to be the entire body of films that are made by non-professional filmmakers.⁴⁴

Inwiefern lässt sich nun Elisabeth Wilms in das Geflecht der Begrifflichkeiten von Amateur, Profi und Amateurfilm einordnen? Wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen wird, lässt sie sich bereits relativ zu Beginn ihrer filmischen Tätigkeit durchaus als das verstehen, was Charles Tepperman unter der Bezeichnung «advanced amateur» fasst. Dennoch scheinen in ihrem Fall auch Aspekte zum Tragen zu kommen, die bei bisherigen Definitionen des Begriffs Amateurfilmer:in etwas zu kurz gekommen sind oder zu eng gefasst wurden, und die es im weiteren Verlauf noch näher zu verfolgen gilt: Nämlich erstens, dass sich, wenn man die Selbstwahrnehmung von Amateurfilmer:innen als solche positiv konnotiert begreift, die Möglichkeit eröffnet, den Begriff weniger als Stigma denn als Label zu sehen, das durchaus für ein gewisses Expertentum und filmische Qualität stehen kann. An zweiter Stelle ist der Umstand zu nennen, dass die Statuszuschreibung als Amateur:in aus historischer Perspektive, auch ohne professionelle Ausbildung, offensichtlich zu einem gewissen Grad überwindbar gewesen zu sein scheint, indem man sich selbst professionalisierte und letztlich auch als Profi präsentierte. Drittens stellt sich mit Blick auf die von Martina Roepke herangezogenen Quellen zur Kommerzialisierungsdebatte die Frage, wie viel kommerzielles Filmschaffen der Amateurfilmbegriff verträgt.

2.2 Frühe Perspektiven der Amateurfilmforschung

Die traditionellste Form der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand des Amateurfilms bieten wohl jene Publikationen, die einen technikgeschichtlichen Ansatz verfolgen und so die Amateurfilmgeschichte als eine Linie von Entwicklungen von Filmformaten sowie Aufnahme- und Wiedergabeverfahren schreiben. Da die technische Komponente im Rahmen dieser Arbeit zwar Beachtung finden wird,⁴⁵ allerdings vor allem im Zusammenhang mit den Charakteristika

44 Hogenkamp / Lauwers, S. 114–115. « Um die Verwirrung um die Auseinandersetzung mit dem Amateurfilm zu klären, kann der Amateurfilm als die Gesamtheit der Filme verstanden werden, die von nicht-professionellen Filmemacher:innen gemacht werden.»

45 Siehe Unterkapitel 3.5., Technisches Equipment und Arbeitsweisen.

der Filmproduktion bei Wilms und ihren Professionalisierungsbestrebungen zur Geltung kommen wird und explizit technikgeschichtliche Betrachtungen daher wenig fruchtbar erscheinen, seien an dieser Stelle lediglich beispielhaft die Arbeiten von Alan Kattelle («The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895–1965», 1986),⁴⁶ Glenn Matthews und Raife Tarkington («Early History of Amateur Motion-Picture Film», 1993)⁴⁷ sowie das den Amateurfilm betreffende Kapitel in Gelia Eiserts und Gerhard Kemners im Jahr 2000 erschienener Publikation *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*⁴⁸ erwähnt.

Mehr oder weniger zeitlich parallel zu diesen technikfokussierten Publikationen erschienen auch die ersten Untersuchungen, die sich mit dem Amateurfilm als soziale Praxis und im Zuge dessen insbesondere mit den Herstellungs- und Rezeptionspraktiken des Familienfilms/home movies auseinandersetzen. Zu den Pionieren einer über die Technikgeschichte hinausgehenden Amateurfilmforschung zählt zweifellos der seit 2004 emeritierte Professor der Pariser Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 und ehemalige Direktor des Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel Roger Odin. Sein Beitrag zur Amateurfilmforschung ist in erster Linie theoretischer Natur. Es handelt sich um den von ihm in den 1980er-Jahren entwickelten und bis dato beständig weiter entfalteten semio-pragmatischen Ansatz, den er nicht nur auf den Amateurfilm, sondern gleichermaßen auf das kommerzielle Kino und das Fernsehen anwendet.⁴⁹ Odins semio-pragmatischer Ansatz ist dahingehend wichtig, dass er die traditionellen Schwerpunkte der Filmsemiotik um Fragen nach den Gebrauchsmodalitäten und den Lektüremodi von Filmen erweitert. Odin widmet sich in seinen Publikationen fast ausschließlich dem Familienfilm, welcher nach seiner Definition zudem auch keine Spielart des Amateurfilms darstellt, sondern klar von diesem abzugrenzen ist:

Unter einem Familienfilm verstehe ich einen Film, der von einem Mitglied der Familie für die anderen Mitglieder der Familie gedreht wird und der das Familienleben zum Gegenstand hat. Auf der Grundlage dieser Definition ist es möglich, den Familienfilm vom Amateurfilm zu unterscheiden. Als Amateurfilme bezeichne ich Werke, die von jemandem gedreht werden, der sich

46 Alan D. Kattelle: «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895–1965». In: University of Illinois Press (Hrsg.): *Journal of Film and Video* 3/4, Champaign 1986, S. 47–57.

47 Glenn E. Matthews / Raife G. Tarkington: «Early History of Amateur Motion-Picture Film». In: Raymond Fielding (Hrsg.): *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley 1993, S. 129–141.

48 Kemner.

49 Siehe Roger Odin: «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz». In: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. (Hrsg.): *Montage AV* 2, 2002, S. 43–57. Odins erste Publikation, in der er sich für den semio-pragmatischen Ansatz ausspricht, erschien 1983: Siehe Odin 1983.

in erster Linie als Filmemacher versteht und auch als solcher anerkannt werden will. Seine Filme richten sich an ein Publikum und nicht nur an die Mitglieder der Familie (auch wenn das Publikum in der Regel nur aus anderen Amateurfilmern besteht).⁵⁰

Diese definitorische Trennung von Familien- und Amateurfilm und von Familien- und Amateurfilmer:in erscheint gerade mit Blick darauf kritikwürdig, dass Odin es präferiert, sich bei seinen Analysen rein auf das filmische Material und dessen Verwendung zu beschränken und über biografische Details des Filmemachers oder der Filmemacherin in Unkenntnis gelassen zu werden, da dies andernfalls seinen Blickwinkel einschränken und die Analyse beeinträchtigen könne.⁵¹ So setzt seine Definition letztlich voraus, dass sich, lediglich anhand des Filmmaterials (und hier nicht zuletzt anhand inhaltlicher und ästhetischer Zuweisungen), nachträglich die Ambitionen des oder der Filmenden bzw. ihre Abwesenheit sowie dessen Selbstverständnis attestieren lassen. Mag Odins Zugang hilfreich erscheinen, wenn es um die Analyse von Material geht, das ohnehin gänzlich aus seinem Entstehungszusammenhang gerissen ist (wie beispielsweise Flohmarktfunde, auf die erste wissenschaftliche Studien zum Amateurfilm mangels Alternativen häufig zurückgreifen mussten), erscheint es angesichts des umfangreichen schriftlichen Nachlasses von Elisabeth Wilms jedoch unangebracht, dessen Erkenntnispotenzial außer Acht zu lassen und sich lediglich auf ihre Filme zu konzentrieren. Überdies berücksichtigt Odins definitorische Trennung nicht jene sehr wohl existenten Fallbeispiele von Amateurfilmer:innen, die sich aufgrund ihrer Produktionen nicht so leicht nur einer der beiden Kategorien zuordnen lassen. So etwa die Wienerin Margret Veit, auf die im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch zurückzukommen sein wird.

Ziel der Semio-Pragmatik ist es, «einen theoretischen Rahmen bereitzustellen, der die Frage nach der Art und Weise, wie sich Texte konstruieren, sowohl im Raum der Herstellung als auch in dem der Lektüre, und die nach den Wirkungen dieser Konstruktion ermöglicht.»⁵² Ausgehend von der Annahme, dass sich, entgegen dem filmsemiotischen Verständnis, die Bedeutung von Filmen nicht nur durch deren Syntax und Semantik konstituiert, sondern auch von ihrer Rezeptionspraxis abhängig ist und folglich Affekte und Interaktionen während der Produktion und Rezeption in die Analyse einbezogen werden müssen, besteht Odins

50 Roger Odin: «Kino mit «klopfendem Herzen». Anmerkungen zu den Emotionen im Familienfilm». In: Matthias Brütsch / Vinzenz Hediger / Ursula von Keitz / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 103.

51 Siehe Roger Odin: «Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach». In: Karen L. Ishizuka / Patricia R. Zimmermann (Hrsg.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, Los Angeles 2008, S. 264.

52 Odin 2002, S. 43.

Ansatz aus zwei Ebenen. Die erste Stufe bilden die neun Modi der Bedeutungs- und Affektproduktion, zwischen denen er unterscheidet und von denen der für den Untersuchungsgegenstand zutreffende Modus zu ermitteln ist.⁵³

[...] the spectacular mode (the film as spectacle); the fictionalizing mode (a film as the thrill of fictively recounted events); the fabulizing mode (the film's story demonstrates an intended lesson); the documentarist mode (the film informs about realities in the world); the argumentative/persuasive mode (to analyze a discourse); the artistic mode (the film as the work of an author); the energetic mode (the rhythm of images and sounds stirs the spectator); and the private mode (the film relives a past experience of the self or a group).⁵⁴

Die zweite Stufe des Ansatzes widmet sich der kontextuellen Ebene. Die mit der ersten Stufe erzielten Ergebnisse können hier die Beantwortung verschiedener Fragen ermöglichen. Odin schreibt dazu:

The semio-pragmatic model emphasizes the institutional frame, pointing out the main determinations ruling the production of meaning and affect. When do we use the aesthetic mode? The fictional mode? The fabulizing mode? How are these modes articulated? How are they put into a hierarchy? Why do we use these modes in particular context?⁵⁵

Wenngleich Odins Modi der Bedeutungs- und Affektproduktion einen interessanten Ansatz zum Verständnis von Filmrezeption bieten, soll sein semio-pragmatischer Ansatz in der vorliegenden Untersuchung nicht verfolgt werden, da er für das gewählte filmwissenschaftliche und filmhistorische Erkenntnisinteresse wenig fruchtbringend erscheint. Zwar nehmen Wilms' Filme eine zentrale Rolle in dieser Untersuchung ein, doch soll zur Erforschung der Produktion, Verwen-

53 Vgl. Odin 2008, S. 255.

54 Ebd. Übersetzt: «[...] den spektakulären Modus (der Film als Spektakel); den fiktionalisierenden Modus (ein Film als Nervenkitzel fiktiv erzählter Ereignisse); den fabulierenden Modus (die Geschichte des Films demonstriert eine beabsichtigte Lehre); den dokumentarischen Modus (der Film informiert über die Realitäten in der Welt); den argumentativen/überzeugenden Modus (um einen Diskurs zu analysieren); den künstlerischen Modus (der Film als Werk eines Autors / einer Autorin); den energetischen Modus (der Rhythmus von Bildern und Tönen regt den Zuschauer an); und den privaten Modus (der Film durchlebt eine vergangene Erfahrung des Selbst oder einer Gruppe).»

55 Ebd., S. 256. Übersetzt: «Das semio-pragmatische Modell betont den institutionellen Rahmen und weist auf die wichtigsten Faktoren hin, die die Produktion von Bedeutung und Affekt bestimmen. Wann verwenden wir den ästhetischen Modus? Den fiktionalen Modus? Den fabulierenden Modus? Wie werden diese Modi artikuliert? Wie werden sie in eine Hierarchie eingeordnet? Warum verwenden wir diese Modi in einem bestimmten Kontext?»

dung und Verortung ihrer Werke auch ein starker Fokus auf den schriftlichen Nachlass der Filmemacherin gelegt werden. Des Weiteren soll im Kontrast zu Odins Fokussierung auf das Material selbst ein biografischer Zugang inklusive ausführlicher historischer Kontextualisierung gewählt werden, um die Charakteristika der Filmproduktion bei Wilms und die Bedingungen ihrer Professionalisierung herausarbeiten zu können.

Neben Odin zählt die bereits eingangs erwähnte US-amerikanische Filmhistorikerin Patricia R. Zimmermann zu denjenigen Personen, die sich mittlerweile am längsten wissenschaftlich mit dem Untersuchungsgegenstand Amateurfilm auseinandersetzen. Bereits 1985 publizierte sie ihre Dissertation,⁵⁶ die 1995 in überarbeiteter und veränderter Form unter dem Titel *Reel Families. A Social History of Amateur Film* erschienen ist.⁵⁷ Zimmermann zeichnet darin die sozialgeschichtlichen Entwicklungen des US-Amateurfilms im Zeitraum zwischen 1897 und 1962 nach. Dies geschieht hauptsächlich anhand des öffentlichen Diskurses, der in Form von Ratgeberliteratur zum Amateurfilm, US-amerikanischen Filmzeitschriften sowie Dokumenten verschiedener Hersteller von Filmmaterial und -Equipment nachvollzogen wird. Die Arbeit zeigt, wie fruchtbar die Nutzung solcher Quellen für die Amateurfilmforschung sein kann. Einzelne Filme zieht sie demgegenüber größtenteils nur heran, um hervorstechende theoretische oder historische Aspekte zu illustrieren.⁵⁸ Kritisierbar ist hierbei die Tatsache, dass sie sich hauptsächlich auf unbearbeitete Familienfilme und Reisefilmmaterial konzentriert und damit andere Amateurfilmpraktiken außer Acht lässt. Auch den Amateurfilmclubs als soziale Milieus und Orte des Wissenstransfers schenkt sie wenig Aufmerksamkeit und sieht in ihnen vor allem ein Vehikel der Institutionalisierung des Amateurfilms als Fürsprecher und Handlanger Hollywoods.⁵⁹

Zimmermann geht von der These aus, dass es sich beim Amateurfilm um eine Praxis des Filmemachens handelt, die einen historischen Prozess der sozialen Kontrolle über die Repräsentation durchlaufen habe, was besonders in den 1950er-Jahren deutlich wird.⁶⁰ Während ihre Analyseergebnisse sowie ihre zeitliche Periodisierung des US-amerikanischen Amateurfilms für die vorliegende

56 Patricia R. Zimmermann: *Reel Families. A Social History of the Discourse on Amateur Film 1897–1962*, Madison 1985. Darüber hinaus publizierte sie 1988 zwei Aufsätze, die thematische Teilaspekte ihrer Dissertation beleuchten: Patricia R. Zimmermann: «Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950–1962». In: University of Texas Press (Hrsg.): *Cinema Journal* 27, Austin 1988, S. 23–44 sowie Patricia R. Zimmermann: «Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923–1940». In: Indiana University Press (Hrsg.): *Film History* 2, Bloomington 1988, S. 267–281.

57 Siehe Zimmermann (1995).

58 Ebd., S.XIV.

59 Vgl. ebd., S. 71.

60 Vgl. ebd., S. 126.

Arbeit aufgrund der unterschiedlichen geografischen Untersuchungsräume kaum nutzbar zu machen sind, ist der Ansatz der Autorin, sich nicht auf die Analyse von Filmen, sondern vielmehr auf jenes Material zu konzentrieren, das den Amateurfilm kontextualisiert, durchaus beachtenswert.⁶¹ Dies lässt sich auch auf die vorliegende Untersuchung übertragen, wenngleich hier andere Dokumentenarten das Kontextmaterial zu Wilms' filmischem Schaffen bilden. Von einer lediglich der Illustration dienenden Heranziehung einzelner Filme oder gar einem generellen Verzicht auf die Untersuchung der Filme im Sinne der New Cinema History wird allerdings Abstand genommen, da nur eine sich ergänzende Analyse von schriftlichem und filmischem Quellenmaterial im Rahmen des Erkenntnisinteresses sinnvoll erscheint.

2.3 Perspektivenvielfalt sowie örtliche und zeitliche Fragmentierung in der Amateurfilmforschung

Welche Impulse die Arbeiten von Roger Odin und Patricia R. Zimmermann, trotz der geäußerten Kritik, für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Amateurfilm gaben, wird deutlich, wenn man sieht, dass ungefähr seit der Jahrtausendwende vermehrt Publikationen zu diesem Themenkomplex erschienen sind. Vor dem Hintergrund verschiedener Nationalkontexte, fachlicher Zugänge und wissenschaftlicher Methoden sowie den zur Verfügung stehenden Quellen lässt sich feststellen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Amateurfilm sehr breit gefächert ist. Dieser Umstand ist grundsätzlich positiv zu werten, doch in Kombination mit der Tatsache, dass die entsprechenden Arbeiten, begründet durch die internationale Streuung der Amateurfilmforschung, häufig thematisch und geografisch sehr spezifisch gerahmt sind (ein Umstand, von dem sich auch die vorliegende Untersuchung nicht freimachen kann), ergibt sich ein letztlich recht fragmentarisches Bild des Forschungsgegenstands und seiner Geschichte. Wie Alexandra Schneider betont, ist gerade diese lokale und regionale Zersplitterung ein kennzeichnender Umstand der Amateurfilmforschung, an dem sich vorerst nichts ändern wird.⁶² Daher erscheint es daher wenig sinnvoll, im Kontext dieses Kapitels den Versuch zu wagen, ein vollständiges Bild der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand zu zeichnen. Vielmehr gilt es, jene Arbeiten zu beleuchten, die entweder entscheidend zur Konturierung des Forschungszweiges beigetragen haben, oder aus denen sich Impulse für die vorliegende Untersuchung ableiten lassen.

61 Zimmermanns Periodisierung des US-amerikanischen Amateurfilms findet sich bereits in ihrer Dissertation. Vgl. Zimmermann 1985, S. 416.

62 Schneider 2016, S. 9.

Auffällig ist zunächst, dass in der Amateurfilmforschung lange Zeit der Familienfilm respektive das home movie stark im Fokus stand und bis heute einen gewissen Schwerpunkt bildet, wie unter anderem die Monografien von James Moran (2002),⁶³ Susann Aasman (2004)⁶⁴ und Tim van der Heijden (2018)⁶⁵ oder die Sammelbände *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*⁶⁶ (2008 herausgegeben von Karen L. Ishizuka und Patricia R. Zimmermann) und *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*⁶⁷ (2014 herausgegeben von Laura Rascaroli, Gwenda Young und Barry Monahan) zeigen. Thematisch ist diese Fokussierung auf den Familienfilm für die vorliegende Arbeit nur eingeschränkt nützlich, da Familienfilme in Wilms' Œuvre nur eine marginale Rolle spielen. Den Großteil ihres Lebenswerkes machen hingegen Filme aus, die für spezifische öffentliche oder teilöffentliche Publika produziert wurden und über den Bezugsrahmen der Familie weit hinausgehen.

Für den deutschsprachigen Raum als maßgeblich für die Erforschung des Familienfilms und die Etablierung der Amateurfilmforschung zu benennen sind die Arbeiten von Alexandra Schneider und Martina Roepke, die sich dem Familienfilm widmen: Schneider, die bereits seit 2001 verschiedentlich Zeitschriftenbeiträge zu Aspekten des Schweizer Amateurfilms verfasst hatte, publizierte 2004 ihre Dissertation zur filmischen Praxis des Heimkinos.⁶⁸ Sie untersucht darin im Anschluss an Roger Odins semio-pragmatischen Ansatz Familienfilme, um einerseits den sozialen Gebrauch der Filmkamera im privaten Kontext zu erforschen, aber auch, um der Frage nachzugehen, welche spezifische Form der Mediennutzung Familienfilme eigentlich darstellen und welche Vorstellung von Film sie beinhalten. Dazu

63 James M. Moran: *There's No Place Like Home Video*, Minneapolis, London 2002.

64 Susann Aasman: *Ritueel van huiselijk geluk: een cultuurhistorische verkenning van de familie-film*, Groningen 2004.

65 Tim van der Heijden: *Hybrid Histories: Technologies of Memory and the Cultural Dynamics of Home Movies, 1895–2005*, Maastricht 2018.

66 Karen L. Ishizuka / Patricia R. Zimmermann (Hrsg.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, Los Angeles 2008.

67 Laura Rascaroli / Gwenda Young / Barry Monahan (Hrsg.): *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, New York u. a. 2014.

68 Alexandra Schneider: «Autosonntag (CH 1930) – eine Filmsafari im Klöntal». In: Vinzenz Hediger / Jan Sahli / Alexandra Schneider / Margit Tröhler (Hrsg.): *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg 2001, S. 83–99; Alexandra Schneider: «Mit dem Auto ins Grüne»: privater Film und private Mobilität». In: Stapferhaus Lenzburg (Hrsg.): *Autolust: Ein Buch über die Emotionen des Autofahrens*, Baden 2002, S. 51–56; Alexandra Schneider: «Home Movie-Making and Swiss Expatriate Identities in the 1920s and 1930s». In: Indiana University Press (Hrsg.): *Film History 2*, Bloomington 2003, S. 166–176; sowie Schneider 2004. Nur ein Jahr nach Schneider publizierte zudem Roland Cosandey einen 49-seitigen Beitrag, in dem er sich hauptsächlich mit dem Schweizer Amateurfilm im Spiegel des Westschweizer Fernsehens auseinandersetzt. Siehe Roland Cosandey: «Fragments pour une histoire du cinéma amateur en Suisse». In: RéseauPatrimoineS (Hrsg.): *Documents 6*, Lausanne 2005.

erweiterte sie Odins Ansatz um einen stärkeren Fokus auf die Aspekte der Produktion und der konkreten Aufführungsbedingungen, die ihrer Ansicht nach bei einer textzentrierten Semio-Pragmatik nach Odin tendenziell zu kurz kommen.⁶⁹

Zu ihren Ergebnissen zählen unter anderem, dass «die Familie als mediales Konstrukt und als Attraktion aus dem Familienfilm überhaupt erst hervorgeht»⁷⁰ sowie die Erkenntnis, dass Urlaubsmotive und Aufnahmen von Kindern die beliebtesten Sujets des Familienfilms darstellen. Schneider konstatiert weiterhin, dass die mediale Praxis des Familienfilms erst verständlich wird, indem man seiner Einbettung in das komplexe System szenischer und medialer Darstellungsformen sowie der zeithistorischen Bezüge nachgeht.⁷¹ Trotzdem in der vorliegenden Arbeit Familienfilme nur eine randständige Rolle spielen sollen, lässt sich Schneiders Schwerpunktsetzung auf Aspekte der Produktion und auf Aufführungskontexte auch produktiv auf den Fall Wilms anwenden, um der Frage nach der Form einzelner Filme nachzugehen.⁷²

Martina Roepke hat sich ihrerseits verschiedentlich mit dem Amateurfilm in Deutschland vor 1945 und hier insbesondere mit dem Familienfilm auseinandergesetzt. Bereits 1999 erschien ein Aufsatz von ihr, in dem sie versucht, mittels Beiträgen in Amateurfilmzeitschriften die Vorführpraxis im Heimkino zu rekonstruieren.⁷³ 2001 und 2005 publizierte sie weitere Aufsätze zum Familienfilm, bevor schließlich 2006 ihre Dissertation *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945* erschien.⁷⁴ Letztere versteht sich als «systematischer Beitrag zu einer Theorie des privaten Films und seiner darstellerischen Praktiken»⁷⁵ und als Ergänzung

69 Vgl. Schneider 2004, S. 227.

70 Ebd., S. 228.

71 Vgl. ebd., S. 228–229.

72 Schneiders Schwerpunktsetzung ähnelt zudem in Ansätzen denen der Gebrauchsfilmforschung, auf die im weiteren Verlauf des Kapitels noch eingegangen werden soll.

73 Martina Roepke: «Lichtspiele im Wohnzimmer». In: *Cinema* 44, Marburg 1999, S. 22–35.

74 Martina Roepke: «Feiern im Ausnahmezustand: Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller». In: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. (Hrsg.): *Montage AV* 1, 2001, S. 59–66, Martina Roepke: «Bewegen und bewahren. Die Wirklichkeit im Heimkino». In: Kay Hoffmann / Peter Zimmermann (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3, «Drittes Reich» 1933–1945*, Stuttgart 2005, S. 287–298, sowie Roepke 2006. Sechs Jahre später, 2012, widmete sich zudem Frances Guerin in ihrer Monografie *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany* je zur Hälfte der Analyse von Beispielen der Amateurfotografie und des Amateurfilms aus der Zeit des Nationalsozialismus und plädierte verschiedentlich vor allem für tiefgehende und nuancierte Materialanalysen, die sich von der simplen Fixierung auf die mutmaßlichen ideologischen Standpunkte ihrer Urheber abheben. Guerin versteht dabei fotografische und filmische Amateuraufnahmen aus der Periode des Nationalsozialismus vor allem als Mittel der Zeugenschaft und Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust. Frances Guerin: *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, Minneapolis, London 2012.

75 Roepke 2006, S. 9.

der Mediengeschichtsschreibung. Roepke hat ebenfalls in Anlehnung an Odins semio-pragmatischen Ansatz sowie an Alexandra Schneiders Arbeit Privatfilme aus dem Heimkinokontext vor 1945 mit Blick auf ihre Herstellungs- und Rezeptionszusammenhänge untersucht.⁷⁶ Sie kommt zu dem Schluss, dass sich das private Filmen als eine dynamische Interaktion innerhalb eines Ensembles (der Familie) beschreiben lässt, die nicht immer konfliktfrei abläuft und einer «Ästhetik des Machbaren» unterliegt, welche dazu führt, dass technische und ästhetisch-gestalterische Beschränkungen sowie die sozialen Beziehungen der Ensemblemitglieder immer wieder auf verschiedene Art und Weise in die Welt des Heimkinos einbrechen. Während diese Welt durch die NS-Kulturpolitik als Mittel und Ziel verstanden wurde, um die Privatsphäre und das Alltagsbewusstsein ideologisch auf den Nationalsozialismus auszurichten, behielt die Heimkinopraxis doch ihre Eigendynamik, wie sie weiter konstatiert.⁷⁷ Neben ihrem eigentlichen Hauptinteresse kommt Roepke im Kontext der Abgrenzung des Heimkinos zu anderen Amateurfilmpraktiken wie bereits angesprochen auch kurz auf «Semi-Profis»⁷⁸ zu sprechen. Sie hält diesbezüglich fest, dass das Interesse der Industrie und der Kulturpolitik Filmamateuren in Deutschland Anfang der 1930er-Jahre die Möglichkeit eröffnete, mit ihrem Hobby auch Geld zu verdienen. Indem man darüber nachdachte, «Schmalfilmstudios und -ateliers für Amateure und besondere Kopiermöglichkeiten für Schmalfilm einzurichten»,⁷⁹ die die kommerzielle Auswertung von Amateurfilmmaterial ermöglichten, hatte man offensichtlich im Sinn, Filmamateure als schnelle und kostengünstige Berichterstatter für die Wochenschauen einzusetzen, was innerhalb der Amateurfilmbewegung kontrovers diskutiert wurde.⁸⁰ Bedeutsam sind Roepkes Ausführungen zu «Semi-Profis» für die vorliegende Arbeit deshalb, weil sie, während sich die Wissenschaft verschiedentlich um die trennscharfe Definition des *Amateurs* in Abgrenzung zum *Profi* bemüht hat, aus historischer Perspektive heraus auf eine gewisse personelle, aber auch produktions- und verwendungsbezogene Durchlässigkeit des Amateurfilms gegenüber professionellen Praktiken hinweisen.

Während home movies lange Zeit im Fokus der Amateurfilmforschung standen, hat sich das wissenschaftliche Interesse mittlerweile auch auf andere soziale, institutionelle und technologische Aspekte und Kontexte des Amateurfilms ausgeweitet. Davon zeugen unter anderem der unter der Herausgeberschaft von Ian Craven entstandene Sammelband *Movies on Home Ground. Explorations in Amateur Cinema*⁸¹ (2009), der sich sowohl dem Aspekt des home movies als auch bri-

76 Vgl. ebd., S. 213.

77 Vgl. ebd., S. 213–216.

78 Ebd., S. 66

79 Ebd.

80 Vgl. ebd.

81 Ian Craven (Hrsg): *Movies on Home Ground. Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge 2009.

tischen Amateurfilmfestivals und -Clubs widmet, der von Valérie Vignaux und Benoît Turquety herausgegebene Tagungsband *L'Amateur en cinéma – Un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*⁸² (2017), der mit seinen Beiträgen der übergeordneten Frage nachgeht, wie die Untersuchung des Amateurfilms zu einem erweiterten Verständnis des Kinos beitragen kann, sowie auch die Dissertation von Tom Sloopweg, die sich der historischen Entwicklung von Videotechnologien als Alternativen für Filmamateur:innen widmet.⁸³

Das 2013 erschienene und von Thomas Perret und Roland Cosandey verfasste Buch *Paillard – Bolex – Boolsky. La caméra de Paillard & Cie SA, Le cinéma de Jaques Boolsky* sowie das von Benoît Turquety geleitete und zwischen 2015 und 2019 an der Universität Lausanne durchgeführte Forschungsprojekt «Histoire des machines et archéologie des pratiques. Bolex et le cinéma en Suisse» beleuchten ihrerseits mittels Verknüpfungen von Technik-, Medien- und Unternehmensgeschichte die Bedeutung des Schweizer Feinmechanikunternehmens Paillard & Cie und seiner Produkte für die Amateurfilmgeschichte.⁸⁴ Die Firma produzierte unter anderem das über Jahrzehnte nur wenig veränderte und weltweit äußerst erfolgreiche 16-mm-Kameramodell Bolex H16, welches gleichermaßen im Amateur- und Profibereich beliebt war und auch von Elisabeth Wilms so sehr geschätzt wurde, dass sie über viele Jahre hinweg stets mehrere Exemplare besaß und parallel benutzte, wie ich im nächsten Kapitel zeigen werde.

Ein weiterer Sammelband, der die Erforschung des home-movie-Aspektes und anderer Amateurfilmpraktiken in sich vereint, trägt den Titel *Abenteurer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms* (2015) und entstand aus einem Forschungsprojekt des österreichischen Ludwig-Boltzmann-Instituts für Geschichte und Gesellschaft heraus.⁸⁵ Die Publikation widmet sich drei großen Themenfeldern: Der Untersuchung historischer Amateurfilmpraktiken, der Wiederaufführung historischer Amateurfilme sowie der Problematik der Sammlung und Erhaltung von Amateurmaterial und stellt nicht nur verschiedene nationale Perspektiven

82 Valérie Vignaux / Benoît Turquety: *L'Amateur en cinéma – Un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris 2017.

83 Vgl. Tom Sloopweg: *Resistance, Disruption and Belonging. Electronic Video in Three Amateur Modes*, Groningen 2018, <https://bit.ly/3Nn3sSg> (13.03.2022). Sloopweg nähert sich der Definition des Amateurbegriffs dabei, indem er die Video-Nutzergruppen nach ihren Intentionen unterscheidet und anknüpfend an Chalfen und Shand drei Modi differenziert: Den «home mode» (Kommunikation innerhalb des Familienkreises als Intention), den «community mode» (der die Intentionen von Clubfilmer:innen fasst) und den «counter mode» (ideologiegesteuerte Intention). Vgl. ebd., S. 23–24.

84 Thomas Perret / Roland Cosandey: *Paillard – Bolex – Boolsky. La caméra de Paillard & Cie SA, Le cinéma de Jaques Boolsky*, Yverdon-les-Bains 2013, zum Projekt der Universität Lausanne siehe: <https://bit.ly/3plxxyx> (26.02.2022).

85 Siegfried Matzl / Carina Lesky / Vräath Öhner / Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteurer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015.

sowie historische und theoretische Ansätze gegenüber, sondern hebt nicht zuletzt erneut die Vielfalt des Amateurfilms und der in seinem Kontext zu erforschenden Themenbereiche hervor.

2020 wiederum erschien unter der Herausgeberschaft von Enrique Fibla und Masha Salazkina die Publikation *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, die sich dem Thema Amateurfilm aus einer transnationalen Perspektive widmet und dabei einen Schwerpunkt auf Amateurfilmpraktiken und -Kontexte legt, die jenseits der Grenzen der zuvor vergleichsweise zahlreich beforschten «westlichen liberalen Sphären»⁸⁶ liegen. So vereint die Publikation unter anderem Beiträge, die China, Mexiko, Venezuela, die UdSSR, Lettland, Argentinien, Israel, Italien, Spanien und Tunesien in den Blick nehmen, was sich als wichtiger Verdienst im Bereich der Amateurfilmforschung begreifen lässt. Beachtenswert ist zudem, dass sich der Sammelband sich explizit nicht darum bemüht, eine möglichst eng gefasste Definition des Amateurbegriffs zu schaffen, sondern es über die Beiträge der verschiedenen Autor:innen schafft, ein Verständnis für die Durchlässigkeit des Amateurfilmschaffens in seiner historischen Dimension in Richtung des Gebrauchsfilm und anderer filmischen Praktiken zu erzeugen, indem genau jene Schnittpunkte zwischen den verschiedenen Praktiken beleuchtet werden.

2.4 Nationale Perspektiven in der Amateurfilmforschung

Während in den letzten Jahren verschiedene Monografien und Zeitschriften- oder Sammelbandbeiträge vorgelegt wurden, die Aspekte der Amateurfilmgeschichte in ihren nationalen Kontexten nachzeichnen (wie durch Ryand Shand 2007,⁸⁷ Norris Nicholson 2012,⁸⁸ Mats Jönsson 2015,⁸⁹ oder Sandra Ladwig 2018⁹⁰), fehlt eine vergleichbare Betrachtung für die Bundesrepublik Deutschland, die den

86 Enrique Fibla / Masha Salazkina: «Introduction. Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures». In: Enrique Fibla / Masha Salazkina: *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Bloomington 2021, S. 16.

87 Siehe Ryan Shand: *Amateur Cinema: History, Theory, and Genre 1930–80*, Glasgow 2007, online verfügbar unter: <https://bit.ly/3vhSdE6> (26.02.2022).

88 Heather Norris Nicholson: *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927–77*, Manchester 2012.

89 Mats Jönsson: «Patriotische Projektionen. Eine Kontextualisierung der schwedischen Amateurfilmkultur 1910–1960». In: Siegfried Mattl / Carina Lesky / Vräåth Öhner / Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 183–198.

90 Sandra Ladwig: «Von der Arbeit am Film. Die österreichische Amateurfilmkultur der Zwischenkriegszeit». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19, 2018, S. 82–92. Ladwig bildete von 2016 bis 2019 mit Michaela Scharf und Sarah Lauß ein «DOC-Team» der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Die drei Wissenschaftlerinnen verfassen derzeit Dissertationen zu verschiedenen Aspekten sozialer und ästhetischer Praktiken im österreichischen Amateurfilm der 1920er- bis 1980er-Jahre.

nationalen Kontext des Filmschaffens von Elisabeth Wilms bildete, bislang. Zwar erweckt der Titel von Michael Kuballs 1980 veröffentlichtem, zweiteiligem Werk *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms*⁹¹ zunächst einen gegenteiligen Eindruck, dieser zerschlägt sich allerdings bei genauerer Betrachtung schnell. Die beiden jeweils 190 Seiten umfassenden, reich bebilderten Bände, die auf den Erinnerungen einzelner Amateurfilmer:innen und auf ihren Filmen aufgebaut sind, bieten lediglich einen oberflächlichen Überblick über 60 Jahre deutscher Amateurfilmgeschichte (Band 1: 1900–1930, Band 2: 1931–1960). Zudem genügen sie keinen wissenschaftlichen Standards, was jedoch nicht verwundert, wenn man beachtet, dass Kuballs Publikation nicht im Rahmen einer dezidiert wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema, sondern im Nachgang einer unter seiner Regie hergestellten, mehrteiligen Fernsehdokumentation zur Geschichte des Amateurfilms entstanden ist. So greift auch der Hauptkritikpunkt an dem zweibändigen Werk, nämlich die Tatsache, dass es, statt eine *Geschichte des Amateurfilms in Deutschland* zu konstruieren, lediglich einige *Geschichten um den Amateurfilm herum* erzählt nur, wenn man das zweiteilige Werk an wissenschaftlichen Maßstäben messen will. Wenn auch Elisabeth Wilms selbst in Kuballs Publikation keine Erwähnung findet, so ist mit Blick auf den Fokus meiner Arbeit zumindest erwähnenswert, dass Kuball, wenn auch jeweils nur sehr knapp, die Themen des Filmemachens in der Nachkriegszeit und den Einstieg von Amateurfilmern in den professionellen Produktionsbereich anreißt.⁹² Darüber hinaus, und dies ist unter Beachtung des Publikationsjahres erstaunlich, sind in Band 2 auch zwei Seiten dem Amateurfilm in der DDR gewidmet.⁹³

Bereits 1998 wurde zudem Eckhard Schenkes recht wenig beachtete Dissertation mit dem Titel *Der Amateurfilm – Gebrauchsweisen privater Filme* veröffentlicht, die sich dem Thema mittels eines empirischen Ansatzes nähert.⁹⁴ Schenke geht darin den Motiven und Umständen nach, unter denen in Deutschland Amateurfilme hergestellt werden und möchte deren Bedeutungszusammenhänge und Funktionsdispositionen ergründen. Methodisch bedient er sich dazu zum einen eines selbst entwickelten Fragebogens, der von insgesamt 36 Amateurfilmer:innen ausgefüllt wurde. Zum anderen führte er Interviews mit insgesamt elf Personen, die dem Filmhobby nachgehen.⁹⁵ Schenke beschränkt sich in seiner Untersuchung nicht auf den rein privaten Gebrauch von Amateurfilmen, sondern

91 Michael Kuball: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 1: 1900–1930*, Reinbek 1980 sowie Michael Kuball: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 2: 1931–1960*, Reinbek 1980.

92 Siehe Kuball 1980b, S. 82–83 sowie S. 153–160.

93 Ebd., S. 161–162.

94 Schenke, Eckhard: *Der Amateurfilm – Gebrauchsweisen privater Filme*, Göttingen 1998, online verfügbar unter <https://bit.ly/3tDnz6F> (13.03.2022).

95 Ebd., S. 11 sowie S. 21–37.

inkludiert auch jene Amateurfilmer:innen, die ihre Werke für einen öffentlichen Anwendungsbereich produzieren. So konstatiert er:

Keinesfalls möchte ich den Amateurfilm nur als Vereinsfilm verstanden wissen oder ihn auf die scheinbar banalen Filmanlässe und Gebrauchsweisen der Familien- und Urlaubsfilmers beschränken. Es gilt, möglichst die ganze Bandbreite nicht-kommerziell orientierter Film- und Videoproduktion ins Auge zu fassen. Dieses Vorgehen bedeutet letztlich, nicht-organisierte und organisierte Amateurfilmtätigkeit sowie eventuelle Übergangsformen als im Prinzip gleichberechtigte und gleichwertige Ausdrucksmöglichkeiten zu betrachten und einer vergleichenden Analyse zu unterwerfen.⁹⁶

Letztlich hält Schenke fest, dass sich in der den Amateurfilm bestimmenden Dichotomie von Privatheit und Öffentlichkeit drei Gruppen von Amateurfilmer:innen aufgrund ihrer Motivation und Intentionen unterscheiden lassen: Zum Ersten Hobby- und Familienfilmer:innen, deren Filmschaffen besonders stark von familiar-sozialen Intentionen geprägt sind und mit dem sozialen Nahraum verbundene Sehnsüchte und Wunschvorstellungen reflektieren. Zum zweiten Clubfilmer:innen, für die diese Intentionen ebenso eine Rolle spielen wie das Erschließen von Handlungsräumen außerhalb der Familie. Sie nutzen den Club entweder als Lernort, um ihre Privatfilme attraktiver zu gestalten und/oder bearbeiten in ihren Filmen Themen, die von öffentlicher Bedeutung sein können. Als dritte Gruppe identifiziert Schenke Nutzer:innen und Mitglieder von Offenen Kanälen und freien Videogruppen, deren Intention das Publikmachen ihrer filmischen Inhalte und ihrer Sicht der Dinge ist. Im Gegensatz zu den beiden erstgenannten Gruppen produzieren laut Schenke die Mitglieder der dritten Gruppe vorrangig in Zusammenarbeit und arbeitsteilig miteinander und fällen auf diese Weise auch das Produkt betreffende Entscheidungen.⁹⁷ Auf die vorliegende Untersuchung ist Schenkes empirischer, mittels Fragebogen verfolgter Ansatz als solcher zwar nicht übertragbar, doch zeigt die Arbeit, wie fruchtbar die Untersuchung von Amateurfilmproduktion und -Gebrauch direkt am «Objekt» sein kann. Zudem muss man hervorheben, dass Schenkes Arbeit eine kompakte Darstellung der Geschichte des Bundes deutscher Film-Amateure (heute Bundesverband Deutscher Film-Autoren) enthält und daneben auch die politischen und institutionellen Rahmenbedingungen der Amateurfilmproduktion in der DDR umreißt.⁹⁸

Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Amateurfilm in der DDR bieten indes vor allem die Arbeiten von Ralf Forster. Nachdem dieser 2011 zusammen mit Volker Petzold eine Publikation zu nicht-staatlichen Produzenten von Werbe-

96 Ebd., S. 37.

97 Vgl. ebd., S. 315–318.

98 Ebd., S. 140–200.

und Gebrauchsfilmern in der DDR veröffentlicht und 2015 in einem Zeitschriftenbeitrag die Geschichte des Dresdner Amateurfilmstudios PENTACON betrachtet hatte, habilitierte sich Forster 2018 mit seiner Monografie *Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR*.⁹⁹ Bei dieser handelt es sich um eine äußerst materialreiche und umfassende Untersuchung jener Amateurfilmpraktiken, die sich unter den politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des sozialistischen deutschen Teilstaats entwickelt haben. Wie Forster darin herausstellt, hatte der Amateurfilm in der DDR hauptsächlich im Kontext von organisierten Filmgruppen einen Platz. Diese waren entweder eigenständig, oder aber häufig an Betriebe, die örtlichen Kulturinstitutionen, den FDGB, die FDJ oder auch die NVA angegliedert, womit ihre Praktiken zahlreichen strukturellen und politischen Abhängigkeiten unterlagen.¹⁰⁰ Gerade die strukturellen Abhängigkeiten führten dazu, dass die Filmgruppen häufig nicht nur Amateur- sondern auch Gebrauchsfilmern, beispielsweise für jene Betriebe, denen sie angegliedert waren, produzierten. Forsters Arbeit beleuchtet diesen Gesichtspunkt detailliert, aber leider ohne Bezüge zu den Erkenntnissen der Gebrauchsfilmforschung herzustellen.¹⁰¹ Dennoch zeigt seine Untersuchung auf, dass in der DDR große Schnittmengen zwischen Amateurfilm- und Gebrauchsfilmproduktion bestanden. Indes ist sie nicht der einzige wissenschaftliche Beitrag zur Untersuchung von Amateurfilmpraktiken in den ehemaligen Ostblockstaaten: So beendete Maria Vinogradova bereits 2017 die Arbeit an ihrer Dissertation mit dem Titel *Amateur Cinema in the Soviet Union: History, Ideology and Culture*.¹⁰² In der Ausgabe 2/2016 der Zeitschrift *Illuminace* finden sich vier Fallstudien zu Amateurfilmpraktiken in der Sowjetunion, der Tschechoslowakei und der Sozialistischen Republik Rumänien.¹⁰³ 2019 veröffentlichte Margarete Wach einen Beitrag zu Amateurfilmclubs in Polen zwischen 1953 und 1989 in der Zeitschrift *Cine-*

99 Ralf Forster / Volker Petzold: *Im Schatten der DEFA. Private Filmproduzenten in der DDR*, Stuttgart 2011; Ralf Forster: «Die Stadt und das Werk. Das Amateurfilmstudio PENTACON in Dresden (1953–1990)». In: CineGraph Babelsberg e. V. (Hrsg.): *Filmblatt* 57, 2015, S. 61–74; sowie Forster 2018. Forster war zudem bereits beteiligt an einer durch die DEFA-Stiftung geförderten Studie zum Amateurfilm in der DDR, deren Arbeitsbericht 2005 publiziert wurde: Ralf Forster / Karin Fritzsche / Volker Petzold: «Amateurfilm» in der DDR. *Erste Bestandsaufnahme und strukturelle Beschreibung des Schmalfilmschaffens mit lokaler und regionaler Bedeutung. Arbeitsbericht zur Studie*, 2005. Ein weiterer früher, aber sehr knapper Beitrag zu diesem Thema ist Leska Krenz: «Private Cinema in the GDR – Daily Life in the GDR on Amateur Film». In: Sonja Kmec / Viviane Thill (Hrsg.): *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Trier 2009, S. 89–95.

100 Vgl. Forster 2018, S. 49–64.

101 Vgl. ebd., S. 350–368 sowie S. 400–437.

102 Maria Vinogradova: *Amateur Cinema in the Soviet Union: History, Ideology and Culture*, unveröffentlichte Dissertation, New York 2017.

103 Národní filmový archiv (Hrsg.): *Illuminace: A Journal for Theory, History and Aesthetics* 2, 2016.

ma.¹⁰⁴ Im selben Jahr erschien auch ein Aufsatz von Liis Jõhvik, in dem sie sich mit der Konstruktion von Erinnerung und sozialem Geschlecht in Amateurfilmen aus der Estnischen Sozialistischen Sowjetrepublik auseinandersetzt.¹⁰⁵

Eine weitere wichtige Arbeit aus jüngeren Jahren, die ebenfalls Amateurfilmpraktiken in einem nationalspezifischen Kontext erforscht, ist Charles Teppermans 2015 erschienene Monografie *Amateur Cinema. The Rise of North American Moviemaking*, die nach Patricia R. Zimmermanns Arbeit erneut den Amateurfilm in den USA (diesmal im Zeitraum zwischen 1923 und 1960) in den Blick nimmt und im Zuge dessen einige Zimmermanns Aussagen einer kritischen Prüfung unterzieht.¹⁰⁶ So betont er eingangs, auch mit Blick auf Zimmermanns Arbeit, dass sich die Amateurfilmforschung bislang vor allem dem Untersuchungsgegenstand der home movies gewidmet hat, während andere Formen und Kontexte der Amateurfilmtätigkeit vernachlässigt wurden.¹⁰⁷ In seiner Untersuchung verfolgt er zwei Ziele: So sollen sowohl die Kontexte der US-amerikanischen Amateurfilmkultur skizziert werden als auch die breit gefächerten ästhetischen und stilistischen Tendenzen der Amateurfilme selbst.¹⁰⁸ Tepperman zieht dazu Amateurfilme und zu ihnen gehörige, unveröffentlichte Dokumente heran. Darüber hinaus greift er auch auf Rundschreiben lokaler Filmclubs, Amateurfilmmagazine und Ratgeberliteratur zurück, die er als Nachschlagewerke ansieht, welche helfen können zu verstehen, wie Amateur:innen technische Fertigkeiten entwickelt haben, während sie auch ihren eigenen Stil ausgebildet haben.¹⁰⁹ Das Verdienst seiner bereits weiter oben zitierten Publikation ist, dass sie die Rolle von Amateurfilmclubs herausstellt und zudem insbesondere fortgeschrittene Amateur:innen («advanced amateurs») und ihre Produktionen in den Blick nimmt.

2.5 Perspektiven auf Filmemacherinnen im Kontext des non-theatrical film

Mit Blick auf den Fall Elisabeth Wilms ist die Untersuchung der Rolle von Frauen im Kontext der diversen filmischen Praktiken ein weiterer, äußerst wichtiger Forschungszusammenhang. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass das beruf-

104 Margarete Wach: «Qualität(en) des Laien-Blicks – Amateurfilmclubs in Polen, 1953–1989». In: *Cinema* 64, 2019, S. 94–108.

105 Liis Jõhvik: «Reel Life: Memory and Gender in Soviet Estonian Home Movies and Amateur Films. A Case Study of the Estonian TV Series 8 MM LIFE (2014–2015)». In: *Research in Film and History* 2, 2019, S. 1–10.

106 Tepperman 2015.

107 Vgl. ebd., S. 6.

108 Vgl. ebd.

109 Ebd., S. 10.

liche Filmschaffen von Frauen bislang weit weniger Beachtung gefunden hat als das ihrer männlichen Kollegen. Einen wichtigen Überblicksbeitrag bietet in diesem Zusammenhang der bereits 2002 von Jeanpaul Goergen veröffentlichte Text «Im Schatten von Reiniger und Riefenstahl. Filmwege von Frauen im deutschen Animations-, Dokumentar- und Kulturfilm bis 1945».¹¹⁰ Goergens Interessenschwerpunkt liegt dabei nicht auf der Frage, in welchen Kontexten (theatrical, non-theatrical) die Produktionen der aufgeführten Filmschaffenden zur Auf-führung kamen. Häufig findet sich in dem Text der Verweis auf den Kontext des Kulturfilms, der seinerseits auf eine Auswertung als Teil des Kinoprogramms hinweist. Sein Fokus setzt vielmehr einen Schritt früher an, indem er dankenswerterweise anhand teils sehr bruchstückhafter Informationen die Lebens- und Arbeitswege von 19 Frauen im Filmgewerbe in der Zeit vor 1945 nachzeichnet und damit viele dieser Personen erst sichtbar macht. Interessanterweise finden auch Elisabeth Wilms ihr filmisches Lebenswerk in einem Satz Erwähnung, jedoch wird sie fälschlicherweise als «Düsseldorfer Amateurfilmerin»¹¹¹ bezeichnet. Die von Goergen rekonstruierten Fälle lassen sich nur schwer auf gemeinsame biografische Nenner herunterbrechen. Einige der genannten Frauen verfügten über eine Ausbildung (etwa als Fotografin, technische Assistentin oder Filmcutterin), die im Laufe ihres Lebens zum Erwerb weiterer Kompetenzen und der Übernahme weiterer Tätigkeiten im Bereich der Filmproduktion führte. Andere finden den Weg zum Film als Quereinsteigerinnen über ihr Interesse für spezielle Themen oder ihr politisches Engagement.

Alle Fälle machen in ihrer Gesamtheit jedoch deutlich, dass es bereits vor 1945, abgesehen von den bekannten Namen wie Leni Riefenstahl und Lotte Reiniger, einigen wenigen Frauen gelang, im Filmgewerbe berufliche Nischenbetätigungen zu finden, die jenseits der damals in diesem Bereich gängigeren Frauenberufe (wie Schnittmeisterin, Maskenbildnerin, Garderobierin oder Trickfilmzeichnerin)¹¹² lagen. Mit Blick auf Vergleichbarkeiten zu Elisabeth Wilms sind hierbei vor allem die Fälle von Ella Bergmann-Michel, Gertrud David und Hanni Umlauf beachtenswert, weil sie die filmische Tätigkeit von Frauen sich im Bereich der Wohlfahrt belegen, der auch für Wilms' filmisches Schaffen eine Rolle spielte. Die Arbeit von Lola Kreutzberg (1878–?) ist wiederum interessant, weil sich die studierte Zoologin in den 1920er-Jahren mit einer eigenen Produktionsfirma für einige Jahre vor allem auf wissenschaftliche Lehrfilme über Tiere und Pflanzen

110 Jeanpaul Goergen: «Im Schatten von Reiniger und Riefenstahl. Filmwege von Frauen im deutschen Animations-, Dokumentar- und Kulturfilm bis 1945». In: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin (Hrsg.): *Frauen – Film – Frauen. Deutsche Dokumentar-, Animations- und Kulturfilme bis 1954*. Berlin 2002, S. 9–18.

111 Ebd., S. 9.

112 Ebd., S. 10.

spezialisierte und damit, ähnlich wie Elisabeth Wilms viel später mit ihren Low-Budget-Produktionen, offenbar eine Nische ausfüllte.¹¹³

Die filmische Arbeit und das Leben von Ella Bergmann-Michel (1895–1971) haben mittlerweile größere Beachtung gefunden, so etwa durch eine 2005 erschienene Publikation von Anneli Duscha.¹¹⁴ Bergmann-Michel war nicht nur als Malerin, Grafikerin und Fotografin tätig, sondern wirkte auch im Bund «Das Neue Frankfurt» mit, einer Reformbewegung in der Weimarer Republik, die Frankfurts kommunale Strukturen wie das Bauwesen und viele Lebensbereiche der Stadt reformieren wollte. Im Zusammenhang mit der Reformbewegung wurde auch die sogenannte «Liga für den unabhängigen Film» gegründet, die Bergmann-Michel leitete und in deren Kontext sie auch mehrere Dokumentarfilme herstellte.¹¹⁵ Diese sechs Filme, die zwischen 1931 und 1932 entstanden, waren entsprechend den Ansprüchen der «Liga» dem kommerziellen Unterhaltungskino entgegengesetzt. Die Filmemacherin fokussierte in den meisten ihrer Produktionen auf verschiedene, problembehaftete Bereiche des sozialen Lebens sowie auf die Lösungen des «Neuen Frankfurt» für diese. So warb *ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE* (1932) etwa für die Unterstützung der Frankfurter Erwerbslosenküchen. Der Film wurde sowohl als Vorfilm in Frankfurter Kinos gezeigt, als auch bei Straßenvorfürungen an der Frankfurter Hauptwache.¹¹⁶

Das filmische Schaffen von Gertrud David (1872–1936) ist bislang vor allem durch Klaas Dirk Dierks untersucht worden, auf den sich auch Goergen in seinem Aufsatz beruft und der zu David einen filmografischen sowie einen ausführlichen biografischen Eintrag auf der Website von CineGraph verfasst hat.¹¹⁷ Eine weitergehende wissenschaftliche Untersuchung hat jedoch bislang nicht stattgefunden. David, geborene Swiderski, entstammte einer wohlhabenden Maschinenfabrikantenfamilie. Diese Herkunft sicherte ihr offenbar den Besuch einer höheren Töchterschule. Im Alter von 24 Jahren heiratete sie den sozialdemokratischen Zeitungsredakteur Dr. Eduard David, der sich später auch als freier Schriftsteller und Herausgeber von Parteizeitungen betätigte. Gertrud David widmete sich in der Folge ihrerseits volkswirtschaftlichen Studien in Leipzig und engagierte sich

113 Ebd., S. 14.

114 Anneli Duscha: *Ella Bergmann-Michel. Fotografien und Filme 1927–1935*, Göttingen 2005.

115 Zur Filmarbeit des «Neuen Frankfurt» siehe Thomas Elsaesser: «Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen». In: Klaus Kremer / Antje Ehmann / Jeanpaul Goergen (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 381–410.

116 *ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE*, Regie: Ella Bergmann-Michel, 35 mm, s/w, stumm, 9 Min., D 1932. Vgl. Duscha, S. 6–22 und S. 85–86, sowie darin außerdem: Ella Bergmann-Michel: «Meine Dokumentarfilme», S. 80–81 (Erstveröffentlichung eines maschinenschriftlichen Textes von Bergmann-Michel vom 20.01.1967).

117 Klaas Dirk Dierks: «Gertrud David – Regisseurin, Produzentin», <https://bit.ly/3vIgvpp>, 13.03.2022.

ebenfalls in sozialdemokratischen Kreisen, insbesondere im Bereich der Konsumgenossenschaftsbewegung, zu der sie mehrere Bücher publiziert, sowie im bürgerlich-linken «Bund für Mutterschutz» (BfM). Letzteres Engagement brachte sie schließlich auch in produktionsseitigen Kontakt mit dem Medium Film, indem sie 1917 das Drehbuch für einen unter anderem vom BfM mitproduzierten Film über das Leben eines unehelichen Kindes verfasste. Es folgten Drehbücher für verschiedene Kulturfilme, bevor sie 1922 im Auftrag der Deulig Film AG fünf Kulturfilme über die Arbeit der Bodelschwingschen Anstalten in Bethel produzierte. Ende 1924 gründet sie ihre eigene Filmproduktionsfirma, die Gervid-Film GmbH. Mit dieser war sie schwerpunktmäßig im Bereich der evangelischen Filmarbeit tätig (zwischen 1924 und 1930 war sie an der Produktion von 33 Filmen beteiligt), bis diese unter den Nationalsozialisten zum Erliegen kommt.¹¹⁸ Angesichts des Umstandes, dass die Von Bodelschwingschen Stiftungen Bethel als einer der Auftraggeber Davids eine eigene Filmstelle unterhielten und diese beispielsweise um 1929/30 mit bis zu 40 herumreisenden Vorführern 27 verschiedene Filme zirkulierte, von denen 15 Auftragsproduktionen waren, lässt sich zumindest vermuten, dass auch Gertrud Davids Filme für diesen Auftraggeber außerhalb des Filmtheaters, also im Kontext des non-theatrical film zum Einsatz kamen.¹¹⁹

Hanni Umlauf, deren Geburts- und Sterbedatum unbekannt sind und über die ohnehin wenig bekannt ist, gründete 1934 eine eigene Filmproduktionsfirma, die zunächst unter verschiedenen Namen firmierte, bis 1937 offenbar auch ihr Mann in das Geschäft involviert wurde und man sich auf «Hanni und Walter Umlauf» festlegte.¹²⁰ Beide waren mit ihrer Firma ebenfalls im Bereich der Wohlfahrt tätig. Laut Goergen entstanden fast alle ihre Filme in Zusammenarbeit mit nationalsozialistischen Frauenorganisationen wie etwa der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt.¹²¹

Die hier kurz umrissenen Fälle lassen sich ohne ergänzende Forschung kaum eindeutig dem Bereich des non-theatrical film zuordnen. Nichtsdestotrotz sind sie ein wichtiges Zeugnis der Professionalisierung und Selbstständigkeit von Frauen im Bereich der Filmproduktion vor 1945 in Deutschland. Auffällig ist, dass sich verschiedene Filmemacherinnen gerade im thematischen Bereich der politisch oder religiös motivierten Wohlfahrt mit ihrer Arbeit einen Namen machten. Eben jener Bereich war es, der später auch für Elisabeth Wilms den Einstieg in die kommerzielle Filmtätigkeit bot. Es lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, ob die

118 Vgl. ebd. Zu den Schwierigkeiten der evangelischen Filmarbeit nach 1933 siehe auch Kapitel 4.

119 Vgl. Heiner Schmitt: *Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*, Boppard 1978, S. 125–126.

120 Goergen 2002, S. 16.

121 Vgl. ebd.

Dortmunderin beispielsweise über ihre eigenen Aktivitäten im Bereich der evangelischen Kirche jemals in Berührung mit den Arbeiten etwa der Gervid Film GmbH gekommen ist, aber der Gedanke, dass Fälle wie die hier skizzierten als Vorbilder für Wilms eigene selbstständige Filmproduktion gedient haben könnten, lässt sich ebenfalls nicht von der Hand weisen.

Für die Amateurfilmforschung gilt leider ebenfalls, dass Filmamateurinnen lange im Schatten ihrer männlichen Kollegen standen und der Amateurfilm seinerseits von der Forschung als vermeintlich männlich dominiertes Hobby begriffen wurde. Das illustriert beispielsweise Franz Schlagers Dissertation *Amateurfilm in Österreich. An Beispielen des persönlichen Gebrauchs* aus den 1990er-Jahren.¹²² Schlager rückt die Gebrauchsweisen von Amateurfilmen ins Zentrum seiner Untersuchung und versucht den Nachweis dafür zu erbringen, dass der Amateurfilm in Österreich seit 1945 einem «reduzierten Gebrauch» unterliege, sprich von den ursprünglich vorhandenen, vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten des Mediums letztlich nur wenige genutzt werden.¹²³ Der Autor entschied sich dazu für einen medienbiografischen Ansatz und stellte Leitfadeninterviews mit sechs männlichen österreichischen Amateurfilmern, die von ihm als «repräsentative Fälle»¹²⁴ bezeichnet werden, sowie eine quantitative Analyse ihrer Werksverzeichnisse in den Mittelpunkt der Untersuchung. Auffällig und kritisch zu beurteilen ist, dass sich keine einzige Amateurfilmerin unter den von ihm interviewten Personen findet. Schlager konstatiert dazu: «Weibliche Amateurfilmerinnen wurden dem Verfasser erst durch die Recherchen bekannt. Beispiele filmender Frauen konnten in der Untersuchung leider nicht mehr berücksichtigt werden.»¹²⁵ Vor dem Hintergrund, dass eines der Auswahlkriterien für Schlagers Untersuchung eine möglichst lang andauernde filmische Tätigkeit sei, gibt er außerdem an, dass keine der Frauen eine solche hätte aufweisen können.¹²⁶ Allerdings hätten «diverse Individualaussagen, ein Vorgespräch mit einer nicht filmenden Amateur-Fotografin und einer Laiin in einer Gruppendiskussion» ergeben, dass die Gebrauchsweisen von Amateurfilmerinnen denen von vergleichbaren Amateurfilmern ähneln würden.¹²⁷

Abseits solcher, wenig reliabler Aussagen haben Frauen, die dem Filmhobby nachgingen, erst vergleichsweise spät, nämlich erst in den letzten Jahren, vermehrt Beachtung gefunden. Unbedingt zu beachten sind diesbezüglich die Arbeiten von Heather Norris Nicholson und Annamaria Motrescu-Mayes zu den

122 Franz Schlager: *Amateurfilm in Österreich. An Beispielen des persönlichen Gebrauchs*, Wien 1992.

123 Vgl. ebd., S. 8–10.

124 Ebd., S. 62.

125 Ebd., S. 61

126 Ebd., S. 60–61.

127 Ebd.

Praktiken britischer Amateurfilmerinnen.¹²⁸ In ihrem Beitrag von 2015 kritisiert Norris Nicholson die lange Marginalisierung von Frauen in der Filmgeschichtsschreibung und konstatiert bezüglich der Forschungsmeinung, dass hauptsächlich Männer im Kontext des Amateurfilms aktiv gewesen seien: «Wir können eigentlich nicht mehr behaupten, dass der Amateurfilm als Freizeitvergnügen – von einigen Ausnahmen abgesehen – vor allem ein männliches Hobby gewesen ist. Die Ausnahmen summieren sich.»¹²⁹

Insbesondere die 2018 erschienene, gemeinsame Publikation von Norris Nicholson und Motrescu-Mayes, *British Women Amateur Filmmakers. National Memories and Global Identities*, stellt die Bedeutung von Amateurfilmerinnen als Medien- und Kulturproduzentinnen in Großbritannien heraus. Die Studie basiert auf Filmen von über 40 verschiedenen Amateurfilmerinnen sowie persönlichen Schriftstücken, Clubaufzeichnungen, mündlichen Überlieferungen, Werbematerialien und Amateurfilmzeitschriften. Ausgehend von diesen Dokumenten verfolgt das Buch zumindest in Teilen einen biografischen Ansatz, indem das Schaffen einzelner Amateurfilmerinnen immer wieder im Verbund mit Aspekten ihrer Biografien betrachtet wird. So schafft es die Untersuchung, eine große Bandbreite von Amateurfilmpraktiken aufzuzeigen, in denen Frauen involviert waren, wie beispielsweise im Bereich des Amateur-Animationsfilms, im Rahmen ihrer beruflichen Tätigkeit als Lehrerinnen oder bei der filmischen Dokumentation des britischen Kolonialreiches und damit einhergehend imperialer, ethnischer, sozialer oder kultureller Dynamiken.¹³⁰ Die Publikation schafft dabei den Spagat zwischen der Schilderung individueller Fälle und deren Einordnung in nationale Kontexte, und kann diesbezüglich als Vorbild für meine eigene Untersuchung dienen.

Für diese ist ebenfalls relevant, dass die Autorinnen die Rollen und Aktivitäten von Frauen im Kontext von Amateurfilmclubs hervorheben, welche zuvor von der Wissenschaft ebenfalls vor allem als Männerdomäne wahrgenommen wurden. Wie die männlichen Clubmitglieder lernten auch sie filmen, schneiden, vertonen. Sie präsentierten ihre Filme, nahmen an Wettbewerben teil, gewannen Preise, experimentierten mit Formaten und Genres, schrieben Artikel, repräsen-

128 Annamaria Motrescu-Mayes: «Britische Frauen mit imperialer Mission und ihre Amateurfilme». In: Siegfried Mattl / Carina Lesky / Vrääh Öhner / Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 172–182; Heather Norris Nicholson: «Das Alltagsleben und andere Geschichten. Visuelle Praktiken britischer Amateurfilmerinnen». In: Siegfried Mattl / Carina Lesky / Vrääh Öhner / Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 199–217, sowie Annamaria Motrescu-Mayes / Heather Norris Nicholson: *British Women Amateur Filmmakers. National Memories and Global Identities*, Edinburgh 2018.

129 Norris Nicholson 2015, S. 206.

130 Vgl. Motrescu-Mayes / Norris Nicholson 2018, S. 18 sowie S. 229.

tierten ihre Clubs in der Öffentlichkeit oder teilweise sogar auf internationaler Ebene und brachten sich organisatorisch ein: «In short, women became integral members of Britain's amateur filmmaking community.»¹³¹ Motrescu-Mayes und Norris Nicholson betonen diesbezüglich allerdings auch, dass sie dabei, anders als ihre männlichen Kollegen, gegen patriarchale Einstellungen in ihren Clubs und den Alltagssexismus der Amateurfilmpresse ankämpfen mussten.¹³²

Abseits von Motrescu-Mayes' und Norris Nicholsons Veröffentlichungen erschien bereits 2013 der von Ryan Shand und Ian Craven herausgegebene Sammelband *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, der sich mit Amateurspielfilmen einem weiteren in der Wissenschaft vernachlässigten Thema widmet. Einige der enthaltenen Beiträge beziehen sich ebenfalls, wenn auch eher am Rande, auf Amateurfilmerinnen, die Einleitung des Sammelbandes hebt zudem ebenfalls die Rollen von Frauen in Filmclubs hervor.¹³³

Im Kontext weiblicher Perspektiven ist weiterhin Stefanie Zingls Diplomarbeit mit dem Titel *9.000 Meter retrospektiv. Margret Veits Schmalfilmbiographie*¹³⁴ von 2015 zu nennen, bei der es sich dezidiert um eine werk- und personenspezifische Untersuchung zu einer Amateurfilmerin handelt. Zingl erforscht darin die Praktiken der Wienerin Veit zur Ordnung ihrer über Jahrzehnte hinweg gefertigten Aufnahmen, die für sie vor allem eine Erinnerungsfunktion erfüllen. Sie bedient sich dazu eines biografischen Zugangs, mit dessen Hilfe sie Familienfilmpraktiken von der Produktion bis zur Vorführung veranschaulichen möchte.¹³⁵ Zingl wirft auch abseits ihres Hauptfokus auf Veits Sammlungs- und Ordnungsstrategien einige interessante Punkte auf. So kann sie vor allem anhand der frühen Werke Margret Veits schlüssig argumentieren, dass die Annahme, der Familienfilm sei eine naive Praxis, bei der die Kamera unbewusst auf das Geschehen gehalten wird, zu relativieren ist.¹³⁶ Zudem gibt die Diplomarbeit einen wertvollen Einblick in die Arbeitsweisen einer Amateurfilmerin, der beispielsweise mit der von Roger Odin geforderten Anonymität des Produzenten / der Produzentin nicht möglich gewesen wäre. Gerade die Biografie der 1935 geborenen Margret Veit ist darüber hinaus für die vorliegende Arbeit von Interesse, weil diese erstaunliche Parallelen zu der von Elisabeth Wilms aufweist. So entstammt Veit ebenfalls

131 Ebd., S. 51.

132 Ebd.

133 Siehe die Beiträge von Ryan Shand, Mats Jönsson, Francis Dyson sowie Brian Hoyle in: Ryan Shand / Ian Craven (Hrsg.): *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh 2013.

134 Zingl, Stefanie: *9.000 Meter retrospektiv. Margret Veits Schmalfilmbiographie*, Wien 2015 (Diplomarbeit).

135 Vgl. ebd., S. 2–3. Zu Odins Auffassung bezüglich der zu wahrenen wissenschaftlichen Distanz siehe: Odin 2008, S. 264.

136 Vgl. Zingl, S. 22–39 sowie S. 76.

einer Metzger- und Wurstfabrikantenfamilie und fand über die Fotografie ihren Zugang zum Amateurfilm.¹³⁷ Wie Wilms fügte sie sich nicht in das traditionelle Rollenbild der Frau und belieferte in der Nachkriegszeit mit dem Lastwagen die Kunden des elterlichen Betriebes. Vor allem ihre frühen Filme, die meist Reisen thematisieren, weisen eine aufwendige Planung und Nachbearbeitung auf.¹³⁸ Nach ihrer Heirat wurde Magret Veit mehrfache Mutter (im Gegensatz zu Elisabeth Wilms). An jenem Punkt entwickelten sich die Biografien der beiden Frauen auseinander: Für Veit werden ihre Kinder und der Prozess ihres Aufwachsens zu einem der bestimmenden Motive ihrer Filme, für Drehplanung und Nachbearbeitung fehlte zunehmend die Zeit.¹³⁹ Auch sind Veits Filme nicht für die Öffentlichkeit, sondern lediglich für den Familien- und Verwandtenkreis bestimmt. Im Zentrum ihres Lebenswerkes stehen vor allem das Festhalten, Sammeln und Ordnen von Erinnerungen, wie Stefanie Zingl in ihrer Arbeit zeigt.¹⁴⁰

Auch Ralf Forsters Habilitation zum Amateurfilm in der DDR beinhaltet ein Kapitel zu Amateurfilmerinnen. Er konstatiert darin auf breiter Quellenbasis, dass der Amateurfilm in der DDR vor allem ein männlich geprägtes Hobby war, es jedoch auch Ehepaare gab, die dieses gemeinsam ausübten. «Emanzipierte weibliche Persönlichkeiten»¹⁴¹ seien indes eher eine Seltenheit gewesen. Forster umreißt in seiner Arbeit das Wirken einiger dieser Ausnahmen und der gemeinsam agierenden Paare, das sich bis in die Bereiche der populärwissenschaftlichen Bildung und des Experimentalfilms erstreckte.¹⁴²

Einen wichtigen Beitrag, der weibliches Filmschaffen sowohl einem wissenschaftlichen wie auch nicht-wissenschaftlichen Publikum näherbringt, leistet seit vielen Jahren die Kinothek Asta Nielsen in Frankfurt, die sich explizit diesem Thema verschrieben hat und sowohl nichtkommerzielles Filmmaterial im 8-mm- und 16-mm-Format sammelt, als auch regelmäßig Filmprogramme und Retrospektiven zum Schaffen von Filmemacherinnen veranstaltet.¹⁴³ Im Kontext einer nicht ausschließlich wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmemacherinnen ist außerdem der von der Filmhistorikerin und -Kuratorin Mariann Lewinsky und dem Filmregisseur Antonio Bigini realisierte Dokumentarfilm *ELLA MAILLART – DOUBLE JOURNEY* (2015) zu nennen, der mit historischem Filmmaterial arbeitet, das von der Schweizer Sportlerin, Schriftstellerin und Fotografin Ella Maillart (1903–1997) aufgenommen wurde. Der Film vollzieht

137 Vgl. ebd., S. 4 und S. 8.

138 Ebd., S. 76.

139 Vgl. ebd., S. 10 sowie S. 76–77.

140 Siehe hierzu ebd., S. 11–39.

141 Forster 2018, S. 209.

142 Vgl. ebd., S. 206–221.

143 <http://www.kinothek-asta-nielsen.de/> (26.02.2022).

anhand des restaurierten 16-mm- und 35-mm-Filmmaterials die lange Reise Maillarts nach, die sie ab 1939 zunächst mit ihrer Freundin Annemarie Schwarzenbach von Genf nach Kabul und von dort aus alleine weiter nach Indien unternahm.¹⁴⁴ Dass die Erforschung der Arbeit von Filmemacherinnen im Bereich des non-theatrical film mit den vorgenannten Publikationen und Projekten keineswegs bereits ein Ende gefunden hat, sondern vielmehr erst seinen Anfang nimmt, zeigt auch der Ende 2019 von Beatriz Rodovalho und Giuseppina Sappio in Paris veranstaltete Workshop «Tuer les pères: femmes derrière la caméra dans les film de famille», der sich dezidiert dem internationalen wissenschaftlichen Austausch über die Rolle von Frauen im Kontext des Familienfilms gewidmet hat.¹⁴⁵

2.6 Gebrauchsfilmforschung

Alexandra Schneider publizierte 2016 im Kontext des von Bernhard Groß und Thomas Morsch herausgegebenen *Handbuchs Filmtheorie* einen beachtenswerten Aufsatz, der die Beiträge sowohl der Amateur- als auch der Gebrauchsfilmforschung zur Filmtheorie reflektiert.¹⁴⁶ In ihrem Text gibt sie einen Überblick über die historische Entwicklung der beiden Forschungsfelder und vertritt zudem die Ansicht, dass die Amateur- und die Gebrauchsfilmforschung wesentlich zur medien- und kulturwissenschaftlichen Konturierung der Filmwissenschaft beigetragen haben, ohne diese jedoch in der Medienwissenschaft aufgehen zu lassen.¹⁴⁷ Hierbei führt sie seitens der Amateurfilmforschung insbesondere Odins Semio-Pragmatik ins Feld, die aus der Beschäftigung mit dem zuvor randständigen Bereich des Familien- und Amateurfilm entstanden sei und ihrerseits weitere Forschung in diesem Bereich motivierte, aber auch bereits in einigen anderen Bereichen der Filmwissenschaft Verwendung fand.¹⁴⁸ Die Leistung der Gebrauchsfilmforschung bestünde demgegenüber darin, mit ihrer tendenziellen Abkehr von gängigen wissenschaftlichen Kategorien wie etwa Kanon und Autorenschaft die Filmwissenschaft für die kulturellen Konstellationen und medialen Verbünde, in denen Film verortet ist, sensibilisiert zu haben.¹⁴⁹ Indem Schneider in ihrem Beitrag die Genese und die Leistungen der Amateurfilmforschung und der Gebrauchsfilmforschung kompakt darlegt und Schnittmengen herausstellt, schlägt sie nicht nur eine Brücke zwischen den beiden größten wissenschaftlichen

144 ELLA MAILLART – DOUBLE JOURNEY, Regie: Mariann Lewinsky, Antonio Bigini, Farbe, Ton, 40 Min., CH/I 2015.

145 Für das Programm der Veranstaltung siehe <https://bit.ly/3PhZ6gh> (26.02.2022).

146 Schneider 2016.

147 Vgl. ebd., S. 2.

148 Vgl. ebd., S. 4–9.

149 Vgl. ebd., S. 10–16.

Ankerpunkten meiner Untersuchung, sondern verweist auch auf die historische Nähe beider Filmpraktiken, die es anhand des Fallbeispiels Elisabeth Wilms noch weiter zu ergründen gilt.

Statt also nur Impulse aus der Amateurfilmforschung zu beziehen, nimmt meine Arbeit in großem Maße auch Erkenntnisse und Anregungen aus dem Bereich der Gebrauchsfilmforschung auf. Wie Schneider in ihrem oben erwähnten Beitrag ebenfalls konstatiert, haben bei der Herausbildung dieses Forschungszweiges zunächst die beiden US-Amerikaner Rick Prelinger und Dan Streible entscheidende Beiträge geleistet. Prelinger begann in den 1980er-Jahren damit, Gebrauchsfilme zu sammeln und stellte seine umfangreiche Kollektion Ende der 1990er-Jahre über das Internet Archive der Allgemeinheit zur Verfügung. 2002 fanden die von ihm zusammengetragenen rund 60.000 Filme zudem Eingang in die US-amerikanische Library of Congress. Dies, sowie der von Prelinger 2006 publizierte *Field Guide to Sponsored Films*,¹⁵⁰ in dem 452 ausgewählte historische Auftragsproduktionen aus den USA aufgelistet und beschrieben sind, können als bedeutende Beiträge zur Sichtbarmachung des Gebrauchsfilms und zur Etablierung der Gebrauchsfilmforschung gesehen werden. Der Filmhistoriker Dan Streible rief seinerseits Mitte der 1990er-Jahre das «Orphan Film Symposium» ins Leben, das sich seitdem als internationale Plattform der Sichtbarmachung aller Arten von «verwaisten» Filmen (also solchen, auf die keine Besitzansprüche mehr erhoben werden oder die anderweitig vernachlässigt wurden) widmet, zu denen häufig auch viele Gebrauchsfilme zählen, und das so seinerseits einen ebenfalls wichtigen Beitrag leistet.¹⁵¹

Als richtungweisend für die Gebrauchsfilmforschung müssen weiterhin der von Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau herausgegebene Sammelband *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media* (2009),¹⁵² die von Yvonne Zimmermann herausgegebene Publikation *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964* (2011)¹⁵³ sowie das von Charles R. Acland und Haidee Wasson herausgegebene Buch *Useful Cinema* (ebenfalls 2011)¹⁵⁴ angesehen werden, wenngleich es bereits frühere Publikationen gab, die den Gebrauchsfilm in den Blick nahmen. *Films that Work* widmet sich über die gesamte Filmgeschichte hinweg und aus internationaler Perspektive den vielfältigen Erscheinungsformen und Gebrauchskontexten des Industriefilms. Hediger und Vonderau selbst arbei-

150 Rick Prelinger: *The Field Guide to Sponsored Films*, San Francisco 2006.

151 Vgl. Schneider 2016, S. 11–12.

152 Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009. Die Publikation ist eine Erweiterung und Übersetzung eines bereits 2007 auf Deutsch publizierten Sammelbandes: Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau (Hrsg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Berlin 2007.

153 Zimmermann 2011d.

154 Charles R. Acland / Haidee Wasson (Hrsg.): *Useful Cinema*, Durham, London 2011.

ten in ihrem eigenen Beitrag zu dem Sammelband drei Hauptzwecke des Industriefilms heraus: Aufzeichnung (record) im Sinne eines Unternehmensgedächtnisses, Unternehmensführung (rhetoric) und Rationalisierung (rationalization). Zudem verweisen sie am Beispiel der Jahresfilme der Firma Krupp auf die formale und funktionale Analogie von Familienfilmen und bestimmten Formen von Industriefilmen in ihren jeweiligen Gebrauchskontexten.¹⁵⁵

Useful Cinema fokussiert hauptsächlich US-amerikanischen Schul- und Lehrfilme, während in *Schaufenster Schweiz* sowohl Industrie- als auch Schul- und Lehrfilme sowie Reise- und Tourismusfilme aus der Schweiz Gegenstand der Untersuchung sind. Diesen beiden Publikationen sowie *Films that Work* ist gemein, dass sie die Objekte ihres Interesses nicht für sich genommen betrachten, sondern einen starken Schwerpunkt auf die Aspekte der Produktion, Distribution und Zirkulation legen und so zu einem neuen Verständnis filmischer Praktiken aus historischer Perspektive beitragen. Angesichts der filmischen Vielfalt, die die drei Werke auffächern, lässt sich die berechtigte Frage stellen, was eigentlich unter dem Begriff «Gebrauchsfilm» zu verstehen ist. Yvonne Zimmermann schreibt dazu:

Der Terminus «Gebrauchsfilm» ist ein übergeordneter Gattungsbegriff und vereint heterogene filmische Formen, die sich nicht primär über inhaltliche oder ästhetische Merkmale der Filme selbst definieren, sondern über die Modalitäten ihrer Verwendung. Gebrauchsfilme sind «nützliche» Filme, d. h. mediale Instrumente für Forschung, Lehre, Werbung, Aufklärung, Konsensstiftung und Gemeinschaftsbildung im Dienst eines Auftraggebers, der selber nicht in der Filmbranche tätig ist.¹⁵⁶

Zimmermann betont weiterhin den «Werkzeugcharakter»,¹⁵⁷ durch den sich ihrer Ansicht nach Gebrauchsfilme auszeichnen und so von jenen Filmformen unterscheiden, die primär einen Kunst- oder Warencharakter hätten. Dieser Charakter hat auch Auswirkungen auf ihre Verwertung: Während kommerzielle Filme ihre Produktionskosten und zusätzliche Gewinne durch die Eintrittsgelder des Filmpublikums einspielen, ist die Verwertungslogik von Gebrauchsfilmen quasi gegensätzlich. In ihrem Fall geht es dem Auftraggeber des Films darum, durch diesen dem Publikum seine Intention zu vermitteln (bspw. die Schulung oder Aufklärung der Zuschauer:innen). Durch Eintrittsgelder einen finanziellen Gewinn zu erzielen ist hingegen kein Ziel, weshalb das Publikum von Gebrauchs-

155 Vgl. Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau: «Record, Rhetoric, Rationalization: Industrial Organization and Film». In Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009., S. 42.

156 Zimmermann 2011c, S. 16–17.

157 Vgl. 2011, S. 35.

filmen diese meist gratis, zum Beispiel im Rahmen von Messen, Ausstellungen, Vorträgen, Unterricht oder Versammlungen zu sehen bekommt.¹⁵⁸ Diese (unvollständige) Auflistung der potenziellen Zwecke und Aufführungsorte zeigt, dass Gebrauchsfilme zudem als ephemere Filme anzusehen sind, da sie für spezifische Kontexte konzipiert werden und, wie Zimmermann anmerkt, «nur in spezifischen Verwendungszusammenhängen und unter bestimmten Aufführungsbedingungen Bedeutung produzieren.»¹⁵⁹ Zimmermann argumentiert weiter, dass es aufgrund der Spezifika, die Gebrauchsfilme von kommerziellen Filmen unterscheiden, bei ihrer wissenschaftlichen Betrachtung eine differenzierte Methode braucht, welche ihre formalen Eigenschaften in Zusammenhang mit ihrem Gebrauch untersucht, nämlich die «historische Pragmatik»:

Die historische Pragmatik, wie Frank Kessler sie skizziert hat, rückt die Filmaufführung ins Zentrum der Geschichtsschreibung und fragt danach, wie Filme in historischen Zusammenhängen und in verschiedenen institutionellen Rahmen funktionieren. Den Modalitäten der Verwendung kommt hierbei eine entscheidende Rolle zu, da unterschiedliche Aufführungsdispositive jeweils spezifische Formen der Publikumsadressierung und Modi der Rezeption nahelegen.¹⁶⁰

Dabei gilt es zu beachten, dass Kessler selbst die historische Pragmatik nicht als geschlossenes theoretisches Modell versteht:

[...] sondern eher [als] eine Perspektive, welche versucht, Filme innerhalb ihrer historischen institutionellen Rahmen zu betrachten und die jeweilige kommunikative Intentionalität zu rekonstruieren. Diese kann wiederum zur Grundlage für die Formulierung von Hypothesen werden, die helfen, formale Besonderheiten der Filme als Aspekte einer historisch spezifischen Bedeutungsproduktion zu erklären.¹⁶¹

Auf die vorliegende Arbeit lässt sich zum einen das Filmverständnis der Gebrauchsfilmforschung außerordentlich produktiv anwenden, da es sich bei rund 60 Filmen aus dem Nachlass von Elisabeth Wilms um Auftragsfilme handelt, die den von Zimmermann beschriebenen «Werkzeugcharakter»¹⁶² auf-

158 Vgl. ebd., S. 35, S. 46.

159 Ebd., S. 34.

160 Ebd., S. 35.

161 Frank Kessler: «Historische Pragmatik», In: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. (Hrsg.): *Montage AV* 2, 2002, S. 104–112.

162 Siehe Zimmermann 2011a, S. 35.

weisen: Diese Spenden-, Industrie-, Image-, Schulungs-, und Erinnerungsfilme wurden fast ausnahmslos für die Verwertung in spezifischen Kontexten und für spezifische Publika hergestellt und im Rahmen von non-theatrical exhibitions außerhalb des kommerziellen Kinobetriebs zur Aufführung gebracht und zirkulierten überwiegend in entweder thematisch oder geografisch eng begrenzten Kreisen. Zum anderen bietet sich folglich auch die historische Pragmatik als theoretische Perspektive für jene Teile dieser Arbeit an, die die zentralen Arbeitsfelder von Elisabeth Wilms' Gebrauchsfilmproduktion untersuchen werden. Dies erscheint insofern erfolgversprechend, als dass sich ihr Nachlass insbesondere durch viele die Produktion und Verwertung ihrer Filme betreffende Unterlagen auszeichnet, die es erlauben, diese innerhalb ihres historischen institutionellen Rahmens zu betrachten.

Wie hier nochmals deutlich wird, zeigt sich an Wilms' Beispiel, dass der Amateurbegriff gegenüber der kommerziellen und professionellen Filmproduktion aus historischer Perspektive eine gewisse Durchlässigkeit besaß. Dass es sich dabei in der Tat nicht um ein Spezifikum eines historischen Einzelfalls gehandelt hat, dokumentieren jüngste Arbeiten von Charles Tepperman, Brian R. Jacobson und Yvonne Zimmermann, die allesamt Schnittmengen zwischen der Produktion von Amateur- und Gebrauchsfilmen aufzeigen. Während Tepperman, ausgehend von seinem Forschungsinteresse für den Amateurfilm, amerikanische Amateurfilmer:innen in den Blick nimmt, die Lehr- und Industriefilme sowie Filme zu sozialen Problemen produzierten, die dann in Amateur- und teils in Gebrauchsfilmkontexten zirkulierten, analysiert Jacobson die Ästhetik mehrerer Amateurfilme, die von zwei amerikanischen Unternehmern (die von Jacobson als «expert amateurs» bezeichnet werden) zwischen 1926 und 1941 gedreht wurden und in ihrer Form sowie Narration etablierte Muster des Industriefilms aufgreifen.¹⁶³ Zimmermann fokussiert demgegenüber aus der Perspektive der Gebrauchsfilmforschung heraus auf jene Amateurfilme, die innerhalb des Schweizer Industrieunternehmens Sulzer entstanden sind. Ihr geht es darum, den Gebrauch von Amateurfilmen in der Unternehmenskommunikation zu untersuchen.¹⁶⁴ Obwohl Sulzer über eine Film- und eine «Propagandaabteilung» verfügte, förderte das Unternehmen die kollaborative Herstellung von Filmen durch seine Mitarbeiter:innen. Zimmermann kommt zu dem Schluss, dass diese Filme innerhalb des Unternehmens verschiedene Aufgaben erfüllten: Sie trugen zum Aufbau eines Unternehmensgedächtnisses und zur Rationalisierung der Unternehmenskom-

163 Siehe Charles Tepperman: «Mechanical Craftsmanship. Amateurs Making Practical Films». In: Charles R. Acland / Haidee Wasson (Hrsg.): *Useful Cinema*, Durham, London 2011, S. 289–314; Tepperman 2015, S. 222–227; sowie Jacobson 2017.

164 Vgl. Yvonne Zimmermann: «Amateur Film in the Factory: Forms and Functions of Amateur Cinema in Corporate Media Culture». In: Enrique Fibla / Masha Salazkina (Hrsg.): *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Bloomington 2021, S. 112–130.

munikation bei. Ihre Vorführung innerhalb des Unternehmens kann als eine Strategie zum Management der Mitarbeiter und zur Förderung ihrer Zusammenarbeit gesehen werden. Die Sulzer-Filme können im Kontext der Unternehmenskommunikation folglich als «corporate home movies» verstanden werden, was laut Zimmermann darauf verweist, dass jeder Film, unabhängig von seiner generischen Identität, in Anlehnung an Vivian Sobchacks filmphänomenologischen Ansatz als home movie wahrgenommen werden kann.¹⁶⁵ Zimmermanns Beitrag zeigt, wie sehr die Erforschung des Amateurfilms von der Gebrauchsfilmforschung profitieren kann.

Dennis Basaldella 2020 erschienene Dissertation *Ein Leben für den Film. Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehchaffen in der DDR* bietet einen weiteren interessanten Blick auf historische Gebrauchsfilmpraktiken.¹⁶⁶ Sie knüpft inhaltlich nicht nur an Ralf Forsters Monografie zum Amateurfilm in der DDR an, in der dieser verschiedentlich die dortigen Schnittpunkte zwischen Amateur- und Gebrauchsfilmproduktion beleuchtete, sondern widmet sich dem Schaffen Horst Kleins (1920–1994) auch mit Augenmerk auf dessen Biografie. Basaldella bezeichnet Klein als «privaten freien Filmhersteller», worunter «all diejenigen Filmschaffenden zu verstehen [sind], die in der DDR in keinem festen Arbeitsverhältnis standen und vornehmlich durch einzelne Arbeitsprojekte und Pauschalverträge auf begrenzte Zeit an einen oder gleichzeitig an mehrere Auftraggeber:innen gebunden waren.»¹⁶⁷ Klein, der «dienstälteste» Filmschaffende dieser Art in der DDR, habe, so die These, eine beträchtliche Bedeutung für die Gebrauchsfilmproduktion in des Landes gehabt, indem er im Laufe seiner Tätigkeit 891 Gebrauchsfilme (davon 313 Beiträge für das Fernsehen) hergestellt habe.¹⁶⁸ Da nur ein Bruchteil dieses Gesamtwerkes überliefert ist, stützt sich der Autor bei der Erforschung der Produktionskontexte dieser vor allem auf Kleins Vor-/Nachlass und insbesondere auf seine autobiografischen Tagebücher. In diesem Punkt gibt es Parallelen zur vorliegenden Arbeit, die ihrerseits ebenfalls stark auf das eigene Archiv der Filmemacherin Elisabeth Wilms angewiesen ist und gleichzeitig vor der Herausforderung steht, diese spezifische Quellenlage kritisch zu reflektieren.

Wilms und Klein haben nicht nur gemeinsam, dass sie beide zunächst im Bereich des Amateurfilms aktiv waren, sondern auch, dass sie beide in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg den Schritt in die selbstständige, entlohnte Filmarbeit schafften und in der Folge dort für mehrere Dekaden aktiv waren:

165 Vgl. ebd., S. 124–126.

166 Dennis Basaldella: *Ein Leben für den Film. Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehchaffen in der DDR*, Marburg 2020.

167 Ebd., S. 14.

168 Ebd., S. 16.

Der 1920 geborene Horst Klein trat bereits 1937 in den BDFA ein und gründete zwei Jahre später eine Amateurfilmgruppe in seinem Heimatort Luckenwalde. Im Zweiten Weltkrieg wird er Filmberichterstatter bei der Propagandakompagnie der Wehrmacht, wo er weitere Praxiserfahrungen im Bereich der Filmherstellung gesammelt haben dürfte. Basaldellas kritische Reflexionen zu Kleins eigener Beschreibung seiner Tätigkeit in der NS-Zeit könnten allerdings noch etwas stärker ausfallen: Klein, so er selbst, habe dem NS-System und seinen Organisationen kritisch gegenüber gestanden, das Filmemachen jedoch als sein Schicksal verstanden und diesem dementsprechend auch politische Themen untergeordnet. Dementsprechend finden sich in Kleins Œuvre auch Filme, die er für die NSDAP und die Hitlerjugend herstellte.¹⁶⁹ Kleins autobiografische Aussage zu seiner schicksalhaften Verbundenheit mit dem Film liest sich in diesem Kontext vor allem als Rechtfertigungsstrategie für frühere politische Verwicklungen. Nach Kriegsende arbeitete er zunächst für zwei Jahre bei der DEFA, bevor er ab 1948 für einige Jahre als ostdeutscher Filmberichterstatter für die US-amerikanischen Unternehmen MGM und NBC wurde, die damals Auslandsbüros in West-Berlin unterhielten. Zugleich war Klein weiterhin freischaffend für die DEFA tätig, wandte sich ab 1954 jedoch immer stärker dem DDR-Fernsehen zu, für das er als ein Mann der ersten Stunde erst freischaffend und dann als eine Art «fester freier Mitarbeiter» tätig war, bevor er 1987 in Rente ging und nur noch vereinzelt Filmaufträge annahm.¹⁷⁰

In Basaldellas Analyse von Kleins Arbeitsweisen zeigen sich interessante Parallelen zu Elisabeth Wilms, obzwar beide Fälle unter anderem aufgrund der unterschiedlichen politischen und staatlichen Rahmenbedingungen nur bedingt vergleichbar sind: So realisierte Klein insgesamt rund 34 Arbeiten für verschiedene Institutionen, die über keine eigene Produktionsinfrastrukturen verfügten und gezielt an ihn herantraten. Damit schloss er laut Basaldella Lücken, die die großen Filmhersteller wie die DEFA oder das Fernsehen beispielsweise aus finanziellen Gründen nicht erfüllen konnten oder nicht erfüllen wollten. Zudem konnten Klein und das Produktionskollektiv, dem er später angehörte, die Konkurrenz wie die DEFA in puncto Herstellungskosten offenbar deutlich unterbieten.¹⁷¹ Beide Aspekte lassen sich als Erfolgsfaktoren für die langjährige Arbeit Kleins deuten und der Fall des DDR-Filmemachers als Beispiel für selbstständige Filmarbeit im niedrigpreisigen Segment des Gebrauchsfilms deuten. Ähnliche Gemengelage waren auch mitbestimmend für den Erfolg von Elisabeth Wilms und ihres «Schmalfilmstudios», wie sich im Laufe dieser Arbeit verschiedentlich zeigen wird.

169 Vgl. ebd., S. 91–96.

170 Vgl. ebd., S. 18–20.

171 Vgl. ebd., S. 305–307.

Weitere Impulse aus dem Bereich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gebrauchsfilmern, die ihrerseits den Bereich der kommunalen Auftragsfilmproduktion betreffen, kommen von Elizabeth Lebas, Floris Paalman sowie Erik Persson. Lebas veröffentlichte bereits im Jahr 2000 einen Beitrag zur kommunalen Filmproduktion in Großbritannien zwischen den beiden Weltkriegen, in dem sie auch die Aufführungsumstände jener Filme im Kontext des non-theatrical film beleuchtet.¹⁷² Floris Paalman untersucht seinerseits in seiner 2011 erschienenen Monografie *Cinematic Rotterdam. The Times and Tides of a Modern City* für den Zeitraum zwischen 1920 und 1980 die Rolle von Stadt-, Industrie- und Lehrfilmen sowie Fernsehendungen in der Stadtentwicklung Rotterdams.¹⁷³ Erik Persson, der an der Universität Göteborg promoviert, analysiert in seinem Projekt die kommunale Filmproduktion Göteborgs zwischen 1938 und 2015.¹⁷⁴ Einen weiteren wichtigen Bezugspunkt meiner eigenen Forschung an den historischen Schnittstellen von Amateurfilm und Gebrauchsfilm stellt das DFG-geförderte Graduiertenkolleg «Konfigurationen des Films» dar, dem ich zweieinhalb Jahre lang als Doktorand angehört habe.¹⁷⁵ Im Zentrum der Arbeit des Kollegs steht, analog zu den bereits beschriebenen Forschungszweigen der Amateurfilmforschung und der Gebrauchsfilmforschung, die Abkehr von den Denkmustern der «klassischen» Filmforschung: Statt Film unter künstlerisch-ästhetischen Maßgaben und im Zusammenhang von Kinodispositiv, Kanon und Index zu untersuchen, wird der Begriff der filmischen «Konfigurationen» produktiv gemacht.¹⁷⁶ Konfiguration ist dabei in seiner Gesamtheit als Verknüpfung dreier filmbezogener Faktoren zu verstehen, nämlich Formbildung (also die filmische Form sowie das Format), Verwendungen (Zweckbestimmungen, Präsentationsformen, institutionelle Rahmungen von Filmen) und Verortungen (die räumliche Dimension, etwa der Aufführungsort eines Films). Diese drei Faktoren beeinflussen sich gegenseitig sowie die Konfiguration eines Films und müssen folglich im Verbund

172 Elizabeth Lebas: «The Clinic, the Street and the Garden: Municipal Film-making in Britain Between the Wars». In: Myrto Kostantarakos (Hrsg.): *Spaces in European Cinema*, Exeter 2000, S. 138–151.

173 Vgl. Floria Paalman: *Cinematic Rotterdam. The Times and Tides of a Modern City*, Rotterdam 2011.

174 Perssons Dissertation ist noch nicht publiziert, aber einen Einblick in sein Projekt bietet ein von ihm veröffentlichter Zeitschriftenbeitrag: Erik Florin Persson: «Useful Cinema and the Dynamic Film History Beyond the National Archive: Locating Municipally Sponsored Swedish City Films in Local Archives». In: Intellect Ltd. (Hrsg.): *Journal of Scandinavian Cinema* 2, Bristol 2017, S. 121–134.

175 Eine Liste der im Kontext des Kollegs publizierten Arbeiten findet sich unter <https://bit.ly/3JWPhAM> (26.02.2022).

176 Zum Begriff der Konfigurationen siehe: Miriam De Rosa / Vinzenz Hediger: «Post-what? Post-when? A Conversation on the «Posts» of Post-media and Post-cinema». In: Milano University Press (Hrsg.): *Cinema & Cie* 26/27, Mailand 2017, S. 9–20.

untersucht werden. Aus meiner Sicht hat sich dieser Ansatz als produktiv insbesondere für die Erforschung von Filmen aus dem Gebrauchsfilmkontext erwiesen, deren Überlieferung häufig fragmentarisch ist. Die Filme selbst entziehen sich durch ihre Form, die häufig auf sehr spezifische Zweckbestimmungen, Präsentationsformen und -Orte (siehe etwa Wilms' DORTMUND DAMALS und ALLTAG NACH DEM KRIEG in Kapitel 7) sowie institutionelle Rahmungen von Filmen (bspw. DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT, deren institutionellen Kontext ich in Kapitel 4 beschreibe) zugeschnitten ist, einer allzu schnellen Deutung. Es gilt folglich, den Film selbst auf seine Konfiguration hin zu untersuchen und filmbegleitenden Materialien, so sie überliefert sind, große Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, um die historische Rolle eines Films nachvollziehen zu können. Dementsprechend finden sich auch die drei genannten Faktoren, die gemeinsam die Konfiguration eines Films bilden, in meiner Arbeit wieder, indem ich die Produktions-, Verwendungs- und Verortungsmodalitäten von Wilms' Filmen sowie anhand exemplarischer Exkurse deren Form im Verbund miteinander untersuche.

2.7 Schlussfolgerungen

Aus der dargestellten Forschungslage ergeben sich für die vorliegende Arbeit zwei zentrale Punkte. Erstens ist dies die Neukonturierung der Begriffe *Amateurfilmer:in* und *Amateurfilm*, die an jene Untersuchungen anknüpfen soll, die die Praktiken von «advanced amateurs» (Charles Tepperman) oder «expert amateurs» (Brian R. Jacobson) in den Blick genommen haben. Dazu scheint das Beispiel Elisabeth Wilms insofern sehr gut geeignet, als dass an ihm die Durchlässigkeit des Amateurbegriffs in Richtung des kommerziellen Filmschaffens deutlich wird: Wilms, auf den ersten Blick noch am ehesten mit der Kategorie des «advanced» oder «expert amateurs» in Einklang zu bringen, lässt sich als Person mit einer rund 40 Jahre währenden Schaffensphase und vielfältigen filmischen Tätigkeitsfeldern nur schwer mit gängigen Definitionen fassen. Folglich muss es auch Ziel dieser Arbeit sein, die Schnittmengen zwischen *Amateur* und *Profi* innerhalb von Wilms' filmischer Schaffensphase auszuloten. Diese war zweifelsohne von den eigenen und fremden Statuszuschreibungen der beteiligten Akteure geprägt und umrissen und war im Fall der Dortmunder Filmemacherin an der Schnittstelle zwischen Amateur- und Gebrauchsfilmproduktion verortet.

Der zweite zentrale Punkt der Arbeit ergibt sich aus eben dieser Schnittstelle und bezieht sich auf Elisabeth Wilms' kommerzielle Tätigkeit für karitative Organisationen, Industrieunternehmen und Kommunen. Bislang ist die Zusammenarbeit solcher Unternehmen und Institutionen mit Amateur:innen bei der Herstellung und Zirkulation von Gebrauchsfilmen wissenschaftlich kaum beachtet

worden. Hier kann Wilms' Fall aufgrund der reichhaltigen Quellenlage einen produktiven Beitrag dazu leisten, nicht nur diese historischen Produktionspraktiken, sondern auch die mit ihnen verbundenen, teils lokal gerahmten, Amateur- und Gebrauchsfilmkulturen tiefergehend zu beleuchten.

Aufgrund der breiten Quellenbasis wird insgesamt ein induktives Vorgehen gewählt. Methodisch wird zum einen ein biografischer Ansatz zur Anwendung kommen, der es erlauben soll, die zentralen Charakteristika der Filmproduktion bei Wilms herauszuarbeiten und ihren Werdegang im Spannungsfeld von *amateurhaftem* und *professionellem Filmschaffen* verorten zu können. Zum anderen soll mittels Rückgriff auf die Gebrauchsfilmforschung eine Kombination von filmhistorischer Produktions-, Kontext- und Rezeptionsanalyse angewendet werden, die sich auf die Untersuchung schriftlicher Quellen sowie ausgewählter Filmbeispiele stützt. Besonderes Augenmerk wird dabei darauf gelegt, soweit möglich die Erforschung der Perspektiven der Filmemacherin *und* der Auftraggeber zu kombinieren, um so einen möglichst umfassenden Einblick in Produktions- und Verwertungsmechanismen zu erhalten.

3 «Ein-Frau-Produktion»? Filmen als Hobby *und* Beruf

Dieses Kapitel soll dazu dienen, einen breit aufgefächerten Überblick über den Werdegang von Elisabeth Wilms sowie die Charakteristika ihrer filmischen Arbeit herauszustellen. Hierzu werden verschiedenste Aspekte wie unter anderem biografische Gesichtspunkte, Wilms' Professionalisierungsbestrebungen, ihre Selbst- und Fremdwahrnehmung im Spannungsfeld zwischen den Statuszuschreibungen *Amateurfilmerin* und *professionelle Filmemacherin* sowie die technischen Aspekte ihrer Filmproduktion gemeinsam betrachtet. Darüber wird eine Einordnung vor allem in den Kontext des Amateurfilms vorgenommen. Auch eine erste Kontextualisierung im Bereich der Auftragsfilmproduktion erfolgt. Diese wird anschließend in den Kapitel 4, 5 und 6, die zum Teil auf den grundlegenden Erkenntnissen aus dem vorliegenden Kapitel aufbauen, vertieft werden.

3.1 Biografische Aspekte

Elisabeth Wilms wurde am 22. Juli 1905 unter dem Geburtsnamen Lisette Helene Elisabeth Meyer als eines von sechs Kindern des Ehepaars Wilhelm und Anna Meyer in Lengerich-Hohne im Tecklenburger Land geboren. Die Familie betrieb im Ort eine Wurstkonservenfabrik.¹ Über ihre ersten 26 Lebensjahre, in denen

1 Vgl. Sterbeurkunde von Elisabeth Wilms vom 26.08.1981, AELKA, Nr. 352 sowie BROT UND FILME. DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS, Regie: Jürgen Klauß / Michael Lentz, WDR, s/w und Farbe, 60 Min., Erstausstrahlung: 05.12.1981. Wie zudem das Testament Wilhelm Meyers belegt, gingen aus der Ehe mit Anna Meyer sechs Kinder hervor, von denen fünf das Erwachsenenalter erreichten. Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 158.

sie in ihrem Heimatort lebte und aufwuchs, geben die Dokumente, die sie selbst hinterließ, kaum Auskunft. Der Großteil der verfügbaren Quellen zu Wilms' Biografie ist zudem erst viele Jahre nach der Zeit entstanden, auf die sie Bezug nehmen. Wie bereits eingangs geschildert wurde, zeigen sie unter anderem, dass die Filmemacherin bereits früh begann, an ihrer eigenen Legende zu arbeiten, was es erschwerte, einen weniger verstellten Blick auf ihre Biografie zu werfen.²

Überliefert ist zumindest dank eines Schulzeugnisses, dass sie von 1917 bis 1919 die private «Höhere Mädchenschule zu Lengerich» besuchte. Private Schulen dieser Art stellten in dieser Zeit eine der wenigen Möglichkeiten für Mädchen dar, eine breitere Schulbildung und einen qualifizierten Schulabschluss zu erhalten, der ihnen den Einstieg in zumindest einige Berufsfelder ermöglichte, sie jedoch auch auf ihre spätere Rolle als Ehefrau vorbereitete.³ Dass die Metzgerstocher die örtliche Höhere Mädchenschule besuchte, lässt darauf schließen, dass den Eltern (die drei weitere Töchter hatten) an ihrer schulischen Bildung gelegen war und sie zudem zumindest für einige Zeit über die nötigen Mittel verfügten, ihr den Besuch dieser Institution (auch in Kriegszeiten) zu ermöglichen. Sie verließ die Schule allerdings nicht mit dem Abschluss des Lyzeums, sondern bereits im Alter von 13 Jahren.⁴ Die Gründe dafür lassen sich möglicherweise in Elisabeth Wilms' autobiografischen Schilderungen ihrer Jugend finden, in denen sie vor allem die Notwendigkeit zur Mitarbeit im elterlichen Betrieb in den Vordergrund stellt. In dem bereits genauer betrachteten, 1955 von ihr selbst verfassten Brief, der in der Amateurfilmzeitschrift *Der Film-Kreis* veröffentlicht wurde, schrieb sie über die Jahre vor ihrem Weggang nach Dortmund:

Von Kind an steckte ich voll heimlicher Ideale, verbunden mit einer großen Liebe zur Natur. Ach, was wollte ich nicht alles werden! Malerin, Kunstgewerblerin, Schneiderin, Diakonisse, Kindergärtnerin. Aber alle Wünsche mußte ich stets zurückstellen vor dem oft sehr harten, aber doch schönen Muß der Pflichterfüllung. Ich half den Eltern über schwere Jahre hinweg, besuchte selbst die Kunden und steuerte oft allein den schweren Lastwagen.⁵

2 Vgl. Einleitung.

3 Vgl. Abschnitt 4.1 von: Sabine Heise: «Frauen-Arbeiten – Zwischen Beruf und Berufung», online verfügbar unter: <https://bit.ly/357glt6> (26.02.2022).

4 Siehe Abgangszeugnis von 1919. STA DO, Best. 624, Nr. 133.

5 Wilms 1955, S. 36. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei dem Brief nachweislich um ein von Wilms selbst verfasstes Dokument handelt, in dem sie sich ausführlich über die Anfänge ihrer Filmtätigkeit äußert, stellt es eine der wichtigsten Quellen bei der Auseinandersetzung mit ihrer Person dar. Dennoch ist der große zeitliche Abstand zu beachten, der zwischen der beschriebenen Zeit und dem Jahr der Abfassung des Dokumentes liegt und der verklärend wirken kann. Laut Findbuch des Stadtarchivs Dortmund existiert im schriftlichen Nachlass der Filmemacherin neben der publizierten Version des Briefes auch das anscheinend ausführlichere Original (bzw. dessen Durchschrift), das bei eigenen Recherchen jedoch unauffindbar blieb.

Obgleich diese Sätze zweifellos romantisch-verklärt anmuten, verweisen sie doch darauf, dass Wilms im Handwerkermilieu aufwuchs, in dem, anders als im bürgerlichen Milieu, Geschlechterunterschiede im Arbeitsalltag nur eine nachrangige Rolle gegenüber der Arbeitskraft spielten. In den von ihr aufgeführten Berufswünschen spiegeln sich zudem deutlich jene beschränkten Möglichkeiten der Erwerbstätigkeit, die sich vor allem Frauen aus besser gestellten Handwerkerfamilien oder dem (klein-)bürgerlichen Milieu boten, falls sie, aus welchen Gründen auch immer, nicht die Rolle der Hausfrau, Mutter und Vorsteherin des ehelichen Haushaltes einnehmen konnten oder wollten.⁶ Neben der alltäglichen Mitarbeit im Familienbetrieb scheint sich auch die starke Religiosität ihres evangelischen Elternhauses als prägend für Elisabeth Wilms' Persönlichkeit erwiesen zu haben. Vor diesem Hintergrund müssen auch ihre späteren zahlreichen religiösen und religiös-karitativen Filmprojekte gesehen werden, wie etwa ihre «Gemeindefilme» für die eigene sowie weitere Kirchengemeinden Dortmunds sowie ihre Spendenfilme für das Evangelische Hilfswerk.⁷ In einem Fernsehinterview von 1980 erklärte sie:

Kirche und Religion sind immer Stützpfeiler meines Lebens gewesen. Ich bin in einem sehr kirchlichen Haus aufgewachsen. Meine Mutter war sehr religiös. Kirche war ihr Ein und Alles und sie war trotzdem immer eine patente Frau, dass mir das immer ein Vorbild war.⁸

Im Alter von 26 Jahren verließ sie 1931 Lengerich-Hohne und siedelte in den Dortmunder Stadtteil Asseln über, der, am Rand der Stadt gelegen und erst wenige Jahre zuvor eingemeindet, eher dörflichen Charakter besaß. Was den Ausschlag für ihren Umzug gab, muss an dieser Stelle offenbleiben, denn es lässt sich mithilfe der überlieferten Dokumente nicht mehr ergründen. Fest steht hingegen, dass sie in Asseln den dort ansässigen, fast gleichaltrigen und offensichtlich in ähnlichem Maße religiösen Erich Wilms kennenlernte und ihn 1932 heiratete.⁹ Die Ehe der beiden blieb kinderlos.

Vor dem Gesetz hatte Elisabeth Wilms' Ehemann formal nun in vielen Belangen die Entscheidungsgewalt über das eheliche Zusammenleben sowie die Lebensgestaltung seiner Frau. So hieß es im bereits seit dem Jahr 1900 in Kraft befindlichen Bürgerlichen Gesetzbuch im Teil «Wirkungen der Ehe im Allgemeinen» unter anderem:

6 Vgl. dazu Abschnitt 3 und 4 von: Sabine Heise: «Frauen-Arbeiten – Zwischen Beruf und Berufung», online verfügbar unter: <https://bit.ly/357gIt6> (26.02.2022).

7 Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 4.

8 Siehe BROT UND FILME.

9 Ebd. Hinweise darauf, dass sie Erich Wilms bereits zuvor kennengelernt hatte und wegen ihm nach Dortmund zog, gibt es nicht.

§ 1354: Dem Manne steht die Entscheidung in allen das gemeinschaftliche eheliche Leben betreffenden Angelegenheiten zu; er bestimmt insbesondere Wohnort und Wohnung. Die Frau ist nicht verpflichtet, der Entscheidung des Mannes Folge zu leisten, wenn sich die Entscheidung als Mißbrauch seines Rechtes darstellt.

[...]

§ 1356: Die Frau ist, unbeschadet der Vorschriften des §. 1354, berechtigt und verpflichtet, das gemeinschaftliche Hauswesen zu leiten. Zu Arbeiten im Hauswesen und im Geschäfte des Mannes ist die Frau verpflichtet, soweit eine solche Thätigkeit nach den Verhältnissen, in denen die Ehegatten leben, üblich ist.

[...]

§ 1358: Hat sich die Frau einem Dritten gegenüber zu einer von ihr in Person zu bewirkenden Leistung verpflichtet, so kann der Mann das Rechtsverhältniß ohne Einhaltung einer Kündigungsfrist kündigen, wenn er auf seinen Antrag von dem Vormundschaftsgerichte dazu ermächtigt worden ist. Das Vormundschaftsgericht hat die Ermächtigung zu ertheilen, wenn sich ergibt, daß die Thätigkeit der Frau die ehelichen Interessen beeinträchtigt.¹⁰

Der Inhalt dieser Paragraphen lässt eine klare Zuweisung von Geschlechterrollen erkennen und spricht die eheliche Entscheidungsgewalt deutlich dem Ehemann zu. Sie erlaubte es ihm sogar, unmittelbar über die Berufstätigkeit seiner Frau zu entscheiden – Umstände, die sich erst Jahrzehnte später durch die Abänderung einiger Paragraphen stückweise relativieren sollten. Dennoch spricht nichts dafür, dass Erich Wilms von dieser faktischen rechtlichen Überlegenheit Gebrauch machte. Vielmehr zeichnen die überlieferten Dokumente das Bild einer Ehe zwischen gleichberechtigten Partnern.¹¹

Wie seine Frau entstammte auch Erich Wilms dem Handwerkermilieu. Er hatte bei seinem Vater das Bäckerhandwerk erlernt und arbeitete zum Zeitpunkt der Heirat im familieneigenen Unternehmen, das eine Bäckerei mit angeschlossenen Lebensmittelgeschäft umfasste und das er und seine Frau 1943, nach dem Tod des Vaters, übernahmen und weiterführten.¹² Die Aufgabenteilung zwischen den Eheleuten war dabei klar: Während Erich Wilms für die Zubereitung von Brot und anderen Backwaren verantwortlich war, stand Elisabeth

10 Bürgerliches Gesetzbuch (BGB) vom 18.08.1896, Reichsgesetzblatt 1896, S. 195, Nr. 21, ausgegeben am 24.08.1896, in Kraft seit 01.01.1900.

11 Siehe bspw. *BROT UND FILME*, in dem immer wieder die Rollenverteilung zwischen den Eheleuten evident wird und Elisabeth Wilms als die deutlich dominantere Person auftritt.

12 Siehe Entnazifizierungsunterlagen von Erich Wilms (STA DO, Best. 624, Nr. 137–141), o. V.: «75jähriges Geschäftsjubiläum». In: *Ruhr-Nachrichten*, 05.10.1960 (STA DO, Best. 624, Nr. 154) sowie Sterbeurkunde von Friedrich Wilms vom 12.07.1943 (AELKA, Nr. 352).

Wilms als Verkäuferin hinter der Ladentheke, war verantwortlich für die Einstellung weiterer Verkäuferinnen und zudem zuständig für den Wareneinkauf des Lebensmittelgeschäftes.¹³ Diese tagtägliche Mitarbeit im Familienbetrieb geschah nicht nur in Einklang mit dem oben angeführten § 1356 BGB, sondern dürfte sich auch problemlos in jenes Rollenbild eingefügt haben, dass die Nationalsozialisten spätestens nach ihrer Machtübernahme im Jahr 1933 propagierten. Dieses stellte die Rolle der Frau als Mutter (die Wilms ihrerseits nicht erfüllte) zuvorderst an und forderte die Zurückdrängung und Beschränkung der Frauenarbeit auf die traditionellen Arbeitsbereiche in Haushalt, Familie und Landwirtschaft, zu denen sich auch die Arbeit im Wilms'schen Familienbetrieb zählen lässt.¹⁴

Über die politische Haltung des Ehepaars Wilms in der NS-Zeit lassen sich nur sehr wenige Quellen finden, da der schriftliche Nachlass der Filmemacherin für die Zeit vor 1946 eine große Lücke aufweist. Fest steht, dass Erich Wilms zum 1. Mai 1933 in die NSDAP eintrat. Laut mehreren, nach dem Zweiten Weltkrieg getätigten Aussagen des Ehepaars hatte Elisabeth Wilms ihren Mann dazu gedrängt.¹⁵ Was hinter diesem Drängen stand muss offenbleiben, die Bandbreite denkbarer Gründe erstreckt sich von Opportunismus bis hin zu politischer Überzeugung – Allein, es bleibt Spekulation. Ebenso offen wie die politische Haltung von Wilms in der NS-Zeit bleibt ein anderer Aspekt ihres Lebens, nämlich, abgesehen von ihrer Filmtätigkeit, die Gestaltung ihrer Freizeit. So lässt sich nicht mehr rekonstruieren, welche Medien und Medieninhalte sie konsumierte und welchen Einfluss diese möglicherweise auf ihr eigenes filmisches Schaffen hatten. Die vorhandene Quellenlage lässt nicht zu, zu ergründen, ob sie regelmäßig Kinovorstellungen aufsuchte oder überhaupt Interesse am Kino und dem kommerziellen Film hatte. Fest steht hingegen, dass die Filmemacherin mitnichten in einer «medienfreien» Umgebung aufwuchs, lebte und arbeitete und ihre Inspiration, bewusst oder unbewusst, nicht nur aus dem eigenen Schaffen bezog.¹⁶ Zumindest laut Wilms' eigenem Bekunden war es letztlich auch kein bestimmter Kinobesuch oder Film, der bei ihr die Idee erwachsen ließ, selbst filmisch tätig zu werden.

13 Vgl. BROT UND FILME, Briefwechsel zwischen Elisabeth Wilms und Hanne Faßbender aus 1953 (STA DO, Best. 624, Nr. 154), sowie o. V.: «Elisabeth Wilms. Ein Porträt», o. O., o. D., S. 1, STA DO, Best. 624, o. N. (einleitender Text des Film-Findbuches zu Wilms, vermutlich verfasst von Hanne Hieber).

14 Vgl. Abschnitt 5.1 von: Sabine Heise: «Frauen-Arbeiten – Zwischen Beruf und Berufung», online verfügbar unter: <https://bit.ly/357gt6> (26.02.2022).

15 Siehe Entnazifizierungsunterlagen Erich Wilms' (STA DO, Best. 624, Nr. 137) sowie zu Elisabeth Wilms' Rolle dabei BROT UND FILME.

16 Unter der Herausgeberschaft von Gisela Framke ist 1993 eine umfangreiche Publikation erschienen, die ein Bild der Freizeitgestaltung und der Vergnügungsangebote in Dortmund zeichnet: Gisela Framke (Hrsg.): *8 Stunden sind kein Tag. Freizeit und Vergnügen in Dortmund 1870–1939*, Heidelberg 1993.

Vielmehr brachte eine private Vorführung von 8-mm-Filmen bei einer Nachbarin ihr Hobby auf den Weg. Dazu schrieb sie 1955 selbst:

Das war für mich restlos neu, daß man selber Filme drehen konnte. Ich hatte vordem selten fotografiert und wenn, dann nur unbedeutende Bilder gemacht. Von Stunde an war ich wie im Fieber. Ich hatte das Gefühl, als wäre ich jetzt der Erfüllung meiner geheimsten Wünsche nahe.¹⁷

Neben der Erkenntnis über den Anstoß zu ihrer Filmtätigkeit beleuchtet die obige Passage, die bereits in der Einleitung dieser Arbeit näher betrachtet wurde, einen weiteren biografischen Aspekt: Wilms erwähnt, sie habe «vordem selten fotografiert». In ihrem Nachlass finden sich darüber hinaus einige wenige Dokumente, die belegen, dass sie sich randständig auch noch mit der Fotografie beschäftigte (für die sich laut eines anderen Presseartikels im Übrigen auch ihr Mann einst begeistert hatte), *nachdem* sie das Filmen für sich entdeckt hatte, und in Verbindung mit ihrer filmischen Tätigkeit in den Jahren 1961 und 1962 sogar zumindest zwei finanziell vergütete Aufträge bearbeitete.¹⁸

In eben jenem zitierten Brief führt Wilms auch an, sie habe ursprünglich vorgehabt, eine 8-mm-Kamera zu erwerben, da das Filmmaterial und die technischen Geräte für dieses Format günstiger waren als ihre Gegenstücke, die mit 16-mm-Filmmaterial arbeiteten, wenngleich die geringe Breite des 8-mm-Filmmaterials für eine deutlich gröbere Körnung des Bildes sorgte. Aufgrund des während des Zweiten Weltkrieges in Deutschland herrschenden Mangels an Amateurfilmausrüstung sei sie allerdings nirgendwo fündig geworden. Das einzige Gerät, das sie zunächst erstehen konnte, war ein gebrauchter 16-mm-Vorführapparat. Dazu schrieb sie:

Zuerst konnte ich mich gar nicht mit dem 16-mm-Format – alle Aufnahmen stellten sich dafür doch so teuer! – aussöhnen, aber ein anderes Gerät war eben nicht zu beschaffen. Als erstes kaufte ich mir kleine Filme, die ich nun schon allen Bekannten und Verwandten stolz vorführte. Lange genügte mir das aber nicht.¹⁹

17 Wilms 1955, S. 36.

18 In diesen Jahren erhielt Elisabeth Wilms nachweislich von der schwedischen Firma Kockum-Landsverk mehrere Aufträge, Fotos von Baggern und Bergbaumaschinen für Werbezwecke herzustellen. Siehe bspw. Kockum-Landsverk an Wilms, 26.10.1961 sowie 24.01.1962 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 61). Zu Erich Wilms' Begeisterung für die Fotografie siehe folgenden Artikel, in dem er als einstmals «begeisterter Fotoamateur» beschrieben wird: O. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950 (STA DO, Best. 624, Nr. 111–112).

19 Wilms 1955, S. 36.

Wilms' Aussage, sie hätte sich «kleine Filme» gekauft, verweist auf eine gängige historische Praxis im Bereich des Amateurfilms, nämlich die Möglichkeit, Kopien von Filmen zu erwerben, die bereits im kommerziellen Kino ausgewertet worden waren. Dabei handelte es sich nicht etwa um nicht mehr gebrauchte Vorführkopien im 35-mm-Format, sondern um Kopien in den jeweils gängigen Schmalfilmformaten, auf denen die Filme häufig auch in ihrer Länge gekürzt waren. Diese «Kauffilme» wurden von verschiedenen Anbietern in Katalogen angeboten und machten es beispielsweise möglich, Kinospielefilme auch im Heimkino vorzuführen.²⁰ Wie lange Elisabeth Wilms von dieser Praxis Gebrauch machte, muss offenbleiben.

Um ihre ersten eigenen Filme zu drehen, lieh sich Wilms bei einem Lieferanten des Familienbetriebs von Zeit zu Zeit dessen Zeiss Ikon Movikon 16, die 1945 unter nicht rekonstruierbaren Umständen in ihren Besitz übergang und so ihre Filmkarriere mitbegründete.²¹ Nach der durch die Kriegsumstände erschwerten Beschaffung einer Filmausrüstung fand Elisabeth Wilms ihre ersten Motive im dörflichen Asseln und ihre ersten Protagonisten in den Bewohnern des Dortmunder Ortsteils. Zu Beginn des Jahres 1943 trat sie dem Bund Deutscher Film-Amateure e. V. bei, der wie viele Institutionen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens zu dieser Zeit bereits seit 1935 gleichgeschaltet war.²² Laut Barbara Zimmermann, selbst Mitglied des BDFA, gab es in dem Verband zu dieser Zeit kaum weibliche Mitglieder.²³ Über die Dortmunder Arbeitsgruppe des BDFA machte Wilms Bekanntschaft mit anderen, männlichen Amateurfilmern in der Ruhrgebietsstadt. Insbesondere deren Farbfilme beeindruckten Wilms laut eigener Aussage, sodass sie schon früh begann, auch auf Farbfilmmaterial zu drehen, was sich auch in ihrem Gesamtwerk erkennen lässt.²⁴ Dieser Personenkreis, in dem sie die einzige Frau war, scheint zudem einen größeren Einfluss auf ihr Filmschaffen gehabt zu haben, als die zu dieser Zeit bereits reichlich vorhandene Ratgeberliteratur. Einer anderen Amateurfilmerin schrieb Wilms 1956:

Ich selbst habe mir im Anfang irgendwelche Bücher gekauft, sie aber nie durchstudiert. Mein baldiger Anschluss an den Dortmunder Filmklub [hier

- 20 Vgl. hierzu Alexandra Schneider: «Viewer's Digest: Small Gauge and Reduction Prints as Liminal Compression Formats». In: Marek Jancovic / Axel Vollmar / Alexandra Schneider (Hrsg.): *Format Matters: Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg 2020, S. 131–134.
- 21 Vgl. ebd. sowie Hermann Heitmann an Finanzamt Dortmund-Außenstadt, 23.10.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 91a. In letzterem Schreiben wird das Anschaffungsjahr der Movikon mit 1945 angegeben.
- 22 Vgl. Schenke 1998, S. 158.
- 23 Siehe hierzu z. B. auch Barbara Zimmermann: «100 Jahre Filmgeschichte – 70 Jahre BDFA». In: Bund Deutscher Film- und Video-Amateure e. V. (Hrsg.): *Das BDFA-Handbuch. Nachschlagewerk für alle Film- und Video-Freunde*, Gütersloh 1997, S. 14.
- 24 Siehe hierzu ausführlich Unterkapitel 3.3.

ist die Arbeitsgruppe Dortmund des BDFA gemeint, Anm. d. Verf.] hat mir entscheidend geholfen.²⁵

Dem muss allerdings mit Blick auf ihren schriftlichen Nachlass relativierend hinzugefügt werden, dass sie, wenngleich sie scheinbar nicht viel Gefallen am Studium von Ratgebern in Buchform fand, stattdessen aber sehr wohl über den Verlauf ihres ganzen filmischen Werdegangs hinweg Zeitschriften über Fotografie, Schmalfilm und Tontechnik kaufte, die zu einem guten Teil ebenfalls aus Ratgebenden Artikeln bestanden.²⁶

Bereits 1942 entstand neben Privataufnahmen der Film PUMPERNICKEL, der eine Erzählhandlung besitzt und, praktischerweise in der familieneigenen Bäckerei gedreht, den Zubereitungsprozess des gleichnamigen Brotes schildert. 1943 folgte, ähnlich angelegt aber mit Agfacolor-Farbfilmmaterial gedreht, DER WEIHNACHTSBÄCKER, der die Vorweihnachtszeit und die Zubereitung von verschiedenem Festtagsgebäck aus Bäcker-Perspektive schildert (siehe Abb. 1–4). Ihren Filmen aus der Kriegszeit wie MOSELFRÜHLING (1942, Farbe), FRÜHLING IN ASSELN oder MÜNSTERLAND – HEIMATLAND (beide 1944 und in Farbe) ist gemein, dass sie Anzeichen des tobenden Weltkrieges ausklammern und das Leben in einer scheinbar heilen, ländlichen Welt zeigen, sodass ihnen eine gewisse filmische Durchhalterhetorik innewohnt. In den Jahren und Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg tauchte in Zeitungsartikeln über Wilms immer wieder die Aussage auf, mehrere ihrer Filme hätten bereits vor 1945 Prädikate durch die Filmprüfstelle Berlin erhalten, was mit Blick auf den Fokus der Filme zumindest nicht unwahrscheinlich erscheint. Angeblich handelte es sich dabei um MÜNSTERLAND – HEIMATLAND, PUMPERNICKEL, DER WEIHNACHTSBÄCKER sowie zwei weitere Filme.²⁷ Mit Hilfe der verfügbaren Quellen lässt sich dies nicht belegen. Im Nachlass der Dortmunderin finden sich keine Prädikate, sondern lediglich Rechnungen der Filmprüfstelle, die die Prüfung von vier Filmen belegen. Diese wurde nötig, wenn Wilms jene Filme außerhalb des Zuständigkeitsbereiches ihrer Ortspolizeibehörde (in diesem Fall außerhalb von Dortmund) vorführen wollte, also beispielweise in

25 Siehe Wilms an Sigrid Bucerius, 10.10.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 96. Zur Problematik der Verwechslung des Schmalfilm-Klubs Dortmund mit der BDFA-Arbeitsgruppe Dortmund siehe das Unterkapitel 3.3.

26 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 122/1, 122/2 und 122/3. Beispielhaft seien hier die Zeitschriften *Schmalfilm*, *Das Ton Magazin* sowie *Photo-Magazin* genannt. Daneben sind auch diverse BDFA-Mitgliederpublikationen sowie von Filmgeräteherstellern an ihre Käufer übersandte Periodika wie *Der Bolex-Reporter* überliefert. Die älteste jener im Nachlass erhaltenen «special interest» Zeitschriften datiert bereits auf 1941.

27 Siehe bspw. o. V.: «Frau Elisabeth Wilms. Dortmunds filmende Bäckersfrau». In: *Die Frau in der Bäckerei* 3, 1959, S. 5, STA DO, Best. 624, Nr. 113. Auch in der Einleitung zum Findbuch des Nachlasses wird diese Anekdote erwähnt, siehe o. V.: «Elisabeth Wilms. Ein Porträt», o. O., o. D., S. 2, STA DO, Best. 624, o. N.



1–4 Stills aus DER WEIHNACHTSBÄCKER (1943). Der Film illustriert entlang einzelner Tage in der Adventszeit die Herstellung verschiedener Weihnachtsgebäcke. Die Tageswechsel und das Näherrücken des Weihnachtsfestes werden verdeutlicht, indem der Bäckermeister das entsprechende Kalenderblatt vom Kalender nimmt. Auf dessen Rückseite hat er zu Beginn der Adventszeit notiert, welches Gebäck am selben Tag zubereitet wird (oben rechts). Für den größten «Stutenkerl», der hergestellt wird, orientiert man sich an der Körpergröße des Lehrlings (unten links). Im weiteren Verlauf des Films verfällt der Bäckerlehrling in einen Tagtraum, in dem sich Heinzelmännchen an dem soeben von ihm fertiggestellten Lebkuchenhaus laben (unten rechts). DER WEIHNACHTSBÄCKER ist nicht nur ein frühes Beispiel für einen 16-mm-Farbfilm, sondern lässt angesichts der vielfältigen Gebäcke und der dafür benötigten Rohstoffe, die im Film gezeigt werden, auch fast vergessen, dass zur Zeit seiner Herstellung der Zweite Weltkrieg tobte. Er vermittelt den Eindruck einer «heilen Welt». Bei den Protagonisten handelt es sich um das Personal der Bäckerei, Kinder aus der Nachbarschaft sowie um Pierre Lelong, einen französischen Kriegsgefangenen und gelernten Bäcker, der der Bäckerei als Zwangsarbeiter zugeteilt wurde.

ihrer münsterländischen Heimat. Möglich ist, dass sie schriftliche Zeugnisse über ihre Prädikate bei Kriegsende vernichtete, weil sie negative Konsequenzen fürchtete.²⁸ Auch eine Anfrage beim Filmarchiv des Bundesarchivs in Berlin erbrachte keinen Nachweis über vergebene Prädikate, obwohl die Zensurdaten der Filme dort bekannt sind.²⁹ Festhalten lässt sich hingegen, dass Wilms sich mit dem Ver-

28 Siehe Rechnungen zur Prüfung von PUMPERNICKEL, DER WEIHNACHTSBÄCKER, MOSELHERBST sowie MÜNSTERLAND – HEIMATLAND vom 16.03.1944. STA DO, Best. 624, Nr. 2 sowie zum Zensurprozess Roepke 2006, S. 74.

29 Siehe die E-Mail der Bundesarchiv-Mitarbeiterin Kathrin Moelke an den Verfasser vom 23.07.2012.

fahren zur Prädikatsvergabe befasste und ihr von anderen Personen empfohlen wurde, sich um Filmprädikate zu bemühen, wie ein Brief von 1944 zeigt.³⁰

Im Laufe des Zweiten Weltkriegs wurde Erich Wilms in die Wehrmacht eingezogen, wo er als Lazarettfahrer diente. Der Bäckerei wurde, wohl zur Kompensation der so verloren gegangenen Arbeitskraft, der französische Kriegsgefangene und gelernte Bäcker Pierre Lelong als Zwangsarbeiter zugeteilt. Elisabeth Wilms machte auch ihn zum Filmprotagonisten und ließ ihn in *DER WEIHNACHTSBÄCKER* als Bäcker auftreten. Da im Film die Namen der Protagonisten nicht aufgeführt werden, blieb Lelongs Identität und Status für ein Publikum, das keinen direkten Bezug zur Bäckerei der Familie Wilms hatte, ebenfalls unklar.³¹

Während Erich Wilms' Abwesenheit oblag es seiner Frau, das Familiengeschäft und den Haushalt alleine zu führen. Sie war diesbezüglich freilich kein Sonderfall, machte es doch die Einberufung von immer mehr Männern zum Kriegsdienst nötig, dass Frauen deren Arbeits- und Verantwortungsbereiche übernahmen, wodurch das eigentliche nationalsozialistische Rollenbild ad absurdum geführt wurde.³² Wie die oben genannten Filme belegen, fand Wilms neben dieser Arbeit trotzdem die Zeit, sich hin und wieder ihrem Hobby zu widmen. So filmte sie laut eigener Aussage die Altstadt Münsters nur einen Tag vor deren Zerstörung durch einen Bombenangriff der Alliierten ebenso wie (aus der Ferne) das nach dem Angriff brennende Münster und die Bombardierung Dortmunds.³³ Von den großflächigen Zerstörungen, die die wiederholten Bombenabwürfe auf Dortmund vor allem in dessen Innenstadt anrichteten, blieb das am Stadtrand gelegene Asseln größtenteils verschont, sodass auch der Besitz der Familie Wilms bei Kriegsende noch erhalten geblieben war und Elisabeth Wilms sogar «ausgebombte» Bekannte bei sich aufnehmen konnte.³⁴ Auch ihre Kamera blieb ihr: Der Kriegsgefangene Lelong versteckte sie beim Einmarsch der US-Armee unter den Bodendielen des Hauses, sodass sie nicht beschlagnahmt wurde.³⁵

30 Siehe Wilms an Walther Bever-Mohr, 30.01.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 3. Dieser Brief, in dem Wilms den späteren BDFA-Vorsitzenden Bever-Mohr der Verleumdung ihrer Person bezichtigt, weil dieser anderen Personen erzählen würde, dass Wilms sich Gefälligkeiten Filmmaterial und das Wohlwollen der Filmprüfstelle sichere, ist wohl das emotionsgeladene Dokument im Nachlass der Filmemacherin.

31 Siehe Klaus Coerdts: «Zwangsarbeiter als «Filmstar»», in: *Ruhr-Nachrichten*, 24.12.2015, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

32 Vgl. Abschnitt 5.1 von: Sabine Heise: «Frauen-Arbeiten – Zwischen Beruf und Berufung», online verfügbar unter: <https://bit.ly/357gt6> (26.02.2022).

33 So Wilms in ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS, Regie: Claus Breckenbrock, s/w und Farbe, 23 Min., enthalten auf: ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS, Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2011.

34 Siehe o. V.: «Elisabeth Wilms. Ein Porträt», o. O., o. D., S. 2, STA DO, Best. 624, o. N.

35 Siehe BROT UND FILME.

Bereits wenige Monate nach Kriegsende kehrte Erich Wilms aus französischer Kriegsgefangenschaft nach Dortmund zurück. Dort musste er sich im November 1946 aufgrund seines 1933 erfolgten Eintritts in die NSDAP dem britischen Entnazifizierungsausschuss stellen. Die britische Militärregierung ordnete Erich Wilms zunächst in die Kategorie IV («Mitläufer ohne Beschäftigungsbeschränkungen») des Klassifizierungssystems zur Entnazifizierung ein und vermerkte eine Sperrung seines Vermögens und seiner Konten. Das Ehepaar Wilms ging gegen diese Entscheidung vor. Im Laufe des Verfahrens entlasteten Nachbar:innen und Bekannte die Eheleute schriftlich: So schilderte der Pastor ihrer Asselner Kirchengemeinde sie als tatkräftige Unterstützer der «Bekennenden Kirche», einer Bewegung, die sich klar gegen die kirchliche Gleichschaltungspolitik der Nationalsozialisten gestellt hatte. Ein Nachbar versicherte, Erich Wilms sei nie aktiv für die NSDAP tätig gewesen. Ein weiterer Dortmunder schrieb, Wilms sei nur durch Werbung und weil es üblich gewesen sei in die Partei eingetreten und habe in den folgenden Jahren auch offen Kritik geäußert. Elisabeth Wilms hätte sich nach einjähriger, formeller Mitgliedschaft im Deutschen Frauenwerk aus diesem zurückgezogen (es handelt sich um den einzigen Hinweis auf eine dortige Mitgliedschaft). Die Witwe eines 1933 ermordeten Kommunisten schilderte, das Ehepaar hätte sie nach dem politischen Mord an ihrem Mann als Putzhilfe eingestellt, was ihr und ihren Kindern das Überleben gesichert habe. Der während des Krieges in der Bäckerei Wilms eingesetzte Pierre Lelong bescheinigte Elisabeth Wilms bereits 1945, sie habe ihn stets als Arbeitnehmer und nicht als Gefangenen behandelt und ihn und seine Kameraden trotz der für sie drohenden Gefahren mit Lebensmitteln versorgt.³⁶

Jenes Konvolut von Schreiben bewirkte offensichtlich, dass Erich Wilms im März 1949 in die Kategorie V («entlastet») eingestuft wurde.³⁷ Völlig unskeptisch können freilich auch diese Entlastungsdokumente nicht hingenommen werden, da sie zumindest die für die Nachkriegszeit vielfach belegte Praxis nicht ausschließen, sich wechselseitig zu entlasten, um der Justiz der Besatzungsmächte zu entgehen. Selbst die Aussagen Pierre Lelongs sind vor dem Hintergrund zu sehen, dass die Kriegsgefangenen der Westmächte nicht zuletzt aufgrund rassenideologischer und historisch tradiertener Denkmuster in Deutschland im täglichen Umgang sowie in puncto Unterbringung und Verpflegung zumeist deutlich besser behandelt wurden als jene aus Osteuropa.³⁸

Das kirchliche Engagement der Eheleute Wilms in der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln ist nicht nur durch das oben genannte

36 Siehe Entnazifizierungsunterlagen, STA DO, Best. 624, Nr. 137–141.

37 Ebd.

38 Siehe hierzu bspw. Rüdiger Overmans: «Die Kriegsgefangenenpolitik des Deutschen Reiches». In: Jörg Echternkamp (Hrsg.): *Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945. Zweiter Halbband: Ausbeutung, Deutungen, Ausgrenzung*, München 2005, S. 732–733 und S. 868–871.

Schreiben des örtlichen Pastors bezeugt, sondern lässt sich auch in vielen anderen Quellen belegen. Während ihr Mann über viele Jahre hinweg als Presbyter und Kirchmeister fungierte, war Elisabeth Wilms Mitglied des Kirchenchors und hielt darüber hinaus die Höhepunkte des Gemeindelebens fast vom Beginn ihrer Filmtätigkeit an mit ihrer Kamera fest. Mit einer Mischung aus ihrer seit Kindertagen erhaltenen religiösen Prägung, dem daraus resultierenden sozialen Engagement für ihre Gemeinde und ihrer Begeisterung für das Filmen ist auch die Entstehung der beiden in der Nachkriegszeit von ihr produzierten Filme *DORTMUND NOVEMBER 1947* (1947) und *SCHAFFENDE IN NOT* (1948) zu erklären, die großen Anteil an Wilms' späterer Bekanntheit hatten und ihr erste Filmaufträge verschafften. In diesen Filmen, die sie für das Evangelische Hilfswerk zum Zweck der Spendenakquise produzierte, hielt sie die katastrophalen Lebensumstände der Dortmunder Bevölkerung fest, der es zu jener Zeit an den alltäglichsten Dingen mangelte, sowie die Arbeit verschiedener (meist ausländischer) klerikaler und weltlicher Hilfsorganisationen, die versuchten, die schwierigen Lebensumstände in der Stadt zu verbessern. 1949 auch wurde die Stadt Dortmund auf die beiden Filme aufmerksam. Sie erwarb Kopien und beauftragte Elisabeth Wilms, einen Film über den inzwischen vorangeschrittenen Wiederaufbau in Dortmund zu drehen.³⁹ Dass das Endprodukt *DORTMUND IM WIEDERAUFBAU* (1950) nicht nur eben jene vom Auftraggeber gewünschten Fortschritte, sondern auch soziale Gegensätze zeigt, war ihrer Herangehensweise an das Projekt geschuldet, den Film auch für das Evangelische Hilfswerk nutzbar machen zu wollen.⁴⁰

Das Jahr 1950 brachte zudem die Gründung des Schmalfilm-Klubs Dortmund mit sich, zu dessen Gründungsmitgliedern auch Elisabeth Wilms gehörte. Wie eine spätere Vereinschronik angibt, war sie zum Zeitpunkt der Gründung sogar das einzige Mitglied, das über alle nötigen Geräte und Materialien verfügte, um filmisch tätig zu sein. Die regelmäßigen Veranstaltungen und Filmvorführungen des Clubs dürften Wilms' Filmarbeit mit Sicherheit beeinflusst haben.⁴¹ Jenes Jahr markierte zugleich den Beginn ihrer kommerziellen Filmarbeit, denn *DORTMUND IM WIEDERAUFBAU* stellte ihre erste bezahlte Auftragsproduktion

39 Siehe Wilms an KINAX, 25.09.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 82.

40 Zu den Absichten Wilms', den Film für das Evangelische Hilfswerk nutzbar zu machen, siehe Wilms 1955, S. 37. Obwohl die Findbücher des Stadtarchivs Dortmund den Produktionszeitraum des Wiederaufbaufilms auf 1951/52 datieren, zeigen die Quellen in Wilms' Nachlass, dass sie schon mindestens seit Beginn des Jahres 1950 an ihm arbeitete und ihn noch vor Ende desselben Jahres fertigstellte. Siehe o. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112 (hier ist die Rede davon, dass Wilms diesen Film gerade in Arbeit habe), o. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113 (mit Fotos vom Dreh des Films) sowie Schreiben des Stadtinspektors Klein-Tebbe an Wilms, 09.12.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 53 (in dem eine geplante Vorführung des Films am 15.12.1950 angesprochen wird).

41 Siehe hierzu ausführlicher das Unterkapitel 3.3.

dar, der rasch weitere folgten, wie beispielsweise WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG (1950), MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND GMBH DORTMUND (1951) und auch DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN (1952), für den Wilms enthusiastisch über zwei Jahre hinweg fast täglich auf der Baustelle der Halle Arbeitsabläufe filmte und damit die finanziellen Vorstellungen ihres Auftraggebers bei Weitem überschritt. Es scheint, dass ihr die anschließende langwierige Auseinandersetzung um die Bezahlung für diesen Film, über die es keine schriftliche Vereinbarung gab, so sehr zusetzte, dass sie in Betracht zog, das Filmen aufzugeben und sich der Fotografie zu widmen.⁴² Letztlich blieb sie dem Film jedoch treu, wobei schriftliche Vereinbarungen über Projekte dennoch erst in späteren Jahren ein Standard ihrer Arbeit wurden. Welche Rolle ihre Filmtätigkeit inzwischen einnahm, wird in einem Brief aus dem Jahre 1953 deutlich. Auf der Suche nach einer Aushilfe für das Lebensmittelgeschäft stellte sie ihre Situation dramatisch dar und maß der Filmarbeit mehr Bedeutung zu als dem Familienbetrieb:

Ich stehe im Laden fast ohne Personal da und habe grosse [sic] filmische Aufgaben zu lösen, die keinen Aufschub vertragen können. Fast spiele ich mit dem Gedanken, den Laden aufgeben zu müssen, aber so ein Schritt will überlegt sein.⁴³

Ob sie sich tatsächlich mit dem Gedanken trug, den Lebensmittelladen aufzugeben und dies überhaupt hätte allein entscheiden können, bleibt fraglich. Diese Zeilen und Elisabeth Wilms' aufkeimende erwerbsmäßige Filmtätigkeit überhaupt müssen wiederum im Kontext der zeitgenössischen Geschlechterbilder betrachtet werden, zumal die Dortmunderin nicht nur im klar männlich dominierten Filmgewerbe tätig wurde, sondern auch Filme für und über den traditionell ebenfalls männlich dominierten Industriesektor drehte. Zwar war die Gleichberechtigung von Männern und Frauen 1949 im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland formal verankert worden (Art. 3, Abs. 2), doch galt nichtsdestotrotz, dass eine Ehefrau nur mit Zustimmung ihres Mannes erwerbstätig sein durfte. Diese Regelung wurde erst mit Inkrafttreten des Gleichberechtigungsgesetzes von 1958 abgeschafft, doch es galt weiterhin, dass die Erwerbstätigkeit der Frau immer noch mit ihren ehelichen und familiären Pflichten vereinbar sein musste. Erst fast weitere 20 Jahre später, 1977, wurde mit der Eherechtsreform

42 Siehe hierzu Klaus Becker an Elisabeth Wilms, 28.10.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 94), sowie o. V.: «Frau Elisabeth Wilms. Dortmunds filmende Bäckerfrau». In: *Die Frau in der Bäckerei* 3, 1959, S. 6, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

43 Wilms an Haus für Berufsgestaltung des Lebensmittel-Einzelhandels, 17.09.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 154.

die sogenannte «Hausfrauenehe» als gesetzliches Leitbild in der Bundesrepublik Deutschland aufgegeben.⁴⁴

Die verstärkte Hinwendung Wilms' zur Auftragsfilmarbeit in den frühen 1950er-Jahren kann als Vehikel zum Rückzug oder zum Ausbruch aus dem Arbeitsalltag im Familienbetrieb sowie als Mittel zur Selbstverwirklichung gesehen werden, die zweifellos im Gegensatz zu den tradierten Rollenbildern stand, die in der jungen Bundesrepublik propagiert wurden und nach denen sich Frauen vor allem Haushalt und Familie widmen sollten.⁴⁵ Dieser Ausbruch geschah allerdings nur in einem begrenzten Rahmen, wie auch obiges Zitat zeigt. Ein vollständiges Loslösen von den traditionellen Geschlechterrollen hätte allerdings auch im Gegensatz zu den von ihr immer wieder als maßgebend angeführten christlichen Werten gestanden. So behielt Elisabeth Wilms neben ihrer filmischen Tätigkeit auch weiterhin ihre Verantwortlichkeiten im familieneigenen Betrieb und erfüllte über viele Jahre hinweg in einem Kraftakt eine Doppelrolle. Auch nach außen präsentierte sie sich nicht als emanzipierte Frau, sondern stellte sich vielmehr als eine das tradierte Rollenbild ausfüllende Ehefrau dar, für die ihr Mann und der Familienbetrieb an erster und der Film als «Hobby» an zweiter Stelle stand.⁴⁶ Diese Form der Selbstdarstellung, die definitiv in Kontrast zu ihrer aufstrebenden Karriere in der Auftragsfilmwirtschaft stand, muss wohl vor allem als clevere Form der Selbstvermarktung gesehen werden, die es Wilms ermöglichte, im Rahmen ihres vermeintlichen Hobbys an Filmaufträgen zu arbeiten, ohne dass sich für sie oder ihre Auftraggeber daraus ein Konflikt mit den immer noch als Ideal angesehenen traditionellen Geschlechterrollen ergab.

In den 1950er-Jahren produzierte sie ausnahmslos Filme, die außerhalb des kommerziellen Kinobetriebs Verwendung fanden. Hauptsächlich handelte es sich dabei um Industriefilme, was mit dem raschen wirtschaftlichen Aufstieg der Bundesrepublik Deutschland korrespondierte. Einen anderen Zweig ihrer Tätigkeit stellten Filme für die Bäckerinnung dar, wie etwa 75-JÄHRIGES JUBILÄUM DES BÄCKERINNUNGS-VERBANDES WESTFALEN-LIPPE (1954). Diese Aufträge verdankte sie anscheinend der internen Vernetzung des Gewerbes, dem schließlich auch ihr Mann angehörte, sowie ihrer aufkommenden Bekanntheit als «filmende Bäckersfrau».⁴⁷ Spätestens ab 1955, in jenem Jahr, in dem Wilms mit FLIRT MIT EINER MASCHINE ihren ersten Werbefilm (für eine Waschmaschine) herstellte,

44 Sieh Jutta Allmendinger / Kathrin Leuze / Milena Blanck: «50 Jahre Geschlechtergerechtigkeit und Arbeitsmarkt». In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 24–25, 2008, S. 19.

45 Vgl. Ute Frevert: *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt a. M. 1986, S. 254–255.

46 Siehe z. B. o. V.: «Frau Elisabeth Wilms. Dortmunds filmende Bäckersfrau». In: *Die Frau in der Bäckerei* 3, 1959, S. 5, STA DO, Best. 624, Nr. 113. Zum Verhältnis von Wilms und der Presse siehe ausführlicher das Unterkapitel 3.6.

47 Siehe ebd.

begann sie, ihrer Filmkorrespondenz ein professionelles Aussehen zu verleihen, indem sie Papier benutzte, das mit dem Briefkopf «Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms» versehen war.⁴⁸ Dass Wilms den Begriff «Schmalfilmstudio» verwendete, ist interessant. Er signalisiert hier zweierlei Dinge: Einen professionellen Status, der sich im Wortteil «Filmstudio» ausdrückt und eine in diesem Kontext erfolgte Spezialisierung, die sich im Begriff «Schmalfilm» niederschlägt. Letzterer macht damals wie heute deutlich, dass Wilms' Produktionen nicht für das kommerzielle Kino gedacht waren, welches standardmäßig sowohl in der Produktion als auch in der Auswertung mit 35-mm-Film (auch als Normalfilm bezeichnet) arbeitete, sondern stattdessen für Verwendungszwecke im Kontext des non-theatrical film. Auftragsfilme, die explizit für den Einsatz außerhalb des kommerziellen Kinobetriebs hergestellt wurden, entstanden in der Regel im 16-mm-Schmalfilmformat und konnten in diesem Format auch international zirkulieren, da eine entsprechende Projektionsinfrastruktur weit verbreitet war.⁴⁹

Ab Mitte der 1950er-Jahre fertigte sie für verschiedene Auftraggeber zudem Filme über Bildungs- und Erholungsstätten in kirchlicher Trägerschaft. Auch die privaten Reisen des Ehepaares Wilms wurden nicht nur in ihrer Chronologie dokumentiert, sondern zu öffentlich vorführbaren Filmen montiert, wie etwa *TRAUMREISE* (1958) oder *DURCH DAS SONNENLAND ITALIEN* (1960) zeigen. 1959 wurde Wilms von der Stadt Dortmund beauftragt, einen Film über die in diesem Jahr in Dortmund stattfindende Bundesgartenschau zu produzieren. Dennoch machten Industriefilme bis in die 1960er-Jahre den Großteil ihres Portfolios aus. 1961/62 ließ sie von einem Architekten Studioräume für den bestehenden Hofanbau des Wilms'schen Wohn- und Geschäftshauses planen und bauen. Im eigens eingeplanten Zuschauerraum projizierte sie für potenzielle Auftraggeber frühere Arbeiten, um mehr über deren Vorstellungen zu erfahren und ihnen zu präsentieren, was filmisch umsetzbar war.

An ihren Filmprojekten arbeitete Elisabeth Wilms bevorzugt alleine, holte sich aber für einzelne, mit ihren technischen Mitteln nicht umsetzbare sowie ungeliebte Schritte Hilfe oder Unterstützung.⁵⁰ Angebote anderer Filmemacher, arbeitsteilig einen Film zu produzieren, lehnte sie mehrfach ab.⁵¹ Nur einmal ließ sie sich auf ein derartiges Arrangement ein: Guido Wedding, Inhaber eines Essener Fotogeschäftes und selbst Amateurfilmer und Fotograf, schlug Wilms vor, gemeinsam mit einem weiteren Amateurfilmer einen Film über die 1956 in Stockholm stattfindenden «Olympischen Reiterspiele» zu produzieren. Sein Kon-

48 Möglich ist, dass dies schon früher als 1955 erfolgte, jedoch datiert das früheste im Nachlass auffindbare Schriftstück mit jenem Briefkopf aus diesem Jahr. Siehe Wilms an Colour Film Services Ltd., 23.09.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 83.

49 Vgl. Kemner, S. 149–152.

50 Siehe dazu ausführlicher das Unterkapitel 3.5.2.

51 Siehe bspw. Schreiben Karl Stukes an Wilms vom 19.08.1952 (STA DO, Best. 624, Nr. 96).

zept sah vor, die Filmaufnahmen gemeinsam anzufertigen. Anschließend sollte Wilms die Postproduktion übernehmen, Wedding im Gegenzug den Vertrieb des fertigen Films. Der Gewinn aus dem Geschäft sollte entsprechend geteilt werden. Nach diesem Muster wollte Wedding, der sich für seinen Einstieg in das Vertriebsgeschäft mit der Anschaffung eines Autos und eines Filmprojektors verschuldet hatte, einen Sportfilm pro Jahr herstellen und vertreiben. Doch schon im Verlauf der Postproduktion und des schleppenden Vertriebs des ersten Films (der sich in Wilms' Nachlass unter dem Titel XVI. OLYMPISCHE REITERSPIELE findet) kam es zu starken Differenzen zwischen den Geschäftspartnern bezüglich der Filmverwertung und ausstehender Kosten, die sich in langen, von gegenseitigen Anschuldigungen und Schuldzuweisungen geprägten Briefwechseln niederschlugen.⁵² Gut möglich, dass Wilms aufgrund dieser Erfahrung in den folgenden Jahrzehnten auf die Zusammenarbeit mit anderen Amateurfilmer:innen weitgehend verzichtete.

Den nötigen Freiraum für Elisabeth Wilms' Filmarbeit ließen ihr, neben ihrem dieser Tätigkeit aufgeschlossenen Ehemann, mehrere Umstände: So kümmerte sich wohl zeitlebens ihre unverheiratete Schwägerin, Grete Wilms, für sie um alltägliche Haushaltsaufgaben wie etwa die Essenzubereitung. Im Gegenzug durfte sie kostenfrei im Wilms'schen Wohn- und Geschäftshaus leben – eine Regelung, die bereits Erich Wilms' Eltern testamentarisch festgehalten hatten und die so lange gelten sollte, bis Grete Wilms heiratete.⁵³ Doch das tat sie offenbar nie, wodurch es zu einer gewissen Verschiebung der Rollen im Gefüge der Familie kam: Während Grete Wilms das Gros der Haushaltspflichten für ihre Schwägerin übernahm, verwirklichte diese sich selbst im Filmgeschäft. Elisabeth Wilms selbst erwähnte indes diese Konstellation nie im Rahmen ihrer medialen Selbstdarstellung, sondern betonte vielmehr ihre neben den Filmaufgaben im Haushalt zu erfüllenden Verantwortlichkeiten. Als weiterer wichtiger Umstand ist anzusehen, dass, wie bereits erwähnt, ihre Ehe kinderlos blieb, was sie von der Ausübung einer Mutterrolle entband. Welchen Einfluss dieser Faktor haben konnte, zeigt der durch Stefanie Zingl gut erforschte Fall der Wiener Amateurfilmerin Margret Veit, deren Biografie große Ähnlichkeiten zu der von Wilms aufweist. Veit wird jedoch mehrfach Mutter, sodass ihre Kinder zu einem der bestimmenden Motive ihrer Filme werden, während ihr gleichzeitig für Drehplanung und Nachbearbeitung zunehmend die Zeit fehlte.⁵⁴

Im Fall von Elisabeth Wilms kam als weiterer entlastender Faktor hinzu, dass der familieneigene Betrieb Ende der 1950er-Jahre zu einem REWE-Selbstbedienungsladen «mit angeschlossener Spezialbrotabteilung» umgewandelt wurde.⁵⁵

52 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 46.

53 Siehe Testament von Friedrich und Henriette Wilms vom 20.08.1931 (AELKA, Nr. 352).

54 Vgl. Zingl, S. 10 sowie S. 76–77.

55 Vgl. BROT UND FILME sowie o. V.: «75jähriges Geschäftsjubiläum». In: *Ruhr-Nachrichten*, 05.10.1960, STA DO, Best. 624, Nr. 154.

1964 schließlich verpachteten die Eheleute Wilms ihr Geschäft, was für beide eine Entpflichtung von ihren dortigen Arbeitsaufgaben und folglich mehr Freizeit bedeutete. Im folgenden Jahr wurde das, was schon seit Jahren zwischen ihnen gängige Praxis war, auch schriftlich fixiert: Erich Wilms, der seiner Frau häufig als Stativträger und Fahrer zur Seite gestanden hatte, wurde in dieser Funktion nun offiziell ihr Angestellter. Die Höhe des Gehalts (400 Mark) und der Reisekostenvergütung regelte ein Arbeitsvertrag.⁵⁶ Wenngleich diese vertragliche Festschreibung wohl in erster Linie steuerliche Gründe hatte und man beachten muss, dass das Ehepaar bereits im Alter von rund 60 Jahren ihren Familienbetrieb verpachtete und damit in den Ruhestand ging, ist dieses Detail beachtenswert. Es wirft ein Schlaglicht auf das partnerschaftliche Verhältnis der beiden, das sich offensichtlich durch ein hohes Maß an Gleichberechtigung auszeichnete. Überdies offenbart es für den Fall Wilms auch eine weitere Distanzierung von den nach wie vor von Staatsseite favorisierten, traditionellen Geschlechterrollen: Elisabeth Wilms war nun formal die Chefin ihres Ehemannes.

Mit Blick auf das Gesamtwerk der Filmemacherin lässt sich festhalten, dass sie in den Jahren nach der Verpachtung des Familienbetriebs auch filmisch kürzertrat. Dennoch kann nicht die Rede davon sein, dass sie sich diesbezüglich zur Ruhe setzte. In einem zeitgenössischen Artikel der *Westfälischen Rundschau* wird sie zu ihren Plänen für die Zeit nach der Geschäftsverpachtung zitiert:

«Wir haben jetzt endlich Zeit für uns. Mein Mann und ich werden zunächst einmal archivieren.» Sie springt behende vom Kaffeetisch auf und reißt die Schränke auf. «Hier und hier, schauen Sie sich das an. Welch ein Material bei uns lagert. Das in Ruhe zu sichten, ist ein Hochgenuß.»⁵⁷

In den folgenden Jahren entstanden mehrere Imagefilme für die Stadt Dortmund, wie etwa DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE (1967) oder EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR (1969). Zudem produzierte Wilms 1967 ihren einzigen Fernsehwerbespot mit dem Titel VOM BÄCKERMEISTER QUARKGEBÄCK, der in der ARD ausgestrahlt wurde. Welche Rolle sie bei dieser Produktion genau einnahm, bleibt jedoch unklar.⁵⁸ In den 1970er-Jahren produzierte ihr «Schmalfilmstudio» zwar weniger Filme als noch einige Jahre zuvor, doch ihre Sujets blieben dieselben: Industrie, kirchliche Einrichtungen und Dortmund waren die bestimmenden Schauplätze und Themen. Darüber hinaus wurde sie vom Dort-

56 Siehe Brief der Rewe Lebensmittelgroßhandel eGmbH an Erich Wilms vom 09.11.1964 (STA DO, Best. 624, Nr. 154) sowie Arbeitsvertrag zwischen Elisabeth und Erich Wilms (STA DO, Best. 624, Nr. 79).

57 A. K.: «Nach der ›Pensionierung‹ beginnt erst die Arbeit». In: *Westfälische Rundschau*, 15.05.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

58 Siehe Wilms an Eduard Melinkat, 03.10.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 94.

munder Informations- und Presseamt beauftragt, ihr Material aus der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit noch einmal zu *einem* neuen Film zu kompilieren, woraufhin 1974 DORTMUND DAMALS und (aufgrund eines Missverständnisses) EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE entstanden. Um 1975 wurde zudem eine andere Art der Filmarbeit wichtig, die man als die «Verwaltung» ihrer Nachkriegsaufnahmen bezeichnen könnte. Wie mehrere prall gefüllte Ordner in ihrem Nachlass zeigen, begannen sich ab dieser Zeit verschiedene Fernsehsender und Produktionsfirmen für ihre Aufnahmen des brennenden oder in Trümmern liegenden Dortmunds zu interessieren, um mit ihnen Geschichtsdokumentationen zu bebildern. Begründet wurde dies wohl dadurch, dass die Stadt Dortmund ihre Kopien der Nachkriegsfilme an das Filmarchiv des Bundesarchivs abgegeben hatte, wo Wilms als Rechteinhaberin vermerkt war. Selbst das DEFA-Studio für Dokumentarfilme und der französische Sender TF 1 wurden so auf ihre Filme aufmerksam und stellten Anfragen zur Verwendung des Materials. Elisabeth Wilms (und nach ihrem Tod ihr Mann) erlaubten die Benutzung fast ausnahmslos und erhoben, da sie sich des Wertes der Bilder offensichtlich bewusst waren, entsprechende Gebühren.⁵⁹

1977 lehnte die Filmemacherin zum ersten Mal einen Auftrag auch aufgrund ihres Alters ab.⁶⁰ Ebenfalls in diesem Jahr wurde DORTMUND DAMALS, der im Rahmen einer «Film- und Klangbildschau» über Dortmunds Nachkriegsentwicklung bis zu jenem Zeitpunkt laut Presse bereits vor 20.000 Menschen gezeigt worden war, von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden mit dem Prädikat «besonders wertvoll» ausgezeichnet.⁶¹ Wenige Monate danach wurde zudem durch die Verleihung des Verdienstkreuzes am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland an Elisabeth Wilms vor allem der karitative Teil ihres Lebenswerkes gewürdigt. In der Pressemitteilung der Stadt Dortmund hieß es zur Begründung, Wilms habe mit ihren beiden Filmen DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT seinerzeit im Ausland Hilfsaktionen für die deutsche Bevölkerung ausgelöst.⁶²

Von Seiten der Stadt Dortmund fand Wilms' Lebenswerk zwei Jahre später Anerkennung: 1979 wurde ihr als erster Person die «Ehrennadel der Stadt Dort-

59 Vgl. die Anfragen und entsprechenden Antworten in STA DO, Best. 624, Nr. 6.

60 Siehe Wilms an Dortmunder Stadtwerke AG, 03.01.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 12.

61 Siehe z. B. o. V.: «Jury voll des Lobes für «Dortmund damals»». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 07.07.1977, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms. Bei der «Film- und Klangbildschau» handelte es sich weniger um eine klassische Ausstellung als vielmehr um regelmäßige, kombinierte Vorführungen von mit Musik unterlegten Dias und Wilms' Film, die die Wiederaufbauleistung seit dem Zweiten Weltkrieg in den Fokus rückte und offenbar auch nicht frei von Wahlwerbung war. Siehe hierzu Kapitel 6 sowie o. V.: «12.000 sahen Stadt im Film». In: *Ruhr-Nachrichten*, 17.01.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 105.

62 Siehe Pressemitteilung des Pressedienstes der Stadt Dortmund, 22.09.1977: Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Verdienstorden für sechs Dortmunder Bürger». In: Pressedienst der Stadt Dortmund, 22.09.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 92.

mund» verliehen.⁶³ Das folgende Jahr brachte weitere Ehrungen durch den BDFA («silberne Klubnadel») und den Schmalfilm-Klub Dortmund (Ehrenmitgliedschaft), sowie zwei letzte große Projekte für die Filmemacherin mit sich.⁶⁴ So produzierte sie gemeinsam mit dem Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht eine 20-minütige Neukompilation ihrer Nachkriegsaufnahmen unter dem Titel ALLTAG NACH DEM KRIEG (1980/81), die für Aufführungen vor Schüler:innen ab der vierten Klasse vorgesehen war.⁶⁵ Den Off-Kommentar für diesen Film sprach Wilms selbst ein und nahm damit nun nicht mehr nur auf der visuellen, sondern auch auf der kommentierenden Ebene die Rolle einer Zeitzeugin ein, die die Entstehungsumstände der Aufnahmen sowie die damaligen Lebensumstände schilderte.

Zudem wurde sie, vermutlich zum einzigen Mal in ihrem Leben, zur Hauptdarstellerin in einem Film. Im Auftrag des WDR drehten die beiden Regisseure Jürgen Klaufuß und Michael Lenz einen einstündigen Dokumentarfilm über ihr Leben und Wirken, der den Titel BROT UND FILME – DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS trägt und gänzlich auf einen Kommentar von Produzentenseite verzichtet. Stattdessen lassen Klaufuß und Lenz ausführlich das Ehepaar Wilms zu Wort kommen, was zwar einen sehr persönlichen Eindruck vom Selbstverständnis der Filmemacherin vermittelt, jedoch auch dazu führt, dass hier ausschließlich ihre eigene Sicht sowie die ihres Mannes auf ihr Leben und Schaffen wiedergegeben wird. Elisabeth Wilms selbst erlebte die Erstausstrahlung des Films nicht mehr, sie starb am 25. August 1981 im Alter von 76 Jahren.⁶⁶ Erich Wilms betreute in den folgenden Jahren ihr filmisches Erbe, bis auch er 1989 verstarb und ihren Nachlass der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln vermachte, in deren Eigentum er sich noch heute befindet.⁶⁷

3.2 Wilms' Privatfilme

In Elisabeth Wilms' filmischem Nachlass findet sich, und das ist im Hinblick auf den großen Umfang ihres Gesamtwerkes umso erstaunlicher, nur relativ wenig Material, das sich vorbehaltlos einer rein privaten Zweckbestimmung zuschreiben lässt. Als ursächlich hierfür müssen drei Faktoren angesehen werden: Erstens

63 Siehe Urkunde zur Verleihung, STA DO, Best. 624, Nr. 60 sowie BROT UND FILME.

64 Siehe Protokoll zur Jahreshauptversammlung des Schmalfilm-Klubs Dortmund 1980, STA DO, Best. 624, Nr. 103.

65 Siehe pädagogisches Begleitmaterial zum Film, STA DO, Best. 624, Nr. 97.

66 Siehe Todesanzeige für Elisabeth Wilms. In: *Ruhr-Nachrichten*, 26.08.1981, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

67 Vgl. o. V.: «Selbst immer als Amateurin betrachtet». In: *Ost Anzeiger*, 29.12.1992, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

«recycelte» Wilms bei Kosten- und Termindruck nicht nur das Material bereits abgeschlossener, kommerzieller Filmaufträge in neuen Auftragsproduktionen, sondern tat dies bisweilen auch mit ihren Privataufnahmen. So erläuterte sie am Beispiel der Produktion von WASSER –MEHR ALS H₂O (1972) in BROT UND FILME, sie habe für eine rechtzeitige Fertigstellung des Films auf ihre «ganzen Privatfilme zurückgreifen» müssen, die sie «natürlich zerschnipelte». ⁶⁸ Ein anderes Beispiel findet sich bereits deutlich früher in ihrer filmischen Laufbahn: Vergleicht man ihr privates Material mit ihren Auftragsproduktionen, zeigt sich, dass sie bereits 1950 Aufnahmen einer privaten Feier in den Film DORTMUND IM WIEDERAUFBAU einfügte, die dort im Rahmen einer Parallelmontage den Zweck erfüllen, die in der Stadt herrschenden sozialen Gegensätze zu illustrieren. ⁶⁹

Zweitens montierte Wilms aus jenem Material, welches auf den mit ihrem Mann unternommenen privaten Urlaubsreisen entstand und als solches in erster Linie eine Erinnerungsfunktion für das Paar erfüllte, ebenfalls Filme, die für ein öffentliches Publikum gedacht waren und auch in öffentlichen Kontexten zur Vorführung kamen. Das beste Beispiel hierfür ist der 1955 entstandene Film DURCH DAS SONNENLAND ITALIEN, den Elisabeth Wilms selbst in diversen Schriftwechsellinien immer wieder anpries und für den sich mehrere Aufführungen, etwa in ihrer münsterländischen Heimat, im Rahmen einer Zusammenkunft des Dortmunder Hausfrauenbundes oder bei Veranstaltungen verschiedener Amateurfilmclubs belegen lassen. ⁷⁰ Auch für weitere Reisefilme, etwa für VON DER ETSCH BIS AN DEN BELT (1955), TRAUMREISE 1958 (1958), HERBSTFAHRT INS WERDENFELSER LAND (o. J.) oder WINTERZAUBER IM GOLDENEN LAND'L (o. J.) lassen sich derartige Aufführungen nachweisen, bei denen die Filme oftmals in Kombination mit einer Auftragsproduktion von Wilms gezeigt wurden. ⁷¹

Drittens kommt hinzu, dass Elisabeth Wilms nach Aussage ihres Mannes auf den Urlaubsreisen der Eheleute bei Gelegenheit auch gezielt Motive mit ihrer Kamera festhielt, die sich für die Verwendung in einer Auftragsproduktion eignen und so ihren eigenen Bestand an stock footage, also filmischem Archivmate-

68 Siehe BROT UND FILME.

69 Vgl. Magisterarbeit des Verfassers, S. 36–37 sowie FAMILIE WILMS PRIVAT und DORTMUND IM WIEDERAUFBAU.

70 Siehe o. V.: «Schmalfilm: Reiterolympiade». In: *Tecklenburger Landbote*, 22.12.1956, o. V.: «Neue Anregungen beim Hausfrauenbund». In: *Westfälische Rundschau*, 10.03.1956 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 111–112), sowie z. B. Nordbayerische Filmamateure Hersbruck an Wilms, 08.06.1956 (STA DO, Best. 624, Nr. 63).

71 Siehe o. V.: «Neue Anregungen beim Hausfrauenbund». In: *Westfälische Rundschau*, 10.03.1956 (STA DO, Best. 624, Nr. 111–112), o. V.: «Gartenschau im Farbfilm». In: *Westfälische Rundschau*, 14.03.1960, o. V.: «Beifall für Dortmunder Schmalfilmer». In: *Soester Anzeiger*, 04.10.1957 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 111–112). Die aufgeführten Entstehungsdaten dieser Filme beziehen sich auf die Angaben im Findbuch des Stadtarchivs Dortmund und wurden nicht restlos überprüft.

rial schuf, was eine einwandfreie Zuordnung von Material in die Kategorie «Privatfilm» ebenfalls erschwert.⁷²

Trotz alledem lässt sich in Wilms' Nachlass privates Filmmaterial ausmachen. Allen voran sind dies vier Kompilationen, die im Archiv unter den Titeln FAMILIE WILMS PRIVAT sowie PRIVATSZENEN VON DIVERSEN REISEN (Archivtitel, jeweils Rolle 1 und 2) gelistet sind. Sie besitzen insgesamt eine Spielzeit von rund vier Stunden und beinhalten Material aus der gesamten Schaffenszeit der Filmemacherin. Mit einigen wenigen Ausnahmen (wie etwa «NICKI» WEIHNACHTEN 1954) scheint es sich dabei um uneditiertes Material zu handeln. In Bezug auf die Sujets unterscheiden sich diese Aufnahmen nicht von denen anderer Amateurfilmer:innen, insbesondere Familienfilmer:innen. Sie dokumentieren gleichsam die Höhepunkte des Familienlebens, wobei die Tatsache, dass das Ehepaar Wilms keine eigenen Kinder hatte, wenig Einfluss auf die Auswahl der Motive gehabt zu haben scheint (wie auch die Abb. 5–8 belegen): Die Kompilationen zeigen mehrere Hochzeiten, Babys in Großaufnahmen, Kinder, die sich mit der Tierwelt vertraut machen, Besuche bei Verwandten oder Bekannten, Geburtstagsfeiern, Urlaubsreisen, Festivitäten zu Hochzeitstagen sowie den zweimaligen Umbau des Wilms'schen Familiengeschäftes.

Auf stilistischer Ebene fällt zunächst auf, dass der überwiegende Teil des Materials farbig ist, was zweifellos in direktem Zusammenhang mit der Faszination steht, die Farbfilm schon zu Beginn von Wilms' Filmtätigkeit auf sie ausübten.⁷³ Dennoch muss diese Farbigkeit auch, besonders im Hinblick auf die im Vergleich zu Schwarzweißmaterial höheren Kosten und die ungleich komplizierteren Modalitäten der Kopienherstellung (beispielsweise für Verwandte und Freunde) in den 1950er-Jahren, als sehr bewusste Entscheidung verstanden werden, die möglicherweise als eine Art Investition in Erinnerungen oder als gewollter Ausdruck ihres Status als «professionelle Filmemacherin» gegenüber anderen Mitgliedern des Dortmunder Schmalfilm-Klubs zu verstehen ist.⁷⁴ Bezüglich ihrer Kameraarbeit äußerte Wilms sich in BROT UND FILME selbst wie folgt:

Ich hatte sofort [gemeint ist der Beginn ihrer Filmtätigkeit – Anm. d. Verf.] das lebendige Gefühl, meine Aufnahmen zu wechseln. Ich habe nie vom selben Standpunkt aus zweimal eine Aufnahme gemacht, ich habe immer gewechselt und vor allen Dingen auch Nahaufnahmen, Großaufnahmen, Schuss und Gegenschuss, bin nah rangegangen und dadurch sind die Filme lebendig geworden.⁷⁵

72 Erich Wilms bezieht sich hierbei auf Aufnahmen für WASSER – MEHR ALS H₂O. Siehe BROT UND FILME.

73 Siehe hierzu auch Unterkapitel 3.1.

74 Zur Schwierigkeit der Herstellung von Farbfilmkopien siehe auch Unterkapitel 3.5.3.

75 BROT UND FILME.



5–8 Stills aus Elisabeth Wilms' privatem Filmmaterial (Betacam-Kopie). Unten rechts ist eine der wenigen Situationen abgebildet, in denen Elisabeth Wilms nicht selbst filmte, sondern filmen ließ. Die Aufnahme zeigt sie und ihren Mann Erich bei der Verleihung der Ehrennadel der Stadt Dortmund. Die Dortmunderin gab ihre Kamera ansonsten nur selten aus der Hand und ist dementsprechend kaum selbst auf ihren Privataufnahmen zu sehen. Wie die Stills dokumentieren, unterscheidet sich Wilms' privates Filmmaterial inhaltlich kaum von dem anderer Amateurfilmer:innen: Sie dokumentieren gleichsam die Höhepunkte des Familienlebens, Urlaubsreisen und den zweimaligen Umbau des Familiengeschäftes.

In seinem Kern entspricht der Inhalt dieser Aussage genau den gängigen Empfehlungen, die sich in jener Ratgeberliteratur zum Amateurfilm finden, die Wilms angeblich nicht konsultierte. Wo auch immer dieser «Wunsch nach Lebendigkeit» seinen Ursprung haben mochte, er ist jedenfalls auch ihrem im privaten Kontext entstandenen Material anzusehen, in dem der Wechsel von Einstellungsgrößen und Perspektiven ebenfalls von Bedeutung ist.

Darüber hinaus bestechen Wilms' Privataufnahmen, obwohl sie aufgrund ihrer Abneigung gegen den Gebrauch eines Stativs wohl größtenteils «aus der Hand heraus» entstanden sind, durch eine ruhige Bildführung, in der sich die häufige Handhabung der Kamera und langjährige Erfahrung widerspiegeln.⁷⁶ Ausgenommen hiervon ist lediglich das zu Beginn ihrer Filmtätigkeit entstan-

⁷⁶ Auf diesen Punkt wird Unterkapitel 3.5.1 noch näher eingegangen.

dene Bildmaterial (inklusive DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT), das zudem in einigen Einstellungen ungewollte Unschärfen im zentralen Bildinhalt aufweist.

Wenig überraschend ist, dass die filmische Dokumentation wichtiger Familienereignisse, wie bei anderen Familienfilmer:innen, auch bei Elisabeth Wilms nicht ohne Inszenierungen und Nachstellungen auskommt, wie ein immer wieder aus verschiedenen Blickwinkeln im Auto vorfahrendes Brautpaar genauso zeigt wie eine Festgesellschaft, die mehrfach in verschiedenen Varianten an der Kamera vorbeiprozessiert, um anschließend Rat suchend in Richtung der Filmenden zu schauen.

Jenes Material, welches auf den Reisen des Ehepaares Wilms entstanden ist, ist gekennzeichnet durch einen klassisch touristischen, teils exotisierenden Blick, wie sich am Beispiel einiger Filmaufnahmen in Paris zeigt: Die bekannten Sehenswürdigkeiten wie der Eiffelturm oder die Kathedrale Notre-Dame de Paris werden ebenso wie die Stadt als solche für die Daheimgebliebenen und die eigene Erinnerung vor allem mittels Kameraschwenks und extremen Totalen festgehalten, und auch «exotische» Erscheinungen wie ein schwarzer Soldat oder Männer in traditionellen afrikanischen und arabischen Gewändern werden mittels Halbtotals und Nahaufnahmen dokumentiert.

Mit einigen wenigen Ausnahmen ist Elisabeth Wilms in ihren Privataufnahmen nur selten selbst zu sehen. Stattdessen sind es andere Personen, allen voran Erich Wilms, die beispielsweise als Statisten zur Belebung einer Landschaftsaufnahme durch das Bild laufen. Die Filmemacherin scheint auch privat die Kamera nur selten jemand anderem übergeben zu haben. Vielmehr entsteht der Eindruck, sie habe sich nicht nur im Kontext ihrer Auftragsarbeiten für die Stadt Dortmund und der filmischen Dokumentation des Asselner Gemeindelebens, sondern auch im Privatleben als visuelle Chronistin verstanden.

3.3 Amateurfilmvereinigungen und Filmfestivals

Wie die Arbeiten von Ryan Shand, Heather Norris Nicholson und Annamaria Motrescu-Mayes gezeigt haben, stellten Amateurfilmclubs und -Verbände für viele Amateurfilmer:innen beider Geschlechter wichtige, wenngleich nicht hierarchiefreie Räume zur filmischen Sozialisation, Netzwerkbildung und zum Wissenstransfer dar.⁷⁷ Auch für Elisabeth Wilms spielte die Mitgliedschaft in Amateurfilmvereinigungen gerade zu Beginn ihrer Filmtätigkeit eine große Rolle, wie sie selbst verschiedentlich anmerkte. Der früheste Beleg für eine solche Mitgliedschaft ist ihr Antrag zur Aufnahme in den «Bund Deutscher Film-Ama-

77 Vgl. Shand 2015 sowie Motrescu-Mayes / Norris Nicholson: 2018, S. 30–56.

teure e. V.», der auf den 11. Januar 1943 datiert.⁷⁸ Dieser Verein, der sich selbst als Dachverband der deutschen Amateurfilmer:innen verstand, war im Juni 1927 als «Bund der Filmamateure» von Joachim Graßmann, einem Vertreter der Filmindustrie, in Berlin gegründet worden. Graßmann fungierte bereits als geschäftsführender Vorsitzender der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft und übernahm im Bund der Filmamateure den Posten des Ersten Vorsitzenden.⁷⁹ Diese Personalie zeigt, dass die Gründung des BDFA keineswegs das Ergebnis eines bottom-up Prozesses darstellte, wie eventuell zu vermuten wäre, sondern, wie bereits Eckhard Schenke und Martina Roepke konstatiert haben, vor dem Hintergrund der Interessen einer Lobby erfolgte: Diese bestand aus Vertretern der Film- und Herstellerindustrie sowie Publizisten und Filmfreunden, die das Ziel verfolgten, in Deutschland einen Markt für Schmalfilmtechnologie zu schaffen und Anschluss an das internationale Geschäft zu finden.⁸⁰ Zudem muss die Bildung des BDFA im Kontext einer internationalen Gründungswelle von Amateurfilmclubs gesehen werden.⁸¹

Obwohl sich die Vereinstätigkeit des BDFA anfänglich auf Berlin beschränkte, zählte man Ende 1928 bereits 200 Mitglieder. Diese Zahl verdoppelte sich nach gezielten Werbemaßnahmen sowie dem kollektiven Beitritt bereits existierender Amateurfilmvereine im Jahr 1929 noch einmal. Die Mitgliederzahlen blieben, obwohl man auch in den 1930er-Jahren einen stetigen Zuwachs und 1936 bereits 1.000 Mitglieder verzeichnen konnte, im internationalen Vergleich allerdings verhältnismäßig gering. Insbesondere die Zusammensetzung des BDFA aus Industrievertretern und Konsumenten führte demgegenüber zu einem hohen Grad an Expertise innerhalb des Verbandes, der Amateurfilmwettbewerbe ausrichtete, Schulungen zu einzelnen filmtechnischen oder ästhetischen Aspekten anbot sowie bei seinen Zusammenkünften beispielsweise die Probleme der Amateurfilmtechnik mit Herstellern diskutierte und anschließend in Form von Zeitschriftenbeiträgen oder Ratgeberliteratur publizierte.⁸²

Die Existenz separater Vereine im Dachverband BDFA war nicht vorgesehen, sodass beispielsweise aus dem 1926 gegründeten Frankfurter Amateur-Film-Club

78 Siehe Schreiben des BDFA an Wilms vom 18.01.1943, STA DO, Best. 624, Nr. 104.

79 Der Verein, der sich zwischenzeitlich auch «Bund Deutscher Film- und Video-Amateure» nannte, firmiert heute unter dem Namen «Bundesverband Deutscher Film-Autoren». Aufgrund der mehrmals wechselnden Vereinsnamen wird im Folgenden, sofern nicht ein Namenswechsel oder eine bestimmte Periode der Vereinsgeschichte explizit gekennzeichnet werden sollen, vor allem das Akronym «BDFA» (mit der Großschreibung aller Buchstaben) gebraucht, welches bis heute konsistent geblieben ist und sowohl in der wissenschaftlichen Literatur sowie vom Verein selbst genutzt wird. Bezüglich der Gründung siehe Zimmermann 1997, S. 13.

80 Vgl. Roepke 2006, S. 54–56 sowie Schenke, S. 144.

81 Vgl. hierzu z. B. Shand 2015.

82 Ebd., S. 56–57.

mit dessen Beitritt die «BDFA-Ortsgruppe Frankfurt» wurde. Dieses Organisationsprinzip kam zweifelsohne auch den auf Gleichschaltung bedachten Nationalsozialisten zupass, die ab 1933 allmählich die Kontrolle über den «Bund der Filmamateure» übernahmen. Dies äußerte sich bereits in der im September 1933 erlassenen neuen Satzung des Vereins, in der festgeschrieben wurde, dass «ausübende Mitglieder» über eine «arische Abstammung» verfügen mussten.⁸³ Die formelle Gleichschaltung des Verbandes vollzog sich schließlich 1935: In diesem Jahr erfolgte die Umbenennung in «Bund Deutscher Film-Amateure», der «freiwillige» Rücktritt des bisherigen Ersten Vorsitzenden und die Ernennung des Reichskultursenators Karl Melzer (welcher zugleich Geschäftsführer der Reichsfilmkammer war) zum neuen Ersten Vorsitzenden des Verbandes. Zudem wurde der BDFA in die Reichsfilmkammer eingegliedert und die Leitungsposten seiner Landesverbände fortan bevorzugt mit Mitarbeitern oder Direktoren der Gaufilmstellen, Landesbildstellen oder Landesleitungen der Reichsfilmkammer besetzt.⁸⁴

Darüber hinaus schränkte auch das 1934 verabschiedete Reichslichtspielgesetz die deutschen Amateurfilmer:innen in der Ausübung ihres Hobbys ein: Alle Filmveranstaltungen, einschließlich jene von Amateurfilmclubs organisierten, waren polizeilich anzumelden. Selbst Personen, die nur Filme vorführten und nicht selbst drehten, mussten Mitglieder im Reichsverband Deutscher Filmtheater in der Reichsfilmkammer sein.⁸⁵ Wer seine Filme öffentlich aufführen wollte, musste diese der Ortspolizeibehörde zur Zensur vorlegen. Als öffentlich galten laut Martina Roepke Veranstaltungen dann, wenn sie allgemein zugänglich waren und/oder zu ihrem Besuch mittels Handzettel oder ähnlichem aufgefordert wurde. Für Vorführungen außerhalb des Zuständigkeitsbereiches der heimischen Polizeibehörde waren die Hürden noch höher. So musste zunächst ein Antrag auf Anerkennung des betreffenden Films als «deutscher Film» gestellt und das Werk dann der Filmprüfstelle Berlin vorgelegt werden.⁸⁶ Eckhard Schenke umreißt die sich aus diesen Maßnahmen ergebende Situation für die organisierten Amateurfilmer:innen wie folgt:

Einen aktiven Ausweg aus der Bevormundung gab es für die BDFA-Filmer demnach so gut wie nicht. Und die von vielen Amateuren angetretene innere Emigration in den Kreis der Familie und der ganz privaten Filmleidenschaft mochte über die Härte der Zensurbestimmungen hinwegtrösten, doch die amateurtypische Wahlfreiheit im Umgang mit dem Medium, d. h. die Freiheit, prinzipiell alle Themen filmen und bearbeiten zu können, war verloren-

83 Siehe Zimmermann 1997, S. 13.

84 Siehe Schenke, S. 158 sowie Roepke 2006, S. 61.

85 Siehe Schenke, S. 159.

86 Siehe Roepke 2006, S. 74.

gegangen. Die organisierten Amateurfilmer und -Filmerinnen wurden, ob sie wollten oder nicht, durch ihre eigene Organisation ideologisch ausgerichtet.⁸⁷

Führt man sich also vor Augen, wie stark die von den Nationalsozialisten erlassenen Maßnahmen das Amateurfilmwesen in Deutschland zwischen 1933 und 1945 reglementierten, so erscheint Elisabeth Wilms' eingangs erwähnter Mitgliedsantrag für den BDFA bei allem Enthusiasmus für das Hobby auch als Produkt jener Reglementierungen: Wollte Wilms 1943 ihr Hobby jenseits des Familienfilms, außerhalb des privaten Raumes ausüben und mit anderen teilen, musste sie den geltenden Bestimmungen nachkommen. Ein erster Schritt dazu war die Aufnahme in den BDFA, der sie der «Arbeitsgruppe Dortmund» zuwies. Die Prüfung einiger ihrer Filme durch die Filmprüfstelle Berlin als weiterer Schritt ist ebenso belegt, wie bereits gezeigt wurde.

Wilms nahm nach eigener Aussage an den wiederkehrenden Treffen der Arbeitsgruppe teil und versuchte von den Arbeiten der anderen, ausnahmslos männlichen Amateurfilmer möglichst viel zu lernen. Diese so entstandenen Kontakte hätten ihr «entscheidend geholfen», wie sie 1956 in einem Brief an eine Münchner Filmamateurin schrieb, die gerade ihre ersten Erfahrungen im neuen Hobby sammelte und sie um Rat bat. Weiter heißt es in dem Brief, einige der im Kreis der Arbeitsgruppe vorgeführten Farbfilme hätten bei ihr eine «helle Begeisterung» entfacht, die zu ihrer Triebfeder geworden sei.⁸⁸ Vor diesem Hintergrund ist auch ihre frühe Arbeit mit dem teuren Farbfilmmaterial zu sehen, aus der beispielsweise der *DER WEIHNACHTSBÄCKER* (1943) und *MÜNSTERLAND – HEIMATLAND* (1944) entstanden. Im Falle des erstgenannten Films zahlten sich Wilms' neue Bekanntschaften zudem dadurch aus, dass sich die anderen Amateurfilmer bei den Dreharbeiten um die Ausleuchtung der Motive kümmerten, während Wilms selbst sich auf die Kameraführung konzentrieren konnte.⁸⁹ Ein Beispiel, das zeigt, dass innerhalb der Arbeitsgruppen sowie späteren Filmclubs die Filmproduktion nicht ausschließlich als Einzelbeschäftigung, sondern auch als kollaborative Projektarbeit stattfand. Die durch die nationalsozialistische Ideologie gesetzten Reglementierungen ihrer HobbYTätigkeit erwähnte die Dortmunderin in keinem der von ihr überlieferten Briefe, sodass sich letztlich nicht rekonstruieren lässt, wie sie diese empfand und mit ihnen umging.

Die Aktivitäten des BDFA kamen zwischen 1944 und 1949 nahezu vollständig zum Erliegen.⁹⁰ In Dortmund gestaltete sich die Lage geringfügig anders:

87 Schenke: S. 158–159.

88 Siehe Brief von Sigrid Bucenius vom 29.09.1956 an Elisabeth Wilms sowie Wilms' Antwortschreiben vom 10.10.1956. Beide STA DO, Best. 624, Nr. 96.

89 Siehe Wilms 1955, S. 37. Im weiteren Verlauf ihres Filmschaffens scheint Wilms es jedoch bevorzugt zu haben, weitestgehend allein zu arbeiten.

90 Siehe Zimmermann 1997, S. 16.

Wenngleich die häufigen Bombardierungen der Stadt sowie der Kriegsdienst und -tod vieler Dortmunder Amateurfilmer regelmäßige Treffen der Arbeitsgruppe Dortmund in den letzten beiden Kriegsjahren unmöglich machten, ruhte deren Tätigkeit nach Kriegsende nur kurz. Ab Herbst 1945 traf man sich wieder zu Zusammenkünften, wenngleich die eigentliche Filmarbeit durch den Mangel an Rohmaterial sowie die Angst vor einer Beschlagnahmung der Kameras zunächst noch ausgesetzt wurde, wie Otto Berthold 1960 schrieb (diesbezüglich stellte Wilms' Filmtätigkeit eine Ausnahme dar).⁹¹ Diese Furcht wurde wohl durch das bereits 1944 vom gemeinsamen Oberkommando der alliierten Streitkräfte, SHAEF, herausgegebene Gesetz Nr. 191 begründet, welches alle kulturellen Darbietungen und publizistischen Aktivitäten in den von den Alliierten eroberten deutschen Gebieten untersagte und es folglich auch verbot, Filme zu drehen, zu verleihen oder öffentlich zu zeigen. Wer diesem Gesetz zuwiderhandelte, konnte gar mit dem Tod bestraft werden. Allerdings wurden diese Regelungen bereits am 12. Mai 1945 mit der vom SHAEF herausgegebenen *Information Control Regulation No. 1* gelockert, sodass den Dortmunder Amateurfilmern zumindest theoretisch die Möglichkeit gegeben war, eine Sondererlaubnis bzw. Lizenz für ihre Filmtätigkeit zu beantragen.⁹² Gleichwohl hätte ein solcher Antrag natürlich negativ beschieden werden können und, so möglicherweise ihre Sorge, in schlimmster Konsequenz zu einer Beschlagnahme ihrer Geräte führen können. Zudem stellt sich die Frage, ob der entsprechende Personenkreis in Dortmund überhaupt einen umfassenden Überblick über die zahlreichen Verordnungen und Regularien des alliierten Oberkommandos hatte und somit wusste, was als legal oder illegal galt. Darüber hinaus dürfte sich die Beschaffung von Rohfilm sowie die Entwicklung des Materials schwierig gestaltet haben. Dies zeigt sich auch darin, dass die Mitglieder der Arbeitsgruppe Dortmund erst wieder 1948 zögerliche Versuche unternahmen, mit altem, auf Umwegen beschafftem Rohfilm zu drehen, bevor sie schließlich 1950 den Schmalfilm-Klub Dortmund gründeten.⁹³ Dass Wilms zu den Gründungsmitgliedern des Clubs gehörte und offenbar von Beginn an eine herausgehobene Stellung einnahm (die sicherlich auch dadurch begründet wurde, dass es sich bei ihr um eine Frau handelte und sie zum Zeitpunkt der Clubgründung bereits Auftragsfilme produzierte), zeigt ein Beitrag zum zehnjährigen Bestehen

91 Vgl. Otto Berthold: «Wie der Dortmunder Schmalfilm-Klub entstand». In: Dortmunder Schmalfilm-Klub e. V. (Hrsg.): *Dortmund im Dezember 1960. 10 Jahre Dortmunder Schmalfilm-Klub – 20 Jahre Arbeit im B. D. F. A.*, Dortmund 1960, o. S., STA DO, Best. 624, Nr. 98.

92 Vgl. hierzu Stephan Buchloh: «Zwischen Demokratisierungsbemühungen und Wirtschaftsinteressen: Der Film unter der Besatzung der westlichen Alliierten». In: Holger Böning / Arnulf Kutsch / Rudolf Stöber (Hrsg.): *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, Band 8, Stuttgart 2006, S. 166.

93 Vgl. Berthold.

des Vereins, der vom damaligen Ersten Vorsitzenden des Clubs, Hellmut Müller, verfasst wurde:⁹⁴

Zur Gründungsversammlung am 5. Juli 1950 konnte der frisch gebackene Klub einen prächtigen Filmabend veranstalten, da uns Frau Elisabeth Wilms mit ihren 16-mm-Farbfilmern vom Weihnachtsbäcker, vom Münsterland und von der Mosel Leckerbissen bot, die wir bis dahin von Amateuren noch nicht gesehen hatten.⁹⁵

Zum zwölfjährigen Bestehen des Vereins erweiterte Müller seinen Beitrag noch einmal und schrieb dabei Elisabeth Wilms eine entscheidende Rolle bei dessen Gründung zu. So heißt es anschließend an das obige Zitat darin:

Frau Wilms, die seit 1940 begeisterte Amateurin ist, spielte schon lange mit dem Gedanken, die vom Kriege übriggebliebenen Filmamateure zu veranlassen, sich wieder zu einer Organisation zusammen zu schließen. Ihrer Initiative ist es zum großen Teil zuzuschreiben, daß die wagemutigen Gründer des Dortmunder Schmalfilm-Klubs trotz der damals herrschenden Schwierigkeiten den wichtigen Schritt zur Klubgründung taten.⁹⁶

Wilms gehörte dem Club zeitlebens an und nahm aktiv an dessen Vereinsleben teil, indem sie beispielsweise mehrmals das «vorweihnachtliche gemütliche Beisammensein» für Clubmitglieder bei sich ausrichtete.⁹⁷ Auch ihr Mann trat dem Club bei. 1980 wurden beide zu Ehrenmitgliedern des Vereins ernannt.⁹⁸ Eine aus eben diesem Jahr überlieferte Mitgliederliste des Clubs zeigt, dass Elisabeth

94 In späteren Jahren verwechselte Wilms gelegentlich den Schmalfilm-Klub Dortmund mit der Arbeitsgruppe Dortmund, wenn sie sich über ihre ersten Filmerfahrungen äußerte, was bei den personellen Überschneidungen der beiden Gruppen nicht verwundert. So schrieb sie beispielsweise 1955 in ihrem Brief an die Amateurfilmzeitschrift *Der Film-Kreis*, sie hätte sich beim Leiter des Schmalfilm-Klubs Dortmund, Herrn Albrecht gemeldet. Otto Albrecht war jedoch Vorsitzender der Arbeitsgruppe Dortmund und kam für eine entsprechende Position im erst 1950 gegründeten Amateurfilmclub nicht in Frage, da er als Soldat im Zweiten Weltkrieg an der Ostfront verschollen war. Vgl. Berthold, sowie Wilms 1955, S. 36.

95 Hellmut Müller: «10 Jahre Dortmunder Schmalfilm-Klub. 1950–1960». In: Dortmunder Schmalfilm-Klub e. V. (Hrsg.): *Dortmund im Dezember 1960. 10 Jahre Dortmunder Schmalfilm-Klub – 20 Jahre Arbeit im B. D. F. A.*, Dortmund 1960, o. S., STA DO, Best. 624, Nr. 98.

96 Hellmut Müller: «Rückschau auf 12 Jahre Klubtätigkeit». In: Bund Deutscher Film-Amateure (Hrsg.): *Die Zelluloidorgel. Informationen für Freunde des Schmalfilms in der III. Region des BDFa* 2, 1962, S. 14, STA DO, Best. 624, Nr. 122/1.

97 Siehe die Einladungen des Clubs zu diesen Treffen von 1977 und 1979, STA DO, Best. 624, Nr. 103 und Nr. 104.

98 Siehe Protokoll zur Jahreshauptversammlung des Schmalfilm-Klubs Dortmund 1980, STA DO, Best. 624, Nr. 103.

Wilms nicht als einzige Frau dort aktiv war. Auf der Liste finden sich vier weitere Frauen, von denen offenbar drei zusammen mit ihren Partnern dem Club angehörten.⁹⁹ Dass dies aus internationaler Sicht keineswegs außergewöhnlich war, belegen beispielsweise die Arbeiten von Annamaria Motrescu-Mayes und Heather Norris Nicholson für Großbritannien sowie von Ralf Forster für die DDR.¹⁰⁰

Gleichwohl sie Clubmitglied der ersten Stunde war, scheint Elisabeth Wilms nie eine Position in dessen Vorstand bekleidet zu haben. Auf der Suche nach Gründen für diesen Umstand ist es unter anderem ihre kommerzielle Filmstätigkeit, die ins Auge sticht. Wie im Unterkapitel 3.4 noch gezeigt wird, verbrachte sie bereits in den 1950er-Jahren bis zu 213 Arbeitstage (ein Großteil davon außerhalb Dortmunds) mit der parallelen Arbeit an mehreren Filmprojekten. Hinzu kommt die Arbeitsbelastung durch den Wilms'schen Familienbetrieb, in dem sie bis zu dessen Verpachtung 1964 ebenfalls noch tätig war, sodass es wahrscheinlich ist, dass ihr für die Ausübung einer derartigen Position in erster Linie die Zeit fehlte und sie ebenso wenig eine regelmäßige Teilnahme an Sitzungen des Clubs garantieren konnte. Denkbar ist darüber hinaus auch, dass Wilms aufgrund all ihrer kommerziellen Filmprojekte, die letztlich den überwiegenden Teil ihrer Beschäftigung mit dem Medium ausmachten, von den Clubmitgliedern eher als professionelle Filmemacherin denn als Amateurfilmerin wahrgenommen wurde. Darauf deutet auch eine Begebenheit hin, die die Filmemacherin in *BROT UND FILME* erzählt und die sich, da sie erwähnt, sie habe zu dieser Zeit den Film *DER BLINDENFÜHRHUND* gedreht, auf das Jahr 1955 datieren lässt:

Der Filmclub machte eine Werbeveranstaltung und als ältestes Mitglied sollte von mir ein Film laufen. Mit einem Mal kam der Leiter vom Filmclub und sagte zu mir: «Hör mal, da sind doch sehr viele Mitglieder dagegen, du bist ja eine Könnlerin, und das schreckt ja neue Leute, die auch filmen wollen zurück.» Ich kriege einen Schreck. Ich war doch Amateurin, es waren doch Amateurfilme. Und naja, ich habe es mir sagen lassen, weinte innerlich, und gab mich damit zufrieden.¹⁰¹

Trotzdem wir zu diesem Geschehnis lediglich Wilms' Sichtweise kennen, wirft es dennoch ein Schlaglicht auf ihr Selbst- und Fremdverständnis. Während sie selbst sich offensichtlich in einem positiven Sinne als Amateurfilmerin verstand

99 Siehe Mitgliederliste des Schmalfilm-Klubs Dortmund vom 01.01.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 103.

100 Vgl. Motrescu-Mayes / Norris Nicholson 2018, S. 33–37 und S. 205–207, sowie Forster 2018, S. 209.

101 *BROT UND FILME*.

(oder sich zumindest entsprechend gab), nahmen sie andere Amateurfilmer:innen offensichtlich nicht unbedingt als ihresgleichen war. Die Verwendung des Begriffs «Könnerin» ist hier insofern interessant, als dass sich daraus ableiten lässt, dass sich die Mitglieder des Filmclubs im Umkehrschluss selbst nicht als «Könner» verstanden, beziehungsweise den Amateurstatus mit einem gewissen Dilettantismus verbanden, den sie für Wilms' Arbeiten anscheinend nicht zutreffend fanden. Dafür, dass die geschilderte Wahrnehmungsdifferenz im Fall Wilms tatsächlich mehr als eine ereignisbezogene Episode war, spricht auch der Wortlaut eines Artikels aus dem *Soester Anzeiger*, der einen Besuch des Schmalfilm-Klubs Dortmund bei dessen Soester Pendant im Jahr 1957 thematisiert und auch Wilms' in diesem Rahmen vorgeführte Filme ausführlich bespricht und lobt. Über ihre Person heißt es darin: «Sie, die im Krieg mit einer geliehenen Kamera den Schmalfilmsport aufnahm, wurde gleich vom Erfolg begünstigt und hat heute längst den Amateur-Status überwunden.»¹⁰² Durchaus möglich, und auch in Ergänzung zur Fremdwahrnehmung ihres Status' denkbar, erscheint es überdies, dass Elisabeth Wilms aufgrund von Geschlechterdiskriminierung bei der Vergabe von Vorstandsposten im Schmalfilm-Klub Dortmund keine Beachtung fand. So resümierte sie selbst am Ende ihres Lebens, wiederum in *BROT UND FILME*:

Es war irgendwie ungewöhnlich, dass ich als Frau Filmerin war. Meistens waren es die Männer, die Filme drehten. Und man wollte mich auch formen, und mich dazu zwingen oder anzuregen [sic], Drehbücher zu schreiben, und zu überlegen, was ich filmte. Das habe ich aber nie gemacht. Ich habe intuitiv gefilmt und die Filme wurden ganz gut, wurden auch anerkannt, muss ich sagen. Allerdings, ich hab das immer wieder gemerkt, dass man doch als Frau nicht so die Geltung hatte, als wenn man ein Mann gewesen wäre. Man hat es immer wieder empfunden.¹⁰³

Unklar bleibt in dieser Aussage letztlich, *wer* sie formen wollte. Waren es die Dortmunder Schmalfilmer, oder bezog sie sich auf Bekannte aus anderen Amateurfilmclubs oder dem BDFA? Auch ihre Auftraggeber könnten gemeint sein. Möglicherweise fühlte sich Wilms sogar von all diesen Personengruppen nur bedingt ernstgenommen. Die verfügbaren Quellen können darüber keine Auskunft geben. In Bezug auf den Schmalfilm-Klub Dortmund muss zumindest festgehalten werden, dass sie ungeachtet der wohl unterschiedlichen Auffassungen über ihren Status als Amateurfilmerin und sonstiger möglicher Differenzen

102 Siehe o. V.: «Beifall für Dortmunder Schmalfilmer». In: *Soester Anzeiger*, 04.10.1957 (STA DO, Best. 624, Nr. 111–112). Auf die Frage, wie Wilms zu ihrer ersten Kamera kam, wird noch im Unterkapitel 3.5.1 eingegangen.

103 *BROT UND FILME*.

zeitlebens mit dessen Mitgliedern Umgang pflegte und an den Vereinsveranstaltungen teilnahm, was darauf hindeutet, dass der Club einen wichtigen Bezugsrahmen für sie darstellte. Leider lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, wie oft Wilms im Rahmen der regelmäßigen Clubabende ihre Filme vorführte. Fest steht nur, dass den Vereinsmitgliedern dafür reichlich Gelegenheit eingeräumt wurde. Doch es würde zu kurz greifen, sich das Vereinsleben eines Schmalfilmclubs als bloße Aneinanderreihung regelmäßiger Filmvorführungen vorzustellen. Technische Fachsimpelei und die Diskussion der gezeigten Produktionen spielten ebenso eine Rolle wie die Teilnahme an und im Falle des Schmalfilm-Klubs Dortmund auch die Ausrichtung von Amateurfilmwettbewerben.

Den jährlichen Höhepunkt im Wettbewerbswesen stellten die «Deutschen Amateurfilm-Festspiele» dar. Sie wurden vom BDFA veranstaltet, der nach dem Krieg von verschiedenen Personen sowohl in Braunschweig als auch in Nürnberg wieder ins Leben gerufen worden war, woraus sich ein Konflikt um die legitime Nachfolge des seit 1944 de facto untätigen Verbandes entsponnen hatte. Aus diesem Grund waren 1950 in Dillenburg Vertreter von 18 Amateurfilmclubs und der im Wiederaufbau befindlichen Schmalfilmindustrie zu einer Tagung zusammengekommen, um über die Zukunft des BDFA zu befinden. Es wurde beschlossen, die Braunschweiger Neugründung als Nachfolger des alten Verbandes zu akzeptieren, den BDFA erneut als Dachverband der deutschen Amateurfilmer:innen anzuerkennen und dessen Aufbau dahingehend zu ändern, dass Amateurfilmclubs bei ihrem Beitritt als solche erhalten blieben und nicht zu Arbeits- oder Ortsgruppen umgewidmet wurden.¹⁰⁴ Wie Quellen belegen, war auch Elisabeth Wilms anlässlich dieser Zusammenkunft, vermutlich als eine Vertreterin des Schmalfilm-Klubs Dortmund, nach Dillenburg gereist und hatte dort im Rahmen des abschließenden Filmprogramms ihren Farbfilm *DER WEIHNACHTSBÄCKER* vorgeführt.¹⁰⁵

Die in der Folge erstmals 1950 vom BDFA wieder ausgerichteten «Deutschen Amateurfilm-Festspiele» scheint Wilms ebenso regelmäßig aufgesucht zu haben wie diverse andere regionale oder freie Amateurfilmwettbewerbe, wie die zahlreich in ihrem Nachlass erhaltenen und teilweise mit handschriftlichen Markierungen versehenen Programmhefte dieser Veranstaltungen zeigen. Ungleich seltener hingegen scheinen ihre Filme bei solchen Wettbewerben oder Festspielen vorgeführt worden zu sein. Mithilfe der überlieferten Programme lassen sich hierfür lediglich drei Beispiele finden. In allen Fällen, 1962 bei einem regionalen Wettbewerb in Dortmund, 1967 bei den «25. Deutschen Amateurfilm-Festspie-

104 Siehe o. V.: *Bericht über die vom Bund Deutscher Film-Amateure e. V. Braunschweig einberufene Tagung der Film-Amateure in Dillenburg (Hessen) vom 21. bis 23. April 1950*, o. D. (STA DO, Best. 624, Nr. 97), sowie Zimmermann 1997, S. 16–17.

105 Ebd.

len» (wiederum in Dortmund) sowie 1978 bei den «24. Westdeutschen Kurzfilmtagen» in Oberhausen liefen ihre Produktionen außer Konkurrenz entweder als Eröffnungsfilm oder im Rahmen einer Retrospektive.¹⁰⁶ Auch in ihrer brieflichen Korrespondenz sind Teilnahmen an Wettbewerben kein Thema. Da Wilms die 1944 an einige ihrer Filme angeblich vergebenen Prädikate der Filmprüfstelle Berlin im Laufe ihres Lebens selbst (auch gegenüber der Presse) bei verschiedenen Gelegenheiten erwähnte, ist es kaum denkbar, dass sie eventuell errungene Erfolge bei Filmfestivals nicht auch angeführt hätte, sodass die Wahrscheinlichkeit für eine Lücke in der Überlieferung zumindest recht klein erscheint.¹⁰⁷

Stattdessen sind drei andere Gründe für ihre offensichtlich nicht stattgefundene Teilnahme an Amateurfilmwettbewerben vorstellbar, wenngleich heute nicht mehr zu belegen: Zum Ersten könnte die Dortmunderin schlicht kein Interesse an der Teilnahme an derartigen Wettbewerben gehabt haben, die immer auch Konkurrenzsituationen darstellten. Hierdurch müsste sich nicht zwingend ein Konflikt daraus ergeben, dass sie solche Veranstaltungen dennoch aufsuchte. Zum Zweiten ist es sehr wahrscheinlich, dass ein Großteil ihrer Filme für Wettbewerbe schlicht ungeeignet war, da es sich bei ihnen um Auftragsproduktionen mit Werbecharakter handelte. Dies hätte im Umkehrschluss bedeutet, dass sie entsprechende Wettbewerbsfilme neben ihrer kommerziellen Filmtätigkeit erst hätte herstellen müssen, um sie bei den teils themengebundenen Wettbewerben einreichen zu können. Drittens und letztens besteht analog zur Wahrnehmung ihrer Person im Schmalfilm-Klub Dortmund die Möglichkeit, dass Wilms entweder durch ihre kommerzielle Filmtätigkeit im Wettbewerbsmilieu nicht mehr als genuine Amateurfilmerin, sondern als professionelle Filmemacherin wahrgenommen wurde, was ihre Teilnahme an Wettbewerben unfair erscheinen ließ, oder sie sich aufgrund ihres Geschlechts diskriminiert fühlte.

3.4 Zeitliche und finanzielle Aspekte von Wilms' Auftragstätigkeit

Die überlieferten Steuerunterlagen der Filmemacherin aus den Jahren 1948 bis 1963 zeigen, wie sich ihre beim Finanzamt als «Schmalfilmamateurin» angegebene Tätigkeit monetär niederschlug. Eine tabellarische Aufstellung auf der übernächsten Seite soll zunächst die Übersicht erleichtern. Das Quellenmaterial zeigt,

106 Siehe o. V.: «Programm des VI. Regionalen Wettbewerbs der III. Region im BDFA» in: *Die Zelloidorgel. Informationen für Freunde des Schmalfilms in der III. Region des BDFA* 2, 1962 (STA DO, Best. 624, Nr. 122/1), Bund Deutscher Film-Amateure e. V.: *XXV Deutsche Amateurfilm-Festspiele Dortmund. Festspielkatalog 1967*, Dortmund 1967 (STA DO, Best. 624, Nr. 98), sowie Wolfgang Ruf an Wilms, 02.03.1978 (STA DO, Best. 624, Nr. 6).

107 Siehe hierzu ausführlicher Unterkapitel 3.1.

dass Wilms mit ihren Auftragsproduktionen bereits ab 1951 Überschüsse erwirtschaftete, die sich von Summen im einstelligen Tausenderbereich zu Beginn bis zu einem Gewinn vor Steuern von nahezu 39.000 DM im Jahr 1962 steigerten. Ausgenommen hiervon ist einzig das Jahr 1952, das den bereits erwähnten Streit um die Entlohnung für DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE mit sich brachte. Wenngleich zu beachten ist, dass von den hier aufgeführten Beträgen noch die jährliche Einkommenssteuer abzuziehen war, deren Höhe sich heute kaum mehr ermitteln lässt, zeigen die Zahlen doch deutlich, in welchem finanziellen Rahmen sich Wilms mit ihrem «Schmalfilmstudio» bewegte. Dieser Rahmen ist umso beeindruckender, wenn man sich jene größeren Anschaffungen vor Augen führt, die die Filmemacherin von ihrem Betriebsvermögen tätigte und als gewinn-schmälernde Ausgaben deklarierte. Neben dem Kauf von Kameras, auf den im Unterkapitel 3.5.1 näher eingegangen wird, stechen hier vor allem die Anschaffung zweier Wohnwagen (1953 sowie, nachdem das erste Modell wieder veräußert wurde, 1956) als Schlafgelegenheit bei mehrtägigen Dreharbeiten außerhalb Dortmunds, eines VW Käfers 1955 und eines Opel Kapitans 1961 ebenso hervor wie der fast jährlich in den Unterlagen vermerkte Kauf von «Kleingeräten», der mehrfach mit Beträgen über 2.000 DM zu Buche schlug. Während die Käufe von zwei Wohnwagen innerhalb von drei Jahren sowie zwei Autos innerhalb von sechs Jahren vor allem deutlich machen, dass Wilms sich dank ihrer Filmproduktionen einen gewissen Luxus leisten konnte, der auch gut in die Wirtschaftswunderzeit passte, zeigen ihre Ausgaben für Filmtechnik ganz klar, dass sie in die Zukunft ihres «Schmalfilmstudios» investierte und damit auch bewusst um eine Professionalisierung bestrebt war.

Wilms' überlieferte Steuerunterlagen ermöglichen es, die Frage nach ihrem Status als *Amateur* oder *Profi*, die zu ihren Lebzeiten, wie sich im weiteren Verlauf des Kapitels noch zeigen wird, von ihr selbst und verschiedenen Akteuren aus dem Bereich der Filmproduktion jeweils unterschiedlich beantwortet wurde, vor dem Hintergrund der finanziellen und arbeitszeitlichen Entwicklung ihrer Filmtätigkeit zu beleuchten.¹⁰⁸ Dass Elisabeth Wilms grundsätzlich regelmäßig im Bereich der Filmproduktion tätig war, verdeutlicht zunächst eine weitere Übersicht (siehe Tabelle 2), die auf Basis ihrer Steuererklärungen für einige Jahrgänge Auskunft darüber geben kann, an wie vielen Arbeitstagen sie jeweils mit ihren Filmarbeiten beschäftigt war und an wie vielen verschiedenen Produktionen sie pro Jahr arbeitete.

Legt man einen Mittelwert von 250 Arbeitstagen pro Jahr (bei fünf Werktagen pro Woche) an, so zeigt sich, dass Wilms in den aufgeführten Jahren mindestens rund die Hälfte dieser Tage filmisch tätig war. Mit Blick darauf, dass in jenen Jahren Industriefilme einen Großteil ihrer Auftragsarbeiten aus-

108 Siehe bspw. die Unterkapitel 3.3., 3.5.3., und 3.6.

3 «Ein-Frau-Produktion»? – Filmen als Hobby *und* Beruf

Jahr	Filmerlöse in DM	Unkosten in DM	Gewinn in DM	Besondere Anschaffungen in DM
1948/49	+1.492,15	-2.394,30	-902,25	
1950	+10.276,00	-10.677,87	-401,87	
1951	+11.910,98	-11.706,81	+204,17	Nicht näher benannte Neuanschaffungen für 5.630,40
1952	+11.897,70	-13.027,91	-1.130,21	
1953	+11.870,91	-10.008,48	+1.862,43	Wohnwagen für 4.238,45
1954	+31.295,90	-22.050,10	+9.245,80	«kleine Geräte» für 2.235,85 Kamera Bolex H16 mit Pan Cinor-Objektiv für 2.392,75
1955	+36.052,50	-23.757,74	+12.980,45	Volkswagen Limousine Typ 117 Export für 4.982,00 Webco-Kamera mit Objektiv für 2.724,95
1956	+41.836,91	-31.394,48	+10.442,43	Wohnwagen Dethleffs Nomad für 7.504,00
1957	+47.091,09	-30.917,75	+18.397,98	Nicht näher benannte Neuanschaffungen für 5.635,55 Zusätzlich «Kleingeräte» für 3.522,89
1958	Keine Daten vorhanden			
1959	+40.542,85	-27.773,76	+13.599,18	«Kleingeräte» für 2.205,90 Kamera Bolex H16 mit Pan Cinor-Objektiv, 1.709,40 Angenieux Zoomobjektiv für 1.035,00 Telefunken Magnetophon M23 für 1.215,75
1960	+57.497,00	-39.482,27	+21.404,73	Anschaffung von Geräten für 13.415,00 Zusätzlich «kleine Geräte» für 2.518,66
1961	+51.556,69	-30.860,95	+22.286,12	Opel Kapitän für ca. 11.000,00
1962	+63.355,55	-25.753,98	+38.827,53	
1963	+63.320,25	-33.524,77	+31.469,43	

Tabelle 1 Finanzielle Erlöse Elisabeth Wilms' aus ihrer Tätigkeit als «Schmalfilmmateurin» auf Basis ihrer Steuerunterlagen (in DM). Die Spalte «Filmerlöse» bezieht sich rein auf Erlöse aus Auftragsproduktionen und Filmvorführungen. Die Spalte «Unkosten» schließt sämtliche Ausgaben ein, z. B. für Rohfilm, Kopier- und Entwicklungskosten, Reparaturen, Reisekosten, Abschreibungen von vorhandenem Inventar oder Autobenutzung ein. Die Einträge aus den Spalten «Filmerlöse» und «Unkosten» müssen rechnerisch nicht zwingend den Wert der Spalte «Gewinn» ergeben, da kleinere Faktoren wie Zinserträge und Rabatte für diesen ebenfalls eine Rolle spielen. Die Einträge in der Spalte «Gewinn» beziehen sich auf den Gewinn vor Steuern.¹⁰⁹

109 Als Quelle dienen die Unterlagen aus: STA DO, Best. 624, Nr. 91a. Hierzu ist zu bemerken, dass die Steuerunterlagen der einzelnen Jahre in unterschiedlichem Umfang erhalten geblieben sind und dementsprechend teilweise sehr detailliert bzw. rudimentär Auskunft bieten.

3.4 Zeitliche und finanzielle Aspekte von Wilms' Auftragstätigkeit

Jahr	1951	1952	1954	1956	1960	1961	1963
Auftragsproduktionen	k. A.	3	6	10	5	9	8
Filmarbeitstage innerhalb von Dortmund	122	117	56	52	22	12	33
Filmarbeitstage außerhalb von Dortmund	36	91	147	161	101	108	104
Filmarbeitstage gesamt	158	208	203	213	123	120	137

Tabelle 2 Anzahl der Filmarbeitstage und Auftragsproduktionen von Elisabeth Wilms auf Basis ihrer Steuerunterlagen.¹¹⁰

machten und diese zum großen Teil Schritte beim Bau von Gebäuden dokumentierten (bspw. das Einsetzen von Stahlträgererelementen oder Brückenkonstruktionen sowie das Gießen von Betonflächen), die nicht extra für die Filmarbeiten wiederholt oder terminiert werden konnten, muss davon ausgegangen werden, dass sie jene Abläufe größtenteils nur während regulärer Arbeitstage filmen und ihre filmische Tätigkeit nicht ausschließlich auf das Wochenende verlagern konnte. Vor diesem Hintergrund stellt sich nicht nur die Frage, wie sehr sie zwischen 1951 und 1964 eigentlich noch in die täglichen Abläufe des familieneigenen Lebensmittelgeschäftes eingebunden gewesen sein konnte (wie es die Presseberichterstattung dieser Zeit darstellte), sondern auch, wie aktiv sie sich letztlich überhaupt in das Vereinsleben des Schmalfilm-Klubs Dortmund einbringen konnte.¹¹¹

Doch die obige Tabelle verdeutlicht noch etwas anderes, nämlich den Umstand, dass Wilms spätestens ab 1952 regelmäßig an mehreren Auftragsproduktionen pro Jahr arbeitete und folglich über regelmäßige Einkünfte aus dieser Tätigkeit verfügte. Geht man nun von Mieke Lauwers' und Bert Hogenkamps Standpunkt aus, dass jemand, der mit der Produktion von Filmen seinen Lebensunterhalt bestreiten kann, nicht mehr in die Kategorie *Amateurfilmer:in* fällt, kann man die Erlöse aus Wilms' Filmtätigkeit mit entsprechenden historischen Verdienstdaten für die Bundesrepublik Deutschland abgleichen.¹¹² Sich dabei an den sogenannten Durchschnittsentgelten zu orientieren, ist eine Möglichkeit. Durchschnittsentgelte dienen dazu, das Durchschnittseinkommen all derjenigen festzustellen, die im Rahmen der deutschen Sozialversicherung versichert sind. Ihr Wert wird am jeweiligen Ende eines Jahres durch die Bundesregierung ermittelt. Zwar bleibt bei diesem Vergleich eine nicht zu vernachlässigende Unschärfe bestehen, da zum einen diese Daten die «gender pay gap», also die Differenz des durchschnittlichen Bruttostundenverdienstes der Frauen und Männer im Verhältnis zum Brut-

¹¹⁰ STA DO, Best. 624, Nr. 91a.

¹¹¹ Zum Bild, das die Presseberichterstattung von Wilms zeichnete, siehe Unterkapitel 3.6.

¹¹² Vgl. Hogenkamp / Lauwers, S. 110.

tostundenverdienst der Männer, nicht berücksichtigen. Zum anderen hatte Elisabeth Wilms im Grunde genommen weder eine Berufsausbildung genossen, noch bezog sie einen eigenen monatlichen Lohn, da sie erst als Arbeitskraft im elterlichen Familienbetrieb tätig gewesen war und dann im Betrieb der Familie ihres Mannes arbeitete.

Trotz dieser Unschärfen zeigt sich, dass sich die Filmemacherin ab dem Jahr 1954 mit den Erlösen aus ihrer Filmtätigkeit deutlich über dem nachweisbaren Durchschnittsentgelt bewegte. Das Durchschnittsentgelt nahm für denjenigen Zeitraum, zu dem sich auch Daten von Elisabeth Wilms nachweisen lassen, eine positive Entwicklung von 3.161 DM im Jahr 1950 bis hin zu 7.775 DM im Jahr 1963.¹¹³ Vergleicht man diese Werte mit den Erlösen von Wilms, so lässt sich konstatieren, dass sie ab 1954 theoretisch durchaus ihren Lebensunterhalt mit ihren Auftragsproduktionen hätte bestreiten können und damit im Sinne von Lauwers und Hogenkamp ab diesem Zeitpunkt nicht mehr als Amateurfilmerin zu betrachten ist. Elisabeth Wilms nun im Umkehrschluss ab 1954 als professionelle Filmemacherin zu bezeichnen, wäre jedoch zu kurz gegriffen, denn es würde fälschlicherweise den Eindruck der Existenz eines distinkten Zeitpunktes erwecken, an dem sich diverse charakteristische Merkmale von Wilms Produktionspraktiken im Sinne einer Professionalisierung verändert haben. Einen solchen Zeitpunkt scheint es so nicht gegeben zu haben. Vielmehr ist es für diese Arbeit, die ohnehin für ein besseres Verständnis der Schnittmengen zwischen den beiden Zuschreibungen plädiert, wichtig, die langfristige Entwicklung von Wilms' Schaffen aus verschiedenen Perspektiven nachzuzeichnen. In jedem Fall belegen die finanziellen Daten zu ihrer filmischen Auftragsstätigkeit, dass ein Professionalisierungsprozess sehr schnell eingesetzt hat.

3.5 Technisches Equipment und Arbeitsweisen

Diese Untersuchung ist nicht primär technikgeschichtlich fokussiert. Dennoch erscheint es sinnvoll, in den folgenden drei Unterkapiteln auf einige technische Aspekte von Wilms' Filmschaffen einzugehen und diese insbesondere im Verbund mit ihren Arbeitsweisen zu betrachten, um so ein detaillierteres Bild der Entwicklung ihres filmischen Werdegangs zeichnen zu können und eine bessere Einordnung des Falls in den historischen Kontext zu ermöglichen. Im umfangreichen Nachlass der Filmemacherin finden sich zahlreiche Dokumente, die filmtechnische oder arbeitsbezogene Aspekte entweder in der Hauptsache oder am Rande berühren.

113 Für die Durchschnittsentgelte seit 1891 siehe: <https://bit.ly/3KGer72> (13.03.2022).

3.5.1 Kamera und Stativ

Wie bereits erwähnt hatte Elisabeth Wilms laut eigener Aussage ursprünglich vorgehabt, sich eine 8-mm-Filmausrüstung zu beschaffen, was durch die Kriegsumstände allerdings nicht von Erfolg gekrönt war. Stattdessen konnte sie zunächst nur einen gebrauchten 16-mm-Vorführapparat erstehen und ließ sich bei einem Lieferanten des Familienbetriebs immer wieder dessen Zeiss Ikon Movikon 16. Diese ging laut ihren Steuerunterlagen schließlich 1945 in ihren Besitz über, wobei sich jedoch nicht mehr nachvollziehen lässt unter welchen Umständen dies geschah.¹¹⁴ Wie Gerhard Kemner in seiner gemeinsam Gelia Eisert publizierten Technikgeschichte des Films konstatiert, stellte die ab 1934 produzierte Movikon ein «Highlight» unter den Schmalfilmkameras dar:

Diese Kamera bot alles, wovon ein Amateurfilmer nur träumen konnte, von hochwertigen Zeiss-Wechselobjektiven über einen damit gekoppelten Entfernungsmesser bis zur Rückspuleinrichtung für Überblendaufnahmen.¹¹⁵

Der anfänglich den Kriegsumständen geschuldeten Festlegung auf das 16-mm-Format blieb Wilms zeitlebens treu. Gerade in den ersten Jahren ihres filmischen Werdegangs dürfte die Entscheidung für dieses Format einen Teil zu dessen weiterer Entwicklung beigetragen haben. Es spricht nichts dagegen, dass Wilms in späteren Jahren nicht das Format hätte wechseln können. Allerdings ist es sehr unwahrscheinlich, dass ihre Filme für das Evangelische Hilfswerk, DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT, die ihre Bekanntheit maßgeblich mitbegründeten und das Fundament für ihre erste Auftragsarbeit bildeten, in der durch das Hilfswerk verwendbaren Form entstanden wären, wenn Wilms in der Nachkriegszeit im Besitz einer 8-mm-Kamera gewesen wäre. Dafür spricht nicht nur die gröbere Bildkörnung des 8-mm-Materials, die das Bild bei der Vorführung auf größeren Projektionsflächen undeutlich werden ließ. Vielmehr war das 16-mm-Format im Gegensatz zum 8-mm-Film international länger auf dem Markt etabliert und weiter verbreitet und fand sowohl in der Amateur- als auch in der professionellen Dokumentar-, Werbe- und Lehrfilmproduktion Anwendung. Durch die Entwicklung noch feinkörnigerer Emulsionen in den späten 1920er-Jahren, die das Umkopieren von 16-mm-Material auf 35 mm ohne große Qualitätsverluste erlaubten, genügte es gleichsam den Ansprüchen von Filmamateur:innen und professionellen Filmemacher:innen.¹¹⁶ Insbesondere in Deutsch-

¹¹⁴ Vgl. ebd. sowie Hermann Heitmann an Finanzamt Dortmund-Außenstadt, 23.10.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 91a. In letzterem Schreiben wird das Anschaffungsjahr der *Movikon* mit 1945 angegeben.

¹¹⁵ Kemner, S. 146.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 149–152 sowie Roepke 2006, S. 59–60 und Schneider 2004, S. 57–58.

land wurde es seit Anfang der 1930er-Jahre verstärkt in der Kultur- und Bildungsarbeit eingesetzt. Kurzum, 16 mm war *das* Standard-Format für professionelle Filmarbeit außerhalb des kommerziellen Kinos, weshalb das nationale und internationale Netzwerk des Evangelischen Hilfswerkes bei der Verbreitung von Filmen mit Sicherheit auf eine Infrastruktur für die Projektion von 16-mm- und nicht von 8-mm-Filmen zurückgreifen konnte.

Es sind zudem zwei weitere, die Technik betreffende Faktoren zu benennen, die Elisabeth Wilms das Filmen in der Nachkriegszeit und folglich auch die Entstehung der Hilfswerk-Filme überhaupt erst ermöglichten: Zum einen ist dies der bereits erwähnte Umstand, dass der französische Kriegsgefangene Pierre Lelong, der dem Wilms'schen Betrieb während des Krieges zugeteilt worden war, die Movikon 16 beim Einmarsch der US-amerikanischen Truppen in Dortmund unter den Bodendielen des Hauses versteckte. So entging Wilms einer Beschlagnahme der Kamera.¹¹⁷ Zum anderen benötigte sie auch das nicht minder essenzielle 16-mm-Rohfilmmaterial, an dem es jedoch bereits seit 1942 in Deutschland mangelte.¹¹⁸ Abhilfe für dieses Problem fand sich in der Asselner Nachbarschaft: Ein Nachbar von Wilms unterhielt Kontakt zu einem Bekannten in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands, der ihn per Brief davon unterrichtet hatte, dass er Filmmaterial «abzweigen» könne. Woher dies genau stammte, bleibt unklar. Fest steht hingegen, dass die Dortmunder Filmemacherin laut eigener Aussage viel Material über diesen Kontakt erhielt.¹¹⁹ Ergänzend dazu ist es ebenfalls möglich, wengleich nicht durch Quellen belegbar, dass Wilms in der Nachkriegszeit mit anderen Amateurfilmer:innen Rohmaterial gegen Lebensmittel tauschte, zu denen sie aufgrund ihrer Geschäftstätigkeit erleichterten Zugriff hatte.

Mit der Gründung und dem raschen wirtschaftlichen Aufstieg der Bundesrepublik Deutschland waren die Jahre des Technikmangels für die deutschen Amateurfilmer:innen vorbei. Wengleich 1950, auf der ersten «Photo-Kino-Ausstellung» in Deutschland nach dem Krieg, zunächst wieder erhältliche Vorkriegstechnik präsentiert wurde, brachten die deutschen Wirtschaftswunderjahre eine Vielzahl an neuen Produkten im Bereich der Schmalfilmtechnik hervor.¹²⁰ Auskunft über die von Wilms insbesondere in den 1950er-Jahren verwendeten Geräte bieten überlieferte Inventaraufstellungen aus dieser Zeit. Sie offenbaren zunächst, dass die Filmemacherin zu Beginn des Jahres 1953 bereits über einen umfangreichen Gerätebestand verfügte: Neben ihrer Movikon 16 gehörte ihr eine weitere 16-mm-Kamera vom Typ Bolex H16, ein Schweizer Fabrikat der Marke Pail-

117 Siehe BROT UND FILME. Siehe zum guten Verhältnis zwischen Wilms und dem Kriegsgefangenen Unterkapitel 3.1.

118 Siehe Zimmermann 1997, S. 15.

119 Siehe BROT UND FILME.

120 Kemner, S. 152.

lard-Bolex. Zudem nannte sie neben anderem Zubehör vier Projektoren (nur einer davon ist als Siemens-Projektor näher bezeichnet) ebenso ihr Eigen wie drei Leinwände, eine Lautsprechergruppe samt Mischpult, ein AEG-Magnetophon und ein HKS-Titelgerät. Mit letzterem konnten Inserts und Rolltitel professionell gestaltet werden. Den Zeitwert allein des hier aufgeführten Materials bezifferte Wilms am 1. Januar 1953 mit 4.530 DM. Die Auflistungen belegen weiterhin, dass Wilms ihren Bestand 1954 mit einer weiteren Bolex H16 (für 1.236,75 DM) sowie einem Pan Cinor Zoomobjektiv (für 1.156 DM) und einem Verstärker erweiterte, und nur ein Jahr später noch eine Kamera in Form einer Pathé Webó M 16 samt Objektiv (zusammen 2.720 DM) hinzukam.¹²¹

Nach Wilms' eigener Einschätzung habe insbesondere die Anschaffung eines Zoomobjektivs (auch als «Gummilnse» bezeichnet) Einfluss auf den Stil ihrer Filme gehabt, da es den Wechsel zwischen mehreren Objektiven mit Festbrennweite unnötig machte und ihr mehr Freiheit in der Bildgestaltung erlaubte.¹²² Während sie ab 1956 in erster Linie in die Ausgestaltung ihres Heimstudios investierte, schaffte Elisabeth Wilms 1959 nochmals eine Bolex H16 sowie ein Angenieux Zoomobjektiv (für zusammen 1.988,40 DM) an.¹²³

Die Neuschaffung von insgesamt drei Kameras in den 1950er-Jahren steht dem Verkauf von zwei Bolex H16 im selben Zeitraum (1957, 1959) gegenüber. Wahrscheinlich ist, dass Wilms hier sukzessive ihre älteren Modelle dieser Kamera gegen neue ersetzte, da das an sich unveränderte Grundmodell im Laufe der Jahre immer wieder mit Verbesserungen wie einem Reflexsucher auf den Markt kam. Aus den vorliegenden Unterlagen ergibt sich, dass die Filmemacherin in den 1950er-Jahren im Schnitt auf drei bis vier verschiedene Kameras in ihrem Besitz zurückgreifen konnte. Dies wird durch einen 1957 von ihr verfassten Brief gestützt, in dem sie erwähnt, sie arbeite mit drei verschiedenen, «im Bildstrich aufeinander abgestimmten» Kameras.¹²⁴ Fraglich bleibt, wie intensiv sie ihre Movikon 16 in diesen Jahren noch einsetzte, da das Gerät, wie sie mehrfach beklagte, recht reparaturanfällig geworden war.¹²⁵

Dem vermehrten Kauf von Kameras in den 1950er-Jahren folgte in den anschließenden Jahrzehnten nichts Vergleichbares, wenngleich die Quellenlage für diesen Zeitraum weniger reichhaltig ist. Kameras vom Typ Bolex H16, die seitens des Herstellers, der Abteilung Paillard-Bolex des Schweizer Feinmecha-

121 Siehe Inventarauflistung 1953–1955, STA DO, Best. 624, Nr. 91a. Diese Auflistung ist der früheste Bestandsnachweis von Wilms' kompletter Filmausrüstung. Die aufgeführten Kameras sind jeweils mit Seriennummern gelistet, sodass diese sich klar unterscheiden lassen.

122 Siehe BROT UND FILME.

123 Siehe Inventarauflistung 1956–1959, STA DO, Best. 624, Nr. 91a.

124 Siehe Wilms an Filmkopierwerk Ludwig Epkens, 01.01.1957. STA DO, Best. 624, Nr. 84.

125 Siehe Wilms an Dr. Zaiser, 07.06.1951, sowie Wilms an Hanns Porst, 11.05.1953 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 83).

nikunternehmens Paillard & Cie, mit markigen Werbesprüchen wie «Kino-Kamera BOLEX H16. Für anspruchsvolle Schmalfilmer»,¹²⁶ «Wenn Filmen, dann mit BOLEX!»¹²⁷ oder «for the professional amateur»,¹²⁸ beworben wurden und klar damit klar als Premiun-Produkt für ambitionierte Konsument:innen vermarktet wurden, bildeten lange Zeit das Rückgrat von Wilms' Filmproduktion. 1967 erwähnte sie, sie filme mit mehreren Kameras der Marken Bolex und Webo, und noch aus den 1970er-Jahren finden sich Reparaturbelege für verschiedene Exemplare der H16 in ihrem Nachlass.¹²⁹ Dies verwundert wenig, wenn man sich Kemners technikgeschichtliche Einschätzung zu dieser Kamera vor Augen führt:

Die Bolex-»H16« erschien ab 1935 als ein Schweizer Präzisionsfabrikat und hat bis zum heutigen Tag Weltgeltung. Eine automatische Filmeinfädelung, ein exakt arbeitendes Filmzählwerk für Einzelaufnahmen zur Trickfilmherstellung und ein präziser Greifmechanismus für perfekten Bildstand zählten zu den Ausstattungsmerkmalen – alles in allem eine zuverlässige, robuste, für härteste Beanspruchung ausgelegte Kamera.¹³⁰

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der äußerst beliebte und bewährte Kamerateyp zudem bis in die 1960er-Jahre weiterentwickelt und mit zeitgemäßen Ergänzungen versehen, sodass er konkurrenzfähig blieb.¹³¹ Damit scheint das Gerät auch lange Elisabeth Wilms' Ansprüchen genügt zu haben. In jüngster Zeit haben die Produkte der Marke Paillard-Bolex sowie das Unternehmen selbst verstärkt wissenschaftliche Beachtung gefunden. So publizierten 2013 Thomas Perret und Roland Consandey das Buch *Paillard – Bolex – Boolsky. La caméra de Paillard & Cie SA, Le cinéma de Jaques Boolsky*, das die Geschichte des Unternehmens sowie des von ihm entwickelten Filmequipments für den Schmalfilmbereich eingehend betrachtet.¹³² Überdies existierte zwischen 2015 und 2019 das Forschungsprojekt «Histoire des machines et archéologie des pratiques. Bolex et le cinéma en Suisse» an der Universität Lausanne, welches von Benoît Turquety geleitet wurde. Das Projekt untersuchte sowohl die Bolex-Produkte aus medienarchäologischer Perspektive als auch ihren Vertrieb unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten,

126 Siehe Bund Deutscher Film-Amateure e. V. (Hrsg.): *Schmalfilm. Eine Fachzeitschrift für alle Schmalfilmfragen* 2, 1953, S. 23.

127 Siehe Bund Deutscher Film-Amateure e. V. (Hrsg.): *Schmalfilm. Eine Fachzeitschrift für alle Schmalfilmfragen* 8, 1953, S. 161.

128 Siehe Turquety 2020, S. 32–33.

129 Siehe Wilms an Melinkat, 03.10.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 94 sowie für die Reparaturbelege STA DO, Best. 624, Nr. 80 und Nr. 88.

130 Kemner, S. 151.

131 Vgl. ebd., S. 152.

132 Perret / Cosandey.

um die technisch-kommerzielle Erfolgsgeschichte der Marke zu entschlüsseln sowie die Praktiken und die Kultur des Amateurkinos in der Schweiz herauszuarbeiten.¹³³

Wilms' war offensichtlich eine der vielen zufriedenen Nutzer:innen der Bolex H16. Mit Hilfe der vorhandenen Quellen lässt sich erst für das Jahr 1971 wieder der Kauf einer neuen Kamera durch sie belegen.¹³⁴ Diese Beaulieu R16 Automatic scheint zugleich die letzte Kamera gewesen zu sein, die sie anschaffte, was vielleicht zum Teil durch eine Technikverdrossenheit, aber auch durch die lange funktionelle Beständigkeit der von Wilms verwendeten Kameramuster zu erklären sein mag. Noch im 1997 publizierten BDFA-Handbuch heißt es: «Eine Bolex», in 16-mm- oder 8-mm-Format – ist und bleibt für Schmalfilmer seit vielen Jahrzehnten ein Begriff für Solidität und Zuverlässigkeit.»¹³⁵

Insgesamt zeigt sich, dass Wilms bereits in einer frühen Phase ihrer Filmtätigkeit über eine vergleichsweise umfangreiche, professionelle Ausrüstung zur Produktion und Vorführung von 16-mm-Filmen verfügte und diese vor allem in den 1950er-Jahren stetig erweiterte. Insbesondere die Anschaffung und parallele Nutzung von drei bis vier Kameras ist im Kontext des Amateurfilms als ungewöhnlich anzusehen und muss sowohl vor dem Hintergrund ihrer finanziellen Situation und Sicherheit durch den Wilms'schen Familienbetrieb als auch ihrer Professionalisierungsbestrebungen betrachtet werden, auf welche in diesem Kapitel bereits verschiedentlich eingegangen wurde. Während sich für die breite Masse der Amateurfilmer:innen schlicht keine praktische Notwendigkeit ergab, derart viele Kameras zu besitzen, war dies bei Wilms anders: Wie gezeigt, produzierte sie bereits in den 1950er-Jahren pro Jahr mehrere Auftragsfilme, was in manchen Fällen bedeutete, diese zu einem festen Datum termingerecht fertigzustellen oder bestimmte Arbeitsabläufe, die bildlich festgehalten werden sollten (etwa bei industriellen Produktionsprozessen oder dem Bau von Gebäuden), nur zu bestimmten Zeitpunkten oder gar nur einmalig filmen zu können. Dies heißt, dass Wilms die von ihr verwendeten Kameras vermutlich mehr beanspruchte, als es sonst im Amateurfilmbereich üblich war, und die Geräte entsprechend schneller verschlissen. Davon zeugen zahlreiche Reparaturbelege im Nachlass der Filmemacherin. Zudem konnte sie sich während eines Drehs kaum längere Ausfälle ihrer Ausrüstung leisten, wie sie selbst immer wieder in ihren Briefen an die Reparaturabteilungen der Kamerahersteller betonte. Dies machte Ersatzequipment nötig. Jene Briefe zeigen auch, dass sie stets nur eine Kamera zur Routine-

133 Siehe: <https://bit.ly/3plxeyx> (26.02.2022).

134 Siehe Ritter Filmgeräte GmbH an Wilms, 05.02.1971, STA DO, Best. 624, Nr. 80.

135 Im selben Beitrag heißt es auch, die Beaulieu-Fabrikate seien denen von Bolex qualitativ fast ebenbürtig. Günther Walther: «Film ohne Zukunft?». In: Bund Deutscher Film- und Video-Amateure e. V. (Hrsg.): *Das BDFA-Handbuch. Nachschlagewerk für alle Film- und Video-Freunde*, Gütersloh 1997, S. 54.

überprüfung schickte und das nächste Gerät erst einsandte, wenn sie ein anderes zurückerhalten hatte.¹³⁶

Zudem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die zeitliche Aufnahmekapazität der Filmspulen aufgrund der kompakten Bauart der Schmalfilmkameras zum Ziel der leichten Handhabung sehr begrenzt war und ein häufiges Wechseln der Spulen nötig machte. Selbst die 1971 von Wilms angeschaffte Beaulieu R16 Automatic verfügte, ausgerüstet mit einem als Zubehör erhältlichen, verhältnismäßig großen 60m-Magazin, nur über eine Aufnahmedauer von fünf Minuten.¹³⁷ Auch vor diesem Hintergrund scheint in bestimmten Situationen das Verhalten weiterer, sofort einsatzfähiger Kameras logisch, da eine Spule mit belichtetem Film mühsam unter Ausschluss von Tageslicht gegen eine unbelichtete gewechselt werden musste. Nicht belegbar, aber denkbar ist außerdem, dass Wilms die verschiedenen Kameras, die nachweislich mit unterschiedlichen Objektivfabrikaten ausgerüstet waren, jeweils für spezifische Umgebungen und Aufnahmesituationen sowie unterschiedlich lichtstarkes Filmmaterial nutzte.

In ihrem Sammelbandbeitrag «Carole und Brenda. Das Paradox des Stativs oder eine Archäologie des Amateurfilms» stellt Alexandra Schneider die These auf, dass das Kamerastativ als emblematische Vorrichtung «den Übergang vom Amateurfilm zum professionellen Filmschaffen markiert und zur Unterscheidung der beiden Praktiken dient».¹³⁸ Schneider nimmt sowohl zeitgenössische Praktiken auf der Videoplattform YouTube in den Blick, die die Rolle des Smartphone-Stativs spiegeln, als auch historische Werbung für das Pathé Baby Format (9,5 mm) und die zugehörige Kamera. Im Kontext des Smartphones und YouTube sei das Stativ als eine Vorrichtung zu sehen, an die sich der Ehrgeiz der Professionalisierung knüpfe. In Bezug auf Pathé Baby sei das Stativ nur so lange Bestandteil der Werbung, bis sich statt des Kurbelantriebs für die Kamera der Federantrieb durchgesetzt habe. Während in der Ratgeberliteratur zum Amateurfilm immer wieder die wichtige Rolle des Stativs zur Herstellung «professioneller» Aufnahmen betont worden sei, hätte sich in der Werbung ein anderes Bild geboten: Insbesondere wenn es darum ging, die Mobilität und Unkompliziertheit der Pathé Baby Kamera zu betonen, sei, wie häufig im Bereich der Werbung für Amateurfilmgeräte, auf das klischeehafte Bild der Frau zurück gegriffen worden, die es schaffe, die «kinderleicht» funktionierende Technik sogar ohne Stativ zu bedienen. Abschließend konstatiert Schneider, dass das Stativ für den Amateurfilm gleichsam Problem und Lösung sei: So verspreche es Professiona-

136 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 80 und Nr. 88.

137 Siehe bspw. die englischsprachige Verkaufsbroschüre der Kamera: Maison Brandt Frère: *Beaulieu R16 «Automatic»*, o. O. 1972, S. 7.

138 Alexandra Schneider: «Carole und Brenda. Das Paradox des Stativs oder eine Archäologie des Amateurfilms». In: Siegfried Matzl / Carina Lesky / Vrääth Öhner / Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 58.

lität, der Verzicht auf das Stativ sei zugleich aber eine Leistung und eine Errungenschaft.¹³⁹

Schneiders Thesen zum Kamerastativ lassen sich auch auf Elisabeth Wilms' Fall anwenden. Wie Wilms' Privatfilme zeigen, scheint sie in diesem Kontext tatsächlich häufig auf die Nutzung einer solchen Vorrichtung verzichtet und dabei eine ruhige Handkameraführung entwickelt zu haben. In *BROT UND FILME* hielt sie selbst diesbezüglich fest: «Natürlich waren meine ersten Aufnahmen ohne technischen Aufwand. Ich filmte aus der Hand, wenn ich auch ein Stativ hatte, aber das war zu umständlich».¹⁴⁰ In ihrer Selbstdarstellung verweist die Filmemacherin also vor allem auf ihre eigene Mobilität, die durch das Stativ eingeschränkt worden wäre und verweist zumindest implizit auf ihre Qualitäten bei der Handkameraführung. Wie ihre Aussage zugleich deutlich macht, besaß sie nichtsdestotrotz ein Stativ. Sie verzichtete scheinbar nicht vollständig auf dessen Verwendung, denn nicht alle Aufnahmen in Wilms' Filmen erwecken den Eindruck, als seien sie aus der Hand gefilmt worden. Viele Fotos von Wilms, die im Laufe ihres Lebens von der Presse verwendet wurden und sich heute in ihrem Nachlass finden, zeigen sie aus der Hand filmend, was freilich nichts über die tatsächliche Praxis aussagen muss. Es existieren jedoch auch verschiedene Fotos, die sie samt einer auf einem Stativ montierten Kamera (meist eine ihrer Bolex H16) zeigen. Auf eines dieser Fotos, das auch als Titelfoto dieses Buches fungiert, habe ich bereits im Unterkapitel 3.1 verwiesen, es soll in diesem Zusammenhang jedoch noch einmal herangezogen werden. Ein zweites findet sich auf dem Titelblatt des Magazins *Der Aufstieg. Ansporn für Vorwärtsstrebende* aus dem Jahr 1960.¹⁴¹ Auf diesem hockt die Filmemacherin neben ihrer Bolex, die wiederum auf einem Stativ befestigt ist. Die Kamera ist in steilem Winkel nach oben ausgerichtet. Der Blick der Filmemacherin folgt dieser Ausrichtung, ist auf ein Objekt außerhalb des Bildes gerichtet. Aufgrund der Tatsache, dass Wilms' Kleidung auf beiden Fotos identisch ist, ist gut möglich, dass beide Fotos bei zum selben Anlass entstanden sind. Stichhaltig rekonstruieren lässt sich ihr Entstehungskontext allerdings nicht mehr. Beim Betrachten der Bilder wird schnell deutlich, dass das Kamerastativ in beiden Fällen dazu dient, Professionalität zu signalisieren. Dies wird im Fall des Titelseitenfotos zudem noch durch den Namen des Magazins («Der Aufstieg») sowie den kurzen Text oben rechts über dem Foto verstärkt, der sie als «Filmproduzentin im Nebenberuf» ausweist. Wie bereits geschildert stellte die Filmemacherin ab 1965 überdies ihren Ehemann als Assistenten und Stativträger ein, was erneut auf das Vorhandensein eines Stativs hinweist. Erich Wilms reflektiert diese Rolle ebenfalls in *BROT UND FILME*: «Da ich meine Frau auf ihren

139 Vgl. ebd., S. 66–70.

140 *BROT UND FILME*.

141 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 125.

Filmwegen fast immer begleite, bin ich der sogenannte Träger geworden. Das Filmstativ hab ich da wohl bei mir, aber es wird selten gebraucht.»¹⁴²

Begreift man, wie ich in der Einleitung dieser Arbeit dargelegt habe, BROT UND FILME als Bestandteil der Selbstinszenierung der Filmemacherin, so lässt sich an eben diesem Zitat vermutlich am besten ablesen, wie Elisabeth Wilms das von Schneider beschriebene Paradoxon des Stativs im Rahmen dieser Inszenierung am Ende ihres Lebens für sich produktiv gemacht hat – nämlich indem sie angab, es mitgeführt aber kaum benutzt zu haben, und damit sowohl auf ihre Professionalität als auch auf ihre persönliche Errungenschaft der ruhigen Handkameraführung verwies. Es lässt sich nicht mit Quellen belegen, dass die Filmemacherin tatsächlich so verfuhr. Glaubt man nichtsdestotrotz Erich Wilms' Aussage in der WDR-Dokumentation, so lässt sich dieses Vorgehen überdies als Bestandteil jener Selbstvermarktungspraxis begreifen, die Elisabeth Wilms filmisches Schaffen historisch durchzieht und die ich im Unterkapitel 3.6 noch näher beschreiben werde.

3.5.2 Filmmaterial und Postproduktion

Eine ebenso große Rolle wie Kamera und Filmformat nahmen bei der Herstellung eines Films die Wahl des Filmmaterials die Postproduktion ein. Im Fall von Elisabeth Wilms sind mit Ausnahme ihrer Korrespondenz mit Filmkopierwerken und filmtechnischen Betrieben, die im weiteren Verlauf des Kapitels gesondert betrachtet werden soll, zu diesen Aspekten eher weniger Zeugnisse überliefert. Sicher ist, dass die Dortmunderin während ihrer gesamten Filmtätigkeit einige Aspekte der Postproduktion selbst im eigenen Heim vornahm. Die Entwicklung und Kopie ihres Materials blieben aufgrund der dafür nötigen technischen Kapazitäten davon jedoch ausgenommen.

Ein Umstand, der in diesem Kontext für Elisabeth Wilms' Praktiken kennzeichnend war, ist ihre Nutzung von Negativfilmmaterial, die sich bereits für den Produktionsprozess von DORTMUND NOVEMBER 1947 (1947) und SCHAFFENDE IN NOT (1948) nachweisen lässt.¹⁴³ Für Amateurfilmer:innen in der Regel ausreichend und laut Filmarchivar Vincent Pinel überhaupt ausschlaggebend für die Verbreitung des Amateurfilms war die Arbeit mit sogenanntem Umkehrfilm, der beim Entwickeln im Filmlabor unmittelbar einen Positivfilm erzeugte – also einen Filmstreifen, dessen Einzelbilder natürliche Ton- und Helligkeitswerte aufwiesen. Umkehrfilmmaterial war nicht auf die Herstellung von Kopien ausgelegt und war damit letztlich nicht kommerziell auswertbar. Dies dürfte im Kontext

142 Ebd.

143 Vgl. dazu Kapitel 4 sowie Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 19.06.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

des Amateurfilms eine weniger große Rolle gespielt haben als vielmehr die Tatsache, dass die Arbeit mit ihm deutlich günstiger war als mit Negativfilmmaterial, dessen Entwicklung ungleich aufwändiger war.¹⁴⁴ Wurde nach den Dreharbeiten der Negativfilm, der sich in der Kamera befunden hatte (und der als Kamera-Negativ oder Original-Negativ bezeichnet wurde) im Labor entwickelt, entstanden Bilder mit umgekehrten, also negativen Ton- und Helligkeitswerten. Um davon einen Positivfilm zu erhalten, musste im Filmlabor eine entsprechende Positivkopie (ein sogenanntes Zwischenpositiv) angefertigt werden. Da das Original-Negativ in der Regel zu wertvoll war, um von ihm viele Kopien zu ziehen, wurde die weitere Bearbeitung des Filmmaterials mittels des Zwischenpositivs und/oder einer Negativkopie des Original-Negativs (einem sogenannten Duplikat-Negativ) vorgenommen. War der spätere Film fertig geschnitten, wurde erneut eine Negativkopie (das Master- oder Hauptnegativ) gezogen, die dann ihrerseits zur Herstellung von Filmkopien in großem Maßstab diente. Da dieses Verfahren im Gegensatz zur Arbeit mit Umkehrfilm auf die Erstellung von Kopien des fertigen Films und damit auf dessen Distribution und Zirkulation ausgelegt war, fand es im Rahmen der professionellen Filmproduktion Verwendung.¹⁴⁵

Bezogen auf Wilms' Fall lässt sich generell festhalten, dass Rechnungen von Filmkopieranstalten, die es ermöglichen könnten, ihr genaues Vorgehen in Bezug auf Schnitt und Kopienherstellung nachzuvollziehen, nur in geringer Zahl und für die spätere Phase ihres Schaffens vorhanden sind. Für die Zeit vor 1967 lassen sich nur wenige Hinweise finden. Zumindest ein Dokument belegt die Herstellung von Duplikat-Negativen für die Filme DORTMUND'S NEUE WESTFALLENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND und HOCHWASSERSCHUTZ FÜR DORTMUND-MARTEN.¹⁴⁶ Dennoch lässt sich anhand des verfügbaren Quellenmaterials der Schluss ziehen, dass Elisabeth Wilms früh begann, mit Negativfilm, Zwischenpositiven und Master-Negativen zu arbeiten, was zweifelsohne als Übernahme professioneller Produktionskonventionen durch sie zu verstehen ist.

144 Vgl. Vincent Pinel: «Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village. Les formats Pathé». In: Jaques Kermabon (Hrsg.): *Pathé. Premier empire du cinéma*, Paris 1994, S. 200.

145 Einen umfassenden Überblick über die historischen Entwicklungen in der Filmentwicklung und -vervielfältigung sowie zentrale (englischsprachige) Begriffe bietet: Paul Read: «A Short History Of Cinema Film Post-Production». In: Joachim Polzer (Hrsg.): *Zur Geschichte des Filmkopierwerks*, Potsdam 2006, S. 41–132. Zu den Begrifflichkeiten des Zwischenpositivs sowie des Duplikat-Negativs vgl. außerdem die entsprechenden Beiträge im *Lexikon der Filmbe-griffe*: <https://bit.ly/34EjPsb> (13.03.2022), <https://bit.ly/3a3TENT> (13.03.2022). Einen weiteren Einblick in das professionelle Arbeitsverfahren bietet James Monaco. Dieser bezieht sich allerdings auf das kommerzielle Kino: James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek 2013, S. 105–108.

146 Siehe HADEKO an Wilms, 28.02.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 89.

Da Wilms bereits von Beginn ihrer Filmtätigkeit an Produktionen realisierte, die inhaltlich über eine bloße chronologische Aneinanderreihung von Einstellungen im Sinne uneditierter Familienfilme hinausgingen, machte dies nachträgliche Schnitarbeiten und die Montage von Szenen nötig, die sie anfangs zunächst mithilfe einer simplen Klebepresse und Wäscheleinen vornahm. Letztere dienten dazu, die Abfolge von Einstellungen, Szenen und Sequenzen festzulegen. Wie ein 1950 im Magazin *Heute* publiziertes Foto zeigt, spannte sie diese Wäscheleinen quer durch ihr Wohnzimmer und reihte das zugeschnittene Filmmaterial daran auf, während sie selbst im Arbeitskittel auf dem Sofa sitzt und den auf dem Wohnzimmertisch stehenden Filmbetrachter bedient.¹⁴⁷ Die Verwendung einer solchen Vorrichtung aus Wäscheleinen, so simpel sie auch erscheinen mag, lässt sich ebenfalls als Adaption einer Praktik aus der professionellen Filmproduktionspraxis verstehen, da sie einen sogenannten «Galgen» imitierte, wie er in Schnitträumen anzutreffen war. Dieser Galgen bestand in der Regel aus einem aufrechtstehenden Holzrahmen, an dem mittels nummerierter Klammern oder Nadeln einzelne Filmstreifen aufgehängt und geordnet werden konnten, die später zum fertigen Film montiert wurden.¹⁴⁸

Gerade in frühen Jahren scheint sie bei der Arbeit mit der Klebepresse mäßig erfolgreich gewesen zu sein, wie das Schreiben eines Filmpflegeunternehmens von 1948 zeigt, dass bei Reinigung und Konservierung eines ihrer Filme 112 schadhafte Klebestellen erneuern musste.¹⁴⁹ Zunächst nahm Wilms Schnitt und Montage ihrer Filme im Wohnzimmer ihres Hauses vor. Dies war ein Umstand, der auch in der Presseberichterstattung der 1950er-Jahre über sie häufig Erwähnung fand. Ein 1959 in einer Dortmunder Lokalzeitung abgedrucktes Foto zeigt Wilms an einem eher improvisierten Sicht- und Schneidetisch.¹⁵⁰ Dem Bild nach zu urteilen, handelte es sich offenbar um einen normalen Holztisch, auf dem ein Filmbetrachter, ein Regal für Filmrollen sowie weiteres Zubehör stand, und der eher den Eindruck einer für den Amateurfilm typischen Kreativlösung vermittelt.

Soweit es heute nachvollziehbar ist, übernahm sie die Schnitarbeiten während ihrer gesamten Schaffensphase selbst. Lediglich drei von dieser Praxis abweichende Fälle sind belegt: Zum Ersten übergab sie jene Arbeiten 1969 nach einem Bearbeitungsfehler eines Filmregenerierungsunternehmens an eine Cutterin, wobei das Problem vermutlich darin bestand, dass es sich um einen bereits vertonten Film handelte, der ein punktgenaues Arbeiten ebenso nötig machte wie die technische Möglichkeit, den Ton während des Schnitts prüfen zu können. Über

147 Siehe o. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

148 Siehe «Galgen» in *Lexikon der Filmbegriffe*: <https://bit.ly/3MFIP4q> (13.03.2022).

149 Siehe Filmpflegeinstitut Theo Hoerboer an Wilms, 10.02.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 86.

150 Siehe o. V.: «Unvergängliche Bundesgartenschau». In: *Westfälische Rundschau*, 06.06.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 114.

Letzteres scheint Wilms nie verfügt zu haben. Zum Zweiten existiert in ihrem Nachlass eine Rechnung aus dem Jahr 1972 an die Rheinstahl AG Bergbau- und Hebeteknik, die die Dienste einer Cutterin ausweist. Da weitere Angaben auf dem Schriftstück fehlen, lässt sich dessen Kontext nicht mehr rekonstruieren. Zum Dritten übernahm bei ihrem letzten Filmprojekt, ALLTAG NACH DEM KRIEG (1980) das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht den Schnitt des Materials für die bereits 75-Jährige. Ohnehin erfüllte Wilms bei diesem Projekt eher die Rolle einer Zeitzeugin denn einer Filmproduzentin.¹⁵¹

Doch nicht nur Schnitt und Montage führte die Dortmunderin selbst aus. Schon in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre schaffte sie sich Geräte an, mit denen sie weitere Arbeiten selbst realisieren konnte: Während sie sich 1951 noch an eine Dortmunder Lichtpausenanstalt wenden musste, um Texteinblendungen anfertigen zu lassen, war sie weniger als zwei Jahre später bereits im Besitz eines HKS-Titelgerätes, mit dessen Hilfe sie selbst professionelle Textinserts und Rolltitel herstellen konnte und es beispielsweise für den Film WASSER – MEHR ALS H₂O auch tat.¹⁵² Für technisch aufwändigere Titel nutzte sie allerdings zeitlebens die Dienste von Filmkopierwerken. Auch die Trickaufnahmen, die beispielsweise in ihren Filmen zur Wasserversorgung zum Einsatz kamen, ließ sie bei entsprechend spezialisierten Unternehmen herstellen.¹⁵³

Ein weiterer, optionaler Bestandteil der Postproduktion war die nachträgliche Vertonung eines Films. Wenn ein Schmalfilm als Tonfilm produziert werden sollte, wurde dieser Schritt in der Regel nötig, da beim Prozess des Filmens die Schmalfilmkamera selbst keinen Originalton aufzeichnete – Die lauten Eigengeräusche der laufenden Mechaniken hätten eine Aufzeichnung ohnehin nutzlos gemacht. Gegen diese Kamerageräusche konnten seit Mitte der 1950er-Jahre im 16-mm-Bereich zwar sogenannte «Blimps» (schalldämpfende, zusätzliche Kameragehäuse aus Aluminium oder Magnesium), eingesetzt werden, doch hat Wilms wohl nie Gebrauch von einem solchen Hilfsmittel gemacht.¹⁵⁴ Sie interessierte sich schon früh für den Aspekt der Vertonung und rüstete sich entsprechend aus: So weist ihre Inventarliste der Jahre 1953–55 bereits ein AEG-Magnetophon (ein Magnettonbandgerät zum Aufnehmen und Abspielen von Tonbändern) sowie ein Mischpult aus.¹⁵⁵ Die Anschaffung eines Mikrofons lässt sich für Anfang 1956

151 Siehe Wilms an Filmtechnischer Betrieb Trebus, 02.06.1969 (STA DO, Best. 624, Nr. 80), Wilms an Rheinstahl AG Bergbau- und Hebeteknik, 05.04.1972 (STA DO, Best. 624, Nr. 76), sowie Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, 03.03.1980 (STA DO, Best. 624, Nr. 6).

152 Siehe BROT UND FILME.

153 Siehe Wilms an Lichtpausenanstalt Grösschen, 16.10.1951 (STA DO, Best. 624, Nr. 84), Inventarliste 1953–1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 91a), KINAX an Wilms, 28.05.1969, sowie Trickfilmstudio Hubert Hasse an Wilms, 30.11.1976 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 74).

154 Siehe «Blimp» in *Lexikon der Filmbegriffe*: <https://bit.ly/3tO6Mge> (13.03.2022).

155 Siehe Inventarauflistung 1953–1955, STA DO, Best. 624, Nr. 91a.

belegen.¹⁵⁶ Aus dem Zeitraum von Januar 1959 bis Juni 1961 lassen sich zudem diverse Ausgaben des *Ton Magazins* in ihrem Nachlass finden.¹⁵⁷ Im Zuge diverser Umbauten in ihrem Asselner Wohn- und Geschäftshaus, auf die im Verlauf dieses Unterkapitels noch ausführlicher eingegangen wird, ließ sie sich 1961/62 dort auch ein eigenes Tonstudio einrichten.¹⁵⁸

Dennoch sollte man sich vom schlichten Vorhandensein von technischen Geräten und Ratgeberliteratur nicht täuschen lassen: Was die Vertonung ihrer Filme angeht, hat sie häufig ihren eigenen Anteil daran wohl größer dargestellt, als er wahrscheinlich war. Das immer wieder in der Presse gezeichnete Bild der begeisterten Hobbyistin, die alle Schritte der Filmproduktion einschließlich der Vertonung allein absolviert, hält sich hartnäckig bis heute und wird zudem durch die Tatsache begünstigt, dass die meisten ihrer Filme entweder keine «credits», also keinen Nachspann besitzen oder Elisabeth Wilms dort als einzige Person aufgeführt ist. In Kontrast dazu vermitteln die überlieferten Dokumente eher, dass sie die Arbeitsschritte, die mit dem Prozess der Tonaufnahme und der Filmvertonung verbunden sind, eigentlich nie wirklich genossen und offensichtlich versucht hat, den Aufwand dafür zu vermeiden beziehungsweise kleinzuhalten.¹⁵⁹ Auch spätere technische Entwicklungen, die eine synchrone Aufnahme von Bild und Ton erlaubt hätten und in der professionellen Dokumentarfilmproduktion Anwendung fanden, wurden von Wilms nicht benutzt.

Bezogen auf den Aspekt des Filmtons führte ihr Agieren zu einer klaren Unterscheidung zwischen ihren privaten Filmen und ihren Auftragsfilmen: Was ihre privaten oder nicht im Rahmen eines Auftragsverhältnisses realisierten Filme betrifft, blieben diese stumm. Im Falle einer privaten oder öffentlichen Vorführung spielte Wilms Musik von einem Schallplattenspieler oder einem Tonband, um eine akustische Filmebene zu schaffen.¹⁶⁰ In manchen Fällen erklärten sie, ihr Mann oder weitere, ihnen nahestehende oder mit dem Filmprojekt assoziierte Personen wie beispielsweise der Asselner Pastor Küper dem Publikum zusätzlich den Inhalt des Films.¹⁶¹

Für ihre Auftragsfilme gestaltete sich die Lage anders. Die Frage, ob ein solcher Film vertont werden sollte oder nicht, hing von mehreren entscheidenden Fakto-

156 Siehe Telefunken GmbH an Wilms, 17.02.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84.

157 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 122/1, Nr. 122/2 und Nr. 122/3.

158 Siehe z. B. BROT UND FILME.

159 Siehe hierzu auch Elisabeth Wilms' Aussage in BROT UND FILME, Tonarbeiten für wichtige Aufträge hätte sie nicht in ihrem Anfang der 1960er-Jahre extra eingerichteten Tonstudio durchgeführt, sondern in andere Hände gegeben.

160 Entsprechende Geräte wie eine Lautsprechergruppe und ein Schallplattenspieler lassen sich ebenfalls bereits in der Inventarauflistung der Jahre 1953–1955 nachweisen. Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 91a.

161 Siehe z. B.: O. V.: «Frisches Leben durchpulst die Stadt». In: *Dortmunder Tageszeitung*, 04.01.1952 (STA DO, Best. 624, Nr. 111–112) sowie Unbekannt an Paul Kobusch, 16.11.1960 (STA DO, Best. 624, Nr. 113).

ren ab: Zu allererst den Wünschen, aber auch die finanziellen Zwängen von Wilms' Kunden, aber auch die ihrerseits zur Verfügung stehende Infrastruktur zur Vorführung des Films, sowie nicht zuletzt ihrer Erfahrung im Bereich der Filmproduktion, die oft sehr begrenzt oder gar nicht vorhanden war.¹⁶² So gab es verschiedene Strategien, um die finanziellen Aufwendungen für den oder die Sprecherin des Off-Kommentars gering zu halten. Eine gängige Praxis war, den Kommentar von einem Mitarbeiter des Auftraggebers einsprechen zu lassen. In anderen Fällen haben Erich Wilms, der örtliche Pastor oder eine Person mit entsprechendem Fachwissen zum Thema des Films diese Arbeit erledigt. Wenn zumindest ein kleines Budget für die Vertonung vorhanden war, wurden regelmäßig lokale Bühnenschauspieler oder Schauspielerinnen sowie, seltener, Filmschauspieler engagiert.¹⁶³ Wilms nutzte hier also offensichtlich persönliche und lokale Netzwerke.

In einigen anderen Fällen hatten Wilms' Kunden erst sehr spät im Produktionsprozess begonnen, sich Gedanken über die Gestaltung und den finanziellen Rahmen des Off-Kommentars zu machen. Dies bedeutete konkret, dass der Produktionsprozess entweder zeitweilig auf Eis gelegt wurde oder der Film zunächst für einige Monate als Stummfilm aufgeführt wurde, bis das Skript fertiggestellt oder wieder finanzielle Mittel verfügbar waren.¹⁶⁴ In solchen Fällen konnte es vorkommen, dass die Vertonung dann letztlich ohne Wilms' Hilfe durchgeführt wurde. Insgesamt lässt sich festhalten, dass ein großer Teil ihrer Kunden Tonfilme wollte. Technisch umgesetzt wurde dies bis auf sehr wenige Ausnahmen mittels Magnetton, während das Lichttonverfahren fast nie zum Einsatz kam.¹⁶⁵ Wilms selbst empfahl ihren Kunden stets die Magnetvertonung als den einfachsten Weg in Bezug auf die Herstellung selbst und seine Haltbarkeit auf dem Filmmaterial.¹⁶⁶ Ein Blick in die in ihrem Nachlass überlieferten Zeitungsartikel erweckt allerdings den Eindruck, dass die magnetische Tonaufzeichnung für sie auch der einfachste Weg war, diesen Aspekt der Filmproduktion zu absolvieren. Eine Möglichkeit bestand darin, die Tonspur mit dem in ihrem Besitz befindlichen AEG-Magnetophon aufzunehmen und zusammen mit dem Film und einigen Anweisungen an das Filmlabor zu schicken, wo dann eine Magnettonspur auf das Filmmaterial

162 Siehe hierzu auch Kapitel 5.

163 Vgl. Wilms an Rheinstahl Union Brückenbau AG, 22.05.1959 (STA DO, Best. 624, Nr. 71), Wilms an Dortmunder Stadtwerke AG, 10.06.1972 (STA DO, Best. 624, Nr. 76), W. Vortmeyer KG an Wilms, 15.10.1964 (STA DO, Best. 624, Nr. 35) sowie Unbekannt an Paul Kobusch, 16.11.1960 (STA DO, Best. 624, Nr. 113).

164 Siehe z. B. Wilms an Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg, 28.02.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66.

165 Eines der wenigen Beispiele für die Verwendung von Lichtton ist der Film *FLIRT MIT EINER MASCHINE*. Siehe Wilms an Filmkopierwerk Ludwig Epkens, 26.12.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84.

166 Siehe z. B. Wilms an Rheinstahl Hanomag AG, 25.07.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 72.

aufgebracht und der Ton schließlich auf diese Spur überspielt wurde.¹⁶⁷ In einigen Fällen überließ Wilms es dabei sogar dem Filmlabor, ein bestimmtes Musikstück auszuwählen, das eine Lücke füllen oder den Off-Kommentar unterstützen sollte.¹⁶⁸ Eine weitere Möglichkeit bestand darin, den gesamten Prozess der Vertonung auszulagern: So gab es auch im Schmalfilm-Klub Dortmund zumindest ein Mitglied, das sich auf Filmmusik und Vertonung spezialisiert hatte: Werner Smacka, den Wilms in einem Brief auch als Inhaber eines «Amateurstudios» bezeichnete, arbeitete regelmäßig mit Elisabeth Wilms zusammen.¹⁶⁹ Diese Auffassung bestätigte auch Smackas Witwe in einem Telefonat mit dem Verfasser im Jahr 2017. Sie erklärte, dass die beiden vor allem auf Basis mündlich getroffener Vereinbarungen miteinander arbeiteten.¹⁷⁰ Trotz dessen wird Werner Smacka nur im Abspann einiger weniger Filme aufgeführt, und in Wilms' Nachlass wird er lediglich in einem einzigen Dokument erwähnt. An diesem Beispiel zeigt sich, dass die bis heute öffentlich nachwirkende Selbstvermarktung von Wilms als Ein-Frau-Hobby-Filmunternehmen jene Menschen marginalisierte und bis heute marginalisiert, die manchen Fällen ein wichtiger Teil des Produktionsprozesses eines unter ihrer Ägide produzierten Auftragsfilms waren. Als Resultat dieser Praxis sind die Beiträge von Personen wie Smacka heute größtenteils unsichtbar und für die filmgeschichtliche Forschung nur schwer auszumachen.

Als Alternative zur Zusammenarbeit mit ihrem Vereinskollegen bestand seit 1967 auch die Möglichkeit, Tonarbeiten ohne weite Wege an das Tonstudio Dortmund auszulagern. Wilms machte von dieser Variante des Öfteren Gebrauch.¹⁷¹ Spätestens seit 1969 existierte vor Ort zudem das Universal Tonstudio.¹⁷² Was die stilistische Tongestaltung von Elisabeth Wilms' Filmen angeht, kann man festhalten, dass diese, wie die visuelle Arbeit von Wilms, durchweg sehr konventionell gehalten ist. Die Tonebene besteht im Wesentlichen aus maximal zwei Elementen: Klassische oder zeitgenössische Musik (in letztgenanntem Fall vermutlich häufig durch Smacka arrangiert von einem Musikverlag stammend¹⁷³) und dem Off-Kommentar.¹⁷⁴

167 Siehe z. B. Wilms an Colour Film Services Ltd., 01.12.1955, (STA DO, Best. 624, Nr. 83). Auf die Rolle von Colour Film Services Ltd. wird im nächsten Unterkapitel noch näher eingegangen.

168 Siehe z. B. Vertrag zwischen HADEKO und Wilms, 17.07.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 23.

169 Wilms an Aberbach GmbH, 01.08.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 10. Zur regelmäßigen Zusammenarbeit siehe Kapitel 6.

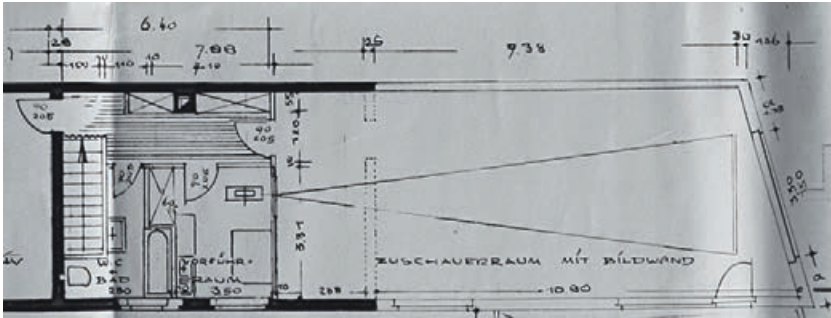
170 Leider lehnte Frau Smacka ein ausführlicheres Gespräch ab und verwies darauf, dass sie alle mit der Filmvertonung verbundenen Unterlagen ihres Mannes nach dessen Tod entsorgt habe.

171 Siehe Wilms an KINAX, 02.08.1971 (STA DO, Best. 624, Nr. 50), Tonstudio Dortmund an Wilms, 15.11.1976 (STA DO, Best. 624, Nr. 74) sowie o. V.: «Das beste Jubiläumsgeschenk machte sich Peter Simon selbst». In: *Westfälische Rundschau*, 22.10.1977 (STA DO, Best. 624, Nr. 105).

172 Siehe Universal Tonstudio an Stadt Dortmund, 22.04.1969 (STA DO, Best. 113, Nr. 124).

173 Siehe z. B. Aberbach GmbH an Wilms, 30.07.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 10.

174 Zur ausführlicheren Betrachtung der Tongestaltung siehe die Ausführungen in Kapitel 4 zu einzelnen Filmbeispielen.



9 Teilansicht aus den Umbauplänen des Wilms'schen Hinterhauses zum Studio mit Zuschauerraum (rechts, ca. 56qm groß) und Vorführraum (links) von 1961.¹⁷⁵ Die Pläne stellen eine interessante Quelle dar, belegen sie doch die permanente Integration eines Heimkinos in private Räumlichkeiten, wie sie in Amateurfilmzeitschriften und der Ratgeberliteratur immer wieder vorgeschlagen wurde.

Wie die Quellen zeigen, wurden im Laufe weniger Jahre mehrere Wohnräume des Wilms'schen Hauses im Sinne der Filmproduktion ganz oder teilweise umgewidmet. 1957 investierte die Filmemacherin 3.500 DM in die elektrischen Anlagen und die Ausgestaltung dieser Räumlichkeiten.¹⁷⁶ Zwei Jahre später, 1959, beschrieb der Dortmunder Stadtanzeiger ihr Studio wie folgt: «Es ist wohl das besteingerichtete <Studio> und Laboratorium eines Farbfilm-Amateurs in Deutschland, wenn nicht in Europa, das sich Frau Wilms mit eiserner Beflissenheit und Sparsamkeit geschaffen hat.»¹⁷⁷ Wenngleich davon auszugehen ist, dass der Autor im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit zuvor wenig bis gar keine anderen Amateurfilm-Produktionsstätten besucht hatte, vermittelt der Artikel bei allen Superlativen dennoch einen guten Eindruck von den räumlichen Gegebenheiten im Hause Wilms: Erwähnt werden in seinem weiteren Verlauf ein «vorbildlich abgeschirmter Vorführraum», ein aus einem angrenzenden Wohnzimmer entstandener Zuschauerraum mit großer Leinwand sowie ein separater Schneiderraum, Wilms' «Marterzimmer».¹⁷⁸

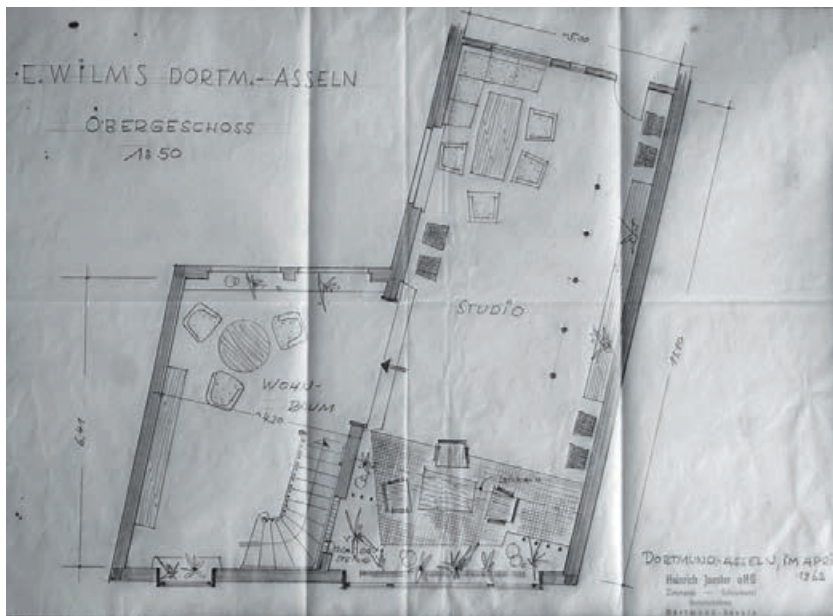
Obwohl sie laut des Artikels also bereits über einige dem Film gewidmete Räumlichkeiten verfügte, begann Wilms nicht einmal zwei Jahre nach dessen Publikation damit, von einem Architekten Pläne zur Umgestaltung jenes Teils des Hauses anfertigen zu lassen, der dem Hof des Asselner Grundstücks zugewandt war. In dessen Obergeschoss sollte ein eigens für den Zweck der Filmvor-

175 STA DO, Best. 624, Nr. 152.

176 Siehe Inventarauflistung 1956–1959, STA DO, Best. 624, Nr. 91a.

177 Siehe o. V.: «Sie war immer dabei». In: *Dortmunder Stadtanzeiger*, 17.10.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 114.

178 Siehe ebd.



10 Plan des Inneneinrichters zur Ausgestaltung von Wilms' Zuschauererraum (1962).¹⁷⁹ Die Position der herablassbaren Leinwand, die sich laut Zeichnung über die gesamte Raumbreite von 5m erstreckt, befindet sich über der unteren Sitzgruppe. Der separate Vorführraum schließt sich neben der oberen Sitzgruppe an. Wie der Plan zeigt, wurde für den Raum eine Nutzung als Wohnzimmer angestrebt, das sich mit wenigen Handgriffen in ein Heimkino verwandeln lässt.

führung ausgelegter Zuschauererraum mit anschließendem, baulich getrenntem Vorführraum entstehen. Die überlieferten Pläne zur Umgestaltung, die ausschnittsweise in Abb. 9–10 zu finden sind, vermitteln heute noch einen sehr guten Eindruck von dem Vorhaben. Nach mehrmaligen Detailänderungen wurden die Pläne zwischen 1961 und 1962 umgesetzt.¹⁸⁰ Auch dieser Schritt ist wohl in erster Linie als Ausdruck weiterer Professionalisierungsbestrebungen zu sehen. Wie bereits gezeigt wurde, erwirtschaftete Wilms Ende der 1950er-Jahre einen deutlichen Gewinn mit ihren Auftragsproduktionen und arbeitete gleichzeitig an mehreren Projekten. Besonders der Bau eines explizit dem Zweck der Filmvorführung gewidmeten Zuschauererraumes erscheint im Zusammenhang mit einem professionellen Auftreten, um das Wilms bemüht war, zweckmäßiger als die Projektion von Filmen in einem teilweise ungenutzten Wohnzimmer.

179 STA DO, Best. 624, Nr. 152.

180 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 152 sowie Wilms an Norbert Döring, 19.10.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 53.

Schon in den Planungsunterlagen wurde festgehalten, dass der neue Zuschauerraum dazu dienen sollte, potenziellen Auftraggebern das Repertoire der Filmemacherin vorzuführen und Kunden die Rohschnitt- und Endfassungen der von ihnen in Auftrag gegebenen Filme zu zeigen.¹⁸¹ Abseits kommerzieller Interessen ist es zudem sehr wahrscheinlich, dass der Raum auch für das «gemütliche vorweihnachtliche Beisammensein» genutzt wurde, welches das Ehepaar Wilms mehrfach für die Mitglieder des Schmalfilm-Klubs Dortmund ausrichtete.¹⁸² Auch ein Archivraum wurde anfangs in die Planungen einbezogen, später aber nicht realisiert. Stattdessen lagerten die Filme, versehen mit einer eigenen Archivsystematik, bis zum Ableben der Eheleute weiterhin unter nicht optimalen Bedingungen in der Schrankwand ihres Wohnzimmers. Ebenso blieb der 1959 erwähnte Schneiderraum offenbar in seiner Form erhalten und wurde nicht in die Neuplanungen mit einbezogen. Die 1962 mit dem Teilumbau des Wohnhauses geschaffene Arbeitsumgebung wurde als solche von Elisabeth Wilms wohl ohne weitere größere Veränderungen bis zu ihrem Tod genutzt.

3.5.3 Filmentwicklung, -Vervielfältigung und -Regenerierung

Die Entwicklung und die Vervielfältigung von belichtetem, fotografischem Material waren zu Elisabeth Wilms' Lebzeiten noch essenzielle Schritte bei der Produktion von Fotos und Filmen. Im Gegensatz zu fotografischen Einzelbildern, deren eigenhändige Entwicklung und Kopie für Amateurfotograf:innen möglich war, weil sie neben dem nötigen technischen Wissen im Grunde lediglich eine Dunkelkammer und wenig Zubehör erforderten, gestalteten sich jene Prozesse komplizierter, wenn man Laufbilder erzeugen wollte, sodass dies ebenso wie das Regenerieren abgenutzter und beschädigter Filme zwangsläufig die Einbeziehung professioneller, filmtechnischer Unternehmen voraussetzte. In Bezug auf Elisabeth Wilms' Filmtätigkeit sind zahlreiche Schriftstücke überliefert, die ihre Geschäftsbeziehungen und ihre Kommunikation mit jenen Unternehmen bezeugen. Auch sie können dabei helfen, Fragen nach Wilms' Produktionsabläufen und Professionalisierungsbestrebungen zu beantworten.

Verschafft man sich einen Überblick über diese Dokumente, so fällt zunächst auf, dass die Dortmunder Filmemacherin im Laufe ihrer fast vierzigjährigen Filmtätigkeit die Dienste einer Vielzahl von filmtechnischen Betrieben nutzte. Nachweisbar sind geschäftliche Kontakte zu Agfa (1944, 1948), den Geyer-Werken in Berlin (1959, 1980), KINAX in Dillenburg (1948–1981), HADEKO in Neuss (1952, 1967, 1972, 1973), Kodak in Stuttgart (1956–1957), dem Filmkopierwerk

181 Dass der Raum auch genau in diesem Sinne genutzt wurde, belegt ein Schreiben von Wilms an Stadt Unna, 23.06.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 47.

182 Siehe entsprechende Einladungen des Clubs von 1977 und 1979, STA DO, Best. 624, Nr. 103 und Nr. 104.

Ludwig Epkens in Baden-Baden (1956–1957), der Bayerischen Schmalfilm Gesellschaft in München (1960), Atlantik-Film in Hamburg (1966), dem Filmpflegeinstitut Theo Hoerboer in Krefeld (1948), dem Filmtechnischen Betrieb Trebus in Wiesbaden (1969), den RETHETO Filmpflegeanstalten (1953–1955, 1974–1975), der Filmpräparieranstalt FIPRA (1980), Colour Film Services Ltd. in London (1955–1961) sowie einem nicht näher bezeichneten Filmkopierwerk in Paris.¹⁸³ Dabei ist zu beachten, dass diese Aufstellung aufgrund der lückenhaften Überlieferung keineswegs als vollständig anzusehen ist.

Eine besondere Rolle unter diesen Unternehmen kommt der 1924 gegründeten Umkehr- und Kopieranstalt KINAX zu. Zu deren Firmengründer Wilhelm Ax sen. und dessen Familie unterhielt Wilms ein langanhaltendes, freundschaftliches Verhältnis, wie der Schriftverkehr mit ihnen zeigt. Dies mag ursächlich der Tatsache geschuldet sein, dass Ax vor der Gründung seines Kopierwerkes den Beruf des Bäcker- und Konditormeisters ausgeübt hatte und so neben dem gemeinsamen Enthusiasmus für den Film eine weitere Verbindung zwischen ihm und Wilms bestand. Zudem war die Dortmunderin eine treue Kundin, die bereits bei der Produktion von DORTMUND NOVEMBER 1947 mit KINAX zusammenarbeitete und dies trotz zeitweiliger Differenzen bis zu ihrem Tod tat.¹⁸⁴

Abgesehen von dieser Kontinuität offenbaren die Quellen, dass Wilms sich vor allem an den technischen Möglichkeiten der Unternehmen, der zeitlichen Dauer der Bearbeitung sowie den entstehenden Kosten orientierte und sich nicht scheute, zeitgleich mehrere Dienstleister auszutesten. Das Wissen um die technischen Kapazitäten und die Arbeitsqualität der jeweiligen Unternehmen scheint sich zum einen durch den Erfahrungsaustausch mit anderen Amateurfilmer:innen und konkreten Anfragen beim BdFA verbreitet zu haben, worauf einige Schriftstücke in Wilms' Nachlass hindeuten. Zum anderen dürften auch die in Amateurfilmzeitschriften geschaltete Werbung und auf Filmentwicklung und -erhaltung bezogene Artikel und Vorträge das Wissen um die jeweiligen Dienstleistungen verbreitet haben. Filmkopierwerke ihrerseits empfahlen Wilms bestimmte Filmpflegeinstitute, sofern sie selbst deren Leistungen nicht anboten.¹⁸⁵ Unter diesen Gesichtspunk-

183 Siehe Wilms' Kommunikation mit diesen Unternehmen insbesondere in: STA DO, Best. 624, Nr. 6, Nr. 80–88, Nr. 96.

184 Vgl. Evangelisches Hilfswerk Westfalen an KINAX, 01.06.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6, Rechnung von KINAX an Wilms, 20.03.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 89 sowie Frank Bell: «Unsere Welt ist der Film: Wilhelm Ax und KINAX in Dillenburg». In: Joachim Polzer (Hrsg.): *Zur Geschichte des Filmkopierwerks*, Potsdam 2006, S. 205–216.

185 Siehe z. B. Karl Stuke an Wilms, 19.08.1952 (STA DO, Best. 624, Nr. 96), Wilms an RETHETO, 16.09.1953 (STA DO, Best. 624, Nr. 83), Wilms an Geyer-Werke, 08.11.1959 (STA DO, Best. 624, Nr. 88) sowie Wilms an Filmtechnischer Betrieb Trebus, 02.06.1969 (STA DO, Best. 624, Nr. 80). Den Mitgliedern des Schmalfilm-Klubs Dortmund wurde im Rahmen der sogenannten «Arbeitsabende» explizit die Möglichkeit eingeräumt, über derartige Themen zu diskutieren bzw. Fragen zu stellen. Siehe Mitteilungsblatt des Schmalfilm-Klubs Dortmund Nr. 1–2, Januar/Februar 1954 (STA DO, Best. 624, Nr. 98).

ten muss auch die Inanspruchnahme von Kopierwerken im Ausland durch Wilms gesehen werden. Im Juni 1956 schrieb sie an die Kodak Umkehranstalt in Stuttgart:

Mit gleicher Post sende ich Ihnen 2 Farbfilme zum Entwickeln. [...] Wann können Sie Farbkopien herstellen? Leider muss man noch nach London oder Paris fahren. Ich würde es sehr begrüßen [sic], wenn man auch hier in Deutschland Kopien ziehen lassen kann.¹⁸⁶

Die Richtigkeit von Wilms' Behauptung lässt sich aufgrund der unbefriedigenden Forschungslage zu Filmkopierwerken in Deutschland nicht vollständig bestätigen.¹⁸⁷ Wilms' frühe Agfacolor-Farbfilme waren noch zu Kriegszeiten bei Agfa in Leverkusen entwickelt worden, jedoch ist dem einzigen dazu überlieferten Schreiben keine Rede von Kopien.¹⁸⁸ Die verfügbare Literatur zum Thema legt nahe, dass es für sie zumindest noch 1956 für sie äußerst schwer gewesen sein dürfte, in Deutschland ein Unternehmen zu finden, das 16-mm-Farbfilme nicht bloß entwickeln, sondern auch kopieren konnte. Handelte es sich um vertonte Filme, erhöhte dies die Schwierigkeit noch zusätzlich.¹⁸⁹

Aufgrund ihrer Vernetzung mit dem BDFA, dem Schmalfilm-Klub Dortmund, weiteren Amateurfilmer:innen sowie der Freundschaft mit einem Branchenkenner wie Wilhelm Ax sen. scheint es zumindest äußerst unwahrscheinlich, dass Wilms nicht zuerst alle Möglichkeiten, Farbkopien in Deutschland herstellen zu lassen, in Erfahrung gebracht und genutzt hätte, bevor sie ein ausländisches Unternehmen damit beauftragte. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass sie dadurch sowohl einen erhöhten kommunikativen als auch finanziellen Aufwand auf sich nahm, da sie ihre Anliegen und Anweisungen in einer fremden Sprache (inklusive Fachtermini) formulieren und Zölle sowie einen längeren Postweg in Kauf nehmen musste.¹⁹⁰

186 Wilms an Kodak, 01.06.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84.

187 Filmkopierwerke als Stätten der Postproduktion haben bisher nur wenig wissenschaftliche Beachtung gefunden. Umso wichtiger, insbesondere für den deutschen Sprachraum, ist darum folgende Publikation: Polzer 2006.

188 Vgl. Lummerzheim an Karl Dissel, 29.06.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 89.

189 Siehe Read, S. 87 sowie Frank Bell: «Kopier- und Entwicklungsanstalten in der BRD seit 1945». In: Joachim Polzer (Hrsg.): *Zur Geschichte des Filmkopierwerks*, Potsdam 2006, S. 231–244. Bells Auflistung ist leider unvollständig und zudem in Bezug auf die Angaben zu den technischen Möglichkeiten der einzelnen Unternehmen lückenhaft. Er erwähnt in Bezug auf das Bavaria Kopierwerk in München für 1952 die «Einrichtung einer Farbabteilung» (siehe S. 233), wobei deren genaue Tätigkeit und technische Möglichkeiten unklar bleiben. Nach Bell war zudem das Friedrich und Ludwig Epkens Filmkopierwerk in Köln 1956 das erste Werk in Deutschland, das in der Lage war, 16-mm-Farbumkehrkopien in Maschinenarbeit und mit Lichtton auf Agfacolor- und Ansco-Color-Material zu fertigen (vgl. S. 236).

190 Wilms thematisiert Kommunikationsprobleme aufgrund der Sprachbarriere mehrmals selbst in ihren Briefen an Colour Film Services Ltd. vom 10.03.1961 und 07.04.1961 (STA DO,

Fest steht, dass sie 1955 mit der in London ansässigen Firma Colour Film Services Ltd., die ihr durch Bekannte empfohlen worden war, Kontakt aufgenommen hatte, um dort Farbfilme (einige davon vertont) kopieren zu lassen. Diese geschäftliche Verbindung hielt bis 1961, als die Firma ihre Preise erhöhte und Wilms, die inzwischen die Möglichkeit hatte, Farbkopien auch in Deutschland herstellen zu lassen, dadurch abschreckte.¹⁹¹ Beachtenswert an dieser Geschäftsbeziehung ist, dass die Dortmunderin in dringenden Fällen ihre Filme selbst nach London und zurück brachte und damit eine weite und teure Reise auf sich nahm, die sie gegebenenfalls finanziell vor ihren Auftraggebern zu verantworten hatte. In anderen Fällen wurden Bekannte (beispielsweise die Frau eines KINAX-Mitarbeiters) als Kuriere eingesetzt, die für eine beschleunigte Überbringung des Materials sorgten.¹⁹² Nur in Ansätzen lässt sich darüber hinaus Wilms' geschäftliche Beziehung zu einem namentlich nie genannten Kopierwerk in Paris rekonstruieren. Obgleich sie diese selbst mehrfach erwähnte, findet sich keine weitere Korrespondenz mit dem Unternehmen. Wie Wilms' zitierter Brief an Kodak belegt, nahm sie auch dieses Werk in Anspruch, um dort Farbkopien ihrer Filme herstellen zu lassen. In Zeitungsartikeln aus den Jahren 1955 und 1957 ist zudem die Rede davon, dass sie in Paris nicht nur Farbfilme entwickeln, sondern auch vom 16- auf das 35-mm-Format umkopieren ließe und hierzu «häufig» selbst dorthin fahre.¹⁹³ Für das nicht alltägliche Vergrößern auf Normalfilmformat finden sich indes im Nachlass der Filmemacherin nur eine Handvoll Beispiele: So wünschte sich 1959 der Auftraggeber des Films *DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK* über die Bundesgartenschau in Dortmund, die Stadt Dortmund, eine 35-mm-Kopie. Ebenso verhielt es sich mit dem Waschmaschinen-Werbefilm *FLIRT MIT EINER MASCHINE* (1955) für die Peter Pfenningberg GmbH sowie der Produktion *STAU-STUFE GEESTHACHT* (1965) für die Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg (letzterer Film befindet sich nicht in Wilms' Nachlass).¹⁹⁴ Man kann vermuten,

Best. 624, Nr. 85). Aus ihrem Abgangszeugnis der privaten «Höheren Mädchenschule zu Lengerich» geht hervor, dass sie zwar in Französisch, nicht jedoch in Englisch unterrichtet wurde (STA DO, Best. 624, Nr. 133). Die mit den Zollgebühren verbundenen Umstände werden in ihrem Brief an die Firma vom 11.12.1955 geschildert (STA DO, Best. 624, Nr. 83).

191 Wilms an Colour Film Services Ltd., 07.04.1961, Best. 624, Nr. 85.

192 Vgl. Wilms an Colour Film Services Ltd., 01.12.1955, 11.12.1955, 11.10.1956, 10.03.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 83–85. Dass es sich bei der als Kurierin eingesetzten «Mrs. Geist» um die Frau des gleichnamigen KINAX-Mitarbeiters handelt, legt Wilms' Brief an KINAX vom 28.05.1956 nahe (STA DO, Best. 624, Nr. 84).

193 Siehe Hildegard Damrow: «Produktion im Herrenzimmer». In: *Hamburger Abendblatt*, 10.12.1955 sowie *Frankfurter Neue Presse*, 22.12.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 113, Nr. 114), außerdem o. V.: «Überall geschätzt und anerkannt: Die filmende Bäckersfrau». In: *Bäcker-Post*, 12.07.1957 (STA DO, Best. 624, Nr. 113).

194 Siehe Textentwurf für *FLIRT MIT EINER MASCHINE* (STA DO, Best. 624, Nr. 24) sowie Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg an Wilms, 29.12.1965 (STA DO, Best. 624, Nr. 40). Bei dem Film *STAU-STUFE GEESTHACHT* handelte es sich um ein bereits im 35-mm-Format begonnenes

dass die 35-mm-Kopien dieser Filme in Kinos vorgeführt werden sollten, deren technische Infrastruktur auf das im kommerziellen Kinobetrieb gebräuchliche Normalfilmformat ausgerichtet war.¹⁹⁵ Einen Sonderfall bildete Elisabeth Wilms' einziger Werbespot VOM BÄCKERMEISTER QUARKGEBÄCK (1967). In ihrem Nachlass sind einige Filmaufnahmen enthalten, die Momente der Dreharbeiten dokumentieren. Sie zeigen, dass der Werbespot direkt auf 35-mm-Film gedreht wurde. Daneben werfen sie auch die Frage auf, welche Rolle Wilms selbst bei der Herstellung von VOM BÄCKERMEISTER QUARKGEBÄCK spielte, denn sie zeigen nicht sie selbst, sondern einen Kameramann dabei, wie er mit einer 35-mm-Kamera Nahaufnahmen eines gedeckten Tisches zeigt. Dabei assistiert ihm Erich Wilms, der einen Reflektor hält. Elisabeth Wilms selbst scheint diese Szene mit ihrer Kamera festgehalten zu haben.¹⁹⁶ Für das Jahr 1972 ist überdies ein Fall nachweisbar, in dem der Auftraggeber, Krupp Industrie- und Stahlbau, auch Kopien im Super-8-Format bestellte, was auf die Verwendung einer möglichst simplen und mobilen Infrastruktur zur Filmvorführung hindeutet.¹⁹⁷

Dass Wilms für diese und andere Dienste viele verschiedene Filmkopierwerke und Filmregenerierungsbetriebe nutzte, war wohl nicht allein durch deren technische Kapazitäten oder finanzielle Aspekte begründet. Vielmehr ist es so, dass das Verhältnis zwischen ihr und den filmtechnischen Betrieben häufig konfliktbeladen gewesen zu sein scheint. Obgleich auch in diesem Zusammenhang wieder die lückenhafte Überlieferung ihrer Korrespondenz mit Kopieranstalten und verwandten Unternehmen zu beachten ist, sind doch erstaunlich viele Briefwechsel erhalten, die zeigen, dass die Filmemacherin häufig mit der Arbeit jener Unternehmen unzufrieden war. Gegenseitige Schuldzuweisungen prägen in diesen Fällen oftmals die Konversation, und eine Antwort auf die Frage, welche Seite mit ihrer Position im Recht war, lässt sich heute nicht mehr ermitteln.

Bereits in einem Schreiben der Agfa von 1944 wird darauf eingegangen, dass Wilms mit dem Ergebnis des von ihr verwendeten Agfacolor-Rohmaterials unzufrieden war. Seitens Agfa verwies man auf die schwierigen Lichtverhältnisse, unter denen die Aufnahmen entstanden seien, sowie einige von Wilms beim Dreh gemachte Fehler, um anschließend dennoch versöhnlich ihr Können zu loben.¹⁹⁸

Filmprojekt, das Wilms nach dem Ausstieg des bisherigen Filmproduzenten zu Ende führen sollte und dies auch tat.

195 Siehe Wilms an Geyer-Kopierwerk sowie an Frank Freese, beide vom 08.11.1959 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 88).

196 Bezüglich des Herstellungsjahres des Werbespots siehe Wilms an Eduard Melinkat, 03.10.1967 (STA DO, Best. 624, Nr. 94) sowie HADEKO an Wilms, 31.07.1967 (STA DO, Best. 624, Nr. 74). Die beschriebene Szene, die die Dreharbeiten dokumentiert, findet sich in FAMILIE WILMS PRIVAT ROLLE I.

197 Siehe Krupp Industrie- und Stahlbau an Wilms, 13.12.1972 (STA DO, Best. 624, Nr. 64).

198 Vgl. Lummerzheim an Karl Dissel, 29.06.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 89.

Die überlieferten Dokumente zeigen, dass Kopierwerke und Regenerierungsunternehmen die Schuld in fast allen rekonstruierbaren Fällen von sich wiesen und vor allem Fehler bei der Projektion für Beschädigungen oder Verschmutzungen am Material verantwortlich machten. Sie zeigen zugleich auch, wie deutlich und unnachgiebig Wilms jenen filmtechnischen Betrieben gegenüber werden konnte, die ihrer Ansicht nach keine gute Arbeit geleistet hatten. So schrieb sie 1954 in einem Brief an die RETHETO Filmpflegeanstalten zur angeblichen «Verschmutzung» ihres Filmmaterials:

Was ist denn bei Ihnen los, so etwas darf doch nicht vorkommen!!! Ich werde mich an meinen Fachverband wenden und die Sache vortragen. Sie können sich denken, wie mir zumute ist. Ich wage nicht mehr, Filme beschichten zu lassen. Ich sehe Ihrer umgehenden Rückäusserung [sic] entgegen.¹⁹⁹

Als der Konflikt einige Monate später immer noch nicht beigelegt war und Wilms die Dienste des Unternehmens dennoch weiterhin in Anspruch nahm, schlug sie vor, die Reinigung ihres Filmmaterials unter fachkundiger Anleitung selbst bei RETHETO vorzunehmen, um sicherzustellen, dass keine weiteren Fehler passierten.²⁰⁰ Einem anderen Unternehmen übermittelte sie, sie sei kein «Dukatenmännchen», das die durch Fehler des Kopierwerkes entstandenen Kosten schlucken müsse.²⁰¹ Selbst bei der von Freundschaft geprägten Zusammenarbeit mit der Firma KINAX kam es 1956 zu schweren Verstimmungen, die dazu führten, dass man sich beiderseitig darauf einigte, künftig nicht mehr zu kooperieren. Der Tochter des Firmengründers schrieb sie:

Wenn das so weiter geht, und diese Pannen widerfahren doch nicht nur mir, sehe ich schwarz für die Weiterentwicklung [sic] Eurer Firma. Es ist nicht damit getan, gross [sic] zu werden, sondern die Leistung und Zuverlässigkeit muss damit Schritt halten. [...] Das Nichtmehrfürmicharbeitenwollen habe ich zur Kenntnis genommen. Es entspricht genau meinem eigenen Entschluss.²⁰²

Ausgelöst wurden die Unstimmigkeiten anscheinend durch eine ganze Kette von Filmbearbeitungs- und Kontobuchungsfehlern seitens des KINAX-Werkes, die Wilms auf einer mit der Schreibmaschine dicht beschriebenen A4-Seite auflistete. Darin heißt es unter anderem:

199 Wilms an RETHETO, 29.06.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 83.

200 Wilms an RETHETO, 11.12.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 83.

201 Wilms an HADEKO, 16.11.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 80.

202 Wilms an Liselotte Kiesewetter, 28.06.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84.

Bis auf 1–2 Umbuchungen, habe ich stets genau und rechtzeitig meine Anweisungen gegeben. Im Falle Konstrukta [sic] sogar an Sie, Herr Ax, persönlich. [Gemeint sind der Waschmaschinen-Werbefilm FLIRT MIT EINER MASCHINE sowie wohl Wilhelm Ax jun. – Anm. d. Verf.] Vielleicht wäre doch ein Notizbuch zu empfehlen!!!²⁰³

Was letztlich dazu führte, dass Wilms dennoch bis zu ihrem Tod mit KINAX zusammenarbeite und man zum freundschaftlichen Ton zurückkehrte, lässt sich aus den überlieferten Briefwechseln nicht mehr rekonstruieren. Dennoch zeigt gerade diese Auseinandersetzung, dass die Filmemacherin ihre Position vehement selbst gegenüber Geschäftspartnern vertrat, zu denen sie ein freundschaftliches Verhältnis pflegte, und dass sie gewillt war, diese für ihre Arbeit aufs Spiel zu setzen.

Abgesehen von diesen konfliktbeladenen Geschäftsbeziehungen offenbaren die überlieferten Dokumente auch, dass Elisabeth Wilms sehr häufig eine bevorzugte Behandlung bei der Entwicklung, Kopie oder Regenerierung ihrer Filme erbat oder sogar einforderte. Sie begründete dies stets mit dem Auftragscharakter ihrer Produktionen und damit, dass sie unter Termindruck stehe oder finanzielle Einbußen zu befürchten habe.²⁰⁴ Von den meisten filmtechnischen Unternehmen scheint ihr diese privilegierte Behandlung eingeräumt worden zu sein. Wohl nicht zuletzt deshalb, weil man mit Wilms keine gute Kundin verlieren wollte. 1949, in für Deutschland wirtschaftlich schwierigen Zeiten, sicherte man ihr bei KINAX sogar zu, sie bei der Versorgung mit Rohfilm bevorzugt zu behandeln.²⁰⁵ In mehreren Schreiben der Filmemacherin finden sich Nachfragen, wann endlich mit der Fertigstellung des jeweiligen Auftrages zu rechnen sei, doch es lässt sich heute nicht mehr feststellen, ob die filmtechnischen Unternehmen ihr in diesen Fällen eine bevorzugte Behandlung verweigerten oder Wilms schlicht ungeduldig geworden war. Lediglich einmal, in einem frühen Stadium ihres Filmschaffens im Jahr 1948, lässt sich eine klare Absage an derartige Privilegien belegen: Nachdem die Dortmunderin bei Agfa in Leverkusen inoffiziell bevorzugt behandelt worden war, indem man ihre Aufträge innerhalb nur eines halben Tages fertigstellte, und ein anderer Filmemacher davon erfahren und sich beschwert hatte, nahm man seitens Agfa von dieser Praxis für die Zukunft Abstand.²⁰⁶

Abschließend kann man festhalten, dass der Charakter von Wilms' erhaltener Kommunikation mit Filmkopierwerken und Filmregenerierungsunternehmen den Schluss nahelegt, dass die Dortmunderin von diesen vor allem als professio-

203 Wilms an KINAX, 28.05.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84.

204 Siehe bspw. STA DO, Best. 624, Nr. 83.

205 KINAX an Wilms, 07.02.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 90.

206 Siehe Dr. Walter Schulz an Wilms, 31.12.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 96.

nelle Filmemacherin wahrgenommen werden wollte und demgegenüber anscheinend des Öfteren den Eindruck hatte, als Amateurfilmerin verstanden zu werden. Davon zeugt neben ihren häufigen Verweisen auf den Auftragscharakter ihrer Filme und ihren Termindruck auch die Art und Weise, wie sie Konflikte mit den filmtechnischen Betrieben austrug, indem sie sich beispielsweise durch Experten schriftlich versichern ließ, nicht für entstandene Mängel verantwortlich zu sein oder auf ihre langjährige Erfahrung und professionelle Arbeitsweise verwies:²⁰⁷

Ich filme 16 Jahre, habe aber derartiges noch nicht erlebt. Da ich augenblicklich an der Herstellung von 7 Filmen arbeite, ist diese Pannenserie für mich ein schwerer Rückschlag. Die herrlichsten Aufnahmen sind für mich unbrauchbar geworden, da ich keine verkratzten Filme verwende.²⁰⁸

Dieses Vorgehen erscheint insofern nachvollziehbar, als die von Elisabeth Wilms in Anspruch genommenen Unternehmen, die 16-mm-Film bearbeiteten und so gleichermaßen mit Amateurfilmern wie professionellen Filmemachern (beides zudem klar männlich dominierte Gruppen) Geschäfte machten, ihrerseits die Verantwortung für Materialschäden oder falsch ausgeführte Arbeiten fast immer auf Fehler bei der Aufnahme oder Projektion zurückführten oder unklare Anweisungen seitens Wilms dafür verantwortlich machten, und ihr so letztlich nichts anderes als amateurhaftes Verhalten bescheinigten. Auch der Umstand, dass es sich bei Wilms um eine Filmemacherin handelte, mag seitens der Unternehmen zu einer Ungleichbehandlung geführt haben. Dies bleibt allerdings eine Vermutung und schlägt sich nicht in der überlieferten Kommunikation nieder.

3.6 Elisabeth Wilms in der medialen Berichterstattung

Für eine möglichst umfassende Analyse von Wilms' filmischem Werdegang erscheint es sinnvoll, auch ihre eigene Medienpräsenz mit einzubeziehen. Gemeint ist in diesem Zusammenhang nicht der Gebrauch von Wilms' Filmmaterial in medialen Kontexten. Er wird an anderer Stelle verhandelt werden.²⁰⁹ Vielmehr soll der Fokus auf der medialen Berichterstattung über sie liegen, um bestenfalls Rückschlüsse auf deren Einfluss auf Wilms' Filmschaffen ziehen zu können. Von besonderem Interesse ist hierbei vor allem die Presseberichterstat-

207 Beispiele für Rückversicherungen durch Dritte finden sich u. a. in: KINAX an Filmtechnischer Betrieb Trebus, 02.06.1969 sowie Wilms an Filmtechnischer Betrieb Trebus, 02.06.1969 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 80).

208 Wilms an Kodak, 26.06.1957, STA DO, Best. 624, Nr. 84.

209 Siehe Kapitel 5.

tung, da Elisabeth Wilms im Laufe ihres Lebens selbst zahlreiche Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über sich oder ihre Filme zusammentrug, die einen umfangreichen Einblick ermöglichen. Jene Artikel, die ihr teilweise auch von aufmerksamen Bekannten zugeschickt wurden, sind heute Teil ihres schriftlichen Nachlasses. Ab den frühen 1970er-Jahren sammelte zudem das Stadtarchiv Dortmund die Beiträge der Dortmunder Tagespresse über Wilms, da diese inzwischen stadtweite Bekanntheit erlangt hatte. Nichtsdestotrotz muss festgehalten werden, dass das heute verfügbare Quellenkorpus der Printbeiträge keinen endgültigen Schluss über den vollständigen Umfang der Berichterstattung über Wilms und ihre Filme zulässt.

Die ältesten Zeitungsartikel, die sich in diesem Korpus befinden, datieren bereits auf das Jahr 1949. Während einer der Beiträge (*Dortmunder Bekanntmachungen*, 6. Oktober 1949) lediglich am Rand erwähnt, dass Wilms eine Vorführung von gasbetriebenen Haushaltsgeräten gefilmt habe, fokussiert der andere (*Westfalenpost*, 18. November 1949) Wilms' für das Evangelische Hilfswerk gedrehte Filme anlässlich mehrerer Vorführungen der beiden Produktionen in der Region. Nur rund zwei Monate später, am 12. Januar 1950, erschien in der *Westfälischen Rundschau* ein Beitrag, der Elisabeth Wilms' bisheriges filmisches Schaffen zum Inhalt hat. Am 2. März 1950 berichtete auch die *Herner Zeitung* über sie, im Juli 1950 folgte ein reich bebildeter Beitrag der Illustrierten *Heute*. Im Nachlass findet sich zudem ein Zeitungsartikel unbekannter Herkunft vom 25. Juli 1950, der über ihren Wiederaufbaufilm für die Stadt Dortmund berichtet.²¹⁰ Allein diese Artikel aus 1950 belegen, dass Elisabeth Wilms bereits in einem frühen Stadium ihrer filmischen Tätigkeit mediale Aufmerksamkeit zuteilwurde. Auch wenn in diesem Zusammenhang keineswegs von einer kontinuierlichen Medienpräsenz die Rede sein kann, ist es doch erstaunlich, wie häufig ab diesem Jahr in der Presse über Wilms berichtet wurde: Im Nachlass der Filmemacherin finden sich aus den 1950er-Jahren 71, aus den 1960er-Jahren 38, aus den 1970er-Jahren 73 und aus den 1980er-Jahren 22 Pressebeiträge über sie und ihre Filme.

Die Inhalte der überlieferten Beiträge zeigen, dass die Berichterstattung zu Beginn der 1950er-Jahre zunächst vor allem auf den beiden Filmen DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT und deren Rolle bei der Bewältigung des Dortmunder Nachkriegselends beruhte und in der direkten Folge durch die

210 Siehe o. V.: «Einzelhandel beim Dortmunder Gaswerk zu Gast». In: *Dortmunder Bekanntmachungen*, 06.10.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 130, o. V.: «Filme der Not». In: *Westfalenpost*, 18.11.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 108, o. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113, o. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950, o. V.: «Bäckersfrau dreht Kulturfilme». In: *Herner Zeitung*, 02.03.1950, G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseereignis, 25.07.1950 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 111–112).

Produktion von DORTMUND IM WIEDERAUFBAU und DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE genährt wurde. Hinzu kommt außerdem, dass Elisabeth Wilms selbst (freilich in Kombination mit ihrer filmischen Tätigkeit) für die Zeitungen der gerade erst gegründeten und im Aufschwung befindlichen BRD eine Person darstellte, über die es wert war, zu berichten: Als Frau aus dem Handwerkermilieu hatte sie es durch eigene kreative Arbeit geschafft, zu einer Filmemacherin zu werden, deren zur Spendenakquise eingesetzte Filme offensichtlich geholfen hatten, die Not in der Nachkriegszeit zu lindern, und die nun Auftragsfilme für die Stadt Dortmund oder Stahlwerke fertigte. Die Geschichte ihres selbst erarbeiteten Erfolgs «aus dem Nichts» passte gut zur gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung in der deutschen Wirtschaftswunderzeit und machte sie für die Presse interessant.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die bereits erwähnte Tatsache, dass es sich bei Wilms zwar um eine erfolgreiche *Frau* handelte, sie allerdings nur in Ansätzen mit dem in jener Zeit vorherrschenden, klassischen Geschlechterbild brach und sich damit noch innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen bewegte. In vielen Artikeln wird einerseits betont, wie selbstbestimmt und unabhängig sie ihr «Hobby» ausübt, andererseits wird jedoch ebenso häufig darauf verwiesen, dass sie trotz ihres Erfolgs jeden Tag ihrer beruflichen Tätigkeit im Familienbetrieb nachgeht. Ein 1958 publizierter Zeitungartikel verweist beispielsweise auf ihre Doppelrolle: «Wenn ich meine Filme aneinanderreihen würde, kämen sicher mehr als 50 Kilometer zusammen», sagte Frau Wilms beim Abschied. Dann zog sie sich schnell ihren weißen Kittel über und war wieder die Frau eines Asselner Bäckermeisters.»²¹¹ Auch ihre häuslichen Pflichten vernachlässigt die Bäckermeistersfrau laut Presseberichterstattung nicht. In einem weiteren Artikel heißt es: «Aber sie verlor ihre gewohnten Pflichten nicht aus den Augen. «Ein einziges Mal hat sie vergessen, mir einen Knopf anzunähen», versichert Herr Wilms lächelnd, und in seinem Lächeln schimmert Stolz mit durch.»²¹² In der Reportage einer Illustrierten wird Elisabeth Wilms selbst wie folgt zitiert:

«Machen Sie doch um Gotteswillen in der Presse kein Aufsehen! Ich sehe in meiner Arbeit und auch in dem Segen, der über dieser Arbeit liegt, ein Geschenk unseres Herrgotts, für das ich ihm zutiefst dankbar bin. Im übrigen bin ich in erster Linie die Frau eines Bäckermeisters, und nur soviel, wie ich an Zeit neben meinen Pflichten im Haushalt und im Ladengeschäft erübrigen kann, gehört meiner Filmarbeit.»²¹³ Der Autor eines weiteren Zeitungsartikels schrieb, Wilms

211 O. V.: «Filmen ist ihre Leidenschaft». In: *Westfälische Rundschau*, 13.08.1958, STA DO, Best. 624, Nr. 111.

212 O. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

213 O. V.: «Frau Elisabeth Wilms. Dortmunds filmende Bäckersfrau». In: *Die Frau in der Bäckerei* 3, 1959, S. 5, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

habe neben ihrer Arbeit 17 Personen zu betreuen, wobei bis auf zwei Pflegekinder unklar bleibt, um wen es sich handelt (eventuell ist das Personal aus Bäckerei und Lebensmittelgeschäft gemeint).²¹⁴ Zudem wird in mehreren Beiträgen das Bild einer Person gezeichnet, die keineswegs berufliche und finanzielle Unabhängigkeit anstrebt. Im Gegenteil: Angebote zur «professionellen Filmarbeit» schlug sie zugunsten ihres Mannes und des Familienbetriebs aus, heißt es mehrfach.²¹⁵ Zu alledem und zum zeitgenössischen Geschlechterbild passt auch die in fast allen allgemein gehaltenen Artikeln über sie erwähnte Tatsache, dass Wilms die *Frau eines Bäckermeisters* ist. Dies bringt ihr bereits in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre den Beinamen «Die filmende Bäckersfrau» ein.²¹⁶ Eine Bezeichnung, die über ihren Tod hinaus bis heute verwendet wird und sie vor allem als Frau eines Bäckers ausweist, die filmt. Der Rahmen und Umfang dieser Tätigkeit bleibt dabei indes unklar und ihr nicht zuletzt auch monetär messbarer Erfolg als Produzentin von Auftragsfilmen wird von diesem Beinamen in gewisser Weise unterschlagen. Wahrscheinlich ist, dass dies von Seiten Wilms' im Rahmen ihrer Selbstdarstellung als treusorgende Ehefrau mit dem Hobby der Filmproduktion bewusst so erfolgte. Zumindest lässt sich mit Hilfe der Quellen nicht belegen, dass sie sich aktiv gegen die Verwendung dieses Labels gewehrt hätte. Es ist auch denkbar, dass ihr Beiname indirekt als Mittel zur Überwindung von Vorbehalten seitens potenzieller Auftraggeber fungieren konnte: Sie hatten es zumindest auf den ersten Blick nicht mit einer professionellen (dazu noch weiblichen) Filmproduzentin zu tun, die in der Konsequenz entsprechende Preise für ihre Dienste erhob, sondern mit einer Hobbyfilmerin, eben einer «filmenden Bäckersfrau».

Führt man sich die geschilderten Spezifika vor Augen, die Elisabeth Wilms für die Presse interessant erscheinen ließen, verwundert es nicht, dass von der Mitte der 1950er-Jahre bis zur Mitte der 1960er-Jahre zahlreiche Artikel publiziert wurden, die über sie als Person und ihr Filmschaffen allgemein berichteten. Im Gegensatz zu den ersten Beiträgen über Wilms, die in Dortmund und Umgebung erschienen, wurde der überwiegende Teil dieser Artikel nun entweder in überregionalen Zeitungen oder in Tageszeitungen veröffentlicht, deren Verbreitungsgebiet fern von Dortmund lag: So finden sich im Nachlass Beiträge aus der *Bild*, der *Welt am Sonntag*, dem *Hamburger Abendblatt*, der *Rheinischen Post*, der *Frankfurter Neuen Presse*, der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung*, den *Lübecker*

214 Siehe G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

215 Siehe z. B.: o. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

216 Die früheste Erwähnung dieses Spitznamens scheint auf das Jahr 1953 zu datieren und findet sich in einem Artikel der *Essener Allgemeinen Zeitung*: Richard Schulz: «Filmender Bäckersfrau ist kein Dach und kein Turm zu hoch». In: *Essener Allgemeine Zeitung*, 29.10.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

Nachrichten, der *Cuxhavener Presse*, der *Cuxhavener Zeitung*, der *Deister- und Weserzeitung*, den Illustrierten *Der Aufstieg*, *Deutscher Hausfreund*, *Heute*, *Neue Illustrierte* und *Frau im Spiegel*, der Amateurfilmzeitschrift *Der Film-Kreis*, der deutschsprachigen, chilenischen Zeitung *Condor*, der niederländischen Illustrierten *Libelle* sowie den Verbandszeitschriften *Die Frau in der Bäckerei*, *Bäcker-Post*, *Bäcker-Zeitung*, *Bäckerblume*, *Weckruf* und *Der bayerische Bäckermeister*.²¹⁷

Wie es dazu kam, dass in diesen Publikationen über Elisabeth Wilms berichtet wurde, lässt sich heute nur teilweise nachvollziehen. Da in den Artikeln der regionalen Tageszeitungen nicht auf Vorführungen von Wilms' Filmen im jeweiligen Verbreitungsgebiet verwiesen wird und für überregionale Tageszeitungen und Illustrierte derartige Anlässe keine Berichtsgrundlage darstellten, können Filmvorführungen als unmittelbare Auslöser ausgeschlossen werden. Außer einigen aktuellen Filmprojekten, die in manchen Beiträgen Erwähnung finden, lassen sich andere konkrete (aktuelle) Anlässe aus den Inhalten der Artikel nicht ableiten. Am wahrscheinlichsten scheint es daher, dass sowohl die Mehrfachverwendung von bereits verfasstem Material durch verschiedene Druckwerke derselben Verlagsgruppe zum Ausmaß der Berichterstattung beitrug als auch die Möglichkeit, dass Journalist:innen über bereits vorhandene Beiträge in den Printmedien sowie über Hinweise von Kolleg:innen Kenntnis über die Existenz der Dortmunder Filmemacherin erlangten.

Für diese zwei Verbreitungswege sprechen zum Ersten mehrere, im Nachlass befindliche Briefe von Pressevertretern an Wilms, die klar benennen, dass sie ihrerseits über Zeitungsartikel auf sie aufmerksam geworden sind.²¹⁸ Zum Zweiten deuten auch die Inhalte der Artikel selbst auf diese Art der Weitergabe von Themen hin, denn der Großteil von ihnen ähnelt sich in vielen Formulierungen und tradiert gleichermaßen dieselben Anekdoten wie Fehler (speziell die Verwechslung von Filmtiteln). Die 1955 publizierten Beiträge aus dem *Hamburger Abendblatt* und der *Frankfurter Neuen Presse* stammen sogar erkennbar von derselben Autorin und gleichen sich bis auf die Zwischenüberschriften aufs Wort.²¹⁹ Gleiches gilt für die Reportagen der *Welt am Sonntag* und der *Rheinischen Post* (beide ebenfalls 1955).²²⁰ Zum Dritten zeigen mehrere erhaltene Schriftwechsel

217 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 109, Nr. 111–112, Nr. 113, Nr. 114, Nr. 130.

218 Siehe den Brief von Tino Reyhardt (Redaktion der Illustrierten *Heute*) vom 03.04.1950 an Wilms (STA DO, Best. 624, Nr. 113), das Schreiben der Redaktion der Zeitschrift *Der Film-Kreis* vom 08.01.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 109), den Brief Richard Schulz' (*Essener Allgemeine Zeitung*) vom 17.11.1953 (STA DO, Best. 624, Nr. 113) sowie indirekt das Schreiben der Redaktion der Zeitschrift *Der erfolgreiche Film* vom 28.03.1950 (STA DO, Best. 624, Nr. 113)

219 Siehe Hildegard Damrow: «Produktion im Herrenzimmer». In: *Hamburger Abendblatt*, 10.12.1955 sowie *Frankfurter Neue Presse*, 22.12.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 113, Nr. 114).

220 Siehe F. Simoneit: «Eine Frau filmt Zeitgeschichte». In: *Welt am Sonntag*, 11.09.1955 sowie: o. V.: «Bäckermeistersfrau dreht Filme». In: *Rheinische Post*, 10.11.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 111–112, Nr. 113).

zwischen Wilms und verschiedenen Redaktionen, dass sie stets bereitwillig auf die Anfragen von Journalist:innen einging und ihnen Fotos von sich und ihrer Filmtätigkeit übersandte, sowie bereits publiziertes Pressematerial fast schon im Sinne einer Pressemappe zusammenstellte, aus dem diese sich inhaltlich bedienen konnten.²²¹ Für das Jahr 1960 lassen sich sogar zwei Beispiele finden, bei denen Elisabeth Wilms aufgrund ihrer «umfangreichen Filmarbeit» die Aufgabe der Beantwortung von Presseanfragen einer anderen Person übertrug (deren Name leider nicht überliefert ist), die dann gewissermaßen als Wilms' Pressesprecher:in agierte.²²²

Darüber hinaus scheint die sich auf diese Weise förmlich selbst reproduzierende Berichterstattung der 1950er- und 1960er-Jahre eine gewisse Eigendynamik entwickelt zu haben, wie beispielsweise ein Brief zeigt, in dem ein Mitarbeiter der *Essener Allgemeinen Zeitung* sich bei Wilms dafür entschuldigt, noch nicht alle für einen Artikel verwendeten Fotos aus ihrem Besitz an sie zurücksenden zu können: Eines von ihnen habe sich ein Bochumer Kollege für eine Reportage ausgeliehen und würde es nach Gebrauch selbst zurücksenden. In einem anderen Brief erklärt der Journalist Hannes Rosenberg, er habe einige seiner Artikel an eine Presseagentur weitergegeben, die nun offenbar für weitere Veröffentlichungen in mehreren Printmedien verantwortlich sei.²²³ Jene Verselbstständigung scheint auch dazu geführt zu haben, dass Elisabeth Wilms selbst keinen vollständigen Überblick darüber hatte, wo und in welcher Form über sie berichtet wurde: Mehrmals überraschten sie Menschen mit der Übersendung von Artikeln, von deren Existenz sie selbst nichts wusste.²²⁴

Betrachtet man jene Pressebeiträge über Wilms, die aus der Zeit zwischen der Mitte der 1960er-Jahre und ihrem Tod im Jahr 1981 stammen, so zeigt sich, dass sich deren Inhalte im Vergleich zu den Vorjahren weg von einer allgemeinen Schilderung ihrer Filmtätigkeit hin zu konkreten Anlässen verlagerten: In erster Linie waren es öffentliche Vorführungen ihrer Filme, die in unterschiedlichsten Kontexten in Dortmund und Umgebung stattfanden und in der Lokalpresse angekündigt und rezensiert wurden. Diese Artikel zeigen zugleich, dass nur ein Teil von Wilms' filmischem Repertoire bei öffentlichen Veranstaltungen in und um Dortmund zur Aufführung gelangte: Nämlich jene Filme, die sich mit der

221 Vgl. Westfälische Rundschau an Wilms, o. D., Hamburger Abendblatt an Wilms, 16.12.1955, sowie Der FilmKreis an Wilms, 12.04.1955 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 113).

222 Auch in diesen Fällen wurden bereits publizierte Artikel an die Journalisten übersandt. Siehe Unbekannt an Julius Markaritzer, 19.10.1960 und 16.11.1960, sowie Unbekannt an Paul Kobusch, 16.11.1960 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 113).

223 Siehe Richard Schulz an Wilms, 17.11.1953, sowie Hannes Rosenberg an Wilms, 12.04.1954 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 113).

224 Siehe bspw. Hildegard Behrens an Elisabeth Wilms, 16.12.1955, sowie Elisabeth Wilms an Eduard Melinkat, 03.10.1967 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 94).

Geschichte und Gegenwart der Stadt auseinandersetzen, also den öffentlichen Raum thematisierten, und aus Wilms' Gesamtwerk für die Dortmunder Bevölkerung wohl die größte Relevanz besaßen, da sie das Potenzial hatten, kollektive Erinnerungen an gute und schlechte Zeiten (etwa Nachkriegszeit, Wiederaufbau, Bundesgartenschau 1959) zu beschwören und sich mit dem Gezeigten zu identifizieren. In der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre hielt zudem verstärkt die Würdigung von Wilms' Lebenswerk Einzug in die Printberichterstattung. So finden sich Beiträge anlässlich des 70. und 75. Geburtstages der Filmemacherin sowie der Auszeichnung mit dem «Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland» (1977) und der «Ehrendadel der Stadt Dortmund» (1979).

Was eine eventuelle Berichterstattung über Elisabeth Wilms in Radio und Fernsehen anbelangt, lassen sich dazu bis auf zwei nachweisbare Fernsehbeiträge keine Belege finden: So wird in einem 1975 verfassten Brief an Wilms ein Beitrag über sie in der Fernsehsendung «Hier und Heute» (WDR) aus demselben Jahr erwähnt, für den weitere Zeugnisse allerdings fehlen.²²⁵ Es könnte sich um den einzigen Fernsehbeitrag über Wilms zu ihren Lebzeiten gehandelt haben, da der zweite nachweisbare Beitrag im Fernsehen über sie der 1980/81 produzierte Dokumentarfilm *BROT UND FILME* ist, der posthum (ebenfalls im WDR) ausgestrahlt wurde und somit vor allem eine Rolle in der Wahrnehmung ihres Lebenswerkes in der Erinnerungskultur spielt, welche in Kapitel 7 dieser Arbeit separat verhandelt wird.²²⁶

Lassen sich nun abschließend direkte Bezüge zwischen der medialen Berichterstattung über Wilms und ihrem filmischen Werdegang herstellen? Es ist diesbezüglich zunächst zu bemerken, dass vor allem die Printbeiträge keinen negativen Einfluss auf ihre Karriere gehabt haben dürften. Dafür spricht der stets positive Tenor der überlieferten Artikel, die ihr filmisches Können ebenso loben wie die Relevanz ihrer Filme und so ausnahmslos als kostenlose Werbung für Wilms zu sehen sind. Einer befriedigenden Beantwortung dieser Frage stehen zwei Umstände entgegen: Erstens existieren über all jene Dinge, die Wilms mit ihren Auftraggebern persönlich oder telefonisch besprach, ebenso wenig Aufzeichnungen wie über auf diesem Wege erfolgte erste Kontaktaufnahmen, die möglicherweise auf der Berichterstattung fußen. Zweitens müssen sich Schilderungen darüber, wie potenzielle Auftraggeber auf Wilms aufmerksam geworden sind, auch nicht zwingend in der schriftlichen Korrespondenz wiederfinden.

Dennoch können die überlieferten Briefwechsel der Filmemacherin bezüglich der Fragestellung zumindest Anhaltspunkte liefern: Insgesamt finden sich Briefe von zwölf verschiedenen Personen und Institutionen, die explizit darauf verwei-

225 Siehe Heimatverein Vorhelm an Wilms, 07.09.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 37.

226 Erstaussstrahlung: 05.12.1981.

sen, dass sie Wilms aufgrund eines Zeitungs- oder Zeitschriftenartikels kontaktieren. Zwei von ihnen geben sogar an, sie seien bereits mehrfach durch die Presse auf ihr Filmschaffen hingewiesen worden. Bis auf eine Ausnahme (1967) stammen diese Briefe aus den Jahren 1950 bis 1956 und zum überwiegenden Teil von Amateurfilmer:innen oder an diesem Hobby Interessierten, die die Dortmunderin um Rat bei der Anschaffung von Geräten, beim Einstieg ins Filmen oder bei der Professionalisierung ihres Hobbys baten.²²⁷ Drei der Schreiben stammen von potenziellen Auftraggebern: Eines vom «Haus für Berufsgestaltung des Lebensmittel-Einzelhandels», wo man sich durch einen Zeitungsartikel an Wilms und eine frühere filmische Zusammenarbeit erinnerte und anlässlich einer Messe einen weiteren Film bei ihr in Auftrag geben wollte; ein Zweites von einem Mitarbeiter der RWTH Aachen, der von Wilms einen Kulturfilm zur «technischen Kinematik» produzieren lassen wollte; ein Drittes vom Institut für den wissenschaftlichen Film, wo man Näheres über ihre Filme in Erfahrung bringen wollte, um eventuell Kopien für das eigene Archiv und den Unterrichtsgebrauch an Hochschulen zu erwerben.²²⁸

Wenngleich man die Zeitspanne von sechs Jahren, in denen die überlieferten Briefe entstanden sind, ebenso berücksichtigen muss wie die Tatsache, dass sich aus der Zeit nach 1956 nur noch ein Brief findet, der einen konkreten Bezug zu einem Zeitungsartikel herstellt und es sich zudem bei den Schreibenden überwiegend um Privatpersonen handelt, belegen diese Schriftstücke dennoch, dass die Printberichterstattung das Interesse an Wilms' Arbeit förderte und potenziell dazu beitragen konnte, ihr weitere Aufträge für Filmproduktionen einzubringen.

3.7 Zwischenfazit – «Ein-Frau-Produktion»?

Wie sich im Verlauf dieses Kapitels gezeigt hat, sind die kennzeichnenden Merkmale von Elisabeth Wilms' filmischer Tätigkeit das Resultat eines Zusammenspiels aus biografischen Umständen, der gleichzeitigen Anwendung amateurhafter und professioneller Praktiken, sowie dem teilweisen Ausbruch aus dem Gefüge gesellschaftlich idealisierter Rollenbilder.

227 Siehe Carl Leibold an Wilms, 24.02.1950 (STA DO, Best. 624, Nr. 53); Erwin Marzahl an Wilms, 01.10.1953; Klaus Becker an Wilms, 28.10.1955; Hildegard Behrens-Kühn an Wilms, 12.12.1955; Eduard Melinkat an Wilms, 20.09.1967 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 94); Film-Club Berlin 1950 an Wilms, 24.05.1950 (STA DO, Best. 624, Nr. 95); Herbert Schmaus an Wilms, 05.05.1956 (STA DO, Best. 624, Nr. 96); Josefine Wilms an Elisabeth Wilms, 02.09.1956 (STA DO, Best. 624, Nr. 116); Hans Les an Erich Wilms, 13.07.1950 (STA DO, Best. 624, Nr. 118).

228 Siehe Haus für Berufsgestaltung des Lebensmittel-Einzelhandels an Wilms, 16.10.1950 (STA DO, Best. 624, Nr.96), Dr.-Ing. W. Meyer zur Capellen an Wilms, 24.11.1954 (STA DO, Best. 624, Nr. 31) sowie Institut für den wissenschaftlichen Film an Wilms, 19.01.1956 STA DO, Best. 624, Nr. 54).

Aus den in diesem Kapitel betrachteten Unterlagen der Filmemacherin geht hervor, dass sie 1941, als sie den Schmalfilm für sich entdeckte, jene kommerzielle Tätigkeit nicht offenbar intendiert hatte, die später den Großteil ihrer Beschäftigung mit dem Film ausmachte. Vielmehr waren ihr nicht zu unterschätzender Enthusiasmus für dieses Hobby, ihre seit Kindertagen geprägte Religiosität und all jene geschilderten Umstände, durch die sie in der Nachkriegszeit in der Lage war, Filme zu produzieren, dafür verantwortlich, dass sie letztlich auf der Basis der Anerkennung für DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT diesen Weg einschlug. So ist die Nachkriegszeit als jener Punkt in ihrer Biografie zu sehen, an dem viele, teils zufällige Faktoren zusammenwirkten, die ihr späteres Schaffen in dieser Form überhaupt erst ermöglichten.

Wie gezeigt werden konnte, fühlte sich die Filmemacherin zeitlebens offenbar vor allem im Kreis der Amateurfilmer:innen verwurzelt, von denen sie in der Anfangsphase ihres Schaffens die Grundlagen des Filmhandwerks gelernt hatte und unterstützt wurde. Insbesondere der Schmalfilm-Klub Dortmund, in dem Wilms sich zeitlebens engagierte, stellte neben Amateurfilmzeitschriften und Amateurfilmfestspielen einen wichtigen Bezugsrahmen in ihrer ansonsten nur schwer zu fassenden medialen Prägung dar. Nichtsdestotrotz war sie bereits nach Erhalt ihrer ersten monetär entlohnten Aufträge zu Beginn der 1950er-Jahre bestrebt, die Produktion ihrer Filme vor allem auf der technischen Ebene zu professionalisieren. Sie übernahm für den Bereich der Filmproduktion professionelle Praktiken, wie etwa die Arbeit mit Negativfilmmaterial, Zwischenpositiven und Duplikat-Negativen oder die Installation eines Wäscheleinen-«Galgens» für die Filmmontage. Bis in die 1960er-Jahre hinein erweiterte sie ständig ihre Ausrüstung. Zudem erfolgte die Umwidmung von Wohn- zu Studioräumen im Haus der Familie und letztlich der Einbau eines rund 56 Quadratmeter großen Zuschauerraumes in den Hoftrakt des Hauses. Diesen Eindruck stützen auch die überlieferten Steuerunterlagen der Dortmunderin, die nicht nur ihre Professionalisierungsbestrebungen belegen, indem sie beispielsweise zeigen, dass sie bereits in den 1950er-Jahren einen Großteil ihrer Zeit mit der Filmproduktion zubrachte, sondern überdies zeigen, dass die Erlöse aus ihren Aufträgen ihr sogar die Möglichkeit gaben, Autos und Wohnwagen aus ihrem Betriebsvermögen anzuschaffen.

Insbesondere ihr problembehafteter Schriftverkehr mit Filmkopierwerken und Regenerierungsunternehmen zeigt, dass sie auf der Ebene der Kommunikation bemüht war, möglichst professionell aufzutreten. Auch die beständige Wiederverwertung älterer Aufnahmen und die damit einhergehende Modularisierung ihrer Filme sind als Ausdruck eines professionellen Umgangs mit dem Medium zu verstehen. Eine vergleichbare Professionalisierung im Umgang mit Verträgen und Vereinbarungen stellte sich hingegen erst spät ein. Hier blieb Wilms lange der eher dem Amateurbereich zuzurechnenden Praxis der Zusammenarbeit auf der

Basis von mündlichen Vereinbarungen verhaftet, was nicht selten zu Konflikten mit ihren Auftraggebern führte.²²⁹

Als zuträglich für ihr Filmgeschäft dürfte sich auch die überregional erfolgte Presseberichterstattung über sie erwiesen haben, die ihre Leistungen stets pries. Die Journalistin Hildegard Damrow umschrieb die Umstände der Filmherstellung bei Elisabeth Wilms 1955 mit dem Begriff «Ein-Frau-Produktion».²³⁰ Dass dieser Begriff ebenso wie der häufig gebrauchte Beiname «filmende Bäckersfrau» das tatsächliche Ausmaß von Wilms' filmischer Tätigkeit eher verschleiert denn offenlegt, hat sich ebenfalls im Verlauf dieses Kapitels gezeigt. Auch der Inhalt der Presseberichterstattung über die Filmemacherin ist als Resultat ihres professionellen Umgangs mit der Presse zu sehen. Folglich korrespondieren beide Begriffe vor allem mit dem Bild, das die Filmemacherin gerne von sich zeichnete und das ihre filmischen Leistungen als Resultat einer persönlichen Einzelleistung einer Hobbyfilmemacherin darstellte. Die damit einhergehende Marginalisierung weiterer, an der Filmproduktion beteiligter Personen wirkt bis heute nach.

Eben jenes öffentliche Auftreten als Hobbyfilmerin, das im Gegensatz zu den geschilderten Professionalisierungsbestrebungen steht, muss seinerseits vor dem Hintergrund verschiedener gesellschaftlicher Kontexte betrachtet werden: Da sind erstens jene Geschlechterrollen, die während des größten Teils von Wilms' Leben gesellschaftlich idealisiert wurden und die mit ihren eigenen christlich-konservativen Wertevorstellungen korrespondiert haben dürften. Nach diesen wurde die berufliche Tätigkeit von verheirateten Frauen abseits der Arbeiterschicht allenfalls dann gutgeheißen, wenn sie das Familienleben und die Erledigung der häuslichen Pflichten nicht gefährdete und vorzugsweise im familieneigenen Betrieb verortet war. Elisabeth Wilms' Filmtätigkeit kann als Ausbruch aus diesem Rollenbild und als Versuch, durch den Griff zur Kamera Distanz zu den eigenen heimischen Verpflichtungen zu schaffen, gelesen werden, der wie gezeigt jedoch in einem begrenzten Maße stattfand.²³¹

Zweitens war während ihrer aktiven Schaffensphase die professionelle Filmproduktion noch ein klar männlich besetztes Berufsfeld. Ausgenommen hiervon waren, abgesehen von einer schauspielerischen Tätigkeit, lediglich einige wenige Berufe wie der der Cutterin. Demgegenüber bot der, zugegeben ebenfalls männlich dominierte Bereich des Amateurfilms nicht nur die Freiheit, sich prinzipiell mit allen Themen, die interessant erschienen, auseinandersetzen zu können,

229 Siehe hierzu auch Kapitel 4.

230 Siehe Hildegard Damrow: «Produktion im Herrenzimmer». In: *Hamburger Abendblatt*, 10.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

231 Als Ausdruck dieses Distanzierungsversuches können so auch bspw. die Filme PUMPERNICHEL, DER WEIHNACHTSBÄCKER sowie die Filme über ihre heimische Kirchengemeinde gesehen werden.

wie bereits Schenke konstatiert.²³² Er eröffnete auch die Möglichkeit, nahezu alle Funktionen bei der Produktion eines Films selbst auszufüllen, was im Falle von Wilms zwar (offenbar ihrerseits gewollt) nicht vollständig die Form einer «Ein-Frau-Produktion» annahm, es ihr aber dennoch ermöglichte, in den allermeisten Aspekten selbst kreativ tätig zu werden.

232 Siehe Schenke, S. 159.

4 «Hilf uns helfen!» Wilms' Filme für das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland

Elisabeth Wilms bezeichnete die evangelische Kirche und ihre persönliche Religiosität 1981 als «Stützpfeiler ihres Lebens».¹ Nach ihrem Zuzug aus Lengerich-Hohne spielte die Einbindung in die Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln eine große Rolle bei ihrer Sozialisierung am neuen Wohnort. So sagt sie in *BROT UND FILME*: «Als ich 1931 nach Asseln kam, ein Jahr später heiratete ich ja meinen Mann, da war mir das Sympathischste hier im Dorf die schöne Kirche.»² Sie wurde Mitglied des Asselner Kirchenchors und engagierte sich in der Evangelischen Frauenhilfe, mit der sie im Laufe ihres Lebens auch mehrere Reisen unternahm. Ihr Engagement in der Gemeinde korrespondierte dabei mit dem ihres Mannes Erich, der über viele Jahre hinweg als deren Presbyter (1948–1979) und Kirchmeister (1955–1979, danach Ehrenkirchmeister) fungierte und ab 1953 den Vorsitz des Evangelischen Männerdienstes Asseln innehatte.³ Die Verbundenheit der Familie Wilms mit der Kirchengemeinde drückt sich letztlich auch dadurch aus, dass diese den Nachlass von Erich und Elisabeth Wilms erbte.

Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass die Filmmacherin zeitlebens mehrfach ihr religiöses und karitatives mit ihrem filmischen Engagement verband: So dokumentierte im Laufe ihrer filmischen Tätigkeit das Leben

1 Siehe *BROT UND FILME*.

2 Ebd.

3 Siehe ebd. sowie o. V.: «Erich Wilms 75 Jahre alt». In: *Ruhr-Nachrichten*, 14.02.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 146.

im Dortmund der Nachkriegszeit und die dortige Arbeit karitativer Hilfsorganisationen (DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT, jeweils 1947 und 1948 entstanden) ebenso wie kirchliche Großereignisse (EVANGELISCHER KIRCHENTAG 1950, vermutlich 1950), die Arbeit einer Dortmunder Behindertenschule (FROH ZU SEIN BEDARF ES WENIG, zwei gleichnamige Filme, entstanden jeweils 1966 und 1977), den Bau einer Jugendbildungsstätte des Evangelischen Mädchenwerkes (HAUS HUSEN – JUGENDBILDUNGSSTÄTTE, vermutlich 1957, vertont 1966), die Arbeit des Dortmunder Vereins für Kinderhilfe (KINDERHILFE TUT NOT, um 1950) oder die Erlebnisse in einem christlichen Ferienlager auf der Nordseeinsel Spiekeroog (JUGEND IN CHRISTUS, JUGEND DER FREUDE, 1948). Über viele Jahre hinweg hielt sie zudem die Höhepunkte des religiösen Gemeindelebens in Asseln mit ihrer Kamera fest und kompilierte daraus mehrere Filme mit dem Charakter einer Chronik (bspw. AUS DEM GEMEINDELEBEN DER EVG. KIRCHENGEMEINDE DORTMUND-ASSELN, 1964). Überdies finden sich in ihrem Nachlass auch einige Filme, die sie zu ähnlichen Zwecken für andere kirchliche Gemeinden fertigte (KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE ASSELN, o. J., EVANGELISCHE KIRCHENGEMEINDE BRACKEL, um 1950).

Durch die große thematische Vielfalt, die diese insgesamt 19 Filme abdecken, lassen sich Wilms' karitativ und religiös motivierte Arbeiten nicht auf eine einzige, gemeinsame Zweckbestimmung reduzieren. Vielmehr reichen die Zwecke dieser Filme von der reinen Ereignisdokumentation (wie etwa des «Kirchentages») über das Anfertigen einer filmischen Gemeindechronik (diverse «Gemeindefilme») bis hin zur Einnahme von Spendengeldern durch Filmvorführungen (z. B. der «Hilfswerkfilme») sowie FROH ZU SEIN BEDARF ES WENIG). Wilms' Produktionen für das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland,⁴ DORTMUND NOVEMBER 1947 (1947) und SCHAFFENDE IN NOT (1948), sind diejenigen Filme in dieser Gruppe, die archivalisch noch am besten dokumentiert sind. Sie betreffende Dokumente finden sich nicht nur im Stadtarchiv Dortmund (wenn dort auch nur in geringer Zahl), sondern auch im Landeskirchlichen Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen sowie im Archiv für Diakonie und Entwicklung in Berlin. Überdies nehmen diese beiden Filme, wie bereits in Kapitel 3 geschildert, im Gesamtwerk der Filmemacherin eine besondere Stellung ein, da sie ihr den Weg zu ihren ersten kommerziellen Filmproduktionen ebneten.

Im folgenden Kapitel werden daher in einer Fallstudie die Produktions- und Distributionsumstände von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT herausgearbeitet. Im Zuge meiner Arbeit verwende ich für beide Filme den

4 Analog zu der von der Organisation selbst verwendeten Kurzform des Namens, die durch die genutzten Quellen für den Untersuchungszeitraum belegt ist und auch in der einschlägigen Forschungsliteratur verwendet wird, wird das «Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland» im Folgenden in erster Linie als «Evangelisches Hilfswerk» bezeichnet.

Begriff «Spendenfilm». Bei diesem handelt es sich weniger um eine Bezeichnung, die historisch im Kontext der beiden Produktionen verwendet wurde. Tatsächlich wurden sie durch den Auftraggeber in erster Linie als Filme bezeichnet, die «das Wirken des Hilfswerkes anschaulich zur Darstellung»⁵ bringen sollten, ohne auf den weiteren Zweck einzugehen. Ein einziges Dokument des Evangelischen Hilfswerkes, das allerdings bereits zwei Jahre vor der Produktion beider Filme verfasst wurde, schlägt zudem die Herstellung von Filmen im Rahmen der «Werbung»⁶ der Organisation vor. Beide Funktionsbezeichnungen bleiben letztlich eher abstrakt. Wie ich im Verlauf dieses Kapitels zeigen werde, ging es dem Evangelischen Hilfswerk in letzter Konsequenz um die Akquise von Spendengeldern oder -Gütern. Ich möchte mich im Rahmen meiner Untersuchung folglich näher am konkreten Verwendungszweck der beiden Filme, nämlich der Spendenakquise im Bereich des non-theatrical film, orientieren, weshalb mir der Begriff des Spendenfilms am zutreffendsten erscheint.

Elisabeth Wilms hat das Konzept des Spendenfilms mit ihren Produktionen DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT freilich nicht erfunden. Sieht man von filmischer Werbung für Kriegsanleihen während des Ersten Weltkriegs einmal ab, da es sich bei diesen nicht um Spenden, sondern um Wertpapiere handelt, findet sich für Deutschland ein Beispiel für einen Spendenfilm in der Produktion DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT.⁷ Dieser Film entstand laut Wolfgang U. Eckart zwischen 1919 und 1921 im Auftrag des Auswärtigen Amtes bei der Ufa-Kulturabteilung und sollte die Auswirkungen der vermeintlichen «Hungerblockade» der alliierten Siegermächte auf Deutschland zeigen, wengleich die dramatische Ernährungslage im Land vor allem durch die Umstände des Ersten Weltkriegs und Fehlentscheidungen in der zentralistischen Ernährungspolitik hervorgerufen worden war. DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT wurde laut Eckart unter anderem zur Spendenakquise eingesetzt.⁸ Ein weiteres, bekanntes Beispiel für einen Spendenfilm ist unter den Arbeiten von Ella Bergmann-Michel zu finden. Sie produzierte 1932 für den «Verein der Frankfurter Erwerbslosenküchen» den Dokumentarfilm ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE, der zur Spendenak-

5 Siehe bspw. Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 04.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

6 Siehe Schriftstück mit dem Titel «Vorschläge für die Werbung.», 04.11.1945, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

7 DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT, Produktion: Ufa-Kulturabteilung, 35 mm, s/w, stumm, 50 Min., D 1921.

8 Vgl. Wolfgang U. Eckart: «Kino, Hunger, «Rassenschmach». Exemplarische Dokumentar- und Propagandafilme aus dem Nachkriegsdeutschland, 1919–1924». In: Philipp Osten / Gabriele Moser / Christian Bonah / Alexandre Sumpf / Tricia Close-Koenig / Joël Danet (Hrsg.): *Das Vorprogramm. Lehrfilm, Gebrauchsfilmm, Propagandafilm, unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am Oberrhein, 1900–1970*, Heidelberg, Straßbourg 2015, S. 322–326.

quise im Beiprogramm der Frankfurter Kinos sowie abends unter freiem Himmel an der Frankfurter Hauptwache aufgeführt wurde.⁹ Wenige Jahre später nutzten auch die Nationalsozialisten im Rahmen ihrer Propaganda verschiedene filmische Formen, um für Geld- und Sachspenden für die Arbeit des «Winterhilfswerkes des deutschen Volkes» zu werben.¹⁰

Möchte man DORTMUND NOVEMBER 1947, SCHAFFENDE IN NOT und die filmische Praxis des Evangelischen Hilfswerkes allerdings in den historischen Kontext evangelischer Filmarbeit zur Spendenakquise einordnen, so fällt auf, dass dieses Thema bislang offenbar kaum wissenschaftliche Beachtung gefunden hat. Selbst für den größeren Rahmen, die Nutzung des Mediums Film durch die beiden christlichen Konfessionen in Deutschland, ergibt sich ein ähnliches Bild. Der aus meiner Sicht wichtigste Beitrag stammt bereits von 1978. Es handelt sich um Heiner Schmitts Dissertation *Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*. Wenige Jahre später folgte ein von Johannes Horstmann herausgegebener Sammelband zu kirchlicher Filmproduktion im Dienst der Missions- und der Jugend- und Sozialarbeit.¹¹ In den 2005 erschienenen Standardwerken zur Geschichte des Dokumentarfilms in Deutschland hat vor allem der Film im Dienst der sogenannten «Äußerer Mission», also zur Bekehrung von Anders- oder Nichtgläubigen, Beachtung gefunden, der jedoch keinen Interessenschwerpunkt meiner Arbeit bildet.¹² All diese Publikationen decken lediglich den Zeitraum bis 1945 ab. Für die kirchliche Filmarbeit nach 1945 existieren bislang Christian Kuchlers 2006 erschienene Dissertation *Kirche und Kino*, die die Filmarbeit der katholischen Kirche in Bayern zwischen 1945 und 1965 in den Blick nimmt, sowie Anne Kathrin Quaa's Monografie von 2007, die ihrerseits allerdings die evangelische Filmpublizistik und nicht die eigentliche Filmarbeit im Zeitraum von 1948 bis 1968 untersucht.¹³

9 ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE, Regie: Ella Bergmann-Michel, 35 mm, s/w, stumm, 9 Min., D 1932. Zu den Aufführungsmodalitäten siehe: Bergmann-Michel.

10 Siehe hierzu ausführlich: Andreas Martin: «Medieneinsatz und Propaganda zum Winterhilfswerk im Dritten Reich». In: Jürgen Wilke (Hrsg.): *Massenmedien und Spendenkampagnen. Vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Köln 2008, S. 161–232.

11 Johannes Horstmann (Hrsg.): *Kirchliches Leben im Film. Mission und konfessionelle Jugend- und Sozialarbeit im Spiegel kirchlicher Filmproduktion in Deutschland von den Anfängen des Films bis 1945*, Schwerte 1981.

12 Siehe u. a. Frank Thomas Meyer: «Bekehrung mit der Kamera. Filme der Äußerer Mission». In: Klaus Kremer / Antje Ehmann / Jeanpaul Goergen (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 204–218, sowie Frank Thomas Meyer «Endsieg für den Samariter». Missionsfilme der evangelischen und katholischen Kirche». In: Kay Hoffmann / Peter Zimmermann (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3, «Drittes Reich» 1933–1945*, Stuttgart 2005, S. 414–420.

13 Christian Kuchler: *Kirche und Kino. Katholische Filmarbeit in Bayern 1945–1965*, Paderborn 2006, sowie Anne Kathrin Quaa's: *Evangelische Filmpublizistik 1948–1968. Beispiel für das kulturpolitische Engagement der evangelischen Kirche in der Nachkriegszeit*, Ingolstadt 2007.

Schmitts umfangreiche Untersuchung erlaubt einen Einblick in die Praxis der evangelischen Filmarbeit in Deutschland bis 1945, die ich hier zur Kontextualisierung von Wilms' Produktionen kurz skizzieren möchte. Wie er zeigt, war die evangelische Kirche zunächst einer jener Akteure, die sich im Kaiserreich an der Debatte um die etwaigen negativen moralischen Auswirkungen des Kinos insbesondere auf Kinder und Jugendliche beteiligte und dafür eintrat, den kommerziellen Kinobetrieb diesbezüglich stärker zu reglementieren. Überlegungen zur Herstellung eigener religiöser Filmproduktionen gab es zwar bereits um 1910, diese kamen allerdings zunächst nicht über bescheidene Ansätze hinaus.¹⁴ Schmitt konstatiert, dass die praktische evangelische Filmarbeit in der Frühzeit der Kinematografie letztlich nur eine Randerscheinung auf dem Gebiet kirchlicher Öffentlichkeitsarbeit geblieben sei.¹⁵ Er hält weiterhin fest, dass die evangelische Kirche es, bedingt durch ihre Unterteilung in Landeskirchen und das Fehlen eines gemeinsamen Austauschforums aller evangelischen Laienverbände auch in der Folgezeit nicht vermochte, eine einheitliche Position zur Filmarbeit zu finden, wenngleich einzelne Akteure sein Potenzial als «Propagandamittel für kirchliche Zwecke» anpriesen.¹⁶ 1922 wurde beim Evangelischen Preßverband, der Dachorganisation der evangelischen Landespresseverbände, eine eigene Filmabteilung gegründet, die sich ihrerseits die Nutzung des Films als Medium zur Verbreitung der evangelischen Weltanschauung auf die Fahnen schrieb. Dennoch wurde dadurch die kirchliche Filmarbeit nicht zentralisiert, sondern blieb auf viele verschiedene Institutionen verteilt, die sich teils ebenfalls ab 1922 gründeten und bei den einzelnen Landeskirchen, Verbänden oder kirchlichen Gesellschaften angesiedelt waren. Diese dezentralen Filmstellen wurden in unterschiedlichen Ausprägungen aktiv und machten sich in der Folge zum Teil gegenseitig Konkurrenz. Im Jahr 1931 hielt man in Kassel den «I. Evangelischen Filmkongreß» ab, auf dem sich Kirchenvertreter auf die Grundlagen der praktischen evangelischen Filmarbeit verständigten, die zwei Kategorien von Filmen unterschied: Jene, deren thematische Gestaltung evangelischem Denken und christlicher Weltanschauung entsprach, und jene, die «propagandistisch oder apologetisch» über kirchliche Arbeit berichteten.¹⁷

Die Arbeit der einzelnen evangelischen Filmstellen fand zum Teil im Kontext des non-theatrical film statt, beispielsweise indem man auf eigene Saalspieler setzte. Schmitt gibt auch an, allein in Westfalen hätten 1932 15 evangelische «Schmalfilmstellen» existiert, die ihrerseits religiöse Filme etwa an Gemeinden verliehen.¹⁸ Einblick in die konkrete filmische Praxis bietet das Beispiel der Film-

14 Vgl. Schmitt, S. 30–34.

15 Vgl. ebd., S. 34.

16 Vgl. ebd., S. 105.

17 Vgl. ebd., S. 107–108.

18 Vgl. ebd., S. 109–115.

stelle der Von Bodelschwingschen Stiftungen Bethel, die in der Hochphase um 1929/30 mit bis zu 40 herumreisenden Vorführern 27 verschiedene Filme zirkulierte, von denen 15 Auftragsproduktionen waren. Diese Vorführungen zahlten sich laut Schmitt für die Von Bodelschwingschen Stiftungen Bethel nicht nur dadurch aus, dass die Organisation einem breiteren evangelischen Publikum bekannter wurde, sondern auch finanziell, weil man Eintritt erhob und zusätzlich über Kollekten und den Verkauf von Schriften und Büchern im Kontext der Vorstellungen Geld einnahm.¹⁹

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und die folgende Änderung der Filmgesetzgebung hatten auch Auswirkungen auf die evangelische Filmarbeit. Die diversen Filmstellen mussten unter anderem Mitglieder in der Reichsfilmkammer werden. Da die nationalsozialistische Politik immer stärker in die praktische Filmarbeit der Kirche eingriff, etwa indem man durch die Gaufilmstellen Eintrittspreise vorgab oder Spielverbote aussprach, nahmen die Vorführungen der Filmstellen innerhalb weniger Jahre stark ab. Viele der Institutionen schlossen bis zum Ende der 1930er-Jahre. In Einzelfällen lässt sich die evangelische Filmarbeit noch bis 1941 nachweisen.²⁰

Doch in welchem Umfang zeigten die evangelischen Filmstellen vor 1945 Spendenfilme? Eine definitive Aussage darüber kann nicht getroffen werden, zumal das oben angeführte Beispiel der Von Bodelschwingschen Stiftungen Bethel zeigt, dass die Einnahme von Geldern nicht notwendigerweise einen Film voraussetzte, der explizit um Spenden warb, sondern diese auch über Eintrittsgelder, Kollekten und Buchverkäufe im Kontext von religiösen Filmvorführungen erzielt werden konnten. Schmitt hat sich im Zuge seiner Untersuchung auch darum bemüht, einen Überblick über die Inhalte der von den beiden großen christlichen Konfessionen in Deutschland vor 1945 produzierten und genutzten Filme zu geben. Er unterscheidet zwischen vier Hauptkategorien (A–D) und weiteren Subkategorien. Für mein Forschungsinteresse ist die Subkategorie C1, «Filme über die Sozialarbeit der Kirche», von besonderem Interesse, da sich Wilms' Produktionen *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* am ehesten auch dieser Kategorie zuordnen lassen.²¹ Schmitt konstatiert, dass sich die meisten evangelischen Filme der Jahre 1922–1932 seiner Hauptkategorie C zuordnen ließen, also über das Wirken der Kirche in der Welt und in der Gesellschaft berichten würden. Der größte Teil der Filme in dieser Hauptkategorie würde wiederum auf die Subkategorie C1 entfallen. Für die Jahre zwischen 1922 und 1932 ließen sich dieser insgesamt 54 Filme zuordnen, was rund 42 Prozent der Gesamtzahl der durch die evangelische Kirche in Deutschland

19 Vgl. ebd., S. 125–126.

20 Vgl. ebd., S. 210–214.

21 Vgl. ebd., S. 90–91.

in diesem Zeitraum produzierten und genutzten Filme ausmache.²² An dieser Quote änderte sich auch für die Jahre 1933 bis 1939 nichts, in der nochmals 24 neue Filme entstanden seien, die sich in die Subkategorie C1 einordnen ließen.²³ Wenn sich aus diesen Zahlen auch nicht unmittelbar ableiten lässt, wie viele der Filme explizit um Spenden warben, so lässt sich doch festhalten, dass die Darstellung kirchlicher Sozialarbeit vor 1945 in Deutschland einen großen Teil der evangelischen Filmarbeit ausmachte. Damit ist klar, dass *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* nicht etwa im sprichwörtlichen «luftleeren Raum» entstanden sind, sondern an eine bereits mehrere Jahrzehnte etablierte religiöse Filmpraxis anknüpften, die zu nicht unwesentlichen Teilen im Kontext des non-theatrical film einen Platz hatte.

4.1 Das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland

4.1.1 Die Rolle des Hilfswerkes in der Nachkriegszeit

Unmittelbar nach dem Zusammenbruch des «Dritten Reiches» erlebten die katholische und evangelische Kirche in Deutschland einen Aufschwung, der wohl vor allem mit der Hoffnung vieler Menschen auf den Glauben als festen Orientierungspunkt in Zeiten der Not zu erklären ist. Auch von den westlichen Besatzungsmächten wurde den Kirchen eine besondere Rolle beim Wiederaufbau der deutschen Gesellschaft zudedacht. Sie ließen unter anderem eine weitgehend ungehinderte Entwicklung der christlichen Sozialwerke zu, gaben staatliche Garantien für die kirchlichen Finanzhaushalte und sprachen sich für die Förderung religiöser Vereinigungen für Jugend, Sport und Wohlfahrt aus, woraus eine privilegierte Stellung der Kirchen in Deutschland resultierte.²⁴

Vor diesem Hintergrund fanden sich im August 1945 im hessischen Treysa Vertreter der deutschen evangelischen Landeskirchen zusammen, um über die zukünftige Ordnung der evangelischen Kirche im Nachkriegsdeutschland zu beraten. Dieses seinerzeit unglücklich als «Kirchenführerkonferenz» bezeichnete Treffen führte zur Gründung der bis heute bestehenden Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD), unter deren Dach 20 lutherische, reformierte und unierte Landeskirchen organisiert sind.²⁵ Doch die Bildung dieser Gemeinschaft war nicht das einzige Resultat der Treysaer Kirchenkonferenz, denn deren Teilnehmer beschlos-

22 Vgl. ebd., S. 146.

23 Vgl. ebd., S. 240.

24 Vgl. Kurt Nowak: *Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, München 1995, S. 291–296.

25 Eine umfassende Analyse der Konferenz und ihrer Konsequenzen publizierte bereits 1980 Annemarie Smith-von Osten: *Von Treysa 1945 bis Eisenach 1948. Zur Geschichte der Grundord-*

sen angesichts der aus dem Krieg resultierenden und auch in Deutschland vielgestaltig herrschenden Not, der sich beispielsweise Heimatvertriebene, Flüchtlinge, «Ausgebombte» oder heimkehrende Kriegsgefangene ausgesetzt sahen, die Gründung einer kirchlichen Hilfsorganisation mit dem Namen Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland.²⁶ Mit deren Leitung wurde der Theologe und Konsistorialrat Dr. Eugen Gerstenmaier betraut, der in der Zeit des Nationalsozialismus der Widerstandsgruppe «Kreisauer Kreis» angehört und mit der Oppositionsbewegung der «Bekennenden Kirche» sympathisiert hatte. Gerstenmaiers Ernennung war konsequent, hatte er doch die Schaffung eines solchen «Selbsthilfewerkes» bereits in Kriegszeiten vorgeschlagen.²⁷ In einem von ihm am 1. August 1945, also noch vor der Treysaer Kirchenkonferenz verfassten Rundschreiben erläuterte er den Zweck der (noch zu gründenden) Organisation wie folgt:

Das Hilfswerk dient den Hilfsaktionen der deutschen evangelischen Gemeinden, Kirchenkreise, Synoden, Provinz- und Landeskirchen, sowie ihrer kirchlichen Verbände, Anstalten und Einrichtungen aller Art. Die Kirche ist aufgerufen, der Not zu begegnen mit allem was sie ist und was sie vermag. Ihr Dienst und ihre Hilfe gilt allen wirklichen Notleidenden ohne Ansehen der Person, des Standes, der Konfession, Nation und politischen Anschauung. Das deutsche Volk ist auf Selbsthilfe angewiesen. Das Hilfswerk ist ein Versuch, diese Selbsthilfe über den ganzen Volksboden hin in Gang zu bringen.²⁸

In diesen Zeilen deutete sich bereits der vielleicht zentralste Punkt von Gerstenmaiers Überlegungen an, der sich auf die Ausgestaltung des Evangelischen Hilfswerkes auswirkte: Ihm war es wichtig, dass das Hilfswerk organisatorisch direkt bei den einzelnen Landeskirchen angesiedelt wurde und sich so von den bereits bestehenden, als eigenständigen Vereinen organisierten, kirchlichen Sozialdiensten wie der Inneren Mission unterschied. Dies schlug sich folglich auch im Selbstverständnis der Organisation nieder, welches der Historiker Johannes Michael Wischnath 1986 prägnant zusammenfasste:

nung der Evangelischen Kirche in Deutschland, Göttingen 1980. Sie geht auch auf die Verwendung des seinerzeit umstrittenen Begriffs der «Kirchenführerkonferenz» ein. Siehe ebd., S. 102.

26 Siehe Johannes Michael Wischnath: «Das Evangelische Hilfswerk in der Nachkriegszeit». In: Udo Krolzik (Hrsg.): *Zukunft der Diakonie. Zwischen Kontinuität und Neubeginn*, Bielefeld 1998, S. 137.

27 Vgl. Wischnath, S. 136, sowie Matthias Stickler: «Gerstenmaier, Eugen Karl Albrecht». In: Traugott Bautz (Hrsg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 19, Nordhausen 2001, Sp. 552–553.

28 Siehe Rundschreiben Gerstenmaiers an die «obersten kirchlichen Behörden im Bereich der Deutschen Evangelischen Kirche», die «Zentral- und Provinzialausschüsse der Inneren Mission» sowie die «Leitung der missionarisch-diakonischen Verbände» vom 01.08.1945, zitiert nach Wischnath, S. 67–68.

Von Anfang an hatte es [das Evangelische Hilfswerk, Anm. d. Verf.] mehr sein wollen als nur die effiziente Organisation zur Verteilung ökumenischer Liebesgaben, für die es weithin galt. Schon bald nach seiner Gründung verstand es sich als epochalen Neuansatz kirchlich-diakonischen Handelns, als ersten Schritt auf dem Weg von einer Kirche des Wortes und der Worte allein zu einer ›Kirche in Aktion‹, die ihre diakonische Aufgabe nicht mehr an privatrechtlich organisierte Vereine wie die Innere Mission delegieren, sondern als Hilfswerk, als ›Kirche im Akt des Helfens‹, selbst wahrnehmen würde.²⁹

«Kirche in Aktion» wurde zum Leitgedanken des Hilfswerkes. Um den Worten Taten folgen zu lassen, schuf man zum einen zentrale Leitungsorgane wie den «Wiederaufbau-Ausschuß» und das sogenannte «Zentralbüro», das in Stuttgart angesiedelt wurde und jeweils eine Außenstelle in der britischen und der sowjetischen Besatzungszone erhielt.³⁰ Zum anderen erfolgte bei den einzelnen Landeskirchen die Einrichtung von Hilfswerk-Büros, sogenannten «Hauptbüros», die für die praktische Durchführung der Hilfsfähigkeiten in ihrem Zuständigkeitsbereich sorgen sollten und deren Aufgabenspektrum sich in zwei große Arbeitsbereiche gliederte: «Allgemeine Nothilfe» (Versorgung mit Nahrung, Kleidung, Unterkünften und Medikamenten, monetäre Hilfe, Flüchtlingshilfe sowie Kriegsgefangenenhilfe) und «Kirchlicher Wiederaufbau» (Bereitstellung von Kultgegenständen und religiöser Literatur, Finanzhilfe bspw. für Gemeinden und Kirchenschulen, Arbeitshilfe für Gemeinden, Hilfeleistungen bezüglich Kirchengebäuden und Gemeinderäumen).³¹

Schon bald nach der Gründung des Hilfswerkes wurde allerdings deutlich, dass insbesondere die Lebensmittelknappheit in Deutschland nicht allein durch Selbsthilfemaßnahmen zu lindern war. Hier kamen der Organisation Gerstenmaiers Kontakte zur Ökumene in Genf sowie nach England zugute, die er durch seine Tätigkeit als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter im Kirchlichen Außenamt der Deutschen Evangelischen Kirche während des Nationalsozialismus hatte knüpfen können.³² Zudem hatte bereits früh die Sendung von Hilfsgütern aus der Schweiz und Schweden eingesetzt, bei deren Verteilung man sich engagieren konnte. Die Kombination von Auslands- und Selbsthilfe wurde ein zentraler Punkt der Hilfs-

29 Siehe Johannes Michael Wischnath: *Kirche in Aktion. Das Evangelische Hilfswerk 1945–1957 und sein Verhältnis zu Kirche und Innerer Mission*, Göttingen 1986, S. XI.

30 Wie Wischnath anführt, hätten bei dieser Ortswahl die guten Beziehungen zu den amerikanischen Besatzungsbehörden, die relative Nähe Stuttgarts zur Schweiz und den ökumenischen Stellen in Genf sowie die Tatsache, dass Theophil Wurm, der Präsident des Hilfswerkes und Ratsvorsitzende der EKD, in Stuttgart seinen Amtssitz hatte, eine Rolle gespielt. Vgl. Wischnath 1986, S. 85–86.

31 Ebd., S. 87.

32 Gerstenmaier war dort ab April 1936 tätig gewesen. Siehe Stickler, Sp. 552.

werk-Arbeit und ab Mitte 1946 weiteten sich die Tätigkeit und der Umfang der Organisation stetig aus. Davon zeugte auch die Einrichtung des «Tyska Kyrkontoret», einer kleinen Außenstelle in Stockholm, deren Zweck die Vermittlungsarbeit zu schwedischen Hilfsorganisationen sowie jenen überseeischen Verbänden, die die Verteilung ihrer Sendungen über Schweden organisierten, sein sollte. Sie diente außerdem dem Wareneinkauf für das sogenannte «Veredelungsgeschäft», durch welches sich das Evangelische Hilfswerk schon bald anhaltender Kritik ausgesetzt sah. Im Rahmen dieses Geschäftes, das laut Wischnath einen «erheblichen Umfang» erreichte, ließ sich die Organisation beispielsweise Zellulose, Baumwolle, Rohkautschuk und Frischfisch spenden oder kaufte diese Waren selbst mittels eingenommener Spendengelder im Ausland ein, um sie in Deutschland mit dem Ziel der Entlastung des dortigen Arbeitsmarktes in Lohnarbeit zu Bibel- und Zeitungspapier, Kleiderstoffen, Fahrradreifen oder Fischkonserven «veredeln» zu lassen. Diese Endprodukte wurden teils unentgeltlich verteilt, teils weiterverkauft. Der finanzielle Erlös ermöglichte seinerseits die Durchführung anderer Programme. Während beispielsweise die mit dem Hilfswerk kooperierenden amerikanischen Hilfsorganisationen kein Problem in diesem pragmatischen Vorgehen sahen, stieß die Verbindung von karitativer Kirchenarbeit und privatwirtschaftlichen Methoden in deutschen Kirchenkreisen auf Skepsis.³³

Abseits des «Veredelungsgeschäftes» war das Evangelische Hilfswerk in erheblichem Maße in die Verteilung von Lebensmittelspenden aus dem Ausland, beispielsweise im Rahmen des «CARE»- und des «CRALOG»-Programms involviert. Daneben wurden für Flüchtlinge modellhafte Siedlungs- und Wohnungsbauprojekte sowie die Umnutzung ehemaliger militärischer Objekte in Angriff genommen und im Rahmen eines Hilfsprogramms 49 Notkirchen in Serienbauweise errichtet.³⁴ Bis 1955 hatte man laut eigenen Angaben 114.662 Tonnen Sachspenden (darunter Lebensmittel, Kleidung und Medikamente) aus über 30 Ländern erhalten. Den mit Abstand größten Anteil an diesen Gaben hatten die USA (70,61 Prozent), Schweden (14 Prozent) und die Schweiz (7,69 Prozent) erbracht. Zudem hatte das Hilfswerk im Zeitraum zwischen 1945 und 1955 ausländische Geldspenden in der Höhe von 50,47 Mio. DM für den kirchlichen Wiederaufbau in Deutschland verteilt sowie selbst 180 Mio. RM (vor der Währungsreform) und 51,6 Mio. DM (nach der Währungsreform) an Spendengeldern gesammelt.³⁵

33 Vgl. Wischnath 1998, S. 141 sowie Wischnath 1986, S. 145, S. 148, S. 167.

34 Vgl. Wischnath: 1998, S. 140–142.

35 Siehe Zentralbüro des Hilfswerkes der Evangelischen Kirche in Deutschland (Hrsg.): *Dank und Verpflichtung. 10 Jahre Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland*, Stuttgart 1955, S. 163–164, S. 169.

4.1.2 Die Öffentlichkeitsarbeit des Evangelischen Hilfswerkes

Zum Aufkommen des oben genannten Spendenvolumens dürfte auch die professionelle Öffentlichkeitsarbeit des Hilfswerkes beigetragen haben, die laut Wischnath «unter Einsatz aller verfügbaren Medien» erfolgte und von ihm als eine der Stärken der Organisation beschrieben wird.³⁶ So hatte man schon früh über die Schaffung eines Verlages und die Herausgabe von eigenen Zeitungen nachgedacht, bevor es schließlich Mitte 1947 zur Gründung des Evangelischen Verlagswerkes durch das Zentralbüro in Stuttgart kam, in dem ab 1948 die beiden Wochenzeitungen *Christ und die Welt* und *Sonntagsblatt* erschienen.³⁷ Zudem beteiligte man sich an den Planungsarbeiten und vorbereitenden Verhandlungen für einen Rundfunksender, der gemeinsam mit der Katholischen Kirche betrieben werden sollte. Wenngleich dieses Projekt scheiterte, zeigt es doch die Medienaffinität des Evangelischen Hilfswerkes.³⁸ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass bereits im November 1945 vom Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, dessen Leiter Pastor Karl Pawlowski dafür bekannt war, dass er unternehmerisch agierte und auf eine effektive Organisation bedacht war, ein vier Seiten langes Dokument verfasst wurde, das konzeptionelle Vorschläge für die «Werbung» des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen enthielt.³⁹ Tatsächlich erscheint der Begriff der Öffentlichkeitsarbeit für den dargelegten Maßnahmenkatalog passender als der Werbebegriff. Es umfasst neben Punkten wie «Einheitliches Signum», «Einprägsamer Slogan», «Standard-Plakat», «Einsatz von «Wanderrednern»» und «Heranziehung der Jugend» auch Gedanken zum Einsatz des Rundfunks, der Presse und des Films. Der Umstand, dass das verschriftlichte Konzept all jene Aspekte in einer gewissen Verzahnung miteinander betrachtet, zeigt, dass die Organisation auf einen Medienverbund setzte, um auf sich aufmerksam zu machen.⁴⁰ Die Filmarbeit sollte Teil dieses Verbundes sein. Zu ihr heißt es in dem Schreiben unter anderem:

36 Wischnath 1998, S. 136. Für Wischnaths Forschungsinteresse war die Öffentlichkeitsarbeit des Hilfswerkes nur ein Randaspekt, der folglich sehr wenig Raum in seiner Publikation einnimmt. Eine wissenschaftliche Untersuchung, die dezidiert diesem Aspekt der Tätigkeit der Organisation gewidmet ist, existiert bis dato noch nicht.

37 Siehe Wischnath 1986, S. 154.

38 Ebd., S. 167.

39 Siehe Schriftstück mit dem Titel «Vorschläge für die Werbung.», 04.11.1945, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2. Zur Person Pawlowskis vgl. Gerald Schwalbach: «Das Evangelische Hilfswerk Westfalen (1945–1950). Die «Stunde der Kirchen» und der «Hilfswerkimpuls» der Nachkriegszeit». In: Udo Krolzik (Hrsg.): *Zukunft der Diakonie. Zwischen Kontinuität und Neugewinn*, Bielefeld 1998, S. 172.

40 Zum Begriff des Medienverbundes vgl. Thomas Elsaesser: «Archives and Archaeologies, The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media». In: Vinzen Hediger / Patrick Vonderau (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 22.

Falls technische u. finanzielle Voraussetzungen gegeben, Einsatz eines eigenen sog. Vorspannfilms, Thema: «Wie bekämpft das Hilfswerk die Not?». (Dieser Film kann erst gedreht werden, wenn die Hilfswerkarbeit wirklich «steht» und Erfolge aufweisen kann). [...]

Beschaffung von Photoaufnahmen von den Stätten der Not und der Hilfe. Wenn möglich, sogar Aufnahme von Schmalfilmstreifen. Zweckmässig [sic] für beide Zwecke Einsatz eines Reporters, um Präzision und technische Güte zu garantieren. Verwendung des Materials: Für Vorführung von Stehbildern und Schmalfilmen in Gemeindeveranstaltungen, verbunden mit Wort-Vorträgen; Zur Weitergabe an die Tagespresse; zur Weitergabe als Dokumentenmaterial an Dienststellen der Militärregierung und an das Ausland; zur Illustrierung von eigenen Druckerzeugnissen (Broschüren pp.)

(Fragen: Sind Film- und Projektionsapparaturen zu beschaffen?)⁴¹

Den teilweise ambitionierten Filmplänen des Hilfswerkes stand als größtes Problem der Mangel an den essenziellen Foto- und Filmmaterialien gegenüber, mit dem man noch Jahre später zu kämpfen hatte, wie mehrere, im Landeskirchlichen Archiv der Evangelischen Landeskirche von Westfalen archivierte Schriftwechsel zeigen. So schrieb das Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen im Juli 1947, man besäße lediglich 15 Filme für Leica-Fotokameras, die für die Arbeit in der gesamten (britischen) Besatzungszone reichen müssten. «Andre [sic] als Leica-Filme stehen überhaupt nicht zur Verfügung.»⁴² Noch 1948 war man teilweise darauf angewiesen, dass Mitarbeiter auf dem Schwarzmarkt amerikanische Zigaretten gegen eben solche Filme eintauschten.⁴³ Bei der Synodaldienststelle Dortmund hatte man sich im März desselben Jahres zwar selbst einen Fotoapparat beschafft, aber ansonsten «hapert[e] es an allem, um weiterarbeiten zu können».⁴⁴

Nichtsdestotrotz hatte die Geschäftsführersitzung des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1947 beschlossen, dass von Seiten der Synoden Bildmaterial für das Ausland bereitgestellt werden sollte, woraufhin sich im Juni 1947 Dr. Heinrich Schmidt, Geschäftsführer der Synodaldienststelle Dortmund, an das Hauptbüro in Bielefeld wandte, da er in die-

41 Siehe Schriftstück mit dem Titel «Vorschläge für die Werbung.», 04.11.1945, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

42 Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen an Synodaldienststelle Dortmund, 01.07.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

43 Siehe Synodaldienststelle Herford an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 24.06.1948, sowie Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen an Synodaldienststelle Herford, 29.06.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

44 Eberhard Strauch an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 23.03.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

sem Kontext «Verbindung mit einer Filmoperateurin aufgenommen» habe.⁴⁵ Diese Frau, bei der es sich um Elisabeth Wilms handelte, produzierte in der Folge die beiden Filme DORTMUND NOVEMBER 1947 (1947) und SCHAFFENDE IN NOT (1948), die vom Evangelischen Hilfswerk Westfalen sowie vom Zentralbüro des Hilfswerkes in Stuttgart eingesetzt wurden und deren Produktions- und Distributionsumstände im weiteren Verlauf dieses Kapitels ausführlich thematisiert werden. 1949 entschlossen sich die Verantwortlichen der Hilfsorganisation, einen weiteren Film in Auftrag zu geben, der bis 1950 von Curt Oertel im 35-mm-Format realisiert wurde, den Titel ES WAR EIN MENSCH trägt und laut eines im Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek überlieferten Werbezettels «ein Versuch [ist], in einem Dokumentarfilm ohne Spielhandlung etwas vom Dienst der Evangelischen Kirche zu sagen.»⁴⁶ Aufgrund der Umsetzung dieses Films im professionellen 35-mm-Format bot dieser noch einmal ganz andere Auswertungsmöglichkeiten als Wilms' 16-mm-Produktionen. Ob und wie diese Möglichkeiten genutzt wurden, bleibt indes unklar.

Mag das Evangelische Hilfswerk sich des Potenzials der verfügbaren Medien für seine Arbeit bewusst gewesen sein und diese zum Teil auch genutzt haben, so konnte seine Öffentlichkeitsarbeit nicht die innerkirchliche Kritik an ihm zum Verstummen bringen. Diese wurde, abgesehen von der grundsätzlichen Infragestellung des Hilfswerkes, ab Mitte 1948 zusätzlich dadurch genährt, dass das inländische Spendenaufkommen nach der Währungsreform im Juni jenes Jahres, mit der sowohl eine Reduzierung der im Umlauf befindlichen Geldmenge als auch die weitgehende Aufhebung der Güterrationalisierung einherging, drastisch zurückgegangen war. Mit diesen Spenden hatte man bis dato das bereits erwähnte «Veredelungsgeschäft» finanziert, sodass man sich nun gezwungen sah, diese Mittel durch Handelsgeschäfte zu erwirtschaften.⁴⁷ Zudem waren viele Hauptbüros nach der Währungsreform nicht mehr bereit, den aus ihrer Sicht aufgeblähten «Zentralapparat» zu finanzieren, wie sie es zuvor durch die Abgabe eines Viertels ihrer Sammlungserträge getan hatten. Sie hatten durch den Spendenrückgang oft selbst mit Finanzierungsschwierigkeiten zu kämpfen. Dies führte zwangsläufig zu drastischen Sparmaßnahmen seitens des Zentralbüros.⁴⁸ Aufgrund der anhaltenden finanziellen Probleme beschloss man 1950/51, die eigenen Wirtschaftsbetriebe auszugliedern und sich neu zu ordnen, doch ein Anknüpfen an die Rolle der Organisation in der Nachkriegszeit war nicht mehr möglich, sodass man 1957 schließlich mit der Inneren Mission zur «Inneren Mission und Hilfswerk der

45 Siehe Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 04.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

46 Vgl. Jeanpaul Goergens Einführung zum Film anlässlich der Veranstaltungsreihe «Film-Dokument» am 10.09.2012 (Nr. 144), online verfügbar unter: <https://bit.ly/3tSe6Y9> (13.03.2022).

47 Vgl. Wischnath: 1998, S. 141, S. 143.

48 Vgl. Wischnath 1986, S. 228.

Evangelischen Kirche in Deutschland» fusionierte. Mit der erneuten Umbenennung dieser Organisation 1975 in «Diakonisches Werk der Evangelischen Kirche in Deutschland e. V.» wurde das Hilfswerk gleichzeitig aufgelöst.

4.2 Inhalt und Struktur von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT

Die Filme DORTMUND NOVEMBER 1947 (1947, s/w, 30 Min.) und SCHAFFENDE IN NOT (1948, s/w, 19 Min.) sind sich, bedingt durch ihren gemeinsamen Zweck (die Spendenakquise), ihren Auftraggeber (das Evangelische Hilfswerk) sowie ihre zeitlich nah beieinander liegenden Entstehungszeiträume sehr ähnlich, weshalb es sich anbietet, beide Produktionen auch hinsichtlich ihres Inhaltes und ihrer Struktur im Verbund zu betrachten. Aufgrund der lückenhaften Quellenlage fällt es jedoch schwer, verlässliche Aussagen zu jener Fassung der beiden Filme zu machen, in der sie ab 1948 vom Hilfswerk eingesetzt wurden.⁴⁹ Deshalb müssen sich die Ausführungen in diesem Unterkapitel auf die beim Landschaftsverband Westfalen-Lippe archivierten Fassungen beschränken, die das Resultat einer nachträglichen, gemeinsamen Vertonung beider Filme sind, welche frühestens in den späten 1960er-Jahren stattgefunden hat, wie die Einleitung des Off-Kommentars in DORTMUND NOVEMBER 1947 nahelegt:

Die beiden Filme DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT sind Dokumentarfilme. Sie wurden im Spätherbst 1947 und im Frühjahr 1948 aufgenommen. [...] Inzwischen sind mehr als 20 Jahre vergangen und diese Filme sind ein geschichtliches Dokument geworden. Alle Angaben und Zahlen beziehen sich auf die Zeit, in der die Filme hergestellt wurden. Ebenso sind die Geleitworte, die die Bilder erläutern, nicht geändert, um den Charakter eines Dokumentes aus jenen Jahren zu erhalten.⁵⁰

Verschiedene Quellen belegen, dass beide Filme zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung und der anschließenden Verwendung durch das Evangelische Hilfswerk stumm waren, sodass auch die vorhandene markante Begleitung mit klassischer Musik, die im zitierten Off-Text keine Erwähnung findet, der nachträglichen Vertonung zuzurechnen ist.⁵¹ Ursprünglich erfolgte die Kommentierung der Filme

49 Siehe hierzu ausführlicher Unterkapitel 4.6.

50 DORTMUND NOVEMBER 1947.

51 Siehe hierzu o. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950 sowie o. V.: «Als alle Schaufenster leer waren ...». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 1958 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 111–112). Zum früheren Vorhandensein von Zwischentiteln siehe Unterkapitel 4.5.

live. In Wilms' Nachlass findet sich tatsächlich ein auf sehr minderwertigem Papier getipptes Manuskript, das sich mit dem Off-Kommentar deckt und aus der Entstehungszeit der Filme stammen könnte.⁵² In der bis heute überlieferten Version der Filme wird zu Beginn explizit auf die nachträgliche Vertonung Bezug genommen. So versichert der Off-Kommentar, den die Filme begleitenden Text unverändert wiederzugeben. Aufgrund des Umstandes, dass sich abseits des erwähnten Manuskripts die verfügbaren Quellen zum Punkt der Bilderläuterung der stummen Filmversionen größtenteils ausschweigen, muss auf die Richtigkeit dieser Aussage vertraut werden. Beide Filme lassen sich jeweils in vier Sequenzen gliedern, die sich inhaltlich in vielen Punkten sehr ähnlich sind. Es lassen sich aber keine Einstellungen finden, die in beiden Filmen verwendet wurden. Ein signifikanter Unterschied besteht zudem in der Gestaltung der Eröffnungssequenz, die bei DORTMUND NOVEMBER 1947 erwähnenswert durchdacht angelegt ist und deshalb auch hier ausführlicher betrachtet werden soll. Sie beginnt mit einem Rückblick: Ein Fotoalbum, das Dortmunder Stadtansichten aus der Vorkriegszeit zeigt, wird aufgeschlagen. Der Titel des Albums, «Es war einmal», macht klar, dass die Motive der eingeklebten Bilder der Vergangenheit angehören. Eine Hand kommt ins Bild und blättert nach und nach weitere Seiten auf, so als ob der Zuschauer oder die Zuschauerin diese Handlung selbst vollziehen würde. Nach einem harten Schnitt folgen mehrere kurze Einstellungen, die weit entfernt fliegende Flugzeuge, vor allem aber deren Kondensstreifen zeigen. Die sich anschließenden Nachtaufnahmen von brennenden Häusern suggerieren, dass es sich bei diesen Flugzeugen um alliierte Bomber handelt, die ihre Last auf Dortmund abwerfen. Im Morgengrauen bleiben rauchende Trümmer zurück. Erst darauf folgt ein Insert mit dem Titel des Films und, bemerkenswerterweise, ein vom Synodalbeauftragten Heinrich Schmidt unterzeichneter und mit einem Stempel des Evangelischen Hilfswerkes versehener Text (siehe Abb. 11), der versichert, die Aufnahmen des Films würden «der Wirklichkeit» entsprechen und er dadurch einen «dokumentarischen Charakter» erhalten.⁵³ Diese Authentifizierungsstrategie ist unzweifelhaft als Abgrenzung zu den Propagandafilmen aus der Zeit des Nationalsozialismus im Allgemeinen und zur Distanzierung des Evangelischen Hilfswerkes vom Winterhilfswerk des deutschen Volkes und der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (und deren propagandistische Tätigkeit) im Speziellen zu verstehen, in deren Nähe es auf keinen Fall gerückt werden wollte.⁵⁴ Der Text zeigt, dass man auf Produzentenseite sehr wohl mit der Möglichkeit rechnete, dass das Publikum aus diesem

52 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 6.

53 Siehe auch Unterkapitel 4.4. Schmidt war eine der Personen, die in die Produktion der beiden Filme involviert war. Viele der überlieferten Briefe zu ihnen aus der Zeit zwischen 1947 und 1949 stammen von ihm.

54 Dies zeigt sich beispielsweise in den zeitgenössischen Reden des Kirchenrates Christian Berg, der 1945 zunächst stellvertretender Generalsekretär und ab 1947 Generalsekretär des Evange-



11–12 Links die Vorlage für das Textinsert zur Authentifizierung des Filminhaltes von DORTMUND NOVEMBER 1947. Es handelt sich um einen Pappkarton, der im Stadtarchiv Dortmund überliefert ist und den Wilms abgefilmt hat. Rechts eine Totale aus der Eröffnungssequenz von SCHAFFENDE IN NOT, die im Kontext des Films dazu dient, das große Ausmaß der Zerstörungen in Dortmund greifbar zu machen.

Kontext heraus den Film für ein Propagandawerk halten könnte. Im Anschluss an dieses Bekenntnis zur Authentizität wird dem Publikum mittels Totalaufnahmen der stark zerstörten Dortmunder Innenstadt das Resultat der nächtlichen Bombardierung vor Augen geführt. Mit solchen klassischen establishing shots beginnt auf der bildlichen Ebene auch SCHAFFENDE IN NOT. Einen Eindruck vom Ausmaß der Zerstörung, das diese erste Sequenz dokumentiert, bietet Abb. 12. Beiden Filmen ist gemein, dass der Off-Kommentar zu diesen Aufnahmen Daten wie etwa die Einwohnerzahl der Stadt oder die Anzahl der zerstörten und beschädigten Wohnungen im jeweiligen Ist-Zustand von 1947/48 aufführt, die zunächst einen Eindruck von der Größe und dem Zerstörungsgrad Dortmunds zu vermitteln versuchen.

Die zweite Sequenz gibt in beiden Filmen jeweils einen kurzen Überblick über jene Problemfelder, die das alltägliche Leben in Dortmund erschweren. Im Fall von DORTMUND NOVEMBER 1947 sind dies die zerstörte Infrastruktur, die mangelhafte Lebensmittelversorgung, die schwierigen Wohnbedingungen und die Lebensumstände von Kindern. In SCHAFFENDE IN NOT werden demgegenüber die Trümmerräumung und -verwertung, erste eigenverantwortliche Wiederaufbaumaßnahmen, die schwierigen Arbeitsbedingungen der Werktätigen sowie ebenfalls die Wohnbedingungen thematisiert und mit entsprechenden Aufnahmen, beispielsweise von überfüllten Straßenbahnen oder schwer beschädigten Häusern, bebildert.

In dieser zweiten Sequenz wird die unterschiedliche inhaltliche Schwerpunktsetzung beider Filme deutlich. Während DORTMUND NOVEMBER 1947 in erster Linie das bloße Überleben als alltägliche Herausforderung darstellt und im Zuge dessen insbesondere die Lebensumstände von Kindern fokussiert, liegt der

lischen Hilfswerkes war. Siehe Christian Berg: *Auftrag und Gestalt des Hilfswerkes der Evangelischen Kirchen in Deutschland. Vier Reden*, Stuttgart 1947, S. 17, S. 20, S. 47.

Schwerpunkt in SCHAFFENDE IN NOT auf den alltäglichen Problemen der titelgebenden «Schaffenden», also der arbeitenden Bevölkerung. Auch lässt sich im letztgenannten Film, der im Frühjahr 1948 entstand, bereits eine positivere Botschaft herauslesen: Die Dortmunder:innen möchten ihre Stadt aus eigener Kraft wieder aufbauen, doch es mangelt ihnen dazu vor allem an körperlichen Ressourcen.

In der dritten Sequenz werden die Auswirkungen der zuvor thematisierten, stadtweiten Probleme auf den Einzelnen geschildert. An diesem für beide Filme wichtigen Punkt verlässt die Narration die abstrakte Ebene der Zahlen und Statistiken und versucht, die alltäglichen Widrigkeiten für das Publikum individuell nachvollziehbar werden zu lassen. Hierzu bemüht sich Elisabeth Wilms, die Distanz des Publikums zu den Protagonist:innen möglichst kurz werden zu lassen: In teils sehr knappen, teils sehr ausführlichen Szenen werden einzelne Personen oder Familien namentlich vorgestellt und ihre derzeitigen Lebensumstände und alltäglichen Probleme erläutert. Wie nah man als Zuschauer:in den Protagonist:innen der Filme kommt, verdeutlichen Abb. 13–14 in diesem Kapitel. Ein gutes Beispiel dafür, wie umfassend diese Schilderungen ausfallen können, ist jenes der Familie Limpe, deren Situation in DORTMUND NOVEMBER 1947 durch den Kommentar wie folgt dargestellt wird:

Familie Limpe lebt in einem Keller in der Innenstadt. Dieser Keller hat weder Tür noch Fenster. Regen und Wind schlagen ungehindert hinein. Die Familie hat keine Möglichkeit, sich dagegen zu schützen. Die Betten sind ständig nass. Sie können nicht getrocknet werden. Vater Limpe liegt asthmakrank zu Bett. Er wiegt nur 40 Kilogramm. Die Familie ist gesundheitlich schwer geschädigt. Es ist zu befürchten, dass sie einen Winter in dieser Höhle nicht überleben wird. Da der Mann als Invalide nur eine Rente von 37 R-Mark monatlich bekommt, und die Familie davon nicht leben kann, ist er gezwungen, als Nachtwächter noch Geld zu verdienen. Durch die lange Krankheit geschwächt, ist es ihm nicht möglich, allein zu gehen. Sein Sohn bringt ihn deshalb jeden Tag zur Baustelle und holt ihn dort nach Beendigung seines Dienstes wieder ab.⁵⁵

Soldatenwitwen, Kinder, Kriegsheimkehrer, Invaliden, Heimatvertriebene und alte Menschen werden ebenso portraitiert wie Arbeiter, eine Arztfamilie und ein Pfarrer. Diese gesellschaftliche Vielfalt birgt in sich nicht zuletzt viele Möglichkeiten zur Identifikation mit den dargestellten Personen. Auch auf der bildlichen Ebene

55 DORTMUND NOVEMBER 1947. Das Beispiel der Familie Limpe ist zugleich das einzige, bei dem sich Name und geschilderte Lebenssituation ohne weiteres verifizieren lassen, da Elisabeth Wilms die Familie 1980/1981 noch einmal für Aufnahmen zur Fernsehdokumentation BROT UND FILME aufsuchte. Siehe BROT UND FILME.



13–14 Beispiele für Protagonist:innen, die in den beiden Filmen vorkommen: Oma Brehmke, die laut Off-Kommentar zwei Wochen nach den Aufnahmen verstarb (DORTMUND NOVEMBER 1947, links), sowie Karl Wunder, der in dieser Szene aufgrund einer Gasvergiftung an seinem Arbeitsplatz zusammenbricht (SCHAFFENDE IN NOT, rechts). Beide Stills zeigen, wie nah Wilms' Kamera den Protagonist:innen jeweils kam. Diese Nähe ist ein wichtiger Bestandteil des eindrücklichen Charakters beider Filme.

ist in der dritten Sequenz der beiden Filme markant, dass sich die Kamera immer dicht an den Protagonisten befindet. Dies mag in vielen Fällen der räumlichen Enge der oft sehr persönlichen Drehorte geschuldet sein, in der sich Kamera und Kamerafrau befanden, untermauert aber zugleich auch den Eindruck der Nähe, insbesondere da Details wie grob zusammengezimmerte Behelfsmöbel, zerschlissene Babywäsche oder leere Kohlenkisten in Großaufnahmen eingebunden sind.

Mit Blick auf den Zweck der Filme erscheint es nur konsequent, dass im Anschluss an die Schilderung der zahlreichen alltäglichen Probleme Lösungsmöglichkeiten in Gestalt der vielfältigen Hilfeleistungen der in Dortmund tätigen, karitativen Organisationen aufgezeigt werden. Der Übergang zwischen der bloßen Darstellung der Not des Einzelnen und den Aktionen der Hilfsorganisationen erfolgt dabei fließend. Allen voran findet hier natürlich das Evangelische Hilfswerk mit seiner Kleidungsausgabe und der Verteilung von Lebensmittelpaketen des CARE- und CRALOG-Programms sowie des Christmas Friendship Trains die meiste Beachtung. In DORTMUND NOVEMBER 1947 nimmt die Schilderung einer vom Hilfswerk organisierten Erholungskur für Kinder sogar fast die Hälfte der Spielzeit des gesamten Films ein. Neben den Aktionen des Hilfswerkes wird die Arbeit des Svenska Röda Korset (siehe Abb. 15) und der Schweizer Spende präsentiert, die Kinderspeisungen vornehmen und Stoffe sowie Nähwerkzeug zur Ausbesserung von Kleidung bereitstellen. Die Kirchliche Mitternachtsmission und die Dortmunder Bahnhofsmision geben warme Mahlzeiten aus und stellen Schlafplätze für Obdachlose zur Verfügung, während Gemeindeschwestern (Abb. 16) versuchen, überall dort zu helfen, wo es geht.

In der abschließenden fünften Sequenz wird dem Publikum vor Augen geführt, was der Logik der Filme gemäß geschieht, wenn die zuvor geschilderten Hilfsmaßnahmen ausbleiben oder nicht fortgeführt werden können. Die Conse-



15–16 Kinderspeisung des Svenska Röda Korset in DORTMUND NOVEMBER 1947 (links) sowie Hausbesuch einer Gemeindegewesin in SCHAFFENDE IN NOT (rechts). Beide Stills unterstreichen beispielhaft die zentrale Rolle, die die Lebensumstände von Dortmunder Kindern in beiden Filmen einnehmen.

quenzen reichen dabei von der Erniedrigung, im Müll Anderer nach Kohleresten und Essbarem suchen oder bei den Bauern der Umgebung Besitzgegenstände gegen Nahrungsmittel eintauschen zu müssen, über die notgedrungene Wandlung des Einzelnen zum Kriminellen, die sich im Diebstahl von Kohlen oder dem Schwarzmarkthandel ausdrückt, bis hin zum Verlust der Gesundheit durch Unternährung und Krankheiten wie Tuberkulose.

Beide Filme enden auf Ebene des Off-Kommentars mit einem letzten Hilfsappell. In DORTMUND NOVEMBER 1947 heißt es zu der Nahaufnahme des Gesichtes einer alten, hoffnungslos blickenden Frau sowie zu einem abgefilmten Plakat, das Kindergesichter und die Hilfswerk-Parole «hilf uns helfen» zeigt:

Das Gesicht dieser Frau spiegelt die Situation, in der wir uns befinden: Mutlosigkeit, Verzweiflung und Verbitterung. Wir wollen jedoch nicht verzweifeln an der Größe unserer Aufgabe. Unser Ruf soll hinausgehen in alle Welt und die Herzen aufrütteln und zur Hilfe bereit machen.⁵⁶

In SCHAFFENDE IN NOT fällt dieser Appell unterschwelliger aus. Während eine der Protagonistinnen sich auf den Rückweg von ihrer mäßig erfolgreichen «Hamsterfahrt» zu ihrem zuvor porträtierten, unterernährten Ehemann und dem Sohn macht, erklärt der Kommentar: «Frau Schulz ist auf dem Heimweg. Zurück in die Trümmer. Zurück in die Hoffnungslosigkeit, die heute noch, fast drei Jahre nach Beendigung des Krieges, die Situation unserer Stadt kennzeichnet.»⁵⁷ Insgesamt muss festgehalten werden, dass beide Filme ihrem Zweck gemäß den Eindruck vermitteln, als würden in der Trümmerstadt Dortmund kirchliche

56 DORTMUND NOVEMBER 1947.

57 SCHAFFENDE IN NOT.

und ausländische Hilfsorganisationen, allen voran das Evangelische Hilfswerk, beinahe die einzigen Ordnungsstrukturen darstellen: In der scheinbaren Abwesenheit oder Unfähigkeit staatlicher oder militärischer Behörden versuchen sie, in weltlichen (und im Falle der Kirche auch in geistlichen) Belangen zu helfen. Doch ihre Möglichkeiten sind limitiert, so die Filme, denn sie sind auf Spenden angewiesen. Hier sollen die Zuschauer:innen tätig werden: Sie sollen spenden, um die im Film gezeigten Aktionen der Hilfsorganisationen weiterhin zu ermöglichen. Durch die Vielgestaltigkeit der geschilderten Hilfsaktionen werden zudem verschiedenste Partizipationsmöglichkeiten aufgezeigt, die es dem oder der Einzelnen offenlassen, in welcher Form er oder sie sich engagieren will.

4.3 Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Spendenfilmen

Weder war Elisabeth Wilms die einzige Person, die in der Nachkriegszeit die Zerstörungen der sechs vorangegangenen Kriegsjahre filmisch dokumentierte, noch war das Evangelische Hilfswerk die einzige karitative Organisation, die in diesen Jahren mit Filmen über die Not der Menschen versuchte, Spendengelder einzuwerben. Umso mehr bietet es sich an, Wilms' Produktionen für das Hilfswerk einem Vergleich mit anderen Filmen zu unterziehen, die denselben oder einen ähnlichen Zweck verfolgten.

Beispiele für archivalisch dokumentarische Lokalaufnahmen aus der Nachkriegszeit, die zum Zweck einer Art Bewegtbildchronik angefertigt wurden, wie sie wohl auch Wilms anfangs im Sinn hatte,⁵⁸ sind beispielsweise die Amateurfilmaufnahmen des Ingenieurs Stoffels, der den Wiederaufbau von Nijmegen in den Niederlanden filmisch für die Nachwelt festhielt.⁵⁹ Der Karlsruher Fotograf Erich Bauer, der im Zweiten Weltkrieg als Bildberichterstatter in der Wehrmacht gedient hatte, dokumentierte nach dem Ende des Krieges, wohl teilweise im Auftrag der US-amerikanischen Besatzungsmacht, über einen Zeitraum von zehn Jahren hinweg den Wiederaufbauprozess in Karlsruhe.⁶⁰ Ursprünglich ebenfalls zu chronistischen Zwecken entstanden ist der vom Amateurfilmer Rudolf Langwieler produzierte Film *FREIBURG 1940–1950*, der die Stadt vor und nach ihrer Bombardierung sowie während der ersten Wiederaufbaubestrebungen zeigt.⁶¹

58 Siehe hierzu Unterkapitel 4.4.

59 Dieser wird kurz erwähnt in: Hogenkamp / Lauwers.

60 Siehe *KARLSRUHE IM PORTRÄT – DER FOTOGRAF ERICH BAUER*, Regie: Bernhard Foos, SWR, s/w und Farbe, 30 Min., Erstausstrahlung: 07.06.2015, sowie Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): *Fische, Flieger, Frau im Winter. Auftragsfotografie im 20. Jahrhundert aus dem Archiv Bauer*, Karlsruhe 1999.

61 *FREIBURG 1940–1950*, Regie: Rudolf Langwieler, s/w, 38 Min., 1950. Der Film erschien in einer neu bearbeiteten Fassung im Jahr 2010 auf DVD: *ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG*:

Dieser wurde darüber hinaus nach seiner Fertigstellung im Jahre 1950 (veranlasst vom Oberbürgermeister der Stadt) in einem Freiburger Kino aufgeführt. Die Einnahmen der mit über 400 Karten ausverkauften Vorführung kamen dem Wiederaufbau des zerstörten Stadttheaters zugute, sodass der Film wenigstens einmal nachweislich zum Zweck der Spendenakquise öffentlich aufgeführt wurde, wenn sich der Zweck auch im Detail von dem der von Wilms' produzierten Filme für das Evangelische Hilfswerk unterschied.⁶² Während FREIBURG 1940–1950 die Funktion eines Erinnerungs- (und Spenden-)films für ein ortskundiges Freiburger Kinopublikum erfüllte und folglich die abgebildeten Straßenzüge und Gebäude eine besondere Rolle übernehmen, da sie im Sinne von Lokalaufnahmen, wie sie bereits zu Zeiten des Wanderkinos gefertigt wurden, die Identifikation mit dem Gezeigten ermöglichten, waren Wilms' Filme DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT in erster Linie für ein ortsunkundiges Publikum gedacht. Für dieses spielte nicht die Identifikation bestimmter Straßen oder Gebäude eine Rolle, sondern der Umstand, dass diese beschädigt oder zerstört waren und in den gezeigten städtischen Ruinen notleidende Menschen hausten. Die Stadt diente hier als im Grunde genommen austauschbare Kulisse für die eigentliche Handlung. Eine Erinnerungsfunktion im Sinne von Lokalaufnahmen erfüllten diese Filme erst, nachdem sie bereits für Jahre in ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung, der Spendenwerbung, abgelöst worden waren und dann zu verschiedensten Gelegenheiten in Dortmund zur Aufführung kamen.⁶³

Eine weitere Produktion, die durchaus Parallelen mit DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT aufweist, ist der von Adolf Forster 1950 im Auftrag der Caritas-Zentrale Luzern produzierte Tonfilm DAS GRÖSSTE ABER IST DIE LIEBE.⁶⁴ Was im Vergleich zu Elisabeth Wilms' Filmen für das Evangelische Hilfswerk wohl am stärksten auffällt ist, dass die Auftragsproduktion der katholischen Caritas wesentlich stärker symbolisch aufgeladen ist: So werden (auch unter Einsatz einer bedrohlichen Tonkulisse) zahlreiche biblische Themen wie das des Brudermordes, der Versklavung von Gottes Volk, des Kindermordes von Bethlehem, der Apokalypse und des barmherzigen Samariters als Gleichnisse zur Kriegs- und Nachkriegszeit und der Tätigkeit der Caritas heraufbeschworen. Dennoch bedient sich DAS GRÖSSTE ABER IST DIE LIEBE in nicht unerheblichem Maße auch jener bildlichen Motive und Stilmittel, die schon Wilms zur Visualisierung des Themas «Hilfe zur Selbsthilfe» für ihre Filme wählte: Neben den

FREIBURG 1940–1950, Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.), s/w, Ton, 52 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2010.

62 Ebd., siehe den Begleittext im Booklet der DVD: Günter Wolf: «Freiburg 1940–1950». In: ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG: FREIBURG 1940–1950, Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.), s/w, Ton, 52 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2010.

63 Siehe hierzu auch Kapitel 7.

64 DAS GRÖSSTE ABER IST DIE LIEBE, Regie: Adolf Forster, 35 mm, s/w, 16 Min., CH 1950.

obligatorischen Bildern der Hilfeleistungen durch die Organisation, wie etwa der Kinderspeisung oder Nahrungsmittelverteilung, beinhaltet der Film auch Aufnahmen von in Ruinen oder selbst gezimmerten Notbehausungen lebenden Menschen, zerschlissener, zum Trocknen aufgehängte Wäsche, in Lumpen gekleideter, notleidender Kinder und Großaufnahmen wahlweise ausgezehrt oder dankbarer Gesichter, wie sie sich in DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT häufig finden. Dennoch folgt der Film insgesamt einer anderen Dramaturgie, auch weil die Handlung nicht auf einen einzigen Ort festlegt ist, wie es bei Wilms der Fall ist.

Zudem gilt es zu beachten, dass DAS GRÖSSTE ABER IST DIE LIEBE erstens für eine katholische Hilfsorganisation, zweitens erst zwei Jahre nach den Dortmunder «Hilfswerkfilmen» und drittens in der Schweiz entstanden ist, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in einer deutlich anderen Lage als Deutschland befand. Diese Kombination von äußeren Voraussetzungen findet ihren innerfilmischen Ausdruck zum einen darin, dass das Problem der Spendenmüdigkeit gegenüber Hilfsorganisationen wie der Caritas thematisiert wird, welches in Elisabeth Wilms' Filmen noch keine Rolle spielt. DAS GRÖSSTE ABER IST DIE LIEBE geht dabei noch weiter und prangert darüber hinaus das gewohnheitsmäßige Spenden von Geld an, welches ohne den Gedanken der christlichen Nächstenliebe erfolge. Zum anderen wird auch der Gegensatz zwischen den Notleidenden und jenen, denen es gut geht oder die sogar von der Not der anderen profitieren, viel stärker thematisiert als in Wilms' Produktionen, wo er seinen Ausdruck lediglich am Rande darin findet, dass die Stadtbewohnerinnen sich bei den Bauern des Umlandes Lebensmittel erbetteln müssen.

Ein letzter Film, der an dieser Stelle Erwähnung finden muss, ist ES WAR EIN MENSCH von Curt Oertel, der 1950 als Auftragsproduktion für das Evangelische Hilfswerk entstanden ist und so gewissermaßen als Nachfolgefilm von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT gesehen werden kann.⁶⁵ Im Gegensatz zu diesen wurde ES WAR EIN MENSCH, wie bereits erwähnt, im 35-mm-Format produziert und verfügt über Ton, was auf eine Auswertung im Kontext des kommerziellen Kinos hinweist. Er wurde durch Matthias-Film, den Filmvertrieb der Evangelischen Kirche in Deutschland, distribuiert.⁶⁶ Die Spezifika des Films in Bezug auf Format und Ton machen die Unterschiede zwischen ihm und Wilms' Auftragsproduktionen deutlich. Letztere waren, stumm und im 16-mm-Format gehalten, für den internationalen Auswertungskontext des non-theatrical film vorgesehen, während sich ES WAR EIN MENSCH an ein Kinopublikum richtete. Zudem engagierte das Hilfswerk mit Oertel jemanden, der bereits auf eine mehr als 20 Jahre andauernde Karriere im Dokumentar- und

65 ES WAR EIN MENSCH, Regie: Curt Oertel, 35 mm, s/w, Ton, 70 Min., D 1950.

66 Vgl. den Vorspann des Films.

Spielfilmgewerbe zurückblicken konnte.⁶⁷ Diese Erfahrung merkt man *ES WAR EIN MENSCH* unter anderem bei einzelnen Szenenaufösungen an, die bisweilen Spielfilmzüge tragen: Ein Beispiel dafür ist eine Szene, in der eine Gruppe ehemaliger, heimgekehrter Kriegsgefangener in einem Raum um einen Tisch versammelt sitzt. Eine Halbtotale bildet diese Situation ab. Der Off-Kommentar lässt das Publikum dazu wissen, dass die Heimkehrer auf der Suche Arbeit, nach einem Neuanfang sind. Während aus dem Off mit dem Satz «Bist du es, der ihnen die Tür zum Anfang öffnet?»⁶⁸ direkt Zuschauer:innen als Individuen adressiert werden, öffnet sich außerhalb des Filmbildes offenbar langsam eine Tür, und helles Licht fällt in den Raum hinein auf die Gruppe. Die Männer drehen und recken ihre Köpfe in Richtung der Tür. Es folgt eine Aneinanderreihung von Nahaufnahmen einzelner Gesichter aus der Gruppe, in denen jeweils jenes Aufmerken und die hoffnungsvollen Blicke der Männer noch einmal vollzogen werden. Dazu werden die Gesichter aus dem Bereich hinter der Kamera jeweils so beleuchtet, dass sich das Öffnen der Tür und das dadurch Stück für Stück auf die Gesichter fallende Licht deutlich auf diesen abzeichnet. Es schließt sich eine kurze Einstellung an, in der Oertel mit dem Bild einer sich öffnenden Tür, hinter der ein helles Licht scheint, den vermeintlichen Gegenschuss zu diesen Aufnahmen präsentiert, bevor ein Close-up auf eine Hand folgt, die einen Schraubenschlüssel ergreift. Eine Reihe sich anschließender Einstellungen von nicht individuell zu identifizierenden Männern, die an einem Hochofen arbeiten, vollendet die Szene und vermittelt dem Publikum, dass die Heimkehrer nun in Lohn und Brot stehen.

Inhaltlich weist *ES WAR EIN MENSCH* einige deutliche Unterschiede, aber auch deutliche Ähnlichkeiten zu Wilms' Produktionen für das Evangelische Hilfswerk auf. Dass Oertel seine Auftragsproduktion ebenfalls mit einem Prolog eröffnet, der zunächst eine Aneinanderreihung von im Krieg zerstörten Häusern zeigt (allerdings mit dramatisch vorbeiziehenden Rauchschwaden versehen), ist nur eine Gemeinsamkeit. In rund 70 Minuten behandelt der Film, der ein Plädoyer für christliche Nächstenliebe ist, nacheinander die Themen Leben im Flüchtlingslager, Hilfeleistungen für verwaiste und kranke Kinder, Arbeitsmöglichkeiten für Flüchtlinge, Alltagshilfe für Familien und die Pflege von Alten und Kranken, gesellschaftliche und berufliche Wiedereingliederung und Umschulung von aus der Gefangenschaft entlassenen Soldaten, sowie den Wiederaufbau zerstörter Kirchen und den Neubau von Notkirchen und Wohnsiedlungen.

Während sich diese Themen im Grunde mit jenen decken, die ebenfalls in *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* verhandelt werden, legt

67 Vgl. Wolfgang Jacobsen.: «Oertel, Curt». In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 19, Berlin 1999, S. 449–450, online abrufbar unter: <https://bit.ly/3q32OPG> (13.03.2022).

68 *ES WAR EIN MENSCH*.

ES WAR EIN MENSCH inhaltlich einen deutlichen Schwerpunkt auf die Beschreibung der Lebensumstände von Flüchtlingen und Kriegsheimkehrern und die Hilfeleistungen des Evangelischen Hilfswerkes für diese Gruppen. Zwar setzte sich die Hilfsorganisation bereits seit ihrer Gründung für diese beiden Gesellschaftsgruppen ein, doch ist die Schwerpunktsetzung des Films möglicherweise dem Umstand geschuldet, dass sich die Lebensumstände anderer Klientelgruppen des Hilfswerkes in Westdeutschland durch Prozesse wie die Währungsreform, die Gründung der Bundesrepublik Deutschland sowie voranschreitende Wiederaufbaumaßnahmen inzwischen wieder gebessert hatten.⁶⁹

Wie insbesondere in DORTMUND NOVEMBER 1947 spielen Kinder in ES WAR EIN MENSCH eine große Rolle. Dies dürfte wie in Wilms' Film damit zusammenhängen, dass ihnen im Gegensatz zu den damals erwachsenen Generationen der Deutschen keine Mitschuld am für das Leid ursächlichen Krieg zugesprochen werden konnte, und man sich zudem von der Darstellung notleidender Kinder vermutlich auch eine erhöhte Spendenbereitschaft des Publikums versprach. In ES WAR EIN MENSCH sind Kinder fast omnipräsent: Zu Beginn des Films liest ein Mädchen aus dem Neuen Testament das Gleichnis vom barmherzigen Samariter vor, später sind es Kinder, die mit einem Leiterwagen durch die Trümmer einer Stadt ziehen, um Spenden für das Hilfswerk zu sammeln. Bei einem angeblichen Gottesdienst für Vertriebene füllen Kinder die gesamte Kirche, als andernorts ein weiterer Gottesdienst beginnt, ist es eine Traube von Kindern, die die Menschenmenge auf die Kamera zu in die Kirche führt. In einem Erholungsheim in den Bergen werden tuberkulosekranke Kinder durch das Hilfswerk gepflegt, in einer «Kinder-Arche» in einem norddeutschen Fischerdorf leben Kriegswaisen zusammen. Auch als es um das Thema Arbeitsbeschaffung für Flüchtlinge geht, sind Kinder präsent: Voller Freude spinnen sie gemeinsam mit Erwachsenen in einem Flüchtlingslager gespendete Wolle zu Garn.

In Bezug auf wiederkehrende Bildmotive fällt davon abgesehen auf, dass Curt Oertel besonders oft Nahaufnahmen von Händen benutzt, um die Wünsche von Menschen und die praktizierte Nächstenliebe zu visualisieren: Auf der Suche nach Spenden klopfen Hände immer wieder an Türen, die Hände Spendenwilliger übergeben Entbehrliches, die Hände des Mitarbeiters eines Flüchtlingslagers öffnen einen Pass, den er kontrolliert, die einer Hilfswerk-Mitarbeiterin übergeben ein Stück Butter an die Hände eines Mädchens. Ein vertriebener Bauer lässt in einem anderen Flüchtlingslager Sand durch seine Hand rinnen und erinnert sich an seine fruchtbaren Felder, die Hände von Kriegsheimkehrern greifen nach Werkzeug, sie töpfern, reparieren Schuhe. Die Hände eines Neugeborenen recken sich in die Luft, und auch im Fall der Wolle spinnenden Kinder fehlt ein Close-Up auf ihre arbeitenden Hände nicht.

69 Zur Zweckbestimmung des Evangelischen Hilfswerkes siehe Unterkapitel 4.1.

Der Off-Kommentar spielt, wie in Wilms' erst live kommentierten, später nachträglich vertonten Filmen für das Hilfswerk eine wichtige Rolle. In *ES WAR EIN MENSCH* ist auffällig, dass seine Worte mehrmals direkt an das Publikum adressiert sind, sei es im bereits geschilderten Beispiel der arbeitslosen Kriegsheimkehrer oder wenn es zu Bildern notdürftig voneinander abgetrennter Flüchtlingsquartiere in einer Baracke heißt: «Wusstest du, dass sie so leben?»⁷⁰ Wie auch in *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* gibt es in *ES WAR EIN MENSCH* einen Schlusssappell, der allerdings deutlich bibelbezogener ausfällt als in Wilms' Produktionen: Wird zu Beginn des Films der größte Teil des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter verlesen, wird diese Erzählung, die mit Jesus' Aufforderung, es dem Samariter gleich zu tun, schließt, durch den Off-Kommentar am Ausklang des Films vollendet. Die durch das Sinfonieorchester der Stadt Wiesbaden eingespielte klassische Filmmusik scheint in erster Linie darauf angelegt worden zu sein, die Dramatik der Bilder zu unterstreichen. Dies wird insbesondere am Ende des Films deutlich, wenn sich die Intensität der Musik immer weiter bis zu ihrem dramatischen Höhepunkt steigert, während auf bildlicher Ebene noch einmal einige Stationen des Films rekapituliert werden, einzelne Gesichter in die Kamera blicken und mittels Doppelbelichtung zeitgleich ein großes Holzkreuz vor einem ebenfalls dramatischen Himmel zu sehen ist.

Der Grundtenor von *ES WAR EIN MENSCH* ähnelt dem von *SCHAFFENDE IN NOT*: Die im Film Gezeigten wollen arbeiten und sich in die Gesellschaft einbringen, doch ihre Möglichkeiten dazu sind letztlich abhängig von den Spenden, die das Hilfswerk erhält, und die es seinerseits zu großen Teilen zur Selbsthilfe der von ihm betreuten Menschen einsetzt, sei es etwa in der Verarbeitung gespenderter Wolle zu Kleidung, dem Bau von Wohnsiedlungen oder dem Betrieb von Umschulungsheimen und Kindererholungseinrichtungen. Wie auch in Wilms' Filmen werden das Evangelische Hilfswerk und die anderen erwähnten christlichen Hilfsorganisationen dabei fast als einzige gesellschaftliche Ordnungsstrukturen dargestellt. Die zeitgenössischen politischen Kontexte und Rahmenbedingungen, wie etwa die Gründung der beiden deutschen Teilstaaten und die staatlichen Hilfsmaßnahmen für die porträtierten Gesellschaftsgruppen, bleiben komplett ausgespart. Insgesamt zeigt *ES WAR EIN MENSCH*, dass auf inhaltlicher Ebene an der filmischen Spendenakquise und Selbstvermarktung des Evangelischen Hilfswerkes zwischen 1947 und 1950 kaum Veränderungen stattgefunden haben, wenngleich sich die eingesetzten Produktionsmittel (professioneller Produktionsstab, Produktion und Verbreitung im 35-mm-Format) und folglich auch der avisierte Verbreitungskontext deutlich von Elisabeth Wilms' Auftragsfilmen für die christliche Hilfsorganisation unterschieden.

70 *ES WAR EIN MENSCH*.

4.4 Die Produktion von DORTMUND NOVEMBER 1947

DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT nehmen einen besonderen Stellenwert in Elisabeth Wilms' filmischem Gesamtwerk ein, ebneten sie ihr doch den Weg zu ihren ersten monetär entlohnten Auftragsproduktionen.⁷¹ Zudem beschäftigte die Thematik dieser Werke, die Lebensumstände der Dortmunder Bevölkerung in der Nachkriegszeit und die Arbeit der verschiedenen Hilfsorganisationen in der Stadt, die Filmemacherin zeitlebens immer wieder. Davon zeugt erstens die bereits zuvor erwähnte Tatsache, dass sie die Filme in den späten 1960er- oder den 1970er-Jahren nachträglich vertonte. Zweitens, dass sie aus dem Material der Filme mehrfach neue, eigenständige Auftragsfilme kompilierte, nämlich EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE, DORTMUND DAMALS (beide 1974) sowie ALLTAG NACH DEM KRIEG (1981). Und drittens, dass sie einige der Aufnahmen mehrmals in ihren Stadtwerbefilmen für die Stadt Dortmund wiederverwendete.⁷²

Gerade weil Wilms immer wieder mit ihrem Nachkriegsmaterial arbeitete und es im Sinne neuer Zwecke umnutzte, gestaltet sich die Rekonstruktion der Produktions- und Distributionsumstände der beiden ursprünglichen «Hilfswerkfilme» ebenso schwierig wie der Versuch, sichere Erkenntnisse über jene Fassung zu erlangen, in der diese in der Nachkriegszeit aufgeführt wurden. Erschwerend kommt hinzu, dass in Wilms' schriftlichem Nachlass kaum Dokumente aus den unmittelbaren Nachkriegsjahren existieren. Dieser Mangel lässt sich, wenn auch nur zum Teil, durch entsprechendes Schriftgut in verschiedenen Archivbeständen des Diakonischen Werkes kompensieren, in dem das Evangelische Hilfswerk letztlich aufgegangen ist. Die dort überlieferte Korrespondenz beleuchtet vor allem die Zirkulation der Originalfilme sowie die Distribution der Kopien. Sie ist in Bezug auf die Entstehung der Werke weniger ausführlich, da es sich fast ausschließlich um Briefwechsel zwischen einzelnen Stellen des Hilfswerkes handelt, in denen Wilms nur als Dritte vorkommt.

Genau genommen begann die Geschichte der beiden Spendenfilme für das Hilfswerk bereits in den Jahren des Zweiten Weltkriegs: Laut eigener Aussage filmte Wilms die Altstadt Münsters nur einen Tag vor deren weitgehender Zerstörung durch alliierte Bomber sowie auch (aus der Ferne) die nach dem Luftangriff brennende Stadt. Ein oder mehrere Bombardements auf Dortmund hielt sie ebenfalls filmisch fest, wie sie selbst später angab.⁷³ Auch wenn die spätere Verwendung dieser Bilder zu ihrem Entstehungszeitpunkt noch nicht intendiert gewesen sein mag, fanden die mutmaßlich in Dortmund entstandenen Aufnahmen Jahre

71 Siehe Kapitel 3.

72 Zu Wilms Produktionen für die Stadt Dortmund siehe Kapitel 6.

73 Vgl. BROT UND FILME.

später Verwendung in der einleitenden Sequenz DORTMUND NOVEMBER 1947, in der sie für die Ursache der Lebensumstände der Dortmunder Bevölkerung in der Nachkriegszeit stehen. Für die mutmaßlichen Aufnahmen der Bombenangriffe auf die Stadt sowie für einige, in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstandene Aufnahmen hat die Filmemacherin offensichtlich die letzten Restbestände des Farbfilmmaterials genutzt, sodass beispielsweise jene Einstellungen, die die Kondensstreifen vorbeifliegender Flugzeuge sowohl in Farbe vorliegen (und später als solche im zwischen 1971 und 1977 entstandenen Stadtwerbefilm TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN Verwendung fanden), als auch in Schwarzweiß in DORTMUND NOVEMBER 1947 eingesetzt wurden (Abb. 17–20).

1945 war von Dortmunds Stadtzentrum kaum mehr übrig als Ruinen und Trümmer: In über 100 sogenannten «Hauptangriffen» hatte die britische Royal Air Force in den Jahren zuvor Bomben mit einem Gesamtgewicht von rund 22.242.000 Tonnen auf Dortmund abgeworfen und die Innenstadt so zu zirka 95 Prozent zerstört.⁷⁴ Nur ein Viertel der 161.000 Wohnungen in der Stadt war unbeschädigt geblieben, zahlreiche Menschen waren zu Tode gekommen.⁷⁵ Trotz dieser denkbar widrigen Umstände lebten bei Kriegsende noch rund 300.000 Menschen (im Vergleich zu 538.000 im Jahre 1939) im Stadtgebiet.⁷⁶ Wie bereits in Kapitel 3 erläutert, blieb das Wohn- und Geschäftshaus der Familie Wilms wohl aufgrund seiner Stadtrandlage von Zerstörungen verschont, sodass sich Elisabeth Wilms in der Nachkriegszeit in einer weitaus besseren Lage befand als die meisten Dortmunder:innen, was ihr sogar erlaubte, «ausgebombte» Bekannte bei sich aufzunehmen.

Darüber hinaus war die Familie mit ihrer Bäckerei selbst in einem Nahrungsmittel erzeugenden beziehungsweise veredelnden Gewerbe tätig, dem in der Nachkriegszeit eine wichtige Rolle zukam. Dadurch, dass sie mit einem Trick der Konfiszierung ihrer Movikon-Kamera entgangen war und zudem noch über 16-mm-Rohmaterial verfügte, war Wilms gegenüber anderen Amateurfilmer:innen in der Lage, bewegtes Bildmaterial aufzunehmen.⁷⁷ Die Filmbegeisterte nutzte

74 Siehe Luise von Winterfeld: «Jahresberichte 1940–1948». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark* 47, Dortmund 1948, S. 139, sowie Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Geschichte der Stadt Dortmund*, Dortmund 1994, S. 458. Das Gesamtgewicht der über Dortmund abgeworfenen Bomben findet sich bei Luise von Winterfeld, die sich bei ihren Angaben auf eine Statistik des britischen Luftfahrtministeriums beruft.

75 Siehe Dieter Petzina: «Wirtschaftliche Entwicklung und sozialer Wandel in der Stadtregion Dortmund im 20. Jahrhundert». In: Gustav Luntowski / Norbert Reimann (Hrsg.): *Dortmund. 1100 Jahre Stadtgeschichte*, Dortmund 1982, S. 308.

76 Vgl. Luise von Winterfeld: *Geschichte der freien Reichs- und Hansestadt Dortmund*, 5. erweiterte Auflage, Dortmund 1968, S. 196, sowie Bodo Harenberg (Hrsg.): *Chronik des Ruhrgebiets*, Dortmund 1987, S. 455.

77 Siehe hierzu ausführlicher das Unterkapitel 3.1.



17–20 Hoch fliegende Flugzeuge und brennende Gebäude: Wilms' mutmaßlich während eines Bombenangriffs auf Dortmund gedrehte Filmaufnahmen illustrieren in *DORTMUND NOVEMBER 1947* die Ursache der Lebensumstände der Dortmunder:innen, wie sie der Film in der Folge darstellt (Reihe oben). Dieses Motiv filmte Wilms mehrfach, so auch in Farbe. Das Farbfilmmaterial fand später wiederum Eingang in Elisabeth Wilms' Stadtwerbefilm *TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN* (1971–1977, Reihe unten).

diese Möglichkeit zunächst auf ihren alltäglichen Wegen und vor allem im Sinne einer Chronistin, wie sie viele Jahrzehnte später, 1981, resümierte:

Die Stadt war zerstört, die Straßen waren zerstört. Überall Bombentrichter. Und da fuhren wir, meine Schwägerin aber auch ich, wir fuhren fast jeden Tag los um Ware einzukaufen zum Hafen. Und ich versäumte natürlich nicht, meine Kamera mitzunehmen. Ich trug sie unterm Mantel, um hier und da zu filmen. Ich wollte vor allen Dingen auch das Zeitgeschehen filmen.⁷⁸

Durch die spätere Verwendung dieser kontinuierlich seit Kriegsende gemachten Aufnahmen in den «Hilfswerkfilmen» gilt es festzuhalten, dass diese beiden Werke folglich keineswegs vollständig einen Ist-Zustand von 1947/48 dokumen-

78 BROT UND FILME.

tieren, wie sie selbst vorgeben, sondern vielmehr eine Kompilation aus ab 1945 gefilmten Motiven darstellen.⁷⁹

Mit der Aufteilung Deutschlands in Besatzungszonen im Jahr 1945 wurde die britische Militärregierung unter anderem für den Norden der ehemaligen preußischen Rheinprovinz und somit auch für Dortmund zuständig. Ihr kam die Aufgabe zu, die Menschen in der zerbombten Stadt, darunter auch eine große Menge ehemaliger Zwangsarbeiter:innen, mit dem Lebensnotwendigen zu versorgen, allem voran mit Nahrungsmitteln. Dies wurde zum einen durch die vielerorts stark zerstörte Infrastruktur und den Mangel an Lebensmitteln erschwert, der unter anderem durch die nach Kriegsende teilweise brachliegende Landwirtschaft verursacht wurde. Zum anderen stieg trotz Zuzugssperre die Einwohnerzahl Dortmunds ständig weiter an. Dafür verantwortlich waren neben heimkehrenden Soldaten und vormals Evakuierten auch Flüchtlinge aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten, sodass im Oktober 1946 bereits wieder 436.000 Menschen in der Stadt lebten.⁸⁰ Allerdings hatten sich die Zustände dort seit 1945 kaum gebessert, was dazu führte, dass all diese Menschen nicht adäquat mit Nahrung oder Wohnraum versorgt werden konnten. Viele von ihnen hausten deshalb in Kellern, einsturzgefährdeten Ruinen, Bunkern oder selbstgezimmerter Hütten. Der unter anderem durch Diebstähle, «Hamsterfahrten» und Überschüsse aus den Rationen der britischen Soldaten gespeiste Schwarzmarkthandel blühte. Wer konnte, fuhr selbst zum sogenannten «Hamstern» in die ländliche Umgebung, wo man versuchte, Habseligkeiten bei Bauern gegen Lebensmittel einzutauschen. Doch auch Plünderungen, die Dimensionen bis hin zum nächtlichen Abernten ganzer Felder annehmen konnten, waren dort noch bis zum Ende der 1940er-Jahre an der Tagesordnung.⁸¹ Die britische Militärregierung versuchte, die Nahrungsmittelverteilung mit einem System aus Lebensmittelkarten und Bezugsscheinen zu ordnen, was aber lediglich zu einer Verwaltung des Mangels führte, denn häufig waren viele der auf den Karten aufgeführten Güter nicht verfügbar.⁸² In den besonders kalten Nachkriegswintern 1945/46 und 1946/47 kam ein weiteres Problem hinzu: Die Knappheit von Heizmaterial, die wiederholt zu

79 Für die im Unterkapitel 4.2 ausführlich beschriebene Eröffnungssequenz und die in ihr verwendeten, mutmaßlichen Bombardierungsaufnahmen gilt im Gegensatz zu dem oben erwähnten Material, dass diese durch ihre Rahmung im Film sowie den historischen Kontext des Zweiten Weltkrieges für das Publikum eindeutig als aus der (bereits vergangenen) Kriegszeit stammend zu erkennen gewesen sein müssen.

80 Vgl. Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Aus der Geschichte einer Stadt. Ausstellung und Dokumentation des Stadtarchivs zur Geschichte der Stadt Dortmund im neuen Rathaus*, Dortmund 1989, S. 181.

81 Vgl. Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Dortmund im Wiederaufbau. 1945–1960*, Dortmund 1985, S. 54.

82 Siehe Stadtarchiv Dortmund 1989, S. 178.

Überfällen auf Kohletransporte führte.⁸³ Zeitgenössische, von der Dortmunder Polizei für die Militärregierung verfasste Intelligence Reports zeugen davon, wie schlecht die Versorgungslage auch noch zwei Jahre nach Kriegsende war. So heißt es im Bericht vom 12. Mai 1947:

Supply of the population with foodstuffs of all kinds is arousing objections more than ever. Quantities, weekly issued, have diminished to such a minimum that one is wondering, how people manage to live yet. Indeed, the present quantities, granted to normal consumers, are so tiny [...] that nobody can preserve health and efficiency on this base. This critical situation is still aggravated considering the fact that no potatoes, no nutritives [sic], pulse grows are being allotted, or issued. Likewise vegetables are not at hand so that the population are [sic] merely dependent on the taking of bread.⁸⁴

Wie die Intelligence Reports und andere Quellen ebenfalls zeigen, löste die anhaltend schlechte Versorgung bei den Dortmunder:innen eine große Missstimmung gegenüber der Besatzungsmacht aus. Gerüchte gingen um, nach denen die Briten Deutschland aus Rache aushungern wollten.⁸⁵ Dabei wurde offensichtlich außer Acht gelassen, dass zugleich mit anderen ausländischen und kirchlichen Hilfsorganisationen wie dem Friends Relief Service, dem Svenska Röda Korset, der Schweizer Spende oder dem Evangelischen Hilfswerk auch das British Red Cross in Dortmund aktiv war. Diese Organisationen versuchten die Not in der Ruhrgebietsstadt zu lindern, indem sie beispielsweise Schul- und Kinderspeisungen durchführten, Erholungskuren für Kinder organisierten oder aus verschiedenen Ländern gespendete Kleidung sowie Lebensmittelpakete des CARE- oder des CRALOG-Programms verteilten.⁸⁶ Für das in allen vier Besatzungszonen aktive Evangelische Hilfswerk bildete Dortmund keinen besonderen Schwerpunkt, sondern war nur eine stark zerstörte Stadt unter vielen.

In der ersten Jahreshälfte 1947 beschloss der in Westfalen tätige Zweig der Organisation, auf deren professionelle Öffentlichkeitsarbeit bereits hingewiesen

83 Siehe Stadtarchiv Dortmund 1994, S. 470.

84 Fortnightly Intelligence Report vom 12.05.1947, S. 1, STA DO, Best. 80, Nr. 18. Übersetzt: «Die Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln aller Art stößt mehr denn je auf Kritik. Die Mengen, die wöchentlich ausgegeben werden, sind auf ein solches Minimum gesunken, dass man sich fragt, wie die Menschen noch leben können. In der Tat sind die derzeitigen Mengen, die dem Normalverbraucher zugestanden werden, so winzig [...], dass niemand auf dieser Basis Gesundheit und Leistungsfähigkeit bewahren kann. Diese kritische Situation wird noch verschärft, wenn man bedenkt, dass keine Kartoffeln, keine Nährstoffe, keine Hülsenfrüchte zugeteilt oder ausgegeben werden. Auch Gemüse ist nicht vorhanden, sodass die Bevölkerung allein auf die Zufuhr von Brot angewiesen ist.»

85 Vgl. Stadtarchiv Dortmund 1985, S. 54.

86 Siehe bspw. von Winterfeld 1968, S. 203.

wurde, dass die Synoden in seinem Wirkungsbereich Bildmaterial zur Werbung im Ausland bereitstellen sollten, worauf hin sich Dr. Heinrich Schmidt von der Synodaldienststelle Dortmund an das Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen wandte und erklärte, er habe diesbezüglich «Verbindung mit einer Filmoperateurin aufgenommen. Es handelt sich dabei um eine bewusst evangelische Frau, die außerberuflich aus Freude am Filmen Filme herstellt.»⁸⁷ Er erwähnte, dass ihm von dieser Frau, Elisabeth Wilms, zwei ihrer bereits gedrehten Filme vorgeführt worden seien, die zeigen würden, dass sie «ihr Handwerk gut versteht und mit viel Geschick und künstlerischem Blick die Aufnahmen macht.» Aufgrund dessen und ihrer «richtige[n] innere[n] Einstellung» hielt er sie für geeignet, «einen Film über die Not im Ruhrgebiet und die Arbeit des Hilfswerkes zu drehen.»⁸⁸ Mehr noch empfahl er sogar, gleich zwei Farbfilme für die Ökumene von ihr herstellen zu lassen: Einen über die Zerstörungen in Münster (da Wilms über aussagekräftige Farbfilmaufnahmen der Stadt vor deren Bombardierung verfügte, aus denen zum Teil ihr 1944 hergestellter Film MÜNSTERLAND – HEIMATLAND bestand) und einen zweiten über die Not und die Hilfeleistungen des Evangelischen Hilfswerkes in Dortmund und anderen Städten des Ruhrgebietes. Das Rohmaterial dafür müsste vom Hilfswerk bereitgestellt werden, da Wilms selbst kaum noch welches besitze.⁸⁹

Wenn es auch nirgendwo explizit in Schmidts Brief Erwähnung findet, so wird doch deutlich, dass Wilms bereit war, ohne Bezahlung filmisch für die Organisation tätig zu werden.⁹⁰ Dieses Schriftstück ist zugleich die einzige zeitgenössische Quelle, die anführt, von wem der Impuls zur Produktion von Wilms' «Hilfswerkfilmen» ausging. Schmidt berief sich explizit auf die Mitteilung der Geschäftsführersitzung zur Bereitstellung von Bildmaterial für das Ausland, auf die hin er mit Wilms in Verbindung getreten sei. Dies steht in klarem Kontrast zu den in späteren Jahren in der Presse kolportierten Versionen, die auf Elisabeth Wilms' eigene retrospektive Aussagen zurückzuführen sind, erscheint allerdings vor dem bereits geschilderten Hintergrund der Bemühungen des Hilfswerkes um eine wirksame Öffentlichkeitsarbeit plausibler als diese. Wilms hatte zeitlebens entweder angegeben, sie selbst sei mit der Idee eines Films an das Hilfswerk herangetreten, oder habe diesen sogar zuerst gänzlich fertiggestellt und ihn anschließend der Organisation angeboten.⁹¹

87 Siehe Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 04.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

88 Ebd.

89 Vgl. ebd.

90 Dies bekräftigt auch ein weiterer Brief Schmidts, in dem er noch einmal an sein Schreiben vom 04.06.1947 erinnert. Siehe Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 18.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

91 Vgl. bspw. Wilms 1955, S. 37, o. V.: «Asselner Schüler sahen Dokumente vom Nachkriegs-Dort-

Das Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen erklärte Anfang Juli 1947 seine Zustimmung zur Herstellung zweier Filme, erteilte Schmidts Anforderungen von Rohmaterial aber eine Absage. Alle Versuche, dieses in Deutschland zu besorgen, wären bis dato erfolglos gewesen und die Beschaffung aus dem Ausland würde mindestens drei Monate dauern. Wilms könne sich jedoch mit eigenem Rohmaterial an die Arbeit machen, sofern sie eine spätere Erstattung des Materials akzeptieren würde. Diese könne man allerdings nicht hundertprozentig zusagen.⁹² Auf Basis dieser Vereinbarung ging Elisabeth Wilms im Laufe der zweiten Hälfte des Jahres 1947 daran, unter Mitwirkung der Synodaldienststelle Dortmund den ersten der beiden avisierten Filme zu produzieren, der letztlich weder die Zerstörungen Münsters, noch die Not und Hilfeleistungen in anderen Städten des Ruhrgebietes als Dortmund dokumentierte. Das Rohmaterial, das sie benötigte, beschaffte sie sich auf dem Schwarzmarkt.⁹³ Spätestens im Dezember 1947 schloss sie die Arbeiten an dem DORTMUND NOVEMBER 1947 betitelten Film ab. Laut Wilms' eigener Aussage hätten die Dreharbeiten «höchstens 14 Tage» gedauert.⁹⁴ Wenn das stimmt, war diese kurze Drehzeit wohl in nicht unerheblichem Maße auf die Menge des seit Kriegsende entstandenen Materials zurückzuführen, über die die Filmemacherin bereits verfügte, und die sie für DORTMUND NOVEMBER 1947 verwendete.⁹⁵

Am 13.12.1947 gelangte das Original des Films zum ersten Mal im Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen in Bielefeld vor dessen Mitgliedern und den Synodalbeauftragten der Westfälischen Kirche zur Aufführung. Laut dessen Leiter Karl Pawlowski zeigte sich das Publikum «stark beeindruckt und ergriffen».⁹⁶ In seinem Brief heißt es weiter: «Wir hoffen, daß der Film baldmöglichst den Weg in unsere Gemeinden, vor allem aber in die Oekumene [sic] zu den Christen in aller Welt finden und im Ausland Verständnis und Hilfsbereitschaft für das Schicksal unseres Volkes wecken helfen möge.»⁹⁷ Auch aus einem Schreiben Heinrich Schmidts geht hervor, dass man plante, DORTMUND NOVEMBER 1947 im In- und Ausland einzusetzen.⁹⁸ Im Januar 1948 folgte eine weitere Vorführung

mund in Filmen». In: *Ruhr-Nachrichten*, 22.02.1974 (STA DO, Best. 624, Nr. 105), o. V.: «Überall geschätzt und anerkannt: Die filmende Bäckersfrau». In: *Bäcker-Post*, 12.07.1957, o. V.: «Filmende Bäckersfrau». In: *Die Hausfrau*, o. D., (beide STA DO, Best. 624, Nr. 113).

92 Siehe Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen an Synodaldienststelle Dortmund, 01.07.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

93 Siehe Aktenvermerk Johannes Stuhlmachers vom Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes für Dr. v. Gersdorff, 23.02.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

94 Vgl. Wilms 1955, S. 37.

95 Siehe Unterkapitel 3.5.

96 Vgl. Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen an Wilms, 15.12.1947, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

97 Ebd.

98 Siehe Heinrich Schmidt an Wilms, 22.12.1947, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

des Originals durch Schmidt und seinen Mitarbeiter Eberhard Strauch von der Synodaldienststelle Dortmund im Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes in Stuttgart vor dessen Leiter Dr. Eugen Gerstenmaier und seinen «engeren Mitarbeitern». Gerstenmaier schrieb Wilms daraufhin an Elisabeth Wilms:

Er [der Film, Anm. d. Verf.] zeigt die besten Aufnahmen, die ich bisher von den wirklichen Verhältnissen in einer deutschen Stadt und von der Arbeit des Hilfswerkes gesehen habe. [...] Ich werde eine größere Anzahl Kopien herstellen lassen und bin sicher, daß ich hierfür vom Weltrat der Kirchen in Genf die erbetene Unterstützung, insbesondere auch in der notwendigen Materiallieferung erhalten werde. [...] Ich sehe in dem von Ihnen beschrifteten Weg die beste Möglichkeit, die Filmwerke zu schaffen, die ich auf allen Gebieten von der Tätigkeit des Hilfswerkes brauche. Ich beabsichtige deshalb, diese Arbeit so schnell und umfassend wie möglich fortsetzen zu lassen. Wenn ich dabei auf Ihre freundliche Unterstützung rechnen dürfte, wäre ich Ihnen sehr dankbar.⁹⁹

Aus diesen Zeilen geht klar hervor, dass das Hilfswerk nach der Einschätzung seines Leiters nicht in der Lage sein würde, alleine für die Anfertigung von Filmkopien zu sorgen. Zudem findet sich in seinem Brief ein Verweis auf Wilms' Amateurstatus: Durch die Mühe, Arbeit, Zeit und Geduld, die die Dortmunderin in die Produktion des Films investiert habe, sei dieser «so ursprünglich, echt und wirkungsvoll geworden, wie er uns kaum von einem Berufsoperateur hätte geschaffen werden können.»¹⁰⁰

4.5 Vervielfältigungsprobleme und die Produktion von SCHAFFENDE IN NOT

Noch im selben Monat lieferte das Zentralbüro Wilms Rohfilm als Ersatz für das von ihr verbrauchte Material und erklärte sich mit der Herstellung eines zweiten Films einverstanden.¹⁰¹ Die Mitarbeiter der Synodaldienststelle Dortmund und Elisabeth Wilms waren nach den positiven Rückmeldungen zu DORTMUND NOVEMBER 1947 zunächst jedoch einmal bestrebt, Kopien des Films bei KINAX in Dillenburg herstellen zu lassen. Allein: Es mangelte dem Kopierwerk an dem nötigen Material dafür. Anschließend Bemühungen, Filmkopien durch die Firma Photo-Binder anfertigen zu lassen, blieben (trotz der anfänglichen Zusage

99 Siehe Eugen Gerstenmaier an Wilms, 10.01.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

100 Ebd.

101 Siehe Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 20.03.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

des Unternehmens) ebenfalls erfolglos, sodass Wilms es in die Hände des Zentralbüros legte, sich um die Kopienherstellung zu kümmern.¹⁰² Dort hatte man die Filmemacherin ohnehin bereits Ende Januar 1948 dringend um die Übergabe des Originalfilms gebeten, da man einen Besuch der Leiterin des Bereiches Public Welfare bei OMGUS in Berlin sowie des Leiters des Deutschlandreferates beim Weltrat der Kirchen in Genf, Reverend Wilson, erwartete. Diesen Personen sollte der Film unbedingt vorgeführt werden, da man sich hiervon eine «Unterstützung in Lizenzfragen» sowie bei der Anforderung von Kopiermaterial erhoffte.¹⁰³ Ob diese Vorführungen stattgefunden haben, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Fest steht, dass der Weltrat der Kirchen bald nach diesem Termin signalisierte, man könne das geforderte Material momentan nicht nach Deutschland schicken, woraufhin das Zentralbüro den Originalfilm für die Anfertigung von Kopien nach Genf schickte.¹⁰⁴ Möglich, dass Reverend Wilson den Film persönlich mit in die Schweiz nahm, denn in einem späteren Schreiben wird er noch mehrmals explizit im Zusammenhang mit den Kopierbemühungen in Genf genannt.¹⁰⁵

Parallel zu diesen Ereignissen stellte sich zudem heraus, dass Wilms ihre Zusage, dem Hilfswerk DORTMUND NOVEMBER 1947 kostenlos zur Verfügung zu stellen, nicht einhalten konnte. Vor allem durch die Beschaffung des notwendigen Rohmaterials auf dem Schwarzmarkt (nach einer Quelle 1.000 Meter) waren sie und folglich auch das Wilms'sche Familiengeschäft zahlungsunfähig geworden, sodass sie sich bei Verwandten 10.000 Reichsmark borgen musste. An diesem Sachverhalt offenbart sich, wie wenig professionell die Filmemacherin das Projekt angegangen war. Laut einem Schreiben Schmidts teilten die Eheleute Wilms ihm letztendlich nur widerstrebend mit, dass sich die Gesamtkosten für den Film auf 20.000 Reichsmark belaufen würden. Noch Jahre später war es Elisabeth Wilms offensichtlich unangenehm, dass sie Geld von der Hilfsorganisation erbeten hatte.¹⁰⁶ Die involvierten Stellen des Hilfswerkes wurden von der Höhe der Summe sichtlich überrascht und es begann eine lang andauernde Diskussion darum, welche Abteilung die Kosten tragen sollte. Schmidt, der auch später in anderen, die «Hilfswerkfilme» betreffenden Angelegenheiten immer wieder schützend vor Wilms trat und laut eigener Aussage beim Bielefelder Hauptbüro nur wenig Verständnis für den Film und seine Bedeutung vorgefunden hatte, sprach sich dafür aus, dass das Zentralbüro in Stuttgart die gesamten Kosten tragen solle, da DORTMUND NOVEMBER 1947 ja für die Ökumene bestimmt und keine «Dortmunder

102 Siehe Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 18.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462 sowie Besprechungsprotokoll vom 06.02.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

103 Siehe Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 24.01.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

104 Siehe Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 18.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

105 Siehe z. B. Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 08.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

106 Siehe Heinrich Schmidt an das Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 12.10.1949, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

Angelegenheit» sei. Nach einer über zweieinhalb Monate geführten, brieflichen Diskussion einigte man sich schließlich Mitte April 1948 auf seinen Vorschlag.¹⁰⁷

Zu diesem Zeitpunkt hatte Wilms, ungeachtet ihrer eigenen Finanzprobleme und der allseits vergeblichen Bemühungen um die Herstellung von Kopien, bereits die Produktion des zweiten Films abgeschlossen, mit der sie Anfang März 1948 begonnen hatte und die nach rund drei Wochen beendet war.¹⁰⁸ Diesem Film gab sie den Titel SCHAFFENDE IN NOT, der sich offensichtlich aus einem Schreiben Johannes Stuhlmachers vom Zentralbüro ableitete.¹⁰⁹ «In Aussicht genommen ist zunächst ein Film über die Not der Schaffenden, in dem besonders die Laienarbeit in der Kirche gezeigt werden soll.»¹¹⁰ Zum Zeitpunkt der Fertigstellung von SCHAFFENDE IN NOT war es immer noch nicht gelungen, Kopien von DORTMUND NOVEMBER 1947 produzieren zu lassen. Der Originalfilm befand sich nach wie vor in der Schweiz und ausführliche Nachrichten über den Stand der Dinge blieben von dort aus. Immerhin hatte das Hilfswerk inzwischen aus Genf die Nachricht erhalten, dass der Film dem dort tagenden «Reconstruction Department» des Weltrats der Kirchen vorgeführt worden war. Stuhlmacher schrieb dazu optimistisch: «Der Film hat auf diesen Kreis einen sehr starken Eindruck gemacht, und es ist nach diesem Erfolg damit zu rechnen, daß alle unsere Wünsche hinsichtlich Kopieren, Materiallieferungen usw. erfüllt werden.»¹¹¹

Wohl aufgrund der mittlerweile Monate andauernden Verzögerungen bezüglich DORTMUND NOVEMBER 1947 bemühte sich Wilms nun bei ihrem zweiten Film für das Hilfswerk wieder selbst um die Kopieranfertigung. Diesmal war sie erfolgreicher und ließ noch Ende März 1948 zwei Vorführkopien (vermutlich bei KINAX) herstellen, die sie der Synodaldienststelle Dortmund überließ.¹¹² Diese übergab eine von ihnen am 9. April 1948 an das Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, wo der Film sogleich vor den versammelten Synodalbeauftragten vorgeführt wurde.¹¹³ Wenngleich sich nun auf einmal gleich mehrere Kopierwerke bereit erklärten, die Herstellung von Kopien zu übernehmen, war

107 Vgl. Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 05.02.1948, Aktenvermerk Johannes Stuhlmachers für Dr. v. Gersdorff, 23.02.1948 sowie Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 17.04.1948, alle ADE, Best. ZB, Nr. 462.

108 Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 20.03.1948 sowie Heinrich Schmidt an Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes, 20.03.1948, beide LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

109 Stuhlmachers Vorname geht aus den überlieferten Schreiben selbst nicht hervor, einer Darstellung der Geschichte der evangelischen Matthias-Film Medienvertriebsgesellschaft, bei der Stuhlmacher ab 1950 Geschäftsführer war, lautete er jedoch Johannes: <https://bit.ly/34Z8B1A> (13.03.2022).

110 Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 12.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

111 Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 18.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

112 Siehe Heinrich Schmidt an Wilms, 25.03.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

113 Siehe Karl Pawlowski an Wilms, 20.04.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

der generelle Mangel am dafür nötigen Rohmaterial nach wie vor keineswegs überwunden, wie die überlieferte Korrespondenz des Hilfswerkes zeigt. Dies mag unter anderem an der bisweilen zu schlechten Qualität des Materials gelegen haben, dessen man habhaft werden konnte und das zum Teil vermutlich schon mehrere Jahre alt war.¹¹⁴ Schmidt und Wilms beharrten diesmal darauf, dass der Film in Deutschland kopiert werde, da Wilms bei Komplikationen so selbst den Weg zu einem der Kopierwerke antreten könne und dadurch außerdem «alle unsere Wünsche, besonders auch hinsichtlich der Zwischentexte genau berücksichtigt werden können.»¹¹⁵ Dem Umstand, dass bereits DORTMUND NOVEMBER 1947 ins Ausland gegeben worden war, standen beide äußerst abgeneigt gegenüber, was vermutlich vor allem daran lag, dass die Filmemacherin eine unsachgemäße Behandlung oder gar den Verlust ihres Werkes fürchtete.¹¹⁶ Die zitierte Erwähnung von Zwischentexten ist im Übrigen einer der wenigen Hinweise auf ein Vorhandensein selbiger. Die im Archiv überlieferten Versionen beider Filme lassen dieses Stil- und Informationsmittel vermissen und es ist sehr wahrscheinlich, dass Wilms die Texte aus den Filmen herauschnitt, als sie diese in den späten 1960er- oder den 1970er-Jahren nachvertonte. Auch der in der nachvertonten und bis heute überlieferten Version der Filme als originalbelassen bezeichnete Kommentartext wird lediglich einmal in der gesamten filmbezogenen Korrespondenz erwähnt, als um dessen Übersendung ins Zentralbüro gebeten wird.¹¹⁷

Hatte sich Stuhlmacher zunächst nach der Vorführung von DORTMUND NOVEMBER 1947 vor dem Reconstruction Department weitreichende Unterstützung von diesem bei der Kopienherstellung erhofft, wurde im April 1948 stattdessen vom Weltrat der Kirchen gefordert, den Film noch um Aufnahmen des sogenannten kirchlichen Wiederaufbaus zu ergänzen.¹¹⁸ Die geistliche Hilfstätigkeit, auf die laut Stuhlmacher in Genf besonderer Wert gelegt werde, solle im Film stärkere Beachtung finden. Er zitiert wörtlich aus dem ihm zugegangenen Schreiben: «Therefore, if it is possible to introduce pictures illustrative of the Churches

114 Siehe bspw. Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 02.04.1948 (LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2), Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 05.04.1948, sowie Heinrich Schmidt an Dr. Krimm vom Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes, 12.04.1948 (beide ADE, Best. ZB, Nr. 462). Zum seit 1942 in Deutschland herrschenden Mangel an Amateurfilm-Rohmaterial siehe Zimmermann 1997, S. 15.

115 Heinrich Schmidt an Dr. Krimm, 12.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

116 Siehe hierzu insbesondere die Beschuldigungen der Synodaldienststelle Dortmund gegenüber dem Zentralbüro: Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 02.03.1948 (ADE, Best. ZB, Nr. 462). Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 20.03.1948 (LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2), Eberhard Strauch an Johannes Stuhlmacher, 30.03.1948 (ADE, Best. ZB, Nr. 462).

117 Siehe Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 20.11.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

118 Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 02.04.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2 sowie Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 08.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

in their educative, preaching and social service activities, for example, the necessary correction of balance would be achieved.»¹¹⁹ Mit der Forderung des Weltrates der Kirchen ging allerdings die schwerwiegende Aussage einher, dass dieser die Anfertigung von Kopien (so sie denn überhaupt begonnen hatte) aussetzen wolle, bis entsprechende Szenen in den Film eingefügt worden seien.¹²⁰ Zur Realisierung selbiger übersandte Stuhlmacher vorsorglich 50 vom Hilfswerk in seinem «Veredelungsprogramm» hergestellte Neue Testamente und Bibeln nach Dortmund, deren extra mit dem Hilfswerk-Signum versehene Verpackung medienwirksam im Konfirmandenunterricht geöffnet werden sollte.¹²¹ Da Elisabeth Wilms, die ihren Film als ihr geistiges Eigentum betrachte, daraufhin mitteilen ließ, dass sie selbst die Ergänzungen vornehmen wolle, verzögerte sich dessen Verbreitung weiterhin.¹²²

4.6 Die Zirkulation der Filme

Ganz anders gestaltete sich die Situation in Bezug auf SCHAFFENDE IN NOT: Da Wilms bei diesem Film die Verantwortlichkeit für die Kopienherstellung nicht aus der Hand gegeben hatte und offensichtlich auch KINAX wieder handlungsfähig war, konnten dort im April 1948 zwei bis drei Kopien angefertigt werden, die, von der Synodaldienststelle Dortmund eingesetzt, noch im selben Monat in verschiedenen ländlichen Gemeinden Nordrhein-Westfalens, unter anderem in den Synoden Minden, Halle und Tecklenburg, zur Aufführung kamen.¹²³ Über den Erfolg der Vorführung in jeweils mehreren Gemeinden dieser drei Synoden liegt ein zusammenfassender Bericht Eberhard Strauchs vor, der zugleich die einzige zeitgenössische Schilderung des Aufführungskontextes von SCHAFFENDE IN NOT darstellt. Darin heißt es:

Es stellte sich dabei heraus, dass die Aktion in den Synoden Minden und Halle wegen mangelnder Vorbereitung nur ein mässiges [sic] Ergebnis hatte, das als völlig unbefriedigend bezeichnet werden muss. In Tecklenburg war das beste Ergebnis zu verzeichnen, obwohl sich in den einzelnen Gemeinden

119 Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 08.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462. Übersetzung: «Wenn es also möglich ist, Bilder einzubringen, die die Kirchen in ihrer erzieherischen, predigenden und sozialdienstlichen Tätigkeit veranschaulichen, würde die notwendige Korrektur des Gleichgewichts erreicht werden.»

120 Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 19.05.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

121 Ebd. sowie Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 17.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

122 Ebd.

123 Siehe ebd. sowie Eberhard Strauch an das Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 29.04.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

ein sehr verschiedenes Bild ergab. Es kam vor, dass in zwei Gemeinden der Film nur vor der Frauenhilfe gezeigt wurde. In der Stadt Tecklenburg selbst war durch bescheidene Plakatwerbung ein sehr guter Besuch erzielt worden. Die Besucherzahlen der einzelnen Gemeinden schwankten zwischen 50 und 600 Personen. Gleichzeitig wurde die Aktion in Tecklenburg von dem Synodalbeauftragten, Herrn Pastor Bleek, dazu benutzt, Erholungsfreiplätze für Kinder des Ruhrgebietes zu werben.¹²⁴

Strauch machte angesichts des durchwachsenen Ergebnisses der Aktion fünf Verbesserungsvorschläge, mit deren Hilfe sich ein noch genaueres Bild der bis dato stattgefundenen Vorführungen zeichnen lässt: So empfahl er, in Zukunft mit Plakaten für den Film zu werben und statt Gemeindehäuser und Kirchen große Gasthaussäle, Tanzböden und Kinosäle als Veranstaltungsorte zu wählen, da man so einen größeren Personenkreis ansprechen würde. Zudem hielt er es für angebracht, ein Eintrittsgeld von bis zu einer Reichsmark zu erheben, da die Menschen zu kostenlosen Veranstaltungen von vornherein mit einem gewissen Misstrauen kommen würden. Man kann vermuten, dass diese Skepsis ihre Wurzeln sowohl in den Propaganda-Veranstaltungen der Nationalsozialisten als auch in den «re-education»-Maßnahmen der Alliierten hatte. Kindern solle der Zutritt zur Filmvorführung verwehrt werden, schrieb Strauch, da sie für Unruhe im Saal sorgen würden – eine Forderung, die wahrscheinlich so alt ist wie das Kino selbst. Zu guter Letzt sprach er sich dafür aus, die Filmvorführung weniger stark in einen religiösen Kontext zu stellen: So solle ebenso auf das Singen eines Liedes vor Filmbeginn verzichtet werden (die Menschen würden ihre Gesangbücher nicht zu einer solchen Veranstaltung mitbringen), wie auf allzu lange Ansprachen des Gemeindepfarrers nach dem Film, da durch diese «die Wirkung des Filmes sehr leicht zerredet» werde. Gleichwohl habe es sich gezeigt, dass ein Gebet, «geboren aus dem Impuls des Filmes», am Ende der Veranstaltung angebracht sein könne.¹²⁵ Trotz des mittelmäßigen Erfolges dieser ersten Filmvorführungen, der nach seinen Schilderungen auch auf eine Spendenmüdigkeit der Landbevölkerung zurückzuführen sei, resümierte Strauch schließlich:¹²⁶ «Im grossen und ganzen [sic] erscheint uns die Durchführung der Filmaktion sehr wesentlich für die Aktivierung des Hilfswerkgedankens gerade in den ländlichen Synoden. Der Kirchenkreis Tecklenburg hat bereits eine Wiederholung der Aktion gewünscht.»¹²⁷

124 Ebd.

125 Siehe ebd.

126 Darauf deuten die letzten Zeilen von Strauchs Bericht hin, in denen er anführt, dass der Tecklenburger Pastor Bleek bei Vorführungen in seinen Gemeinden diese «sehr nachdrücklich dazu aufrief, im Dienst an ihren notleidenden Nächsten nicht müde zu werden.», siehe ebd.

127 Ebd.

Die von Strauch angesprochenen, für Juni 1948 geplanten weiteren Vorführungen in und um Tecklenburg, bei denen SCHAFFENDE IN NOT im Verbund mit Wilms' MÜNSTERLAND – HEIMATLAND (1944) gezeigt werden sollte, kamen letztendlich doch nicht zustande, da der örtliche Pastor vermeldete, dass die Landbevölkerung aufgrund der Ernte keine Zeit für eine nachmittägliche Filmvorführung habe.¹²⁸ Aus heutiger Sicht ist es dennoch interessant, dass man gedachte, zwei Filme gemeinsam aufzuführen, von denen einer die «heile Welt» des Landlebens und der andere die Not der Stadtbevölkerung thematisierte.

Der selbstständige Umgang der Synodaldienststelle Dortmund sowie des Hauptbüros in Bielefeld mit SCHAFFENDE IN NOT wurde vom Zentralbüro kritisch beäugt. Dort war der Film noch nicht einmal vorgeführt worden, doch schon hatte das Hauptbüro einem Pastor eine Kopie ausgehändigt, die dieser mit nach Schweden genommen hatte. Zudem plante die Synodaldienststelle, dem Svenska Röda Korset eine Kopie auszuhändigen, da dessen Tätigkeit in Dortmund aus «Mangel an Mitteln» vor der Einstellung stehe. Schmidt schrieb, es habe «nun eine große Propaganda-Aktion in Schweden begonnen, die der Fortführung dieses Dienstes gilt. Hier kann der Film ausgezeichnete Dienste tun.»¹²⁹ Das Zentralbüro reagierte auf diese Sachverhalte verärgert, fragte, ob sich die Schweden nun etwa an der Finanzierung des Films beteiligen würden und warnte davor, den Film dem Svenska Röda Korset auszuhändigen, bevor «jene Stellen in Schweden, die in engster Verbindung mit dem Hilfswerk stehen, diesen noch nicht erhalten haben. Ein solches Vorgehen würde schwerwiegende Folgen haben.»¹³⁰ Spannungen solcher Art zwischen den einzelnen Stellen der Organisation lassen sich bis zum Versiegen der die Filme betreffenden Kommunikation im Jahr 1949 finden.

Als das Zentralbüro SCHAFFENDE IN NOT Ende Mai 1948 schließlich zu sehen bekam, beschloss es, dass der Film umgearbeitet und gekürzt werden müsse. Es wies zudem daraufhin, dass die endgültige Version des Films zunächst von der zuständigen Stelle der Militärregierung zensiert werden müsse, bevor man ihn öffentlich vorführen könne (was dennoch bereits durch die Synodaldienststelle Dortmund geschah). Generell lässt die überlieferte Korrespondenz jedoch kaum Rückschlüsse auf die Zensur beider Filme zu.¹³¹ Im Anschluss an die im Juni 1948 durchgeführten Kürzungen des Films wurde die Anfertigung von Zwischentext-

128 Vgl. Eberhard Strauch an Wilms, 07.06.1948 sowie 15.06.1948 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 6).

129 Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 05.05.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462. Der Name des betreffenden Pastors wird in mehreren Schreiben als «Bielenstein», in einem als «Bielstein» angegeben.

130 Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 11.05.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

131 So finden sich, abgesehen vom erwähnten Hinweis des Zentralbüros, lediglich zwei weitere Äußerungen desselben, nach denen DORTMUND NOVEMBER 1947 im November 1948 immer noch nicht die Zensur durchlaufen hatte. Siehe Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 11.09.1948 und 01.11.1948 (beide ADE, Best. ZB, Nr. 462).

ten in Angriff genommen und von der Synodaldienststelle eine Vorführkopie an das Svenska Röda Korset übergeben, sowie mutmaßlich eine weitere an die schwedische Außenstelle des Hilfswerkes, das Tyska Kyrkokontoret, gesandt. Dabei bleibt unklar, ob es sich bei den beiden Kopien um bereits geänderte Versionen handelte.¹³²

Zeitgleich mit diesen Ereignissen kam endlich auch Bewegung in die Vervielfältigung von DORTMUND NOVEMBER 1947: Nur einen Tag vor der Währungsreform in den westlichen Besatzungszonen konnte das Zentralbüro im Juni 1948 vermelden, dass man endlich das Original des Films aus der Schweiz zurückerhalten habe, an dem nun die aus Genf geforderten Änderungen vorgenommen werden sollten. Gemeinsam mit dem Original sei ein sogenanntes «Lavendel» des Films, aus der Schweiz übersandt worden.¹³³ Hinter diesem Begriff verbirgt sich eine Positiv-Kopie des Original-Negativs des Films. Im Rahmen des Kopierprozesses eines Films dienten «Lavendel» dazu, mit ihnen weitere Negative (sogenannte Duplikat-Negative) herzustellen, von denen dann in großer Zahl die eigentlichen Vorführkopien eines Films gezogen werden konnten.¹³⁴

Anfang August 1948 überließ es Wilms letztendlich dem Zentralbüro des Hilfswerkes, die von ihr zwischenzeitlich gemachten Ergänzungsaufnahmen an einer beliebigen Stelle in DORTMUND NOVEMBER 1947 einzufügen. Aus den daraus folgenden, detaillierten Anweisungen Johannes Stuhlmachers an KINAX geht hervor, dass man nicht mehr beabsichtigte, das Original des Films durch die Ergänzungen zu verändern. Stattdessen bestellte er insgesamt fünf Vorführkopien, von denen zwei die von Genf geforderten Ergänzungen enthalten sollten. Durch Stuhlmachers Instruktion, die Aufnahmen vor den Szenen der Kinderkur des Hilfswerkes einzufügen, lässt sich nachvollziehen, dass die in Wilms' Nachlass überlieferte Version des Films die Ergänzungsaufnahmen des kirchlichen Wiederaufbaus nicht enthält.¹³⁵

Soweit nachvollziehbar, war es eine der beiden ergänzten Kopien, die durch Eugen Gerstenmaier persönlich mit zur sogenannten Amsterdamer Kirchenkonferenz genommen wurde, auf der sich im Zeitraum von Ende August bis September 1948 der Weltrat der Kirchen (auch «Ökumenischer Rat der Kirchen» oder «Weltkirchenrat») als dauerhafte Institution konstituierte.¹³⁶ Ob der Film dort

132 Vgl. Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 01.06.1948, Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 04.06.1948, Eberhard Strauch an Johannes Stuhlmacher, 07.06.1948 sowie Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 19.06.1948 (alle ADE, Best. ZB, Nr. 462), sowie Eberhard Strauch an Wilms, 15.06.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

133 Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 19.06.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

134 Siehe «Lavendel» im *Lexikon der Filmbegriffe*: <https://bit.ly/318z7TB> (13.03.2022).

135 Vgl. Eberhard Strauch an Johannes Stuhlmacher, 06.08.1948, sowie Johannes Stuhlmacher an KINAX, 09.08.1948 (beide ADE, Best. ZB, Nr. 462).

136 Vgl. Johannes Stuhlmacher an KINAX, 09.08.1948, Johannes Stuhlmacher an Heinrich

aufgeführt wurde oder sogar in andere Hände weitergegeben wurde, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Eine andere Kopie von DORTMUND NOVEMBER 1947 wurde ebenfalls im September dem Svenska Röda Korset geschenkt, eine weitere sollte im selben Monat nach England gegeben werden, wobei unklar bleibt, ob dies tatsächlich erfolgte.¹³⁷ Zudem wurde dem Stiftsadjunkt des Erzbischofs von Uppsala, Åke Wermaeus, bei seinem Besuch Dortmunds im November 1948 eine Kopie des Films ausgehändigt, sowie im selben Monat eine weitere durch das Zentralbüro für den CRALOG-Direktor in Deutschland, Dr. Burke, in Auftrag gegeben.¹³⁸ Nachdem das «Lavendel» von DORTMUND NOVEMBER 1947 bereits im Oktober auf Forderungen des Weltrates hin nach Genf zurückgegeben werden musste, scheint die Produktion von Kopien beider «Hilfswerkfilme» im Auftrag des Hilfswerkes spätestens im November 1948 zu einem Ende gekommen zu sein. Zu diesem Zeitpunkt waren von beiden Filmen lediglich jeweils sechs bis sieben Vorführkopien hergestellt worden, von denen insgesamt fünf zu verschiedenen schwedischen Organisationen gegeben wurden.¹³⁹

Dementsprechend verwundert es nicht, dass Schmidt im Februar 1949 an das Zentralbüro des Hilfswerkes schrieb, dass Elisabeth Wilms sehr unglücklich über den Verlauf der «Filmaktion» sei und der Synodaldienststelle (wohl als jenem Teil des Hilfswerkes, der für sie über den gesamten Produktions- und Distributionsprozess hinweg der Ansprechpartner gewesen war) erhebliche Vorwürfe mache, dass beide Filme nur in wenigen Exemplaren ins Ausland gegangen seien. Dafür sei es nun laut Schmidt zu spät, da sich die Situation durch die Währungsreform inzwischen deutlich verändert habe.¹⁴⁰ Der Inhalt der Filme war inzwischen von der Realität überholt worden, was das Evangelische Hilfswerk Westfalen dennoch nicht davon abhielt, sie in seinem Wirkungsbereich noch mindestens bis November 1949 zur Spendenakquise einzusetzen.¹⁴¹ Was dem Hilfswerk davon abgesehen noch von ihnen blieb, war eine noch Monate andauernde Auseinandersetzung zwischen den beteiligten Stellen über die Bezahlung der hergestellten Kopien.¹⁴²

Schmidt, 11.09.1948 (beide ADE, Best. ZB, Nr. 462) sowie H. W. Newell: «Die Bedeutung der Amsterdamer Kirchenkonferenz». In: *Internationale kirchliche Zeitschrift* 38, 1948, S. 5–11.

137 Siehe Heinrich Schmidt an Wilms, 01.09.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6 sowie Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 23.11.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

138 Siehe Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 20.11.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462 sowie Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 23.11.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

139 Siehe hierzu auch die tabellarische Übersicht über die Herstellung und Distribution der «Hilfswerkfilme» im Anhang.

140 Heinrich Schmidt an Johannes Stuhlmacher, 25.02.1949, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

141 Siehe Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 27.04.1949, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2, sowie o. V.: «Filme der Not». In: *Westfalenpost*, 18.11.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 108.

142 Das letzte diesbezügliche Schreiben datiert auf Juni 1949: Johannes Stuhlmacher an Heinrich Schmidt, 09.06.1949, ADE, Best. ZB, Nr. 462.

4.7 Zwischenfazit – gescheiterte Filme?

Handelt es sich bei Elisabeth Wilms' Spendenfilmen für das Evangelische Hilfswerk um gescheiterte Filme? Diese Frage lässt sich trotz aller geschilderten Probleme bei der Produktion von Vorführkopien nicht pauschal mit ja beantworten. Unzweifelhaft entstanden aus dem Umstand, dass im Fall von *SCHAFFENDE IN NOT* im März (bzw. unter Einarbeitung der vom Zentralbüro geforderten Änderung erst im Juni) 1948 und im Fall von *DORTMUND NOVEMBER* 1947 ebenfalls erst im Juni 1948 mit dem Kopieren begonnen werden konnte, Schwierigkeiten für das Hilfswerk in der Distribution der Filme. Durch die Währungsreform am 20. Juni 1948 verbesserte sich die Lage in Deutschland in bestimmten Lebensbereichen so schnell, dass die Filme schlicht kein aktuelles Bild der Situation mehr vermittelten. Dennoch lässt sich nachweisen, dass sowohl *DORTMUND NOVEMBER* 1947 als auch *SCHAFFENDE IN NOT* bis Ende 1949 von der Synodaldienststelle Dortmund in Westfalen aufgeführt wurden. Dies geschah wohl vor allem vor dem Hintergrund des drastisch zurückgehenden Spendenaufkommens für das Hilfswerk. So heißt es in der Durchschrift eines Zeitungsartikels, der im November 1949 auf die Vorführungen hinweist:

Da sind die blassen ausgemergelten Kinderkörper, die der Arzt des Evgl. Hilfswerkes untersucht, damit sie zu einer Erholungskur fortgeschickt werden können. Das war 1947 noch möglich. Aber heute stehen dem Evgl. Hilfswerk keine Mittel mehr dafür zur Verfügung, es sei denn, unser evgl. Kirchenvolk wird williger zum Opfer. [...] Und was tust Du, Bruder in der wohlbehüteten Gemeinde, der du Deine Arbeit, Dein Bett und Dein heiles Dach über dem Kopfe hast? – Gleichst Du dem Priester und dem Leviten oder dem Samariter? Lass Deine Gabe ein wirkliches Opfer sein!¹⁴³

Wie sich in der überlieferten Korrespondenz des Evangelischen Hilfswerk zeigt, war man sich dort durchaus bewusst, dass Wilms' Filme in Teilen ihrer Darstellung der Lebensumstände überholt waren und befand sie folglich zumindest als nicht mehr geeignet, um im Ausland für die eigene Sache zu werben. Nichtsdestotrotz sind mehrere Kopien beider Produktionen (in verschiedenen Versionen) vor allem durch die Synodaldienststelle Dortmund nach Schweden gegeben worden, unter anderem zum Svenska Röda Korset. Es ist möglich, wenn auch derzeit nicht nachweisbar, dass die Filme dort durchaus zur Spendenakquise eingesetzt wurden, die, je nach Aufführungskontext, auch nicht notwendigerweise allein auf Deutschland bezogen ausgefallen sein muss. Gerade das Svenska Röda Korset hätte die Filme (oder Teile dieser) auch als Beispiele ihrer vielfältigen Hilfstätigkeit einsetzen können.

Von den nach Schweden gelangten Kopien abgesehen, findet sich in den Schreiben des Hilfswerkes zumindest die Absicht formuliert, eine Vorführkopie von

143 O. V.: «Filme der Not». In: *Westfalenpost*, 18.11.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 108.

DORTMUND NOVEMBER 1947 nach England zu geben. Es lässt sich nicht mehr nachvollziehen, ob dies wirklich geschehen ist oder nicht, und so bleiben mangels anderer Erwähnungen dieses Vorgangs gleichsam auch die Wege und Auswirkungen jener möglicherweise in England aufgeführten Kopie im Dunkeln. Gleiches gilt für jene Kopie desselben Films, die durch Gerstenmaier nachweislich mit zur Amsterdamer Kirchenkonferenz genommen wurde. Darüber hinaus lässt sich auch nur schwer beurteilen, welche Effekte für die Arbeit des Hilfswerkes die bereits im März erfolgte Vorführung von DORTMUND NOVEMBER 1947 vor dem Reconstruction Department des Weltrates der Kirchen in Genf hatte, die sich nicht unbedingt als solche gekennzeichnet in der schriftlichen Kommunikation wiederfinden müssen.

Zu guter Letzt stellt sich die Frage, wie der Weltrat weiter mit dem von ihm hergestellten Schwarzweiß-Duplikat-Positiv verfuhr, dessen Rückgabe von der leihweisen Überlassung nach Deutschland er mehrmals nachdrücklich forderte. Zweck dieses sogenannten «Lavendels» war das Ziehen eines neuen Duplikat-Negativs, das letztlich ebenfalls zur Herstellung von Vorführkopien diene. Somit war der Weltrat der Kirchen theoretisch in der Lage, DORTMUND NOVEMBER 1947 entweder selbst auszuwerten oder Teile des Films in andere Produktionen einzufügen.

Wilms selbst trug in den Jahren und Jahrzehnten nach der Produktion von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT aktiv zur Legendenbildung um die beiden Filme bei: So teilte sie 1950 offensichtlich einem Journalisten, der einen Artikel über sie schrieb, mit, dass ihre «Hilfswerkfilme» bereits vor 30.000 Menschen gezeigt worden seien.¹⁴⁴ Darüber hinaus stellte sie 1955 in ihrem Brief an die Zeitschrift *Der Film-Kreis*, der in der März/April-Ausgabe abgedruckt wurde, die Entstehungsgeschichte der Filme so dar, als sei die Initiative zu ihrer Produktion klar von ihr ausgegangen. Zur deren Wirkung heißt es darin zudem:

Beide Filme sind vom Evangelischen Hilfswerk in viele Länder des Auslands geschickt worden und haben – darüber war ich stets sehr glücklich – viel Elend lindern helfen. [...] Nach der Vorführung sollen die Zuschauer so ergriffen gewesen sein, daß sie ihre Ringe abstreiften und abgaben. Sogar Flüchtlinge packten von ihrer Habe ein, um damit noch größeres Elend zu lindern.¹⁴⁵

Ein anderer Zeitungsartikel über Wilms aus demselben Jahr, diesmal aus der *Rheinischen Post*, berichtet in ähnlicher Form:

Dann gab sie ihren Erstling kirchlichen Organisationen, die die Kopien in alle Welt verschickten. Ungezählte Tausende sahen den Film über das Nachkriegsdeutsch-

144 Siehe o. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

145 Wilms 1955, S. 37.

land, waren erschüttert und – halfen, die Not zu lindern. Ungezählte Care-Pakete waren die Antwort auf Elisabeth Wilms' Frage nach der Nächstenliebe.¹⁴⁶

In weiteren Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, die im Laufe der Zeit zu Wilms und ihren Produktionen entstanden, wurde diese Erzählung der Wirkung beider Filme immer wieder übernommen, wiederholt und somit tradiert. Wie bereits in Kapitel 3 gezeigt worden ist, arbeitete Elisabeth Wilms in vielen Fällen nachweisbar mit den Journalist:innen zusammen, die einen Zeitungs- oder Zeitschriftenbeitrag über sie verfassten. Bezogen auf ihre «Hilfswerkfilme» bestimmte sie nicht nur auf diese Art und Weise zeitlebens die öffentliche Deutung von deren Wirkung maßgeblich mit, denn sie hielt die Erinnerung an die Nachkriegszeit (und ihre beiden Filme) in Dortmund und Umgebung auch dadurch wach, dass sie insbesondere DORTMUND NOVEMBER 1947 immer wieder zu verschiedensten Anlässen aufführte und dazu referierte: Dazu gehörten Filmabende des Historischen Vereins Dortmund, Aufführungen vor Schulkindern und auf Filmfestivals, aber auch Vorstellungen vor Kirchengemeinden und Kaffeekränzchen.¹⁴⁷ Auch 1981, kurz vor ihrem Tod, äußerte sie sich in BROT UND FILME zu den «Hilfswerkfilmen» und gab an, das Svenska Röda Korset hätte in der Nachkriegszeit ihre Hilfeleistungen für Dortmund aufgrund eben dieser Filme noch um ein weiteres Jahr verlängert.¹⁴⁸ Schlussendlich schlug sich diese Deutung auch in den Begründungen der Verleihungen jener Auszeichnungen nieder, die sie am Ende ihres Lebens erhielt:¹⁴⁹ So heißt es in der Pressemitteilung der Stadt Dortmund zur Vergabe des «Verdienstkreuzes am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland an Wilms»:

Elisabeth Wilms [...] dreht in den Jahren 1945 bis 1947 als Amateurin den Film «Dortmund – November 1947» [...]. Als erster Film dieser Art in Deutschland wurde er im Auftrag des Ökumenischen Weltkirchenrates, Genf in Australien, der Schweiz, Schweden und den USA vorgeführt. Ein zweiter [...] Film «Schaffende in Not», der die Nöte und Schwierigkeiten einzelner Bevölkerungsgruppen beschrieb, wurde gleichfalls in weiten Teilen der Welt gezeigt. Beide Filme lösten im Ausland Hilfsaktionen für die deutsche Bevölkerung aus. Auf diese Weise trug sie mit dazu bei, Not und Elend der Bevölkerung nach dem Kriege zu lindern.¹⁵⁰

146 O. V.: «Bäckermeistersfrau dreht Filme». In: *Rheinische Post*, 10.11.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

147 Belege für Vorführungen vor allem von DORTMUND NOVEMBER 1947 finden sich hauptsächlich verteilt auf: STA DO, Best. 624, Nr. 6, Nr. 64 und Nr. 105.

148 Siehe BROT UND FILME.

149 Siehe auch die Urkunde zur Ehrennadel der Stadt Dortmund, 11.09.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 60.

150 Siehe Pressemitteilung des Pressedienstes der Stadt Dortmund, 22.09.1977: Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Verdienstorden für sechs Dortmunder Bürger». In: Pressedienst der Stadt Dortmund, 22.09.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 92.

5 Von Kraftwerken und umsetzbaren Stahlhochstraßen – Industriefilme aus dem Heimstudio

Ein Blick in das Findbuch zu Elisabeth Wilms' Filmen zeigt, dass Industriefilme einen großen Teil ihres filmischen Gesamtwerkes ausmachen.¹ Es lässt sich festhalten, dass sie in einem Zeitraum von rund 27 Jahren mindestens 28 Industriefilme für insgesamt 15 verschiedene Auftraggeber herstellte. Ihr erster Industriefilm, WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG, entstand 1950/51, der letzte, THYSSEN-KLÖNNE STAHLBRÜCKENBAU, im Jahr 1977. Betreibt man tiefergehende Recherchen im schriftlichen Nachlass der Filmemacherin, wird überdies auch ersichtlich, dass speziell diesen Auftragsproduktionen aus zwei Gründen ein großer Anteil an den erfolgreichen Professionalisierungsbestrebungen der Dortmunder Amateurfilmerin zugerechnet werden muss: Erstens waren es in der Frühphase ihres kommerziellen Filmschaffens überwiegend eben jene Unternehmen, die vergütete Aufträge an sie vergaben und so sowohl ihren Einstieg in die

- 1 Nicht alle Filme von Wilms, die ich im Kontext dieses Kapitels als Industriefilme bezeichne, sind im Auftrag von Unternehmen aus dem Industriesektor produziert worden. Wie sich zeigen wird, sind manche von ihnen Auftragsproduktionen für Wirtschaftsunternehmen. Deshalb mag es auf den ersten Blick logischer erscheinen, entweder insgesamt von Wirtschaftsfilmen zu sprechen oder innerhalb des Kapitels Unterscheidungen zwischen Industrie- und Wirtschaftsfilmen zu treffen. Ich habe mich dennoch dafür entschieden, im Folgenden von Industriefilmen zu sprechen, da der Begriff des Wirtschaftsfilms zwar in der zeitgenössischen deutschsprachigen Ratgeberliteratur und im außerakademischen Kontext auch teils bis heute Verwendung findet (wie bspw. im Rahmen der «Internationalen Wirtschaftsfilmtage»), aber kaum im akademischen Diskurs anzutreffen ist und, anders als der Terminus Industriefilm auch keine gleichbedeutende englische Entsprechung hat, was seine internationale Anschlussfähigkeit deutlich mindert.

filmische Erwerbstätigkeit als letztlich auch ihre weitere Entwicklung beförderten. Zweitens stellten Industriefilme über nahezu den gesamten Zeitraum, in dem Wilms im Filmgeschäft tätig war, eine mehr oder weniger beständige Einnahmequelle dar, wie ein Blick auf die Entstehungszeiträume der Produktionen zeigt.²

Dass die Dienste einer Frau, die sich selbst öffentlich gern als Hobbyfilmerin präsentierte, im Bereich der Industriefilmproduktion überhaupt gefragt waren, dürfte maßgeblich dadurch begründet sein, dass sich zu den Lebzeiten der Dortmunderin die großen westdeutschen Filmproduktionsgesellschaften nicht sonderlich für die Produktion von Industriefilmen interessierten, wie Manfred Rasch bereits 2003 konstatierte.³ Eine Begründung, warum dem so war, bleibt Rasch in seinen Ausführungen allerdings schuldig. Zu den Konsequenzen dieses Desinteresses heißt es bei ihm:

Beim Industrie- und Dokumentarfilm bildeten sich eher regionale Netzwerke heraus. Es entstand eine Vielzahl an kleinen, heute nicht mehr bekannten Produktionsgesellschaften, für die heute zum Teil kein einziger Filmteil mehr nachweisbar ist. [...] Diese Filmfirmen versuchten, ausschließlicher Produzent für eine große Gesellschaft zu werden.⁴

Viele Wirtschaftsarchive verfügen noch heute über große Bestände solcher einstmals in ihrem Auftrag hergestellten Filme, häufig sind dies stilistisch sehr schlicht gehaltene Low-Budget-Produktionen. Doch eine begleitende Dokumentation der Produktions- und Zirkulationsumstände ist zumeist nicht vorhanden, wohl weil jenen Filmen innerhalb des Unternehmens keine herausragende Rolle zukam. Auch die von Rasch erwähnten, oftmals kleinen Produktionsgesellschaften haben zumeist aufgehört zu existieren, ohne dass ihre Geschäftstätigkeit archivalisch dokumentiert wäre. Dies stellt die filmwissenschaftliche Forschung zum Industriefilm vor Herausforderungen und hat zur Folge, dass jene Produzent:innen, bei denen es sich unter anderem um Filmamateur:innen handelte, die ihr Hobby zum Beruf gemacht hatten, bisher kaum wissenschaftliche Beachtung gefunden haben.⁵ Stattdessen standen bisher häufig prestigeträchtige Repräsentationsfilme und die Perspektive der auftraggebenden Unternehmen im Fokus.

2 Siehe hierzu auch die Tabelle zu Elisabeth Wilms' nachweisbaren Industriefilmen im Anhang.

3 Manfred Rasch: ««Film ab!» Zum Industriefilm des Ruhrgebiets zwischen 1948 und 1959». In: Manfred Rasch et al. (Hrsg.): *Industriefilm 1948–1959. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2003, S. 28.

4 Ebd.

5 Beachtenswerte Ausnahmen, in denen die Verbindungen zwischen Amateur- und Industriefilm aufgezeigt werden, sind: Jacobson, Tepperman 2011, Tepperman 2015, S. 222–227, sowie Zimmermann 2021.

Im Fall von Elisabeth Wilms' Gebrauchsfilmen für Wirtschaftsunternehmen stellt sich die Quellenlage jedoch anders dar: Ihre Produktionen haben in den Archiven ihrer einstigen Auftraggeber so gut wie keinerlei Spuren hinterlassen, weder schriftlich noch filmisch. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, weil diese Unternehmen in vielen Fällen später entweder selbst liquidiert wurden oder mit anderen Unternehmen fusionierten. So sind beispielsweise bei der Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, die zwischenzeitlich im RWE-Konzern aufgegangen ist, entsprechende Dokumente vermutlich spätestens im Zuge der Fusion mit RWE im Jahr 2000 verloren gegangen. Das Archivgut der Dortmunder Stadtwerke AG wurde nie dem Dortmunder Stadtarchiv übergeben und ist auch bei dem kommunalen Unternehmen selbst nicht vorhanden oder zugänglich. Einzig im thyssenkrupp Konzernarchiv, das über Unterlagen der übernommenen Rhein Stahl AG verfügt, war die Recherche in Ansätzen erfolgreich, und einige wenige Dokumente zu Wilms' Auftragsproduktionen waren auffindbar. Demgegenüber sind nicht nur die Filme selbst im Nachlass ihrer Produzentin erhalten, sondern es finden sich dort auch diverse Schriftstücke, die Hinweise zu deren Herstellungs- und Zirkulationsmodalitäten enthalten. Wenn diese schriftliche Dokumentation auch insofern recht lückenhaft ausfällt, dass sich kaum der Werdegang eines einzelnen Films in Gänze nachvollziehen lässt, ermöglicht eine Gesamtschau auf die verfügbaren Dokumente dennoch einen detaillierten Blick auf Praktiken der Industriefilmproduktion und -Zirkulation aus Produzentenperspektive.

Doch nicht aufgrund der Überlieferungssituation ist es schwierig, aus dem Gesamtkorpus von Wilms' Industriefilmen einen oder mehrere zu benennen, die stellvertretend für ihre gesamte Produktion in dieser Sparte stehen können. Dies ist auch der Komplexität des Filmkorpus geschuldet, welche sich aus der großen thematischen Bandbreite, den vielen unterschiedlichen Auftraggebern und der langen Schaffensdauer der Filmemacherin im Industriefilmsektor ergibt. Es scheint, dass Elisabeth Wilms im Laufe ihrer kommerziellen Filmtätigkeit alle Typen des Industriefilms bedient hat.⁶ In ihrem Nachlass finden sich Fabrikationsfilme, Repräsentationsfilme, Vertreterfilme, Messe- und Ausstellungsfilme, Lehrfilme sowie Aktualitäten.⁷ Im Folgenden werden deshalb die Spezifika der Industriefilmproduktion von Elisabeth Wilms anhand ihres gesamten Portfolios

6 Zu den Industriefilmtypen sowie ihren Spezifika siehe Yvonne Zimmermann: «Industriefilme». In: Yvonne Zimmermann (Hrsg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich 2011, S. 246–247, sowie Manfred Rasch: «Zur Geschichte des Industriefilms und seines Quellenwertes. Eine Einführung». In: Manfred Rasch et al. (Hrsg.): *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie*, Essen 1997, S. 9–10. Beide Kategorisierungen unterscheiden sich nur geringfügig.

7 Da der Zweck vieler Filme nicht schriftlich dokumentiert ist, erschließt er sich häufig nur durch die Charakteristika des Films selbst.

aus diesem Arbeitsbereich herausgearbeitet. Die Gliederung des Kapitels orientiert sich dazu in erster Linie grob an den einzelnen Schritten zur Produktion von Auftragsfilmen, wie sie in der zeitgenössischen Ratgeberliteratur überliefert sind.⁸

Wie Hediger, Vonderau und auch Zimmermann aufzeigen, handelt es sich beim Industriefilm nicht um ein filmisches Genre, das sich über einheitliche inhaltlich-strukturelle Merkmale auszeichnen würde, sondern vielmehr um eine Untergattung des Gebrauchsfilms, deren verschiedene Formen (siehe oben) sich je nach dem ihnen zgedachten Einsatzzweck strategisch die Konventionen von Wissenschafts-, Lehr-, Reise-, Heimat- oder Dokumentarfilmen zunutze machen würden.⁹ Einzelne Industriefilmtypen würden, so Zimmermann, jedoch durchaus Züge eines kleinen, eigenständigen Genres aufweisen. So etwa der Fabrikationsfilm, der inhaltlich und in seiner Dramaturgie hochgradig konventionalisiert sei.¹⁰ Um einen Eindruck von Wilms' Industriefilmgestaltung sowie den Konventionen, an denen sie sich für ihre Produktionen orientiert hat, zu geben und diesbezügliche Entwicklungen aufzuzeigen, finden sich zwischen den einzelnen Unterkapiteln dieses Kapitels drei Exkurse, in deren Rahmen drei von Elisabeth Wilms' Industriefilmen exemplarisch analysiert werden.

5.1 Das Ruhrgebiet als Determinante

Will man die Erfolgsfaktoren für Elisabeth Wilms' Industriefilmtätigkeit nachvollziehen, muss man sich zunächst noch einmal bewusstmachen, dass die Filmmacherin mitten im Ruhrgebiet, dem industriellen Zentrum und größten Ballungsraum Deutschlands lebte. Allein in Dortmund, das unter anderem mit dem Slogan «Kohle, Stahl und Bier» für sich warb, existierten in der aktiven Zeit der Filmmacherin diverse Industriebetriebe, unter anderem mehrere große stahlerzeugende und verarbeitende Unternehmen, wie etwa die Hoesch AG und ihre diversen Tochterfirmen, mehrere Maschinenfabriken sowie der regionale Energieversorger Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, die als potenzielle Auftraggeber für Filmprojekte gelten konnten.

Doch das Ruhrgebiet war alles andere als ein krisenfreier Raum. Nachdem die 1950er-Jahre zunächst von starker wirtschaftlicher Prosperität gekennzeichnet waren, rutschte der Ruhrbergbau am Ende des Jahrzehnts in eine schwere und langanhaltende Krise. In den 1970er-Jahren kam es zudem zu einer weltweiten Krise in der Stahlindustrie, unter der auch die im Ruhrgebiet tätigen Unterneh-

8 Siehe hierzu bspw. Friedrich Mörtzsch: *Die Industrie auf Zelluloid. Filme für die Wirtschaft*, Düsseldorf 1959, S. 85–111.

9 Vgl. Hediger / Vonderau 2009, S. 46 sowie Zimmermann 2011b, S. 249.

10 Vgl. ebd.

men stark zu leiden hatten.¹¹ Es wäre verlockend, vor dem Hintergrund der Ballung von Wirtschaftskraft und den strukturellen Veränderungen im Ruhrgebiet zu untersuchen, ob in diesem Teil Deutschlands besonders viele Produktionsgesellschaften für Gebrauchsfilme existierten oder besonders viele Filmamateure:innen ihr Hobby zum Beruf machten, und wie sich der Strukturwandel auf das örtliche Filmgewerbe auswirkte, doch dies ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich, da damit eine weitere umfangreiche Recherche nach Quellenmaterial einhergehen würde. Angesichts der Tatsache, dass die gewerblichen Nachlässe von Produktionsgesellschaften, die Gebrauchsfilme herstellten, über Jahrzehnte hinweg für Archive nicht relevant erschien und jene Firmen ihrerseits nicht verpflichtet waren und sind, ihre Unterlagen Archiven anzubieten, ist der Erfolg einer solchen Recherche zudem fraglich.

Fest steht jedenfalls, dass die Filmproduzentin Wilms und ihre potenziellen Auftraggeber quasi einen Steinwurf voneinander entfernt angesiedelt waren. Dass diese räumliche Nähe beispielsweise bei der Auftragsvergabe zur Produktion von Stadt-Imagefilmen eine Rolle gespielt hat, zeigt sich in Kapitel 6.¹² Es ist anzunehmen, dass dieser Standortvorteil auch im Bereich der Industriefilmproduktion eine Rolle gespielt hat, wirkte er sich doch nicht zuletzt positiv auf die Produktionskosten aus, da die Filmemacherin ohne längere Vorbereitungen und Reisekosten an den Drehorten erscheinen konnte. Bei den Auftraggebern der Filmemacherin handelte es sich um Unternehmen mit unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern und Radien, die allerdings zumeist in Dortmund selbst oder in der Nähe der Stadt niedergelassen waren. Einige von ihnen ließen mehr als einen Film von Elisabeth Wilms produzieren, wobei zwischen den einzelnen Aufträgen nicht selten mehrere Jahre lagen. Im Wesentlichen kann von drei solcher Stammkunden gesprochen werden. Zwar ließ der Hoesch-Konzern genau genommen ebenfalls drei Filme bei ihr produzieren, doch erstreckte sich diese Zusammenarbeit lediglich auf die Jahre 1950 bis 1952 und verteilte sich zudem auf die beiden Tochterfirmen Maschinenfabrik Deutschland GmbH und Westfalenhütte Dortmund AG, weshalb in diesem Fall nicht unbedingt von einem Stammkunden zu sprechen ist.

Ein Blick auf die anderen drei wiederkehrenden Kunden verdeutlicht die Diversität von Wilms' Industriefilmklientel insgesamt: Zu nennen ist hier zunächst die Dortmunder Stadtwerke AG, bei der es sich um ein kommunales Unternehmen im Besitz der Stadt Dortmund handelt, dessen Aktionsradius als lokal recht begrenzt anzusehen ist, das aber in einem breiten Bereich von Geschäftsfeldern

11 Vgl. Günther Högl: «Das 20. Jahrhundert: Urbanität und Demokratie». In: Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Geschichte der Stadt Dortmund*, Dortmund 1994, S. 480 und S. 501. Für eine kompakte Darstellung der Ruhrbergbau- und Stahlkrise siehe weiterhin Daniela Fleiß: *Auf dem Weg zum «starken Stück Deutschland». Image- und Identitätsbildung im Ruhrgebiet in Zeiten von Kohle- und Stahlkrise*, Duisburg 2010, S. 30–37.

12 Vgl. hierzu Unterkapitel 6.3.

wie unter anderem Wohnungsbau, Nahverkehr, sowie Wasser- und Energieversorgung tätig war und bis heute ist. Über eine eigene Werbeabteilung verfügte das Unternehmen in jenem Zeitraum, in dem es mit Wilms zusammenarbeitete, offenbar nicht.¹³ Auch der für Filmproduktionen verfügbare Etat dürfte sehr beschränkt gewesen sein. Ein zweiter Stammkunde der Dortmunder Filmemacherin war die Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG (VEW), die als regionaler Energieversorger einen geografisch deutlich größeren, aber zugleich eng gefassteren Tätigkeitsbereich besaß. Auch bei der VEW handelte es sich um ein kommunales Unternehmen, an dem verschiedene Städte und Landkreise Anteile besaßen. 1967 wurde eine Teilprivatisierung vorgenommen.¹⁴ Die VEW unterhielt eine eigene Pressestelle, aber das Medium Film scheint in der Aktiengesellschaft keine große Rolle gespielt zu haben: Wie Peter Döring und Hans-Georg Thomas konstatieren, stellte die VEW nur wenige Filme her, was zweifellos unter anderem damit zusammenhing, dass sich in der Energiebranche bis zur Liberalisierung des Strom- und Gasmarktes im Jahr 1998 mangels Konkurrenz zwischen den räumlich voneinander abgegrenzten Versorgungsunternehmen ein System der Gemeinschafts- und Branchenwerbung herausgebildet hatte, in dessen Rahmen auch Werbefilme produziert wurden.¹⁵

Bei Wilms' drittem Stammkunden, der Rhein Stahl Union Brückenbau AG mit Sitz in Dortmund, handelte es sich um ein Unternehmen, das Teile eines international tätigen Konzerns mit zahlreichen Tochterunternehmen in den Bereichen der Stahlerzeugung und -Verarbeitung sowie des Maschinenbaus.¹⁶ Der Rhein Stahl-Mutterkonzern unterhielt eine eigene Werbeabteilung, und sowohl er wie

13 Zwar gründete die Dortmunder Stadtwerke AG 1955 gemeinsam mit der Harpener Bergbau AG «zum Zweck der Werbung für den Gasabsatz an Haushalte, Gewerbe und Industriebetriebe» die Gaswerbung GmbH, doch spielte diese bei der Zusammenarbeit mit Wilms keine Rolle. Siehe Dortmunder Stadtwerke AG (Hrsg.): *publik – Kundenmagazin des Unternehmensverbundes DSW21* 2, 2007, S. 18.

14 Siehe Meinhard Schwarz: «Zwischen Wiederaufbau und Wiedervereinigung: Die VEW von 1949 bis 1989». In: Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG (Hrsg.): *Mehr als Energie. Die Unternehmensgeschichte der VEW 1925–2000*, Essen 2000, S. 235.

15 Vgl. Schreiben der Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, 13.06.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 33, und Peter Döring: «Der Filmbestand im Archiv der RWE Net AG». In: Manfred Rasch et al. (Hrsg.): *Industriefilm 1948–1959. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2003, S. 52–53, sowie Peter Döring / Hans-Georg Thomas: «Der Filmbestand im Historischen Konzernarchiv RWE». In: Manfred Rasch et al. (Hrsg.): *Industriefilm 1960–1969. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2011, S. 46–47.

16 Bis 1958 firmierte das Unternehmen unter dem Namen Dortmunder Union Brückenbau AG, siehe Rhein Stahl Union Brückenbau AG: Rundschreiben vom 05.05.1958, tkA, Best. Hoe, Nr. 8. Zur Geschichte des Unternehmens nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Wilfried Reininghaus: «Dortmunder Stahlbaufirmen nach 1945». In: Manfred Fischer / Christian Kleinschmidt (Hrsg.): *Stahlbau in Dortmund. Unternehmen, Technik und Industriekultur im 19. und 20. Jahrhundert*, Essen 2001, S. 25–38.

auch die Tochterunternehmen ließen Werbe- und Gebrauchsfilm produzieren, wobei man entsprechende Aufträge teils selbst umsetzte und teils extern vergab.¹⁷

Aus der lokalen Verortung und der unternehmerischen Ausrichtung von Wilms' Kunden aus dem Wirtschaftssektor ergibt sich, dass sich die Themenvielfalt ihrer Industriefilme zu großen Teilen an der damaligen industriellen Ausprägung des Ruhrgebietes orientierte: Stahlerzeugung und Stahlverarbeitung (z. B. WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG, 1950/51), Maschinenbau (z. B. AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND, 1951), Energieversorgung (z. B. KRAFTWERK IM GRÜNEN LAND, 1966). Während die bereits erwähnte Stahlkrise offenbar keine Auswirkungen mehr auf die Industriefilmproduktion der Dortmunderin hatte, fällt hingegen auf, dass Filme zum Thema Kohlebergbau im Ruhrgebiet, der sich bereits seit 1958 in der Krise befand, mit Ausnahme eines Films (VOLLMECHANISIERTE GEWINNUNG U. FÖRDERUNG AUF DER EISENERZGRUBE WOHLVERWAHRT-NAMMEN KLEINENBREMEN, 1962) fehlen.

Vor den Hintergrund der wirtschaftlichen Ausprägung im Ruhrgebiet und dem Vorhandensein mehrere Stammkunden verwundert es nicht, dass sich die Sujets einiger Filme sehr ähneln: So schuf Elisabeth Wilms beispielsweise zwischen 1952 und 1972 für die Dortmunder Stadtwerke AG vier Filme über die Wasserversorgung Dortmunds sowie je einen weiteren über die Verlegung von Rohrleitungen und die Arbeit des Dortmunder Instituts für Wasserforschung (einer Tochtergesellschaft der Stadtwerke).¹⁸ Außerdem entstanden zwischen 1952 und 1966 vier Filme über Kraftwerksneubauten bzw. Erweiterungen, davon drei für die Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG und einer für die Bochumer Bergbau AG.¹⁹ Für die Rhein Stahl Union Brückenbau AG realisierte sie 1967 und 1972 zwei Produktionen über umsetzbare Stahlhochstraßen sowie je einen Film über mobile Kräne beziehungsweise Bagger aus Dortmunder Produktion (1959 und 1961).²⁰

17 Vgl. z. B. Schreiben der Abteilung Presse und Information der Rhein Stahl AG an Direktor Ekmar Schoeneberg vom 26.01.1970, tkA, Best. RSW, Nr. 5028. Es enthält eine Auflistung der seit 1967 im Konzern hergestellten und noch aktuellen Filme samt weiterer Angaben wie Hersteller, Kosten und Produktionsjahr. Siehe außerdem die entsprechenden Filmauflistungen in Rasch et al. 2011, S. 471–475, S. 478–479, S. 481–496.

18 WASSER FÜR DIE GROSSSTADT (um 1952), WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND (um 1952), ROHRVERLEGUNG (1953, Archivtitel), WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND (1962), WASSER FÜR DORTMUND (1972) sowie WASSER – MEHR ALS H₂O (1972). Zur Geschichte des Instituts für Wasserforschung siehe <https://bit.ly/3MRSkww> (13.03.2022).

19 DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55 (1955), GHW GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEITERUNG 1957/59 (1959), BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 (1963) sowie KRAFTWERK IM GRÜNEN LAND (1966).

20 UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL (1967) und UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL (1972), HARNISCHFEGER AUTO- U. RAUPENKRANE AUS DORTMUNDER FERTIGUNG (1959) sowie P&H-RAUPENBAGGER IN INTERESSANTEN UND SCHWIERIGEN EINSÄTZEN (1961).

5.2 Akquise und Auftragsvergabe

Insbesondere für die Frühphase von Elisabeth Wilms' kommerzieller Filmarbeit, also die erste Hälfte der 1950er-Jahre, in der sie noch nicht über viele Referenzen verfügte, stellt sich die Frage, wie ihre Auftraggeber überhaupt auf sie aufmerksam wurden. In diesem Zusammenhang muss zunächst erneut darauf verwiesen werden, dass die Filmemacherin zu Beginn der 1950er-Jahre immer wieder mediale Beachtung durch die Dortmunder Lokalpresse genoss. Diese gründete sich zunächst auf Wilms' Filmen für das Evangelische Hilfswerk und daran anschließend auf ihre Auftragsarbeit für die Stadt Dortmund (*DORTMUND IM WIEDERAUFBAU*, 1950). Bei diesen ersten beiden Auftraggebern handelte es sich bereits um vergleichsweise namhafte Institutionen, die nun in Verbindung mit Wilms' Namen und Filmen in der Presse genannt wurden. Zudem nahmen die Dortmunder Tageszeitungen im Rahmen ihrer Berichterstattung sehr häufig positive Wertungen von Wilms' Arbeitsweise und Filmen vor, die man verkürzt auch als «kostenlose Werbung» bezeichnen könnte: So wurde beispielsweise 1950 in der *Westfälischen Rundschau* mitgeteilt, dass die Stadt Dortmund Kopien der Hilfswerk-Filme, die laut der Zeitung «eine objektive Berichterstattung aus den Kellerwohnungen und Elendsquartieren Dortmunds»²¹ böten, erworben habe. Nach der Fertigstellung von *DORTMUND IM WIEDERAUFBAU* berichtete die Presse ebenfalls darüber, dass die Stadt auch zwei Kopien dieses Films gekauft habe: Sie lagern, wohl aufgrund ihrer künftigen historischen Bedeutung, wie der Artikel suggeriert, «versiegelt im Archiv und dürfen nur mit besonderer Genehmigung vorgeführt werden.»²² In einem weiteren, 1950 publizierten Artikel wurden Wilms' Filme als «kleine Meisterwerke»²³ bezeichnet. Insgesamt lassen sich im Nachlass der Filmemacherin allein aus den 1950er-Jahren 71 verschiedene Zeitungsartikel finden, die über sie und ihre Produktionen berichten. Kein einziger von ihnen zeichnet ein negatives oder in Ansätzen kritisches Bild.

Dass diese Berichterstattung positiven Einfluss auf Elisabeth Wilms' kommerzielle Filmarbeit hatte, wurde bereits in Kapitel 3 gezeigt. Allein, das Ausmaß dieses Einflusses lässt sich mithilfe der verfügbaren Quellen heute nur schwer bemessen. In den meisten der belegbaren Fälle, in denen jemand explizit aufgrund eines Zeitungsartikels mit der Dortmunderin Kontakt aufnahm, waren es zwar überwiegend andere Amateurfilmer:innen, die sich Rat suchend an Wilms wandten. Doch zumindest drei Sachverhalte konnten nachgewiesen werden, in

21 O. V.: «Hausfrau als Filmopereur». In: *Westfälische Rundschau*, 10.02.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

22 G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 111–112)

23 Siehe o. V.: «Bäckersfrau dreht Kulturfilme». In: *Herner Zeitung*, 02.03.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

denen auch mögliche Auftraggeber durch die Presse auf sie aufmerksam geworden waren.²⁴ In ähnlicher Form dürften auch die öffentlichen Vorführungen ihrer Filme gewirkt haben, die zum einen ebenfalls oft in der Lokalpresse beworben wurden, und zum anderen häufig in einem offiziellen Rahmen und somit auch vor Vertretern der lokalen Politik und Wirtschaft stattfanden.²⁵

Offensichtlich bereits parallel zur Herstellung von DORTMUND IM WIEDERAUFBAU konnte Elisabeth Wilms 1950 Aufträge für die Produktion von zwei Industriefilmen akquirieren: Einen Repräsentationsfilm für die Westfalenhütte Dortmund (WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG) und einen Film über den Neubau der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Dortmunder Westfalenhalle (DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN) für die Westfalenhalle AG. Dass ihr der letztgenannte Auftrag zugeschlagen wurde, lag wahrscheinlich hauptsächlich daran, dass zwischen ihrem früheren Auftraggeber, der Stadt Dortmund und dem kommunalen Unternehmen Westfalenhalle AG enge Beziehungen und personelle Überschneidungen existierten, sodass hier durchaus von einer Kontinuität seitens des Auftraggebers gesprochen werden kann. Ähnliche personelle Verflechtungen gab es zudem zwischen der Dortmunder Stadtwerke AG und der Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, die beide später ebenfalls zu Wilms' Kundenkreis zählten.

Beachtenswert ist, dass sich in der gesamten überlieferten Geschäftskommunikation zu Wilms' Industriefilmschaffen weder Beispiele dafür finden lassen, dass in Verbindung mit ihrer Arbeit der Umstand eine Rolle spielte, dass es sich bei ihr um eine weibliche Filmemacherin handelte, noch, dass daraus Ableitungen auf ihre fachliche Qualifikation getroffen wurden. Diese Feststellung soll keineswegs ausschließen, dass es solcherlei Diskurse gegeben hat, sondern lediglich darauf verweisen, dass sich diese nicht schriftlich niedergeschlagen haben, sondern mutmaßlich eher mündlich geführt wurden.²⁶

Das Beispiel von DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE illustriert sehr gut, wie unerfahren Wilms bei der Annahme von Aufträgen zu Beginn ihrer kommerziellen Filmarbeit noch agierte. Der Quellenlage nach zu urteilen, versäumte sie es, die mit ihrem Auftraggeber getroffene Vereinbarung über den Rahmen des Filmprojektes in einem schriftlichen Vertrag fixieren zu lassen. In Kombination mit dem Enthusiasmus der Dortmunderin für dieses fast zweijährige Großprojekt, der sich darin äußerte, dass sie laut eigener Aussage fast täglich auf der Baustelle drehte und im Glauben daran, für diesen Aufwand finanziell entlohnt zu werden,

24 Vgl. Unterkapitel 3.6.

25 Siehe hierzu auch Kapitel 3 und Kapitel 6.

26 Dass es entsprechende Diskurse gab, deutete Wilms selbst in BROT UND FILME an. Dort heißt es, allerdings in diesem Zusammenhang eher auf den Schmalfilm-Klub Dortmund bezogen, dass man sie verschiedentlich hätte «formen» wollen. Konkreter wird die Filmemacherin jedoch nicht. Vgl. BROT UND FILME.

auch die Herstellungsprozesse einzelner Bauteile bei den beteiligten Dortmunder Firmen dokumentierte, entwickelte sich ein langwieriger Konflikt. Ursächlich für diesen waren die sehr verschiedenen Auffassungen des Auftraggebers und der Auftragnehmerin über den Umfang des Filmprojektes.

Letztlich berief sich die Westfalahalle AG auf eine frühere mündliche Vereinbarung und gab an, nicht mehr als 2.500 DM für den fertigen Film zahlen zu können, was offenbar keineswegs die Produktionskosten deckte. Hinzu kam, dass sich in der Folge auch die beim Hallenbau involvierten Dortmunder Unternehmen nicht finanziell an Elisabeth Wilms' Unkosten beteiligen wollten. Sie hatten ihrerseits keinen Film in Auftrag gegeben und waren auch nicht daran interessiert, dass Elisabeth Wilms die während der Produktion gemachten, unternehmensspezifischen Aufnahmen gegen eine Bezahlung in den Film einarbeitete.²⁷ DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE wurde für die Filmemacherin zu einem finanziellen Desaster, das offenbar zeitlebens einen bitteren Beigeschmack bei ihr hinterließ.²⁸ Nichtsdestotrotz stellte sie den Film in mehreren Fassungen (90 und 19 Minuten) fertig. Diese Entscheidung scheint sich zumindest insofern für sie ausgezahlt zu haben, dass genau über diese Produktion weitere Auftraggeber auf sie aufmerksam wurden, wie etwa die Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, die in der Folge bis 1961 drei Filme über Kraftwerksneubauten und -Erweiterungen bei ihr in Auftrag gaben.²⁹

Obwohl Elisabeth Wilms mit der Westfalahalle AG schlechte Erfahrungen gemacht hatte, nahm sie just nach Fertigstellung von DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE Ende 1951 einen weiteren Auftrag eines kommunalen Dortmunder Unternehmens, der Dortmunder Stadtwerke AG, an. Über das Zustandekommen dieses Auftrages gibt lediglich ein von Wilms 1953 retrospektiv verfasster Brief Aufschluss, nach welchem das Unternehmen mit der Bitte auf sie zugekommen sei, zwei bereits von einem anderen Amateurfilmer begonnene Filme über die Verlegung von Rohren sowie den «Kreislauf des Wassers» zu vollenden. Dieses kleine Detail ist insofern interessant, als es davon zeugt, dass das Unternehmen die Dienste eines Amateurfilmers im Bereich der Gebrauchsfilmproduktion in Anspruch nahm, was erneut auf die offensichtlich bestehenden Schnittmengen zwischen beiden Bereichen der Filmproduktion verweist.

Vor Abschluss einer Übereinkunft trafen sich die Beteiligten dem Dokument nach zu einer Filmvorführung, bei der Wilms einerseits die Möglichkeit hatte,

27 Vgl. Wilms an Westfalahalle AG, 15.11.1951, Westfalahalle AG an Wilms, 28.02.1951, sowie Schreiben diverser Dortmunder Unternehmen an Wilms (sämtlich STA DO, Best. 624, Nr. 34).

28 So äußerte sie 1981 in BROT UND FILME: «Am meisten hab ich ja Federn gelassen bei dem Film von der Westfalahalle. Da hab ich ein Vermögen geopfert, für nichts und wieder nichts gearbeitet und noch nicht einmal mein Rohmaterial bezahlt gekriegt.»

29 Siehe Schreiben der Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, 13.06.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 33.

das bereits gedrehte Material zu sichten und einzuschätzen und andererseits den Vertretern der Stadtwerke zwei ihrer Filme als Arbeitsproben vorzuführen. Im Anschluss daran kam man überein, dass die Dortmunderin die begonnenen Projekte für das kommunale Unternehmen weiterführen sollte.³⁰ Auch in der Folge dieses Geschäftes spielte auftraggeberseitige Kontinuität eine entscheidende Rolle, denn nach dem Initialauftrag orderte die Dortmunder Stadtwerke AG 1952, 1962 und 1971 jeweils einen weiteren Film über die Wasserversorgung Dortmunds bei ihr. 1972 drehte sie zudem im Auftrag der Stadtwerke einen Film über die Tätigkeit des Dortmunder Instituts für Wasserforschung (WASSER – MEHR ALS H₂O), einer Tochterfirma des kommunalen Unternehmens.

Angesichts Wilms' eigener, nicht nachprüfbarer Aussage, der Auftraggeber sei im genannten Fall mit dem Projekt an sie herangetreten, stellt sich die Frage, inwiefern die Dortmunderin (insbesondere in den ersten Jahren ihres kommerziellen Filmschaffens) überhaupt selbst initiative Auftragsakquise betrieben hat. In der Tat lassen sich kaum Belege für derlei Bemühungen finden. Die Ausnahme bilden zwei Schreiben an die Rhein Stahl Hanomag AG von 1959, an die sich Wilms initiativ wandte, nachdem sie von einem anderen Kunden aus dem Industriesektor gehört hatte, dass man dort die Produktion eines Werbefilms plante. Bereits im ersten der beiden Schreiben bot Wilms an, selbst für eine Besprechung zu dem potenziellen Kunden nach Hannover zu reisen, noch bevor dieser überhaupt mit ihr in Kontakt getreten war.³¹ Im zweiten Schreiben, einem Kostenvorschlag, warb sie deutlich, unter anderem mit der Aussage «Ich bitte um ihr Vertrauen, Komplikationen gibt es bei mir nicht» um den möglichen Auftraggeber.³²

Durchaus denkbar ist, dass bereits das Zusammenwirken aus wohlwollender Presseberichterstattung, öffentlichen Filmvorführungen, Mundpropaganda und Folgeaufträgen ausreichte, um Elisabeth Wilms weitgehend mit filmischen Aufträgen auszulasten. Dabei darf nicht vergessen werden, dass sie, wie in Kapitel 3 gezeigt, einerseits bewusst seit Beginn der 1950er-Jahre ihre Professionalisierung vorantrieb und um professionelles Auftreten bemüht war, indem sie beispielsweise in großem Umfang in Kameras und andere filmtechnische Geräte investierte und spätestens seit 1955 eigene Briefpapierbögen benutzte, die mit dem Briefkopf «Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms» versehen waren.³³ Andererseits war sie bis 1964 zumindest noch teilweise in die Abläufe im eigenen Familienbetrieb involviert und konnte viel, jedoch nicht vollzeitig an ihren Filmprojekten arbeiten.³⁴ Irgendwann im Laufe von Wilms' kommerziellem Filmschaffen

30 Vgl. Wilms an Dortmunder Stadtwerke AG, 23.01.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 13.

31 Siehe Wilms an Rhein Stahl Hanomag AG, 17.07.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 72.

32 Wilms an Rhein Stahl Hanomag AG, 25.07.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 72.

33 Siehe Wilms an Colour Film Services Ltd., 23.09.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 83.

34 Zur Anzahl der Filmarbeitstage siehe Unterkapitel 3.4.

scheint sich die Dortmunderin jedenfalls als feste Größe auf dem regionalen Markt der Industriefilmproduktion etabliert zu haben. Davon zeugen mehrere belegbare Fälle, in denen die späteren Auftraggeber auf eigene Initiative mit Wilms in Kontakt traten, sowie eine Ausschreibung für zwei Filmvorhaben der Dortmunder Stadtwerke AG von 1976, die Wilms ohne unmittelbare eigene Initiative zugeschickt wurde.³⁵ Überdies muss im Kontext der Frage nach selbstständiger Auftragsakquise beachtet werden, dass einige Typen des Industriefilms, wie etwa der Vertreter- oder der Messe- und Ausstellungsfilm, die Initiative zu ihrer Produktion ohnehin eher auf die Seite des Auftraggebers verschieben, da in erster Linie dieser Kenntnis von neu entwickelten Produkten oder innovativen Arbeitsprozessen hat, deren Verfilmung zweckmäßig erscheint.

Bei der Aushandlung des Umfangs von neuen Aufträgen sowie der Spezifika eines zu produzierenden Auftragsfilms bildete die Vorführung von Arbeitsproben durch Wilms offenbar ein zentrales Element, welches sich schon für 1950 belegen lässt.³⁶ Diese Vorführungen fanden vornehmlich im Wohnzimmer der Eheleute Wilms in Dortmund-Asseln statt, bis 1961/62 der Umbau eines Teils des familieneigenen Wohn- und Geschäftshauses zu Studioräumen vollzogen wurde, bei dem ein explizit für Filmvorführungen vor Kunden (unter welche natürlich auch Rohschnitt- und Abnahmesichtungen fielen) vorgesehener Projektionsraum eingeplant wurde.³⁷ Wilms selbst schrieb zur Vorführung von Arbeitsproben 1965 einem potenziellen Auftraggeber:

Wie ich Ihnen schon am Telefon sagte, ist es sehr schwer, ohne persönliche Rücksprache ein Preisangebot zu obigem Film zu machen. Bislang habe ich es immer so gehandhabt, dass ich die interessierten Herren in mein Studio einlud um vergleichsweise einige Filme vorzuführen. Ich konnte dann, nach den geäußerten [sic] Wünschen, mein Angebot machen und habe es auch in jedem Falle gehalten. [...] Darf ich Ihnen und auch einigen Herren der Stadt Unna nicht irgendwann einige Arbeiten von mir zeigen? Selbstverständlich ohne jede Bindung für Sie.³⁸

Doch die Vorführung von Arbeitsproben lässt sich nicht allein als probates Mittel der Filmemacherin lesen, um einen Kostenvoranschlag zu umgehen. Vielmehr lassen sich diese Termine auch als ein Bestandteil einer professionell ausge-

35 Siehe z. B. die Korrespondenz zu STAHLBAU ZUM KÜSTENSCHUTZ (STA DO, Best. 624, Nr. 42) und Schreiben der Dortmunder Stadtwerke AG, 16.12.1976 und 06.01.1977 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 12).

36 In diesem Fall für einen letztlich nicht zustande gekommen, dritten Film für das Evangelische Hilfswerk. Siehe Dr. Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 08.02.1950, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

37 Siehe Schreiben der Stadt Dortmund, 06.12.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 152.

38 Wilms an Stadt Unna, 23.06.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 47.

fürten Industriefilmproduktion verstehen, insbesondere wenn man sich am in den 1950er-Jahren vom Verband Deutscher Filmproduzenten herausgegebenen «Merkblatt für Film-Auftraggeber» orientiert. Der erste Punkt des Merkblattes lautet: «Der Auftraggeber überzeuge sich durch die Vorführung bisheriger Produktionsleistungen von der Leistungsfähigkeit des Filmproduzenten».³⁹

Im Verlauf mancher Filmvorhaben ergaben sich für die Dortmunderin sogar Synergieeffekte in Form ergänzender Zusatzaufträge. Als Beispiel hierfür können erstens die Dreharbeiten zum DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55 genannt werden, während der sich die Dürrwerke AG dazu entschied, von Wilms einen eigenen Film über die von ihr gefertigte Kesselanlage des besagten Kraftwerks herstellen zu lassen.⁴⁰ Ein zweites Beispiel ist KÜHLWASSERKANAL IN VAKUUMBETON FÜR DAS KRAFTWERK «WESTFALEN», den die Dortmunderin für die Arbeitsgemeinschaft Schubert-Strabag produzierte, während sie ohnehin im Auftrag der Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG die Arbeiten am Kraftwerk für ihren Film BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 dokumentierte.⁴¹ Gewissermaßen einen Sonderfall in Wilms' Industriefilmportfolio stellt DER BAU DER STAUSTUFE GEESTHACHT BEI ELBE-KM 585,900 1956/1960 dar. Hierbei handelte es sich um einen bereits im 35-mm-Format begonnenen Film, den die Dortmunder Filmemacherin im Auftrag der Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg fertigte.⁴²

Als weiterer relevanter Faktor für das Zustandekommen eines Auftragsfilms muss dessen preisliche Gestaltung gelten. Da Industriefilme als Gebrauchsfilme nicht unter die Verwertungslogik kommerzieller Kinoproduktionen fallen, sondern vielmehr der Auftraggeber dafür zahlt, dass das Publikum seinen Film sieht, liegt sein Fokus statt auf einem möglichst hohen Einspielergebnis auf den Produktionskosten, die er pro Zuschauer:in aufwenden muss.⁴³ Bereits Friedrich Mörtzsch, seines Zeichens Leiter der Presse- und Public Relations-Abteilung der AEG, schrieb dazu in seinem 1959 publizierten Ratgeberwerk *Die Industrie auf Zelluloid*, adressiert an potenzielle Auftraggeber:

Wenn Sie den Kostenvoranschlag einer Produktionsfirma richtig beurteilen, wenn Sie ihn mit den Angeboten anderer Produzenten oder mit den Kosten eines ihrer früheren Filme vergleichen wollen, dann dürfen Sie sich dabei

39 Mörtzsch, S. 153.

40 Siehe Dürrwerke AG an Wilms, 18.08.1954 (STA DO, Best. 624, Nr. 53) sowie Wilms an Dürrwerke AG, 03.01.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 71).

41 Siehe z. B. Wilms an Arbeitsgemeinschaft Schubert-Strabag, 07.01.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 36.

42 Siehe z. B. Wilms an Bundeswasserwirtschaftsamt Hamburg, 20.09.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 67. Der Film befindet sich nicht in Wilms' Nachlass.

43 Vgl. Zimmermann 2011a, S. 46.

nicht nur auf die reinen Produktionskosten beschränken. Da der Erfolg eines Industriefilms häufig an seiner Breitenwirkung gemessen wird, sollte ein weiterer entscheidender Faktor in ihren Überlegungen die voraussichtliche Besucherzahl sein, genauer, die Höhe der Produktionskosten pro Besucher.⁴⁴

Wie Yvonne Zimmermann zudem konstatiert, kann dieser finanzielle Aufwand je nach Branche und Zielpublikum unterschiedlich hoch ausfallen. Je spezifischer und kleiner die Zielgruppe des Films ist, desto höher sind dessen Kosten pro Zuschauer:in.⁴⁵ Demgegenüber sind Produzent:innen von Auftragsfilmen, so sie nicht Betriebsangehörige des Auftraggebers sind, zumeist wirtschaftlichen Zwängen unterworfen. Sie müssen konkurrenzfähige Preisangebote machen können, während sich die Herstellung eines solchen Films gleichzeitig finanziell auszahlen muss. Dementsprechend kann auch im Fall von Elisabeth Wilms die Preisgestaltung ihrer Industriefilme nicht außer Acht gelassen werden, zumal sie selbst 1981 angab, günstiger als ihre Konkurrenz produziert zu haben. So äußerte sie in *BROT UND FILME*:

Meinem Mann war die viele Filmerei zu viel und er lag mir immer in den Ohren, aufzuhören. Mittlerweile wurden meine Auftraggeber einsichtiger. Sie merkten von selbst, dass ich das unter den Umständen nicht mehr weiter machen konnte und man bot mir für meine Begriffe viel Geld an und weiß Gott, wussten die, was die Konkurrenz haben wollte.⁴⁶

Auch wenn die Filmemacherin in ihrer Darstellung nicht klar machte, wann genau sich dies zugetragen haben soll, erschließt sich aus dem filmischen Kontext und ihrem schriftlichen Nachlass, dass sich ihre Aussage ziemlich genau auf das Jahr 1952 bezieht, als sie sich gerade in den Querelen um die Finanzierung von *DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE* befand, bereits für einen geringen Betrag (2.000 DM) *AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND* produziert hatte und gerade, ebenfalls sehr preisgünstig (3.900 DM), an *WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND* arbeitete. Für eben jenes Jahr lässt sich auch ihr erster, deutlich besser bezahlter Industriefilmauftrag (*DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55*) nachweisen.

Mit Hilfe einiger überlieferter vertraglicher Vereinbarungen und Schlussrechnungen aus den Geschäftsunterlagen der Filmemacherin lässt sich eine grobe preisliche Entwicklung von Wilms' Preisen pro fertigem Filmmeter für Industriefilme im 16-mm-Format nachzeichnen: So verlangte sie 1951 im Fall

44 Mörztzsch, S. 113.

45 Vgl. Zimmermann 2011a, S. 46.

46 *BROT UND FILME*.

VON AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND (stumm, s/w) noch 10 DM,⁴⁷ 1952 für WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND (Ton, s/w) 13 DM.⁴⁸ Bei beiden Filmen handelte es sich um Schwarzweißproduktionen. Dass Farbfilm schon aufgrund des reinen Materialpreises deutlich teurer waren, schlägt sich auch in Wilms' Kalkulationen nieder: 1956 veranschlagte sie für das Projekt GWH GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEITERUNG 1957/59 (stumm, Farbe) 60 DM pro Filmmeter,⁴⁹ während sie 1960 für den Film BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 (Ton, Farbe) 80 DM verlangte.⁵⁰ 1965 schrieb sie einem potenziellen Kunden: «Die Preisskala bewegt sich zwischen 30 DM für den unvertonten, bis zu 80 DM für den fertigen Meter Farbfilm. Bei dem letzteren Preis handelt es sich um einen Kulturfilm.»⁵¹ 1966 realisierte sie für 50 DM pro fertigem Filmmeter UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL (Ton, Farbe).⁵² Jener Industriefilm mit dem höchsten nachweisbaren Meterpreis war zugleich Wilms' letzter: So wurden ihr 1976/1977 für THYSSEN-KLÖNNE STAHLBRÜCKENBAU (Ton, Farbe) 160 DM pro Meter bezahlt.⁵³ Es wäre allerdings vorschnell, aufgrund dieser wenigen Daten generalisierende Aussagen über Wilms' Industriefilmpreise zu treffen. So muss neben den aufgeführten Ton- und Bildparametern auch beachtet werden, dass manche Filme die Herstellung von teuren Trickaufnahmen notwendig machten, welche im Preis für den fertigen Filmmeter beinhaltet waren, aber von Wilms selbst in Auftrag gegeben werden mussten. Die Dreharbeiten für andere Aufträge, insbesondere jene über Großbauprojekte, zogen sich zudem häufig über mehrere Jahre hin und waren mit zahlreichen Reisen zu den Baustellen verbunden.

Im dem oben zitierten Brief aus dem Jahr 1965 schreibt die Filmemacherin überdies weiter, Schwarzweißfilme würde sie nicht mehr herstellen und davon auch abraten.⁵⁴ Die Tabelle zu Wilms' Industriefilmpreisen in diesem Kapitel zeigt, dass sie ab 1957 solche Produktionen nur noch in Farbe herstellte. Es ist schwierig zu beurteilen, ob es sich dabei um eine Spezialisierung des «Schmalfilmstudios» im Sinne eines bewusst gewählten wirtschaftlichen Alleinstellungsmerkmals handelte, oder ob der Standpunkt der Filmemacherin sich aus ihrer schon früh gehegten, privaten Vorliebe für Farbfilm ableitete, der ihr im Laufe der Jahre einen versierten Umgang mit dem Material verschafft haben dürfte.⁵⁵

47 Siehe Wilms an Maschinenfabrik Deutschland GmbH, 20.02.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 51.

48 Siehe Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, 06.02.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 8.

49 Siehe Wilms an Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen, 01.08.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 33.

50 Siehe Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen an Wilms, 01.08.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 33.

51 Wilms an Stadt Unna, 23.06.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 47.

52 Siehe Rheinstahl Union Brückenbau AG an Wilms, 27.01.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66.

53 Siehe Wilms an Thyssen Industrie AG Klönne, 27.10.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 42.

54 Vgl. Wilms an Stadt Unna, 23.06.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 47.

55 Vgl. Unterkapitel 3.2.

Wie Yvonne Zimmermann darlegt, wurden zumindest die meisten Industriefilmproduktionen in der Schweiz bis in die 1960er-Jahre hinein in Schwarzweiß realisiert.⁵⁶ Demgegenüber stellte sich die Situation in der Bundesrepublik Deutschland anders dar. In der von Klaus Brepohl verfassten und vom Deutschen Industrieinstitut und der Deutschen Industriefilm-Zentrale bereits 1966 herausgegebenen Publikation heißt es, der in Farbe gedrehte Industriefilm hätte seit 1958 die Führung gegenüber dem Schwarzweißfilm übernommen.⁵⁷ In der Sekundärliteratur finden sich dazu genauere Aussagen: Manfred Rasch konstatiert, dass die Produktion von Industriefilmen in Farbe zumindest im Ruhrgebiet bereits 1956 «einen ersten Höhepunkt» erreicht hätte, bevor es 1959 den «absoluten Höhepunkt» gegeben hätte.⁵⁸ In seinem Text sind zwei Tabellen enthalten, die Auskunft über die Entwicklung des numerischen Verhältnisses von Schwarzweiß- und Farbfilm im Industriefilmsektor geben. Diese müssen jedoch unter Vorbehalt betrachtet werden, da Rasch keine Unterscheidung zwischen Filmformaten und den daraus resultierenden Auswertungskontexten macht. Aus der Tabelle lässt sich der prozentuale Anteil von Farbfilmen an der Industriefilmproduktion für Ruhrgebietsunternehmen ableiten: Lag dieser 1954 noch bei rund sieben und 1955 bei elf Prozent, pendelte er sich für den Zeitraum zwischen 1956 und 1958 zwischen 23 und 24 Prozent ein, bevor Farbfilme 1959 schließlich einen 35-prozentigen Anteil hatten.⁵⁹ Dass Raschs Zahlen von Brepohls Aussagen abweichen, lässt sich damit erklären, dass er sich auf das Ruhrgebiet und nicht die ganze BRD bezieht.

Wenn Wilms ab 1957 also nur noch Industriefilme in Farbe herstellte, lässt sich dies durchaus auch als an eine sehr schnelle Anpassung an einen Trend in diesem Produktionssektor lesen. Diesbezüglich gilt es allerdings, ebenfalls die Kundenperspektive in Betracht zu ziehen: So legte Friedrich Mörtzsch 1959 in seinem Industriefilmratgeber dar, Farbfilme würden in der Regel 20 bis 30 Prozent höhere Produktionskosten verursachen als Schwarzweißfilme. Hinzu kämen außerdem wesentlich höhere Kopierkosten.⁶⁰ Wie ich in diesem Kapitel noch ausführen werde, produzierte Elisabeth Wilms in der Regel ohnehin sehr preisgünstig. Ihre Filme wurden zudem häufig nur in äußerst geringeren Zahlen vervielfältigt, sodass hohe Kopierkosten keine große Rolle gespielt haben sollten. Daraus lässt sich die Vermutung ableiten, dass Wilms' Kunden in einer Zeit, in der Industriefilme in Farbe ohnehin im Trend lagen, derartige Produktionen ver-

56 Vgl. Yvonne Zimmermann: «What Hollywood Is to America, the Corporate Film Is to Switzerland» Remarks on Industrial Film as Utility Film». In: Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 112.

57 Klaus Brepohl: *Der Deutsche Industriefilm. Eine Analyse*, Köln 1966, S. 10.

58 Siehe Rasch 2003, S. 26–27.

59 Ebd., S. 27.

60 Vgl. Mörtzsch, S. 117.

gleichsweise günstig bei ihr ordern konnten und von dieser Möglichkeit umfassend Gebrauch machten.

Dass sich Raschs Aussage bezüglich «absoluten Höhepunktes» weniger auf den gesamten historischen Zeitraum der Industriefilmproduktion bezieht, als vielmehr auf den Untersuchungszeitraum des Sammelbandes (1948–1959), zeigt sich, wenn man einen Blick in seinen Beitrag im 2011 publizierten Folgeband wirft, der eine ähnliche Tabelle enthält. Aus dieser geht ebenfalls keine Unterscheidung nach Format hervor. Was sie allerdings deutlich macht ist, dass ab 1960 die Mehrheit der Ruhrgebiets-Industriefilme als Farbfilme realisiert wurde. Ihr Anteil entwickelte sich von 55 Prozent im Jahr 1960 hin zu 77 Prozent im Jahr 1965.⁶¹ Diese Zahlen sind aus den bereits genannten Gründen ebenfalls mit Vorsicht zu betrachten. Dennoch geben sie einen Eindruck davon, dass Elisabeth Wilms, wenn sie also in eben jenem Jahr 1965 einem potenziellen Kunden von einem Schwarzweißfilm abriet und schrieb, sie selbst würde nur noch Farbfilme herstellen, damit unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten keine Vorreiterin war, sondern sich vor allem auf der Höhe ihrer Zeit befand.⁶²

Zur Veranschaulichung der finanziellen Volumina von Wilms' Industriefilmen soll die auf der nächsten Seite abgebildete Tabelle 3 dienen, in der jene Filme aufgeführt sind, für die sich die Herstellungszeiträume, die Länge der fertigen Filme sowie ihr Endpreis rekonstruieren lassen. In der Tat lassen sich, häufig mit Verweis auf die Herstellungskosten pro Zuschauer:in als relevanten Faktor, in der zeitgenössischen Ratgeberliteratur sowie in wissenschaftlichen Publikationen eher wenige konkrete Aussagen zu den Produktionskosten von Industriefilmen finden, sodass ein Vergleich von Elisabeth Wilms' Preisen erst einmal schwerfällt. So führte Friedrich Mörtzsch 1959 zwar die Beträge von 100.000 DM und 150.000 DM an, tat dies allerdings nur zum Zweck der beispielhaften Errechnung der Produktionskosten eines Films pro Besucher.⁶³ Ebenfalls 1959 erschien im *Handelsblatt* ein Artikel mit dem Titel «Mehr Mut zur Schere. Bemerkungen zum ersten deutschen Wirtschaftsfilm-Festival», in dem der Autor Hans-Georg Otto, abhängig von Filmlänge und farbigem oder schwarzweißem Material, für Wirtschaftsfilme eine Preisspanne von 20.000 DM bis 150.000 DM anführt.⁶⁴ Über weitere kostenrelevante Faktoren wie das Filmformat und die etwaige Vertonung schweigt sich Otto aus. Deutlich detaillierter fällt hingegen die Beispielkalkulation für einen Industriefilm aus, die ebenfalls im *Handelsblatt* publiziert wurde.

61 Manfred Rasch: «Der deutsche Industriefilm der 1960er-Jahre im Spiegel seiner Festivals». In: Manfred Rasch et al. (Hrsg.): *Industriefilm 1960–1969. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2011, S. 10.

62 Vgl. Wilms an Stadt Unna, 23.06.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 47.

63 Mörtzsch: S. 113.

64 Vgl. Hans-Georg Otto: «Mehr Mut zur Schere. Bemerkungen zum ersten deutschen Wirtschaftsfilm-Festival». In: *Handelsblatt*, 16.09.1959, tkA, Best. Hoe, Nr. 10356.

Herstellung	Filmtitel	Bild, Ton	Länge	Endpreis
1951	AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND	s/w, stumm	≈25 Min.	2.000 DM
1952	WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND	s/w, Ton	37 Min.	3.900 DM
1952–1955	DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55	s/w und Farbe, Ton	39 Min.	25.000 DM
1957–1959	CWH GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEI- TERUNG 1957/59	Farbe, stumm	35 Min.	30.000 DM
1959–1963	SCHIFFSHEBEWERK HENRICHENBURG IN WALTROP	Farbe, Ton	≈36 Min.	40.650 DM
1960–1963	BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963	Farbe, Ton	≈37 Min.	40.000 DM
1961	P&H-RAUPENBAGGER IN INTERESSANTEN UND SCHWIERIGEN EINSÄTZEN	Farbe, stumm	≈35 Min.	29.318 DM
1962–1963	KÜHLWASSERKANAL IN VAKUUMBETON FÜR DAS KRAFTWERK «WESTFALEN»	Farbe, stumm	≈12 Min.	12.960 DM
1966	UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAU- WEISE SYSTEM RHEINSTAHL	Farbe, Ton	≈25 Min.	13.072 DM
1970–1972	STAHLBAU ZUM KÜSTENSCHÜTZ	Farbe, Ton	17 Min.	22.000 DM
1976–1977	THYSSEN-KLÖNNE STAHLBRÜCKENBAU	Farbe, Ton	≈21 Min.	48.840 DM

Tabelle 3 Preise einiger von Elisabeth Wilms hergestellter Industriefilme auf Basis der in ihrem Nachlass vorhandenen Rechnungen.⁶⁵

Der Verfasser H. H. Schmohl veranschlagte 1962 in dem Beitrag «Keine Kalkulation ohne Drehbuch. Der Industriefilm in Zahlen» für einen mit Kommentartext, Musik und Geräuschen vertonten 35-mm-Farbfilm von 12 Minuten Laufzeit Gesamtkosten von 100.000 DM und eine Herstellungszeit von fünf Monaten. Davon würden laut Schmohl je ein Monat auf die Vorbereitung und Motivsuche, zwei Monate für die eigentliche Drehzeit, sowie zwei weitere Monate für Schnitt, Vertonung und Fertigstellung entfallen.⁶⁶

Neben einigen wenigen Artikeln wie dem Schmohls, die aus der Tagespresse überliefert sind, findet sich im thyssenkrupp Konzernarchiv ein zehnteitiges Typoskript mit dem Titel «Was kostet ein Industriefilm?», das im Jahr 1963 von Dr. Carl-Friedrich Baumann von der Rheinstahl AG verfasst wurde.⁶⁷ Baumann unterteilt Industriefilme darin anhand ihrer Herstellungskosten in drei Kategorien: Demnach gäbe es Produktionen, die 100.000 DM und mehr kosten würden

65 Für die Tabelle wurden nur Filme berücksichtigt, deren Preise und Gestaltungsparameter sich nachvollziehen ließen.

66 Vgl. H. H. Schmohl: «Keine Kalkulation ohne Drehbuch. Der Industriefilm in Zahlen». In: *Handelsblatt*, 24.08.1962, tkA, Best. RSW, Nr. 2154.

67 Baumann leitete in späteren Jahren, von 1979 bis 1992, das Werks- zum Konzernarchiv der damaligen Thyssen-Gruppe. Vgl. <https://bit.ly/363iqfc> (13.03.2022).

und bei denen es sich um «große, repräsentative Filme»⁶⁸ handle. Sie dienten vor allem der Meinungsbildung, hätten und würden zahlreiche Kopien erfordern. Zu ihrer Herstellung sei die Zusammenarbeit mit großen Produktionsgesellschaften erforderlich.⁶⁹ Eine zweite Kategorie bilden Filme in der Preisspanne zwischen 30.000 DM und 50.000 DM. Ihre Charakteristika umreißt Baumann wie folgt:

Filme mit enger umrissenem Thema über ein Erzeugnis oder einen Fabrikationszweig, die in erster Linie zur Information eines bestimmten Interessentenkreises eingesetzt werden sollen. Meist wird nur eine kleine Anzahl von Kopien benötigt; die zeitliche Gültigkeit des Films ist begrenzt. Bei gewisser eigener Produktionserfahrung kann die Herstellung mit einem Produzenten oder mit einem guten Kameramann erfolgen.

Die dritte und letzte Kategorie bilden schließlich Industriefilme mit Herstellungskosten von maximal 10.000 DM. Dabei handele es sich um von freigestellten Firmenmitarbeitern hergestellte Filme, die vor allem aus Archivmaterial bestünden. Solche Projekte setzten größere eigene Erfahrungen sowie eine eigene Grundausstattung für Filmaufnahme, Schnitt und Vertonung voraus.⁷⁰

Rund 15 Jahre später, im von Kodak 1978 herausgegebenen Ratgeber *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag* wird die Kostenfrage gleich in zwei Kapiteln aufgeworfen. So schrieb Volker Bergmann unter dem Stichwort Kalkulation:

Es werden Gebrauchsfilme hergestellt, Produktinformationen zum Beispiel, mit hoher Effizienz (Laufzeit 8 bis 12 Minuten, Format 16 mm Farbe), deren Herstellungskosten bei 30.000,- liegen. Voraussetzung sind wenig Drehorte und kurze Herstellungszeit. Andererseits gibt es aufwendige PR- und Imagefilme, die einige Hunderttausend kosteten. Man kann aber sicher sein, daß ihre Auftraggeber sich diese Ausgabe sehr genau überlegt haben.⁷¹

In derselben Publikation konstatierte der Filmproduzent Hans J. Motzkus zum Punkt «Kosten/Nutzen-Relation von Industriefilmen», dass die Erfahrungswerte für die Kosten von PR-Filmen «von 200.000 DM bis zu Beträgen im Millionenbereich» reichen würden.⁷² Hans Schaller bemerkte 1997 in seiner Publikation *Der*

68 Siehe Carl-Friedrich Baumann: «Was kostet ein Industriefilm?». Typoskript, 1963, tkA, Best. RSW, Nr. 5024.

69 Vgl. ebd.

70 Vgl. ebd.

71 Volker Bergmann: «Kalkulation». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 124–125.

72 Hans J. Motzkus: «Kosten/Nutzen-Relation des Industriefilms». In: Kodak AG (Hrsg.): *Indust-*

Industriefilm schrieb Geschichte (dem es leider an vielen Stellen an Quellenverweisen mangelt) dazu, was ein Industriefilm «kosten kann und darf», dass diese Frage nur von Fall zu Fall zu beantworten sei:

Es waren Halbmillionen-Produktionen darunter und solche, bei denen ein Budget von 40.000 bis 50.000 DM ausreichte. Der laufende Meter Film hatte nur bei unbelichtetem Rohfilm einen Listenpreis. Fertige Filme kosteten ihren Aufwand.⁷³

Manfred Rasch führt in zwei seiner Texte konkrete Filmbeispiele und deren Kosten an. Eines dieser Exempel ist der 1955 gedrehte Film *VON DER BRAMME ZUM BREITBAND* (Ton, s/w), von dem eine 28-minütige Lang- und eine 12-minütige Kurzfassung existieren. Er sei laut Rasch «sehr preiswert» für insgesamt 64.209 DM hergestellt worden.⁷⁴ Dabei muss allerdings beachtet werden, dass es sich bei dem Film um eine 35-mm-Produktion handelt und somit allein die Materialkosten deutlich höher ausgefallen sein dürften als für eine vergleichbare 16-mm-Produktion. Ähnliche Vorbehalte gelten für den Film *WERKSTATT FÜR EUROPA – FEUER AN DER RUHR* (1956/57, 35 mm, 71 Min., Ton, Farbe),⁷⁵ den Rasch an anderer Stelle erwähnt. Dieser wurde als Gemeinschaftsprojekt mehrerer großer Auftraggeber mit dem Ziel geschaffen, einen abendfüllenden, repräsentativen Farbfilm über das Ruhrgebiet zu produzieren, der sowohl im In- als auch im Ausland aufgeführt werden sollte. Als solches war das Projekt mit einem Betrag von 360.000 DM budgetiert.⁷⁶

Gleicht man diese verschiedenen Aussagen trotz aller bleibenden Unschärfen und Relativierungen mit den rekonstruierbaren Preisen der Industriefilme von Elisabeth Wilms ab, so stellt man fest, dass die Dortmunderin sich eher an der unteren Grenze der möglichen Preisspanne bewegte. Es finden sich nur wenige Filme, für die Wilms mehr als 40.000 DM in Rechnung stellte. Abgesehen von *THYSSEN-KLÖNNE STAHLBRÜCKENBAU* handelte es sich dabei zudem um Projekte, an denen sie (freilich nicht täglich) über einen Zeitraum von drei bis vier Jahren arbeitete und die eine Laufzeit von häufig mehr als 30 Minuten aufweisen. Darü-

rie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag, Stuttgart 1978, S. 143.

73 Hans Schaller: *Der Industriefilm schrieb Geschichte. 1895–1995, 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm*, Dortmund 1997, S. 109.

74 Vgl. Manfred Rasch: «Von der Kinoempfehlung zum firmeneigenen, prämierten Dokumentarfilm. Über die Anfänge des Industriefilms auf der August Thyssen-Hütte AG». In: Manfred Rasch et al. (Hrsg.): *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie*, Essen 1997, S. 88, sowie für die Parameter von *VON DER BRAMME ZUM BREITBAND* dessen Daten im *Filmportal*: <https://bit.ly/3MTFUEo> (13.03.2022).

75 Siehe dessen Daten im *Filmportal*: <https://bit.ly/3tZiGUt> (13.03.2022).

76 Vgl. Rasch 2003, S. 37–38.

ber hinaus muss beachtet werden, dass es sich bei ihren Auftraggebern nicht ausschließlich um finanziell potente Großunternehmen handelte, die zum Teil eigene Werbeabteilungen unterhielten, sondern auch um kommunale Eigengesellschaften, die die Produktion eines Films anders rechtfertigen mussten. Zu guter Letzt bleibt festzuhalten, dass Wilms bei der preislichen Gestaltung ihrer Industriefilme wahrscheinlich einen größeren Spielraum als manch konkurrierender Filmproduzent hatte, was sich folglich auf ihre Preise auswirkte. Dieser Spielraum lag darin begründet, dass sie finanziell nicht unbedingt von der kommerziellen Filmproduktion abhängig war, sondern im gemeinsam mit ihrem Mann geführten Asselner Familienbetrieb ein zweites Standbein hatte.

Exkurs Ein Tag im Stahlwerk – WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG

Für WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG (29 Min., s/w, stumm) lassen sich in den von Elisabeth Wilms hinterlassenen Dokumenten lediglich eine Handvoll Schriftstücke finden. Diese schweigen sich über den genauen Zweck des Films aus und bezeichnen ihn lediglich als «Werksfilm». Sie erlauben es aber zumindest, den Produktionsprozess auf die Jahre 1950/51 zu datieren, wodurch sich belegen lässt, dass es sich um den allerersten Industriefilm der Dortmunderin handelt, der zudem nur wenige Jahre nach Beginn ihrer Filmtätigkeit überhaupt hergestellt wurde.⁷⁷ Ein genauerer Blick auf ihn ist deshalb lohnend.

Der Film beginnt mit dem per Stopptrick animierten Text «Elisabeth Wilms zeigt», der in Schreibrschrift und in Kreisform mit weißer Tinte auf dem schwarzen Hintergrund niedergeschrieben wird. Der Freiraum in der Mitte des Textes wird anschließend durch die Einblendung des Logos der Westfalenhütte gefüllt, bevor per Überblendung der eigentliche Titel des Films in Frakturschrift folgt. Es ist keineswegs das erste Mal, dass Wilms sich zu Beginn eines Films als dessen Produzentin ausweist. Dies tat sie, wenn auch nicht konsistent, schon zuvor, wie beispielsweise in *DER WEIHNACHTSBÄCKER* (1943). Dennoch weist die Markierung «Elisabeth Wilms zeigt» im Kontext dieses frühen Auftragsfilms und in direktem visuellen Zusammenhang mit dem Auftraggeber Westfalenhütte noch einmal darauf hin, dass Wilms offenbar schon zu diesem noch eher frühen Zeitpunkt ihres Filmschaffens als Produzentin von Auftragsfilmen wahrgenommen werden wollte.

Zurück zum Titel des Films: WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG wird in der schriftlichen Dokumentation des Stadtarchivs Dortmund teilweise auch unter

⁷⁷ Siehe Kontoauszug der Spar- und Darlehenskasse Dortmund-Asseln für Elisabeth Wilms, 04.09.1950, (AELKA, Nr. 352), Westfalenhütte Dortmund AG an Wilms, 07.05.1951, (STA DO, Best. 624, Nr. 25) sowie G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950 (STA DO, Best. 624, Nr. 111–112).

dem Alternativtitel VOM EISENERZ ZUM WALZDRAHT – WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG geführt. Es scheint sich dabei allerdings eher um eine inoffizielle Erweiterung des Filmtitels zu handeln, die zwar auch von Wilms selbst hin und wieder gebraucht wurde, sich aber nicht in der Titeleinblendung innerhalb des Films wiederfindet.⁷⁸ Verweist der offizielle Titel des Films in seiner Offenheit fälschlicherweise eher auf einen Repräsentationsfilm für die Westfalenhütte, deutet der inoffizielle Titelzusatz treffender auf dessen Inhalt und vermutlichen Zweck hin, indem er eine der beiden narrativen Ebenen des Films, nämlich den Herstellungsprozess von Stahlwalzdraht, welcher mit der Verarbeitung des Rohstoffs Eisenerz beginnt, benennt. Tatsächlich handelt es sich bei WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG nämlich um einen nach klassischem Muster erzählten Fabrikationsfilm. Dieser Typ des Industriefilms fokussiert nach Yvonne Zimmermann die industrielle Herstellung eines Produktes vom Rohstoff bis zum fertigen Fabrikat und kann zudem auch dessen Versand und Konsum abbilden.⁷⁹ Fabrikationsfilme wurden beispielsweise als Kulturfilme im kommerziellen Kinobetrieb eingesetzt, wo sie mehr oder weniger unterschwellig ein positives Bild des auftraggebenden Unternehmens und seiner Produkte zeichneten. Beispiele hierfür finden sich im *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952*.⁸⁰ Dort sind unter anderem Filme wie DER GUTE GEIST IM HAUS (1951), der als Auftragsproduktion der Firma Sidol «die Herstellung von Sidol und anderen Putzmitteln zeigt»,⁸¹ oder KENNEN SIE BRIGITTE? (1951/52), der laut der Publikation «die Herstellung von Oetker-Backpulver und anderen Oetker-Erzeugnissen»⁸² darstellt, verzeichnet.

Für Wilms' Film lässt sich eine Verwendung in diesem Kontext nicht nachweisen. Weder findet er sich in besagtem Katalog, noch lässt sich nachweisen, dass von dem im 16-mm-Format gedrehten Film jemals ein 35-mm-blow-up angefertigt wurde, welches für eine Auswertung im Kinokontext notwendig gewesen wäre.⁸³

78 Siehe Durschrift eines Artikels für den *Westfalen-Spiegel* aus 1953: Elly Benzing: «Elisabeth Wilms Schmalfilmproduzentin». o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 113. In der letztendlich publizierten Fassung des Beitrags wurde die entsprechende Passage, anscheinend aufgrund der Verwechslung mit einem anderen Film, geändert. Siehe Elly Benzing: «Porträts westfälischer Frauen von heute. Schmalfilmproduzentin Elisabeth Wilms». In: *Westfalen-Spiegel*, Juni 1953, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

79 Vgl. Zimmermann 2011b, S. 247.

80 Siehe Deutsches Institut für Filmkunde (Hrsg.): *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952. Nach dem Stand vom 31. Dezember 1952*, Wiesbaden 1953.

81 Ebd., S. 112. DER GUTE GEIST IM HAUS, Produktion: Roto-Film GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 12 Min., D 1951.

82 Ebd., S. 127. KENNEN SIE BRIGITTE?, Produktion: Roto-Film GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 12 Min., D 1951/52.

83 Vgl. Deutsches Institut für Filmkunde (Hrsg.): *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952. Nach dem Stand vom 31. Dezember 1952*, Wiesbaden 1953.

Zudem ist, wie sich noch zeigen wird, die bildliche Qualität von WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG teilweise so schlecht, dass eine Verwendung im Kinobeiprogramm abwegig erscheint. Dass sich noch nicht einmal Belege für die Erstellung von Kopien des Films finden lassen, deutet darauf hin, dass er nur in sehr beschränktem Rahmen, wahrscheinlich im Kontext von Werksbesichtigungen bei der Westfalenhütte eingesetzt wurde. Es ist zudem davon auszugehen, dass WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG bei Vorführungen von einem Filmerklärer kommentiert wurde, da der Film selbst kaum Textinserts oder Einblendungen enthält, die die gezeigten, teilweise auch komplizierten und unsichtbaren technischen Vorgänge erklären würden.

Die zweite, bereits angesprochene narrative Ebene von WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG, die mit der ersten verknüpft ist, ist zeitlicher Natur, denn der Film schildert zugleich einen (eher als fiktiv zu bezeichnenden) Werktag in der Dortmunder Westfalenhütte, zu dessen Beginn das Eisenerz angeliefert wird, um dann im Laufe des Tages erst zu Stahl veredelt und anschließend zu verschiedenen Produkten, darunter schließlich auch Walzdraht, verarbeitet zu werden, bevor die letzten Bilder des Films die Stahlwerkschlote vor der Kulisse des abendlichen Himmels zeigen. Die Idee, den zeitlichen Rahmen und Ablauf eines einzelnen Tages als narratives Strukturelement für einen Dokumentarfilm zu nutzen, war zur Zeit der Produktion von WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG keineswegs neu. Prominentestes Beispiel für die Umsetzung dieser Idee ist sicherlich Walther Ruttmanns experimenteller Dokumentarfilm BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, der bereits 1927 seine Premiere feierte. Selbst in Wilms' eigenem Repertoire findet sich mit SCHAFFENDE IN NOT von 1948 ein weiterer Film, der seine Handlung entlang des Ablaufs eines einzelnen Tages erzählt, sodass die narrative Struktur von WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG als Fortführung eines bewährten Prinzips verstanden werden kann.

Der Film beginnt jedoch nicht etwa mit Aufnahmen von Arbeitern, die Schichtbeginn in das Stahlwerk strömen, sondern mit Bildern der morgendlichen Erledigungen von Binnenschifferfamilien, die mit ihren Lastkähnen Eisenerz in den Dortmunder Hafen transportiert haben, wie etwa die Beschaffung von Trinkwasser, das Waschen von Wäsche oder das Schälen von Kartoffeln. Von dieser eher naturalistisch geprägten und durch gemächliche Alltagstätigkeiten geprägten Umgebung führt der Film das Publikum anschließend in die durch riesige Maschinen und Stahlkonstruktionen geprägte Welt der Westfalenhütte: Zunächst wird das angelieferte Eisenerz an Land verladen, bevor es per Eisenbahn zu einem der Hochöfen transportiert wird.

In diesen ersten rund drei Minuten der Handlung offenbaren sich bereits viele Merkmale, die für den gesamten Film charakteristisch sind. So fällt auf, dass Wilms durchgehend mit sehr langen Einstellungen arbeitet, die das ausführliche, begleitende Erklären des Bildinhaltes ermöglicht haben dürften, dem

Film insgesamt aber eine gewisse Langatmigkeit verleihen. Zudem folgen häufiger Einstellungen aufeinander, deren Bildinhalt fast gleich ist, wie beispielsweise das sich mehrfach wiederholende Motiv ein und derselben Kranschaukel, die Eisenerz aufnimmt. Innerhalb dieser Einstellungen finden sich zudem auch Schnitte, die beispielsweise den Bewegungsablauf der Kranschaukel abbrechen lassen. Überdies fallen die ersten Aufnahmen, die Arbeitsprozesse in der Westfalenhütte zeigen, viel zu dunkel und teilweise unscharf aus (Abb. 21). Diese Mängel in der Bildqualität lassen sich ebenfalls über den ganzen Film verteilt immer wieder finden.

An die Aufnahmen, die offenbar das Einbringen des Eisenerzes in den Hochofen zeigen, schließt sich, wiederum die zeitliche Rahmung der Filmnarration unterstützend, ein Textinsert zum täglichen Rohstoffverbrauch und der täglichen Eisenerzeugung eines Hochofens an. Dieses Insert sticht sowohl in seinem inhaltlichen Umfang als auch in seiner eher professionellen Erscheinung in WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG heraus. Ansonsten bedient sich der Film in den wenigen anderen Fällen textlicher Visualisierung vor allem abgefilmter Schilder, auf denen die Bezeichnung jenes Produktes (bspw. «Stahlspundwände») zu lesen ist, dessen Herstellungsprozess das Publikum zuvor verfolgen konnte, und die auf einem Stapel oder Bündel eben jenes Erzeugnisses platziert wurden.

Von einigen wenigen eingestreuten Einstellungen abgesehen, die eine Gruppe von Frauen, Männern und Kindern bei einer Werksbesichtigung zeigen, verfolgt der Film in der Folge weiterhin stringent das Erzählschema der Produktherstellung: So folgen in überwiegend sehr dunklen, teilweise unscharfen sowie verwackelten Bildern der Abstich eines Hochofens, die Qualitätsprüfung des erzeugten Eisens, der Transport flüssigen Roheisens mit der Werksbahn zur Weiterverarbeitung, die Veredelung zu Stahl in der sogenannten Bessemerbirne sowie der Guss des Stahls in große Blöcke, die anschließend per Bahn transportiert und anschließend gewalzt werden. Wenn nicht gerade natürliches Licht in die Werkhallen fällt und deren Innenleben erhellt, scheinen die glühenden Stahlstücke die einzigen Lichtquellen zu sein, was zu starken Helligkeitskontrasten in weiten Teilen des Films führt.

Ab zirka der Hälfte von WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG widmet sich der Film den eigentlichen Endprodukten, die aus den Stahlwerkstücken gefertigt werden. Wilms zeigt nacheinander die Verarbeitung des Materials zu Eisenbahnschwellen, Stahlspundwänden, Bewehrungsstahl sowie letztendlich zum verhältnismäßig filigransten Produkt, dem Walzdraht. Dabei gerät der an sich schon instruktiv angelegte Film streckenweise repetitiv, insbesondere in Bezug auf den Walzdraht, in dessen Fall ein scheinbar endloses, glühendes Stahlstück im selben Arbeitsprozess immer und immer dünner gewalzt wird. Gleichwohl hat Wilms versucht, diesen Vorgang so abwechslungsreich wie möglich einzufangen, indem sie zum Beispiel teilweise aus der Aufsicht filmte oder zwischen



21–22 Wenngleich der Film, wie im Fall des rechten Bildes, das wahrscheinlich von einem sich bewegenden Hallenkran aus aufgenommen wurde, Wilms Kreativität in Bezug auf Kameraperspektiven erkennen lässt, zeigt er mit den vielen enthaltenen unscharfen und sehr dunkel geratenen Aufnahmen (bspw. links) auch ihre Unerfahrenheit mit Filmarbeiten in der schwierigen Umgebung eines Stahlwerkes zu Beginn ihrer Karriere.

den Einstellungsgrößen wechselte. Kreativität lässt sich auch in jener Sequenz erkennen, die die Herstellung von Bewehrungsstahl zeigt. Hier verfolgt die Kamera in einer Einstellung das glühende Werkstück von einem sich bewegenden Hallenkran aus. Leider sind die Aufnahmen überwiegend verwackelt und unscharf geraten (Abb. 22).

Die Verwendung der dargestellten Stahlprodukte, also deren Einsatz beispielsweise auf Baustellen, bleibt im Film ausgeklammert. Im Falle der Spundwände wird zumindest deren ineinandergreifende Funktionsweise kurz dargestellt, alle anderen Produkte werden entweder auf dem werkseigenen Lagerplatz aufgestapelt oder auf Eisenbahnwaggons verladen. Kurz vor Ende des Films folgen einige wenige und kurze Einstellungen, die einen Mitarbeiter zeigen, der mit der Buchführung beschäftigt ist, möglicherweise die Zahlen zur Tagesproduktion des Werkes notiert. Es schließen sich die bereits erwähnten Schlussbilder der im Abendlicht rauchenden Schloten der Westfalenhütte an, die ihrerseits noch einmal von Aufnahmen unterbrochen werden, die, wiederum mittels abgefilmter Schilder, unterschiedliche Eisenerzsorten benennen. Warum dieser Themenkomplex, seltsam platziert zwischen zwei Einstellungen der abschließenden Abendaufnahmen, sich am Ende des Films findet, bleibt unklar und könnte allenfalls der Struktur der begleitenden Filmerläuterung geschuldet sein. Doch auch wenn man diesen letzten Aspekt komplett außer Acht lässt, ergibt der Film ein Gesamtbild, das sehr gut Wilms filmische Unerfahrenheit in der speziellen Arbeitsumgebung eines Stahlwerkes, die schwierige Lichtbedingungen und Herausforderungen wie sich schnell bewegende Werkstücke und nur schlecht ohne Filmtricks darstellbare Arbeitsprozesse einschließt, illustriert.

5.3 Treatment-, Manuskript- oder Drehbuchentwicklung und Filmarbeiten

Elisabeth Wilms selbst gab 1981 an, sie habe, obwohl verschiedentlich dazu gedrängt, nie Drehbücher für ihre Filmprojekte verfasst, sondern stattdessen «intuitiv gefilmt».⁸⁴ Ihr schriftlicher Nachlass stützt diese Aussage: Nach den dort zu findenden Dokumenten arbeitete sie – nicht nur bei ihren Industriefilmprojekten sondern generell – wenn überhaupt mit groben, bisweilen handschriftlichen Szenenaufstellungen, die wie im Fall der 1969 bis 1972 entstandenen Filme *WASSER FÜR DORTMUND* und *WASSER – MEHR ALS H₂O* den Inhalt einer Szene häufig lediglich in einem Wort (z. B. «Trockenzeit») beschreiben.⁸⁵ Weiterhin fertigte sie in der Postproduktion Schnittlisten an, auf denen sie die Länge von Einstellungen oder ganzen Szenen sowie gegebenenfalls den darüber gesprochenen Text vermerkte. Wie lässt sich dieses individuelle Vorgehen in die Produktionspraktiken der Gebrauchsfilmproduktion einordnen?

Konsultiert man die einschlägige Ratgeberliteratur aus den Jahren 1949, 1959 und 1978, welche sich in erster Linie an die Auftraggeberseite richtet, zeigt sich, dass sich die Autor:innen zunächst darüber einig waren, dass einem Gebrauchsfilm eine Idee zugrunde liegen sollte, die von Seiten des Auftraggebers zu entwickeln war. Damit konkret verbunden waren Fragen danach, was die zentrale Botschaft des Films sein sollte und wer mit ihm erreicht werden sollte.⁸⁶ Darüber, wie von dieser Idee ausgehend weiter verfahren werden sollte, gab es allerdings verschiedene Ansichten. Der Schweizer Reklame Verband konstatierte 1949 in seinem Ratgeber *Die Grundlagen der Filmwerbung. Eine Wegleitung für Auftraggeber*, der nicht nur ein Leitfaden zur Herstellung von Werbe- sondern auch Gebrauchsfilmen ist: «Es darf wohl heute als ungeschriebenes Gesetz gelten, daß kein Film mehr ohne Manuskript gedreht wird.»⁸⁷ Bezieht sich diese Aussage zunächst auf Werbefilme, heißt es im Kapitel «Industrie-, Lehr- und Dokumentarfilme als Werbefilme», dies gelte «noch in verstärktem Maße für den längeren Film».⁸⁸ Dass diese Ausführungen in der Publikation direkt mit dem nebenstehenden Schlagwort «Drehbuch» versehen sind, deutet darauf hin, dass beide Begriffe in diesem Fall als synonym angesehen wurden. In Friedrich Mörtzschs 1959 publizierten Ratgeber, der bisweilen einen deutlichen US-amerikanischen Einfluss erkennen lässt, wird der Begriff Manu-

84 Vgl. *BROT UND FILME*.

85 Siehe *STA DO*, Best. 624, Nr. 9.

86 Vgl. dazu bspw. Schweizer Reklame Verband (Hrsg.): *Die Grundlagen der Filmwerbung. Eine Wegleitung für Auftraggeber*, Zürich 1949, S. 14, Mörtzsch, S. 85–86, sowie Edith Menck-Dierks: «So entsteht ein Auftragsfilm». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 100.

87 Ebd., S. 14.

88 Ebd., S. 23.

skript nicht verwendet.⁸⁹ Mörztzsch (Leiter der Presse- und Public Relations-Abteilung der AEG) riet in ihm dazu, nach der Verschriftlichung der Filmidee zunächst mit einem externen Drehbuchautor ein Treatment anzufertigen, das seinem Verständnis nach den groben Verlauf des Films darstellen, «aber noch keine Angaben über Bildeinstellungen, Sprechertext und andere Einzelheiten»⁹⁰ enthalten solle. Er betont diesbezüglich, dass eine gute Abstimmung zwischen dem Drehbuchautor und dem beim Auftraggeber Verantwortlichen erfolgen solle. Ausgehend vom Treatment solle dann später das Drehbuch entstehen, wiederum erstellt durch den Drehbuchautor und zusätzlich möglichst unter Einbeziehung des Regisseurs. Das Drehbuch solle idealerweise alle gestalterischen Einzelheiten enthalten und auf der linken Seite die Angaben für die Bildgestaltung sowie rechts den Kommentartext abbilden.⁹¹ Auch in einem 1962 im *Handelsblatt* publizierten Artikel zum Thema Industriefilm wird das Thema Drehbuch angesprochen. Dort heißt es:

Es sei hier allen Industriefilm-Auftraggebern empfohlen, keinen Auftrag ohne fertiges Drehbuch zu erteilen. Denn kein Produzent ist in der Lage, ohne Drehbuch einen Film zu kalkulieren. Oft hört man Meterpreise oder sogar, dieser Begriff wurde in neuester Zeit vom Fernsehen geprägt, Minutenpreise. Diese Angaben sind nie genau. Oft kommt es zu Meinungsverschiedenheiten oder sogar zum Streit zwischen dem Auftraggeber und den Produzenten, weil ungenaue Kalkulation immer Unzufriedenheit hervorruft.⁹²

In einem Beitrag des 1978 von Kodak herausgegebenen Ratgebers *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag* argumentierte Gert Rottmann aus unternehmerischer Sicht, dass es auch möglich sei, Auftragsfilmproduzent:innen lediglich ein Thema vorzugeben und von diesen dann ein Treatment inklusive Kostenvoranschlag anzufordern, was in einer großen Bandbreite an Umsetzungs- und Preisvorschlägen resultieren sollte, unter denen sich das Unternehmen dann wiederum das passendste entscheiden könnte. Eine zweite Möglichkeit sah Rottmann darin, sich zunächst von freien Autor:innen oder einer Filmproduktionsfirma ein Drehbuch ausarbeiten zu lassen und dieses dann zur Abgabe eines Preisangebotes an Auftragsfilmfirmen zu versenden.⁹³

89 Mörztzchs Nähe zu US-amerikanischen Ansichten zum Auftragsfilm zeigt sich nicht nur in der Verwendung bestimmter Begriffe wie «Commercial», «Human Relations» oder «Goodwill», sondern auch indem er immer wieder dezidiert auf Industriefilmpraktiken in den USA verweist. Siehe Mörztzsch, S. 38, S. 52, S. 25–26, S. 30–31, S. 65–66, S. 91–92.

90 Ebd., S. 86.

91 Vgl. ebd., S. 89–91.

92 Schmohl.

93 Gert Rottmann: «Erfahrungen mit industriellen Auftragsfilmen aus unternehmerischer Sicht». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 155.

In einem anderen Beitrag derselben Publikation wird die Frage nach der Notwendigkeit eines Drehbuchs wiederum an dessen individuellen Nutzen für das Projekt geknüpft. Dieter Rüsse, selbst «Auftragsfilm-Autor»,⁹⁴ beschreibt ebenfalls ein dreistufiges System aus Exposé, Treatment und Drehbuch, wobei er den Manuskript-Begriff dabei eher undifferenziert auf all diese Begriffe bezieht.⁹⁵ Rüsse schreibt, vielfach sei in der Auftragsfilmproduktion kein klassisches Drehbuch nötig. Stattdessen könne auch mit nur mit einem Treatment oder einem «Rohdrehbuch»⁹⁶ gearbeitet werden. Darunter versteht er ein zwar ebenfalls zweispaltiges Dokument, das auf der linken Seite jedoch nur die Bildfolge und auf der rechten Seite den Kommentartext enthalten solle. Weiter heißt es bei ihm, mehr als ein Rohdrehbuch solle sich ein Auftraggeber nicht zumuten, da ein reguläres Drehbuch ohnehin zu viel «Fachchinesisch» beinhalte, das nur für den Autor und das ausführende Team interessant sei. Dementsprechend sei über das Verfassen eines Drehbuchs von Fall zu Fall zu entscheiden.⁹⁷

Da es sich bei den Aussagen in Ratgeberpublikationen in erster Linie um Darstellungen von ideal ablaufenden Prozessen handelte, die von Personen mit unterschiedlichen fachlichen und unternehmerischen Hintergründen sowie Wirtschaftsinteressen verfasst wurden, müssen sich deren Aussagen unbedingt eins zu eins in der tatsächlichen zeitgenössischen Praxis niedergeschlagen haben. Die Inanspruchnahme eines Drehbuchautors beispielsweise setzte nicht nur ein entsprechendes Budget seitens des Auftraggebers voraus, sondern auch einen gewissen professionellen Umgang mit dem Medium Film, der beispielsweise ein Verständnis dafür umfassen sollte, welche Schritte für eine Filmproduktion überhaupt notwendig waren. Die Quellenlage in Wilms' Nachlass deutet darauf hin, dass es zumindest in ihrem Kundenkreis jedoch viele Unternehmen gab, denen es an einem entsprechenden Budget und/oder einem professionellen Umgang mit Film mangelte. So gibt es dort tatsächlich kein Dokument, das dem Idealbild eines Drehbuchs entsprechen würde, wie es beispielsweise Friedrich Mörtzsch skizziert hat. Stattdessen finden sich für einige Industriefilmprojekte, an denen die Dortmunderin beteiligt war, aber immerhin einige Filmkonzepte, Treatments und Rohdrehbücher, die sich allesamt mit großer Gewissheit ihren Auftraggebern zuordnen lassen.⁹⁸ Für viele Filme fehlen solche Dokumente jedoch völlig,

94 Dieter Rüsse: «Das Manuskript». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 108.

95 Vgl. ebd., S. 108–113.

96 Ebd., S. 111.

97 Vgl. ebd., S. 111–112.

98 Diese Zuordnung ist in einigen Fällen durch den genannten Verfasser, in anderen durch die Wortwahl («unser Werkseingang») oder durch Vermerke («Für Frau Wilms») möglich. Siehe bspw. Rohdrehbuch zu UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, STA DO, Best. 624, Nr. 42.

was darauf hindeutet, dass Wilms' Kunden häufig noch weniger als ein Treatment oder Rohdrehbuch ausreichte, um die Arbeiten an einem Filmprojekt beginnen zu lassen.

Die vorhandenen Dokumente zeigen in Kombination mit jenen Briefen, die Wilms häufig beim Auftreten von Komplikationen verfasste und in denen sie ausführlich den Produktionsablauf eines Films schilderte, dass ihr ihre Industriekunden unterschiedlich viel Spielraum bei der Ausgestaltung eines Projektes gaben. Die Dortmunder Stadtwerke AG überließ ihr beispielsweise relativ viel Entscheidungsgewalt. Demgegenüber verfasste die Rhein Stahl Union Brückenbau AG mehrere Dokumente zur Ausgestaltung ihrer beiden Filme über umsetzbare Stahlhochstraßen (1966–1967 und 1972), die sehr detailliert und durchgeplant ausfallen, zum Teil auch mit «Vorentwurf Drehbuch» überschrieben sind und am ehestem einem Rohdrehbuch im Sinne Rüsses entsprechen.⁹⁹ Beispielsweise finden sich im Rohdrehbuch des ersten dieser beiden Filme bereits Termine für das Beenden der Dreharbeiten, das Entwickeln, Schneiden und Synchronisieren.¹⁰⁰ Für den zweiten Stahlhochstraßen-Film existieren gleich mehrere Versionen eines Rohdrehbuches sowie zwei ausführliche, an die Dortmunderin weitergeleitete Aktennotizen über die Zielsetzung des Films.¹⁰¹

Mit Blick auf Elisabeth Wilms' filmisches Gesamtwerk ist festzuhalten, dass es häufig gerade jene Auftragsfilme gewesen zu sein scheinen, für die sie wenige Vorgaben erhielt, bei denen es während der Produktion zu Konflikten zwischen ihr und ihren Auftraggebern kam. So spielte beispielsweise bei den Problemen mit DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE zweifellos die Unerfahrenheit der Filmemacherin mit Auftragsproduktionen dieser Größenordnung eine maßgebliche Rolle. Dazu tat das offensichtliche Desinteresse des Auftraggebers am eigentlichen Produktionsprozess des Films sein Übriges.¹⁰² Es scheint, dass Wilms' häufig den Projektrahmen sprengender Enthusiasmus für den jeweiligen Film umso mehr Überhand gewann, je weniger Vorgaben ihr seitens des Kunden gemacht wurden. Zu Konflikten kam es insbesondere auch dann, wenn ein solcher Kunde in Ermangelung eines im Vorfeld von beiden Seiten akzeptierten Treatments während des Produktions- oder Postproduktionsprozess den Umfang oder Inhalt des Films mehr oder weniger spontan erweitern wollte (beispielsweise um die Aufnahmen neuer Laborgeräte). Bei verschiedenen Industriefilmproduktionen führte dies dazu, dass sich deren Abschluss massiv verzögerte, da häufig unter Berufung auf den im Voraus vereinbarten Preis immer wieder Neuerungen ein-

99 Siehe zu Erstgenanntem bspw. eine undatierte Liste mit Motivvorschlägen für einen der «Wasserfilme», die der Dortmunder Stadtwerke AG zugeordnet werden muss. STA DO, Best. 624, Nr. 8.

100 Siehe Rohdrehbuch zu UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, STA DO, Best. 624, Nr. 42.

101 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 42.

102 Siehe hierzu z. B. Wilms an Westfalenhalle AG, 15.11.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 34.

gearbeitet werden sollten. Dies trifft insbesondere auf die Produktionen für die Dortmunder Stadtwerke AG zu.¹⁰³ In zumindest einem Fall sorgte zudem der vom Auftraggeber gewählte Filmtitel für Verzögerungen: KRAFTWERK IM GRÜNEN LAND sollte das Kraftwerk «Gustav Knepper» eingebettet in seine ländliche Umgebung zeigen, was die wenig grünen Jahreszeiten Herbst und Winter sowie die noch nicht fertiggestellten Grünanlagen des Kraftwerks zunächst verhinderten.¹⁰⁴ Im Extremfall konnte die Vollendung eines Filmprojektes auch durch die Fusion des Auftraggebers mit einem anderen Unternehmen auf unbestimmte Zeit zum Stillstand gebracht werden.¹⁰⁵

Ein probates Mittel, um die Produktionskosten eines Films niedrig zu halten, war, ihn gewissermaßen als aktualisierte Version eines Vorgängertitels zu realisieren, was sich für Wilms' Stammkunden anbot. Ein gutes Beispiel für diese Praxis sind Wilms' Filme für die Dortmunder Stadtwerke AG zum Thema Wasserversorgung. Sichtet man sie hintereinander, so fällt auf, dass sie sich alle in ihrer narrativen Struktur und in ihren Bildmotiven sehr ähneln. Dies ist zum Teil der Tatsache geschuldet, dass sie grundsätzlich demselben Thema gewidmet sind und offenbar denselben Zwecken, nämlich Repräsentation und Belehrung, dienen. Man kann mutmaßen, dass der Auftraggeber grundsätzlich zufrieden mit dem ursprünglichen filmischen Produkt war und jeweils eine aktualisierte Version des Films im Sinn hatte. Ein anderer Faktor ist der Umstand, dass die Filme sämtlich als Resultate möglichst kostengünstiger Produktionsprozesse anzusehen sind: Mutmaßlich handelt es sich bei WASSER FÜR DIE GROSSSTADT (um 1952, 39 Min.) um den allerersten Film dieser Reihe, der noch als stummer Schwarzweißfilm realisiert wurde. Nur wenig später entstand WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND (37 Min.), der auf das Bildmaterial seines Vorgängers zurückgreift, allerdings als Tonfilm (versehen, wie so oft, mit einem Off-Kommentar und klassischer Begleitmusik) gestaltet ist und als aktualisierte Version von WASSER FÜR DIE GROSSSTADT zu verstehen ist. 1962 stellte Wilms dann im Auftrag der Dortmunder Stadtwerke AG den Farbfilm WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND (37 Min.) her, der sich mit seinem Vorgänger bis auf wenige Änderungen denselben Text, der dem Off-Kommentar zugrunde liegt, teilt. Das verwendete Bildmaterial ist zwar nicht dasselbe, wohl nicht zuletzt, weil es sich bei den Vorgängerproduktionen um Schwarzweißfilme handelte, jedoch gleichen sich die Motive und sogar der Bildaufbau stark (Abb. 23–26).

Erneut zehn Jahre später, 1972, stellte die Filmemacherin WASSER FÜR DORTMUND (35:30 Min.) fertig, der, ebenfalls als Farbfilm produziert, teilweise auf das

103 Siehe Wilms an Dortmunder Stadtwerke AG, 23.01.1953 (STA DO, Best. 624, Nr. 13), 21.12.1962 und 27.12.1962 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 10) sowie 08.04.1972 (STA DO, Best. 624, Nr. 76).

104 Siehe Bochumer Bergbau AG an Wilms, 12.10.1958, STA DO, Best. 624, Nr. 18.

105 Siehe Wilms an Thyssen Industrie AG Klönne, 09.09.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 42.



23–26 WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND (links, um 1952) und WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND (rechts, 1962) teilen sich nicht nur den größten Teil des Kommentartextes, sondern, wie diese Stills beispielhaft zeigen, auch die meisten Bildmotive und ihren Aufbau.

Bildmaterial des zehn Jahre älteren Vorgängertitels zurückgreift, allerdings über einen eigenständigen Kommentartext verfügt. Zeitgleich entstand bei Wilms zudem WASSER – MEHR ALS H₂O (1972, 36 Min.) für die Dortmunder Stadtwerke AG, welcher die Arbeit des 1969 gegründeten Instituts für Wasserforschung GmbH, einer Stadtwerke-Tochtergesellschaft dokumentiert.¹⁰⁶ Es ist wenig überraschend, dass WASSER FÜR DORTMUND und WASSER – MEHR ALS H₂O wiederum teilweise aus demselben Bildmaterial bestehen.

Für längere Ausführungen zum filmtechnischen Equipment, das von Elisabeth Wilms benutzt wurde, sei an dieser Stelle auf Unterkapitel 3.5 der Untersuchung verwiesen. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die Dortmunderin schon in den frühen 1950er-Jahren umfassend in ihre Filmausrüstung investierte, und so auch für ihre Industriefilmprojekte denkbar gut aufgestellt war, etwa indem sie stets auf mehrere Bolex H16 Kameras zurückgreifen konnte. Darüber hinaus begann

¹⁰⁶ Zur parallelen Entstehung beider Filme siehe Wilms an Dortmunder Stadtwerke AG, 15.12.1971, STA DO, Best. 624, Nr. 76. Der Auftrag zur Herstellung der Filme datiert einem weiteren Dokument zufolge aus dem Dezember 1969, siehe Dortmunder Stadtwerke AG: Vereinbarung zwischen Dortmunder Stadtwerke AG und Elisabeth Wilms, 05.09.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 9.

sie an einem nicht näher bestimmbareren Punkt ihrer Karriere, auf Privatreisen ihr eigenes stock footage (etwa von Wasserfällen und Wolkenformationen) aufzunehmen, welches beispielsweise in ihren Filmen zur Wasserversorgung Dortmunds Verwendung fand, um dort den Kreislauf des Wassers zu illustrieren. Eben jene Filme veranschaulichten ebenfalls sehr gut, dass sie älteres Material in neuen Filmen recycelt hat, wie z. B. ältere Stahlerknaufnahmen, die dann in ihrem neuen Kontext zur Darstellung von Wasserverbrauch im industriellen Kontext verwendet wurden. Das Vorgehen der Filmemacherin war dabei sehr pragmatisch: Wie sie etwa in *BROT UND FILME* angab, wurde der Auftrag für den Film *WASSER – MEHR ALS H₂O* nachträglich dahingehend erweitert, dass er den gesamten Wasserkreislauf darstellen sollte. Weil sie offenbar unter einem gewissen Zeitdruck stand, griff Wilms auf ihr Privatmaterial zurück, von dem sie diverse thematisch passend erscheinende Einstellungen in den Film einarbeitete.¹⁰⁷

Bereits existierendes Material zu recyceln war keineswegs nur typisch für Wilms. Mehrere Arbeiten haben gezeigt, dass es sich vielmehr eine gängige und international angewendete Praxis in der Industriefilmproduktion handelte. So habe etwa die Firma Tullberg Film, Schwedens führender Industriefilmproduzent der 1920er-Jahre, einen eigenen filmischen Archivbestand von Filmmaterial für dessen erneute Nutzung aufgebaut, wie Mats Björkin und Pelle Snickars darlegen.¹⁰⁸ Floris Paalman weist seinerseits auf den niederländischen Film *DE STAD DIE NOOIT RUST* (1928) über Rotterdam hin, aus dem durch Recycling in Deutschland insgesamt fünf Lehrfilme entstanden.¹⁰⁹ Wie Yvonne Zimmermann wiederum in einem ihrer Texte herausstellt, fand ein solches Recycling von bereits verwendetem Material im Kontext von Rationalisierungsbestrebungen statt. So regte etwa in der Schweiz im Jahr 1942 der Filmtheoretiker Ernst Iros an, eine nationale Institution zu schaffen, in der nicht genutzte Spiel- und Dokumentarfilmaufnahmen gesammelt werden könnten, um sie für neue Produktionen verwenden zu können. Zimmermann konstatiert, dass die gängige Praxis des Recyclings von bereits existierenden Aufnahmen für den typischen modularen Charakter von Industriefilmen und Gebrauchsfilmen sei.¹¹⁰ Es verwundert daher nicht, dass auch viele von Wilms' Filmen eben diesen Charakter aufweisen. Vor dem Hintergrund der oben

107 Vgl. *BROT UND FILME*.

108 Mats Björkin / Pelle Snickars: «1923/1933. Production, Reception and Cultural Significance of Swedish Non-fiction Film». In Peter Zimmermann / Kay Hoffmann (Hrsg.): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz 2003, S. 272–290, hier S. 274.

109 Floris Paalman: «Harbor, Architecture, Film. Rotterdam, 1925–1935». In: Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 397. *DE STAD DIE NOOIT RUST*, Produktion: Transfilma, 35 mm, s/w, stumm, 57 Min., NL 1928.

110 Vgl. Zimmermann 2009, S. 112.

genannten Forschungsarbeiten lässt sich Wilms' Recyclingpraxis schließlich nicht allein als Ausdruck wirtschaftlicher Zwänge, sondern auch als Adaption einer professionellen Produktionspraxis aus dem Gebrauchsfilmsektor verstehen.

5.4 Postproduktion und Abnahme

Elisabeth Wilms produzierte im Laufe ihres fast vierzigjährigen Wirkens sowohl stumme als auch vertonte Filme. Dies gilt auch für ihre Industriefilme. Von einem «Umbruch» vom Stumm- zum Tonfilm in dem Sinne, dass Wilms ab einem bestimmten Zeitpunkt ausschließlich Letztere herstellte, kann jedoch keine Rede sein.¹¹¹ Vielmehr entschieden im Falle ihrer Auftragsproduktionen der Zweck des Films, die finanziellen Maßgaben der Auftraggeber sowie deren Infrastruktur zur Projektion des fertigen Films über die Frage nach einer etwaigen Vertonung. Während sich die Entwicklung eines die Bilder erklärenden Textes im Fall von Stummfilmen auf kurze Zwischentitel beschränkte oder auf während der Vorführung vorgetragene Texte, die auch noch nach Fertigstellung des eigentlichen Films geschrieben und geändert werden konnten, war die Entwicklung eines Sprechtextes für Tonfilme sowie dessen Aufnahme in der Postproduktion weitaus aufwändiger. Solche Textskripte sind in den Archiven der einstigen Auftraggeber nicht überliefert. Im Nachlass der Filmemacherin finden sich zumindest einige wenige von ihnen, die ihrerseits allerdings nur teilweise vollständig sind.¹¹² Im Fall von Wilms' nicht im Rahmen eines Auftragsverhältnisses produzierten Filmen scheint es recht eindeutig, dass die Dortmunderin selbst für die Textentwicklung verantwortlich zeichnete. Für den Film INTERNATIONALE BÄCKEREI-FACHAUSSTELLUNG DORTMUND 1964, der mutmaßlich für die Bäckerrinnungsverband Westfalen-Lippe entstand, lässt sich belegen, dass Wilms den Filmtext zum Teil Wort für Wort aus einem Zeitungsartikel übernahm.¹¹³

Wie die Textentwicklung bei der Herstellung ihrer Industriefilme vorstattenging, lässt sich heute kaum noch rekonstruieren. Einiges deutet darauf hin, dass sie selbst an diesem Prozess häufig wenig Anteil hatte. Davon zeugen mehrere Textentwürfe und Endfassungen, die sich eindeutig Auftraggebern zuordnen lassen.¹¹⁴

111 Siehe z. B. Wilms an Stadt Unna, 23.06.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 47. Hier schreibt Wilms, dass sie eigentlich nur noch Farbfilme herstelle und nennt Preise für vertonte und unvertonte Filme.

112 Siehe bspw. STA DO, Best. 624, Nr. 8, Nr. 24, Nr. 40, Nr. 51 und Nr. 53.

113 Vgl. jenen Teil des Films über den «Deutschen Bäcker-Sängertag» sowie o. V.: «Machtvoller Deutscher Bäcker-Sängertag». In: *Weckruf Informationen. Extrablatt des Rhein.- Westf. Bäcker-Verlages zur «iba 1964» Dortmund*, 14.10.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 130.

114 Siehe z. B. Text für SCHIFFSHEBEWERK HENRICHENBURG IN WALTROP, STA DO, Best. 624, Nr. 48 sowie Textentwurf für RHEINSTAHL-BRÜCKENBAU (Archivtitel)/ BRÜCKEN ÜBER DEN RHEIN-HERNE-KANAL BOTTROP (laut Rechnung), STA DO, Best. 624, Nr. 42.

Dies erscheint insofern nur logisch, als dass der Auftraggeber, insbesondere wenn es sich um die bildliche Darstellung komplizierter technischer Abläufe (beispielsweise die Aufgleisung entgleister Lokomotiven mittels Hydraulikzylindern) handelte, selbst am besten wusste, wie der Bildinhalt erklärt werden sollte. Was die Vertonung der Industriefilme mit Text und Musik anbelangt, schrieb Elisabeth Wilms 1973 Bemerkenswertes über den Film WASSER FÜR DORTMUND:

Obengenannten Film habe ich grundsätzlich nur als Stummfilm hergestellt und abgeliefert. Die Vertonung wurde bei Herrn Smacka [...] bestellt und auch die Auswahl der Motive Herrn Smacka überlassen, natürlich mit Absprache einiger Herren der Dortmunder Stadtwerke. Herr Smacka hat ein Amateurstudio und kannte wohl nicht die Gepflogenheiten der Gemagebühren. Ich selbst bin als filmende Bäckermeistersfrau bekannt und habe einige bemerkenswerte Filme hergestellt aber immer die Vertonung abgewehrt um mit den Schwierigkeiten nichts zu tun zu haben.¹¹⁵

Der Adressat dieser Zeilen war der Musikverlag Aberbach, ihr Kontext die nicht genehmigte Verwendung von Musikstücken mehrerer Verlage in dem genannten Film für die Dortmunder Stadtwerke AG. Wilms' Äußerungen sind aus dreierlei Gründen beachtenswert: Zum Ersten belegen sie die Möglichkeit, dass von ihr hergestellte Auftragsfilme durchaus, ohne dass sie daran Anteil hatte, von einer anderen Person oder Institution vertont worden sein können, was bei einer Analyse ihrer Filme mit zu bedenken ist. Zum Zweiten handelte es sich im konkreten Fall laut Wilms sogar um ein anderes «Amateurstudio», das für diese Arbeit verantwortlich zeichnete. Interessant ist in diesem Zusammenhang unter anderem, dass der Verweis auf den Amateurstatus offenbar nicht nur als Erklärungs- sondern auch als Verteidigungsstrategie dienen sollte: Als Amateur habe Herr Smacka die Gepflogenheiten nicht gekannt. Werner Smacka, der Inhaber des besagten Studis war wie Wilms Mitglied des Schmalfilm-Klubs Dortmund, wie eine Mitgliederliste aus dem Jahr 1976 belegt.¹¹⁶ Dieser Umstand wirft die Frage auf, ob es sich bei dem Dortmunder Club, und damit bei Amateurfilmclubs generell, tatsächlich nur um Freizeitinstitutionen handelte, oder ob sie nicht auch als Netzwerk für berufliche Tätigkeiten im Bereich der Filmproduktion sowie als Ort der Präsentation filmischer Erwerbsarbeiten angesehen werden müssen. Auf Letzteres deuten aus dem Quellenbestand dieser Arbeit neben dem oben zitierten Brief zumindest zwei weitere Schriftstücke hin. Beide Male handelt es sich um Veranstaltungsprogramme des Schmalfilm-Klubs Dortmund. Während das eine, vermutlich weniger überra-

115 Wilms an Aberbach GmbH, 01.08.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 10.

116 Siehe Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: Mitgliederliste vom 01.07.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 103.

schend, dokumentiert, dass Elisabeth Wilms ihren Film BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 im Jahr 1980 im Rahmen eines Clubabends vorführte, belegt das andere, dass sie offensichtlich nicht das einzige Clubmitglied war, das Industriefilme herstellte: Demnach hatte nur zwei Jahre zuvor auch ein gewisser Egon Schübbe seine explizit als Industriefilm bezeichnete Produktion MODERNE FÄRBEREI bei einem Clubabend präsentiert.¹¹⁷ Eine weitergehende, genauere Untersuchung dieses Aspekts scheint unbedingt lohnenswert, kann aufgrund des diesbezüglich sehr lückenhaften Quellenmaterials in Wilms' Nachlass allerdings nicht im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Dennoch lässt sich festhalten, dass sich auch an diesem nebensächlichen Sachverhalt eine gewisse Durchlässigkeit des Amateurbegriffs ablesen lässt, für deren verstärkte Wahrnehmung in der filmwissenschaftlichen Forschung ich im Rahmen dieser Arbeit plädiere.

Doch noch einmal zurück zum oben zitierten Schreiben: Zum Dritten ist die Aussage der Filmemacherin interessant, sie habe die Vertonung ihrer Filme «immer abgewehrt». Diese Darstellung muss nach Durchsicht weiterer Dokumente aus ihrem Nachlass klar zurückgewiesen werden. So unterbreitete sie einem potenziellen Kunden 1959 ein Angebot zur Filmherstellung, das dessen Vertonung mit Licht- oder Magnetton, GEMA-freier Hammondorgelmusik sowie einem Sprecher umfasste. In diesem Schreiben findet sich auch die Aussage, sie liefere die meisten von ihr hergestellten Filme magnetvertont ab.¹¹⁸ Die Entscheidung darüber, ob die Filmemacherin diese Arbeiten durchführte oder nicht, oblag in erster Linie den Auftraggebern. Es gibt mehrere Beispiele dafür, dass diese die Vertonung von Wilms' Produktionen ohne ihre Mitarbeit vornehmen wollten, was sich beispielsweise darauf zurückführen lässt, dass man sich noch keine Gedanken über den Text des Off-Kommentars gemacht hatte oder man sich zunächst die Kosten dafür sparen wollte und die Arbeiten verschob.¹¹⁹ In einem anderen Fall wollte der Auftraggeber 1964 selbst für die Vertonung des Films sorgen, dafür aber Wilms' Studioinfrastruktur nutzen.¹²⁰

Falls der Auftraggeber einen Film nicht selbst vertonen wollte, war die Filmemacherin zumindest in der Lage, einen Teil dieser Arbeit eigenständig durchzuführen. Wie bereits in Kapitel 3 geschildert, nahm Wilms die eigentliche Vertonung des 16-mm-Materials im Magnettonverfahren nicht selbst vor, zeichnete

117 Siehe Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: Programm für die Zeit vom 1. Januar – 31. März 1980, o. D., sowie Programm bis einschließlich Oktober 1978, o. D. (beide STA DO, Best. 624, Nr. 103). Egon Schübbe wird in der Mitgliederliste des Vereins aus dem Jahr 1976 als Mitglied geführt. Siehe Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: Mitglieder am 1. Juli 1976, 01.07.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 103.

118 Wilms an Rheinstahl Hanomag AG, 25.07.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 72.

119 Siehe z. B. Wilms an Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg, 28.02.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66.

120 Siehe Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, 14.08.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 10.

aber Off-Kommentar und Filmmusik in einigen Fällen mittels Tonbandgeräts auf und ließ die restlichen Arbeiten anschließend von einem Filmkopierwerk durchführen. Schon auf der von ihr 1953 erstellten Auflistung ihres Inventars ist ein AEG-Magnetophon aufgeführt.¹²¹ Auch die Wahl des Sprechers der Off-Texte orientierte sich am Budget und den Präferenzen des Auftraggebers. Beispielhaft sei hier angeführt, dass im Laufe ihres Filmschaffens Filmschauspieler (wie Reinhard von Hacht), Theaterschauspieler des Dortmunder Stadttheaters, der Chefbackmeister eines Margarinerwerkes sowie Erich Wilms in dieser Rolle zum Einsatz kamen.¹²² Für die Anfertigung von Trickaufnahmen sowie Textinserts nahm Elisabeth Wilms überwiegend die Dienste filmtechnischer Unternehmen wie die Lichtpausanstalt Grösschen oder KINAX in Anspruch. Diesen ließ sie in der grafischen Ausgestaltung der Inserts wohl relativ freie Hand, wie ein Schreiben an KINAX zeigt.¹²³ Was im Einzelfall für Wilms den Ausschlag dazu gab, Textinserts doch selbst herzustellen (wie für WASSER – MEHR ALS H₂O), ist nicht überliefert.¹²⁴ Möglicherweise spielten die grafische Komplexität, der textliche Umfang der Inserts oder die ausgehandelte Bezahlung für das jeweilige Filmprojekt eine Rolle.

Für den Arbeitsschritt der Abnahme lassen sich in mehreren Fällen Beanstandungen oder Änderungswünsche seitens des Auftraggebers feststellen. Diese fielen allerdings in den meisten Fällen eher mild aus und beschränkten sich auf die Beanstandungen einzelner Einstellungen, Texteinblendungen oder auf Schwankungen in der Tonlautstärke.¹²⁵ Für kaum einen von Wilms' Industriefilmen existiert ein so detailliertes Besprechungsprotokoll wie für DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55. Abb. 27 zeigt einen Ausschnitt dieses Protokolls. Es dokumentiert zum einen, dass die Dortmunderin ihren Film zur Abnahme vor mehreren Obergeringenieuren sowie einem Betriebsdirektor der Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG und einem Vertreter der Dürrwerke AG, welche die Kesselanlage des Kraftwerks hergestellt hatte, vorführte. Zum anderen zeigt es, dass die Änderungswünsche des Kunden sich vor allem auf die Länge einzelner Einstellungen sowie deren falsche Positionierung in der Narration des Films, die den einzelnen Abschnitten des Kraftwerksbaus folgen sollte, bezogen.¹²⁶

121 Vgl. Kapitel 3.

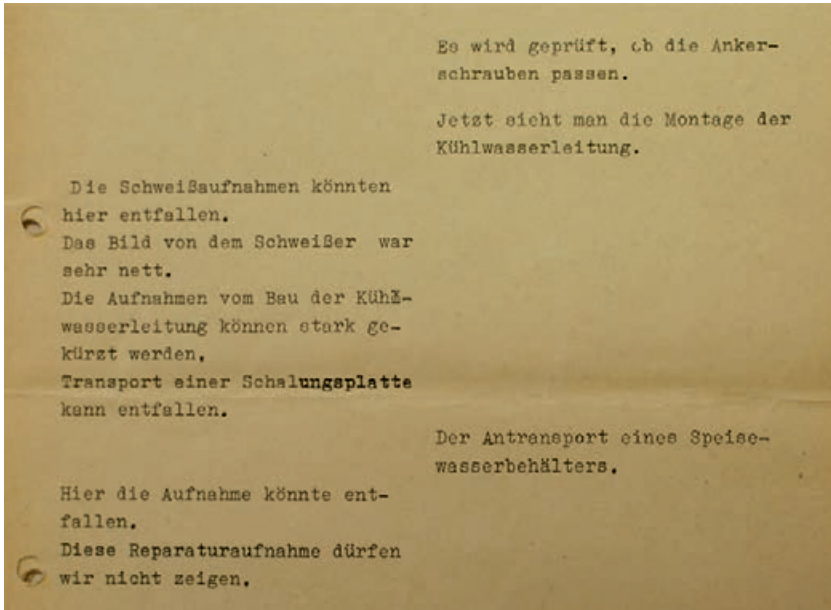
122 Siehe z. B. Wilms an Dortmunder Stadtwerke AG, 10.06.1972 (STA DO, Best. 624, Nr. 76), W. Vortmeyer KG an Wilms, 15.10.1964 (STA DO, Best. 624, Nr. 35) sowie Unbekannt an Paul Kobusch, 16.11.1960 (STA DO, Best. 624, Nr. 113).

123 Vgl. Wilms an Lichtpausanstalt Grösschen, 16.10.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 84, Wilms an KINAX, 21.08.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 61 sowie Kapitel 3.

124 Siehe BROT UND FILME.

125 Siehe z. B. Unbekannt (vermutlich Neubauamt des Wasser- und Schiffsamtes Münster) an Wilms 05.10.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 48 oder Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, 29.04.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 10.

126 Vgl. Protokoll der Filmsichtung von DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55, 01.02.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 33.



27 Ausschnitt aus dem Besprechungsprotokoll zum Film DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55. Links die Bemerkungen des Auftraggebers, aus denen vor allem Wünsche zur Kürzung des Films hervorgehen, rechts der Bildinhalt.

Solcherlei Beanstandungen führten in der Regel nicht zu Konflikten zwischen Wilms und ihren Kunden, sondern nur dann, wenn es sich um sehr umfangreiche Änderungswünsche handelte. Wenn jener Fall eintrat, war dies vor allem das Resultat unzureichender Absprachen zwischen beiden Parteien zu Beginn des Projektes. Diese mangelhafte Zusammenarbeit fand ihren Niederschlag beispielsweise im Fehlen eines Drehbuches oder in ungenauen Vorgaben über die Länge des Films, über dessen voraussichtlichen Drehzeitraum oder unabdingbare Filminhalte.¹²⁷ Wilms selbst bemängelte häufig das fehlende Interesse eines Auftraggebers an seinem Filmprojekt, welches mehrmals auch dadurch begründet wurde, dass es seitens des Unternehmens keine klaren Verantwortlichkeiten für eine solche Aufgabe gab. So schrieb sie beispielsweise 1963 an die Dortmunder Stadtwerke AG: «Es geht nicht, daß man einen großen Bogen um eine Filmherstellerin macht, wenn der Film gedeihen soll. Ein Filmproblem muß schon feste angepackt und zu Ende werden, anders kann das Objekt nicht gelingen.»¹²⁸ Demgegenüber scheint es bei der Abnahme von Filmen, für die der Auftragge-

127 Siehe z. B. Wilms an Dortmunder Stadtwerke AG, 06.05.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 10.

128 Ebd.

ber ein Drehbuch erstellt und den äußeren Rahmen des Projektes klar umrissen hatte, kaum Probleme gegeben zu haben. Dennoch müssen diesbezüglich zwei Dinge beachtet werden: Erstens ist dies die Beobachtung, dass in Elisabeth Wilms' Nachlass problembehaftete Filmprojekte häufig besser dokumentiert sind als jene, die ohne Konflikte zu Ende gebracht wurden, sodass auf Basis der Dokumentenlage folglich ein Zerrbild entstehen kann. Zweitens ist speziell bezogen auf ihre Industriefilme die Tatsache beachtenswert, dass viele von Wilms' Auftraggebern (wie die Dortmunder Stadtwerke AG) sich trotz eines konfliktbehafteten Verhältnisses mit Folgeaufträgen erneut an sie wandten. Wilms ihrerseits nahm diese Aufträge an. Dies zeugt davon, dass all jene dokumentierten Auseinandersetzungen zwischen der Filmemacherin und ihren Kunden beiderseits offenbar weniger nachhaltig wirkten, als durch das Studium der filmbezogenen Schriftstücke zunächst zu vermuten wäre. Das zeigt auch ein Brief der Dortmunder Stadtwerke AG von 1964, dem zwar ein mehrmonatiger Konflikt um den Film *WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND* vorausgegangen war, in dem sich der Vorstand des Unternehmens dennoch überschwänglich für Wilms' Engagement und den überaus gelungenen Film bedankte.¹²⁹

Exkurs *BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963*

Bei diesem 36,5 Minuten langen Farbfilm, der wie bei Wilms üblich nicht über O-Ton, aber einen Off-Kommentar und Musik verfügt, handelt es sich um die dritte und letzte Auftragsproduktion der Dortmunderin für die Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG. Während die beiden vorausgegangenen Filme für die VEW jeweils die Erweiterung bestehender Kraftwerke thematisierten, steht im Zentrum des dritten Films der Neubau des Kohlekraftwerks Westfalen in Hamm.¹³⁰ Elisabeth Wilms stellte *BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963* seinerzeit zu einem Preis von 40.000 DM her.¹³¹ Wie auch bei ihren anderen Kraftwerksfilmen nahm der Herstellungsprozess mehrere Jahre in Anspruch und lief parallel zu anderen Produktionen, da die Filmemacherin nahezu den gesamten Bau der Anlage begleitete. *BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963* ist ein typischer Vertreter von Wilms' Kraftwerksfilmen, weshalb ein genauerer Blick auf ihn im Rahmen eines exemplarischen Exkurses lohnend erscheint.

Der gesamte Film kann in neun Sequenzen unterteilt werden. Da die Erzählstruktur, wie schon bei *WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG*, aber auch

129 Siehe Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, 04.11.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 10.

130 Gemeint sind *DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55* und *GWH GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEITERUNG 1957/59*.

131 Vgl. Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, 01.08.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 33.

ihren anderen Kraftwerksfilmen, schlicht chronologisch gehalten ist, orientieren sich die Sequenzen folglich an einzelnen Bauabschnitten des Kraftwerks. Der Film erhält dadurch einen sehr instruktiven Charakter, der Anleihen aus Lehrfilm deutlich erkennen lässt. Abschnitt für Abschnitt wird das Publikum durch den Bau des Kraftwerkes geleitet, wobei der Off-Kommentar das Vorgehen teils ausführlich, teils knapp erläutert. Die einzelnen Sequenzen des Films sind nicht immer, jedoch in einigen Fällen mittels Schwarzblende voneinander getrennt. Erwähnenswert ist auch, dass der Film über einen 22 Sekunden langen Vorspann verfügt, der seinen Auftraggeber, seinen Titel sowie seine Produzentin nennt. Diese Einblendungen werden von dramatischer Orchestermusik begleitet, die nach einer erneuten Schwarzblende schließlich fast vollständig verebbt.

Die erste Filmsequenz schildert die nötigen Vorarbeiten zum Bau des Kraftwerks und dokumentiert den ländlichen Baustandort. Sie beginnt mit einer Supertotalen, die, aus einem Flugzeug heraus aufgenommen, das Panorama einer ländlichen, durch Landwirtschaft geprägten Gegend zeigt. Weitere, ähnliche Einstellungen folgen. Durch den hier erstmals einsetzenden, männlichen Off-Kommentar erfolgt sogleich die räumliche Verortung des Gesehenen in die Gemeinde Schmehausen im Landkreis Unna, wo im Sommer 1960 «auf grüner Wiese» die Vorarbeiten zum Bau des Kraftwerks Westfalen begonnen hätten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Wilms, wie auch bei vielen anderen ihrer Auftragsfilme nicht für die Vertonung des Films verantwortlich war, sondern dass der Off-Kommentar vom Auftraggeber selbst ausgearbeitet und auch die Musik von ihm ausgewählt wurde.¹³² Auffällig ist, dass es sich wie so oft bei Wilms' Filmen um klassische Musik handelt, für die man sich vermutlich entschied, weil sie frei von GEMA-Abgaben war und damit sich weiterführende Fragen über den Erwerb von Nutzungslizenzen und deren Dauer ausschlossen. Eine stilistisch ähnliche Musikgestaltung findet sich auch in ihren anderen Filmen für die VEW.

Die nun folgenden Einstellungen zeigen letzte Reste ländlichen Lebens und vermitteln eine Mischung aus Idylle und Rückständigkeit: Da sind der kleine Bahnhof des Ortes samt ausfahrendem Zug, ein altes Bauernhaus, ein weidendes Schaf sowie eine Frau, die an einem Brunnen Wasser holt. Dass es sich um Reste handelt, wird dadurch kenntlich, dass die sich anschließenden Einstellungen Vermesser und Bohrtechniker zeigen, die vor den Ruinen abgerissener Bauernhäuser ihrer Arbeit nachgehen (Abb. 28–29). Der Kontrast zwischen Altem und Neuem, zwischen Rückständigkeit und Fortschritt wird noch evidenter als darauf eine Herde Schafe an einer Planierraupe, mit der gerade Geländearbeiten vorgenommen werden, und einem Lastwagen, der von einer Frau gesteuert wird, vorbeigetrieben wird. Der Off-Kommentar verstärkt den Kontrast zusätzlich, indem

132 Vgl. bspw. Unterkapitel 5.4 sowie Unterkapitel 3.5.2.



28–29 Ländliches Leben muss dem Fortschritt weichen. Während BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 zunächst mit Bildern einer agrarisch geprägten Landschaft beginnt, wird schnell klar, dass diese einem tiefgreifenden Wandel bevorsteht. Bauerngehöfte werden im Zuge der Bauvorbereitungen abgerissen und das Gelände vermessen.

er dazu verlauten lässt, es müssten zunächst feste Straßen angelegt werden, auf denen Baumaterial transportiert werden könne.

Für die zweite Sequenz verlässt der Film den eigentlichen Ort des Baugeschehens, zunächst hin zu einem Besprechungszimmer, in dem eine Baubesprechung stattfindet. Im Anschluss daran geben zwei Aufnahmen eines Modells des künftigen Kraftwerks einen Eindruck davon, wie die Anlage nach ihrer Fertigstellung aussehen wird. Während die erste dieser Einstellungen statisch ist, schwenkt die zweite an dem Modell entlang, bevor ein Zoom auf den eigentlichen Kraftwerksblock folgt. An diesem Punkt erfolgt ein Schnitt auf eine Informationsgrafik, die die geografische Lage des Kraftwerks deutlich macht. Überdies wird aus dem Off mitgeteilt, dass dessen Strom vor allem das Sauerland sowie den Ostteil des Versorgungsgebietes der VEW mit seinen zahlreichen Zementwerken versorgen solle. Nach den Rechercheergebnissen zu anderen Bereichen von Wilms' Filmproduk-

tion ist davon auszugehen, dass die Filmemacherin diese Grafik nicht selbst erstellt hat, sondern sie anderweitig, möglicherweise in einem der von ihr genutzten filmtechnischen Betriebe, hergestellt wurde. Die Bilder der Baubesprechung hingegen dürften von ihr stammen. Sie dokumentieren vor allem die Ungeübtheit einiger Beteiligten vor der Kamera, blicken diese doch teilweise direkt und lächelnd in Richtung Kamera, während ihre Kollegen die Bauunterlagen studieren.

Während sich die ersten beiden Sequenzen mit zusammen nicht einmal drei Minuten Laufzeit sehr kurz ausnehmen, ist die dritte immerhin rund fünfeinhalb Minuten lang. Sie schildert den Fortgang der Erschließungs- und Tiefbauarbeiten auf der Baustelle. Die Sequenz setzt sich bildlich einerseits zusammen aus diversen statischen Totalaufnahmen, die einen Überblick über das Ausmaß der Bauarbeiten geben, und andererseits aus Einstellungen verschiedener Größe, in denen die Kamera meist den Bewegungen der im Bildausschnitt befindlichen Baumaschinen folgt. Auch der Besuch des Aufsichtsrates der VEW samt ihres Vorsitzenden Wilhelm Hansmann auf der Baustelle sowie der Fund eines Wollnashornschädels im Zuge der Bauarbeiten werden sehr kurz angerissen. Beachtenswert in Bezug auf diese Sequenz ist, dass Wilms aus ihren Aufnahmen des Kühlwasserkanalbaus einen zweiten Auftragsfilm herstellte. Dieser entstand für die Arbeitsgemeinschaft Schubert-Strabag, die für jenen Bauabschnitt verantwortlich zeichnete, unter dem Titel KÜHLWASSERKANAL IN VAKUUMBETON FÜR DAS KRAFTWERK «WESTFALEN».¹³³ Ein ähnlicher Zusatzauftrag für die Filmemacherin hatte sich beim Dreh von DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55 ergeben, wo sie, wie bereits erwähnt, aus ihren Aufnahmen vom Bau des Kraftwerkskessels eine separaten Film für dessen Hersteller, die Dürrwerke AG, produzierte.¹³⁴

Die sich anschließende Sequenz widmet sich im Lauf von sechs Minuten den Hochbauarbeiten auf der Kraftwerksbaustelle, welche die Errichtung des Kühlwasserpumpenhauses, des Schornsteins sowie des Kessel- und Maschinenhauses umfassen. Das Richtfest des letzteren beschließt diesen Teil des Films. Hier tritt ein gestalterisches Detail zutage, das sich auch in seinem weiteren Verlauf immer wieder findet: Einzelne Einstellungen, die aus einer extremen, schrägen Untersicht aufgenommen wurden und beispielsweise Teile des Rohbaus des Kessel- und Maschinenhauses zeigen. Einen visuellen Eindruck von diesen Einstellungen vermitteln die Abbildungen 30–31. Es ist schwierig zu sagen, ob Elisabeth Wilms jene Perspektive bewusst einnahm, um die oftmals starren geometrischen Muster im Bild, die sich etwa durch omnipräsente Baugerüste, Betonarmierungen und Stahlträger ergeben, aufzulockern, oder ob hier schlicht eine technische Not-

133 Siehe z. B. Wilms an Arbeitsgemeinschaft Schubert-Strabag, 07.01.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 36.

134 Siehe Dürrwerke AG an Wilms, 18.08.1954 (STA DO, Best. 624, Nr. 53) sowie Wilms an Dürrwerke AG, 03.01.1955 (STA DO, Best. 624, Nr. 71).

wendigkeit vorlag, da die Filmemacherin die minimale Brennweite ihres Objektivs nicht weiter unterschreiten konnte, aber dennoch die entsprechenden Objekte in ihrer Gesamtheit einfangen wollte, um so beispielsweise deren Höhe zu verdeutlichen. Für ersteres spricht, dass sich ähnliche Aufnahmen beispielsweise auch in ihrem Privatmaterial finden, wie beispielsweise in ihren Reiseaufnahmen aus West-Berlin, wo sie Denkmäler und Wohnblöcke sehr ähnlich in Szene setzte.¹³⁵ Für die Aufnahmen als Resultat einer technischen Notwendigkeit hingegen spricht, dass Wilms auch sonst sichtlich bemüht war, die gewaltigen Ausdehnungen des Bauvorhabens für das Publikum nachvollziehbar zu machen. Das wird ebenfalls in dieser Sequenz deutlich, etwa durch Einstellungen, die hoch oben vom im Bau befindlichen Schornstein aus gefilmt wurden, oder durch eine weitere Aufnahme aus einem Flugzeug heraus, welche das Baugelände zeigt.

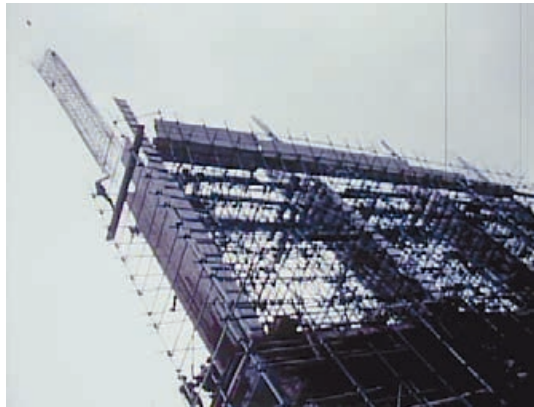
Überdies muss festgehalten werden, dass sich extrem schräge Perspektiven als Stilmittel ebenfalls in vielen anderen zeitgenössischen Industriefilmen finden lassen, sodass man es in Wilms' Fall als Ausdruck der Aneignung etablierter filmischer Konventionen aus dem Industriefilmsektor deuten kann: Als ein Beispiel, in dem sich viele entsprechende Einstellungen finden, wäre diesbezüglich der im Auftrag der BASF und für den Kulturfilmkontext gefertigte Film WERK AM STROM (1951/52) zu nennen.¹³⁶ Auch überhaupt lässt sich am Beispiel von BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 feststellen, dass sich Elisabeth Wilms' Professionalisierung unter anderem in ihrer Kameraführung niederschlägt. Verwackelte und unscharfe Aufnahmen, wie sie in ihrem ersten Industriefilm WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG zu finden sind, fehlen beispielsweise in ihrem 1963 fertiggestellten Kraftwerksfilm.

Auch die sich anschließende fünfte Filmsequenz, die mit dem Bau der Kohlenbandbrücke, des Elektrofilters, des Hafenkranes sowie der Entladeanlage für Bahnwaggons die Entstehung der Außenanlagen des Kraftwerks zeigt, dokumentiert diese Bemühungen um die Vermittlung eines Überblicks, beginnt sie doch mit gleich drei aufeinanderfolgenden Einstellungen, die jeweils in Form von aufsichtigen Schwenks von rechts nach links über einen Teil des Außengeländes ausgeführt sind. Abgesehen von diesen Ausnahmen sind die Bilder dieser Sequenz überwiegend statischer Natur und dokumentieren Schritt für Schritt den Bau der Bandbrücke. Der Off-Kommentar beschränkt sich, wie auch schon in den Sequenzen drei und vier, auf knappe Kommentare zur Funktion der dargestellten Kraftwerksteile.

Die sechste Sequenz des Films bildet in rund acht Minuten den Bau eines Kraftwerkskessels und einer Kohlenmühle ab. Sie ist der längste inhaltliche Abschnitt des Films. Interessant ist hier, dass sich mit dem Wechsel von der äußeren Aus-

135 Vgl. BERLIN (Archivtitel).

136 WERK AM STROM, Produktion: Deutsche Industrie- und Dokumentarfilm GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 35 Min., D 1951/52.



30–31 Dampftrahne (oben) und Kessel- und Maschinenhaus (unten) aus extremer, schräger Untersicht in BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963. Fraglich ist, ob es sich um ein bewusst gewähltes filmisches Stilmittel oder um eine Notwendigkeit handelt, um das Objekt des Interesses in Gänze einzufangen.

gestaltung des Kraftwerks hin zur inneren auch die visuelle Gestaltung des Films insofern ändert, dass statt Überblick schaffenden und Dimensionen verdeutlichenden Aufnahmen nun halbtotale, halbnaher und naher Einstellungen zum Einsatz kommen, die Details der verschiedenen Arbeitsschritte an den komplexen Anlagenbestandteilen verdeutlichen. So gibt es beispielsweise mehrere Einstellungen, die Wilms im (sehr gut ausgeleuchteten) Inneren des Kessels gemacht hat und die die letzten Schritte von dessen Fertigstellung zeigen. Im Verlauf dieser Sequenz wird zudem deutlich, dass der Off-Kommentar immer wieder zwischen für Laien verständlichen Erklärungen des Bildinhaltes und Fachsprache hin und her schwankt und so im Unklaren lässt, an wen sich der Film eigentlich richtet. So heißt es etwa zur Reinigung des fertiggestellten Rohrleitungssystems des Kraftwerks, mit der Sequenz sechs abschließt, ohne ergänzende Erläuterungen: «Zur Entfernung des sogenannten oxydischen Zunders wird das Rohrsystem des Kes-

sels gebeizt. Anhand einer Probe aus dem Neutralisationsbecken überprüft man das Gelingen des Beizvorganges im Laboratorium des Kraftwerks.»¹³⁷

Selbst eine Auskunft darüber, ob der Vorgang erfolgreich oder nicht war, bleibt der Film an dieser Stelle schuldig. An die Fertigstellung der Rohranlagen schließt sich die siebte Sequenz von BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 an, die den Einbau der Turbinen und des Generators in das Kraftwerk zeigt. Insbesondere dieser Filmteil dokumentiert, dass Elisabeth Wilms sehr darum bemüht gewesen zu sein scheint, diese Abschnitte des Baus, die in der Realität viel Präzision erfordern, detail- und perspektivisch abwechslungsreich abzubilden. Beispielhaft dafür ist eine Einstellung, bei der die Filmemacherin durch den ausgeleuchteten, zylindrischen Generatorständer hindurch filmte, um zu zeigen, wie dahinter ein anderes Bauteil der Maschine, der Rotor, an einem Kran hängend in Position gebracht wird, um ihn in Millimeterarbeit in den Generatorständer einzuführen. Ganz ähnliche Aufnahmen von Details des Turbinen- und Generatorbaus finden sich auch dem nur wenige Jahre zuvor von ihr ebenfalls für die VEW hergestellten Film GWH GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEITERUNG 1957/59.

Die vorletzte, rund zweieinhalb Minuten lange Sequenz des Films widmet sich thematisch dem Bau der zum Betrieb nötigen elektrischen Schalt- und Verteilungsanlagen und der Installation von Transformatoren am Kraftwerk sowie einem nahegelegenen Umspannwerk. In Bezug auf Bildgestaltung und Off-Kommentar ähnelt der Film hier sehr den vorangegangenen Sequenzen. Erwähnenswert ist allerdings eine Einstellung, die zwei Charakteristika von Wilms' Filmschaffen im Fall von BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 vielleicht am besten vereint: Als es um die Verlegung von Freileitungen zwischen dem Kraftwerk und dem Umspannwerk geht, genügte es der Filmemacherin nicht, die Arbeiten vom Boden aus zu filmen. Stattdessen beinhaltet der Film eine Aufnahme, die von einem der Gittermasten aus aufgenommen worden sein muss, und einen der Arbeiter bei seiner mehr oder weniger waghalsigen Tätigkeit zeigt.

Wilms' Vorliebe für Einstellungen, die sie von hohen Standpunkten aus drehte, wurde in diesem Exkurs bereits erwähnt. Ebenso der Umstand, dass in der zweiten Hälfte des Films, insbesondere beim Bau der Turbine und des Generators, viele Aufnahmen eine große Nähe zu den Arbeitenden vermitteln. In der vom Freileitungsmast gefilmten Einstellung kulminieren diese beiden Merkmale, weil sie zugleich, auch durch den in die Kamera blickenden Arbeiter (Abb. 32–33), eine räumliche Nähe zu diesem vermittelt, während sie zugleich die räumlichen Dimensionen der Freileitungsverlegung verdeutlicht.

Die neunte und letzte Sequenz des Films zeigt die Inbetriebnahme des Kraftwerks von der Anlieferung der ersten Kohle über die feierliche Zündung des

137 BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963. Zu den teilweise rekonstruierbaren Aufführungskontexten der Kraftwerksfilme siehe Unterkapitel 5.4.



32–33 BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 zeigt unter anderem die Verlegung von Freileitungen. Elisabeth Wilms genügte es offenbar nicht, diesen Vorgang vom Boden aus zu filmen. Stattdessen stieg sie auf den Gittermast, um einen Arbeiter vergleichsweise nah bei seiner Arbeit zu zeigen, wodurch diese spektakuläre Aufnahme (unten) entstand.



ersten Kessels sowie die Netzaufschaltung der ersten stromerzeugenden Turbine. Die meisten jener Kraftwerksbestandteile, denen das Publikum im Laufe des Films beim Entstehen zusehen konnte, werden nun in Aktion gezeigt. Auch die klinisch sauberen Steuerstände, die in Kontrast zu den meisten im Film dargestellten Bauschritten stehen, werden ausgiebig gezeigt. Sie unterstreichen die Modernität der Anlage. Die Festlichkeit der letzten Schritte zur Inbetriebnahme des Kraftwerks wird nochmals durch sich triumphal aufschwingende Filmmusik unterstrichen.¹³⁸ Das Ende des Films führt bildlich in gewisser Weise noch einmal zurück an dessen Beginn: Zum einen beinhaltet es unter anderem eine wei-

¹³⁸ Ludwig Spennemann war von 1961 bis 1965 Vorstandsvorsitzender der VEW. Siehe: Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG.

tere Flugaufnahme. Doch statt der Bauernhäuser und schmalen Äcker, die am Anfang des Films das Landschaftsbild bestimmten, dominiert nun das Kraftwerk Westfalen seine ländliche Umgebung. Eine ähnliche klammerartige Verortung in der Landschaft findet sich auch in Wilms' Film *GWH GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEITERUNG 1957/59*, den sie nur wenige Jahre zuvor realisiert hatte.

Zum anderen zeigt die letzte Szene des Films eine Autofahrt zum weithin sichtbaren Kraftwerk, die am Pfortnerhaus vorbei bis zu einem Parkplatz auf dem Gelände führt. Die Kamera filmt dabei vom Rücksitz des Autos aus, und am Kraftwerk angekommen läuft der Fahrer auf das neue Verwaltungsgebäude zu. Die positivistische Botschaft dieses Abschlusses ist deutlich, bleibt sie im Film auch unausgesprochen: Dort, wo noch zu Beginn zuvor matschige Feldwege und Landwirtschaft den Alltag prägten, hat es die VEW im Dienste ihrer Verbraucher in nur wenigen Jahren geschafft, ein modernes Kohlekraftwerk, das Stromlieferant und Arbeitsplatz zugleich ist, zu errichten.

5.5 Vervielfältigung und Zirkulation

Da der Produzent das Urheberrecht üblicherweise nicht an den Auftraggeber weiter überträgt, behält er mit dem Recht der Vervielfältigung und Verbreitung allein die Möglichkeit, vom Negativ weitere Kopien zu ziehen und sie dem Auftraggeber zu verkaufen. Das Recht auf Unversehrtheit und Bestand seines Werkes sichert ihn außerdem davor, daß an seinem Werk ohne seine Einwilligung Änderungen vorgenommen werden.¹³⁹

Nach diesen Richtlinien, die Friedrich Mörtzsch bereits 1959 in seinem Ratgeber *Die Industrie auf Zelluloid* beschrieb, handelte (bis auf sehr wenige Ausnahmen) auch Elisabeth Wilms bei ihren Auftragsproduktionen, was sich als weiteres Merkmal ihrer Professionalisierung verstehen lässt.¹⁴⁰ Jenem Umstand ist es zu verdanken, dass heute zumindest für einen Teil ihrer Filme ein Eindruck davon gewonnen werden kann, wie viele Kopien von ihnen hergestellt wurden und wo sie zur Aufführung kamen. In den Archiven ihrer einstigen Auftraggeber sind zu diesem Aspekt so gut wie keine Unterlagen auffindbar. Allerdings muss auch hier darauf verwiesen werden, dass die Überlieferung in Wilms' schriftlichem Nachlass ebenfalls lückenhaft ist und sich für einige ihrer Filme überhaupt keine Aussagen zu ihrer Distribution und Zirkulation finden lassen.

139 Mörtzsch, S. 123.

140 Als Ausnahme kann bspw. der Film *DER BAU DER STAUSTUFE GEESTHACHT BEI ELBE-KM 585,900 1956/1960* gelten. Dieses Projekt war bereits von anderer Seite begonnen worden und wurde von Wilms lediglich fertiggestellt. Folglich findet sich der Film auch nicht in ihrem Nachlass.

Ein hingegen verhältnismäßig gut dokumentiertes Beispiel ist der Stummfilm *AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND* (1951), der zugleich derjenige von Wilms' Industriefilmen ist, für den sich die meisten Kopien nachweisen lassen. Mit Hilfe von Bestellschreiben und Rechnungen lässt sich belegen, dass die Maschinenfabrik Deutschland GmbH zwischen 1952 und Ende 1955 insgesamt 13 Kopien anfertigen ließ. Von diesen waren lediglich zwei mit deutschen Zwischentiteln versehen. Drei Kopien wurden mit spanischem Text ausgestattet, acht weitere entstanden als Fassung mit englischen *und* französischen Zwischentiteln.¹⁴¹ Die verhältnismäßig große Zahl fremdsprachiger Kopien legt nahe, dass der Film vor allem im Ausland zur Aufführung kam und durch den Auftraggeber folglich international zirkulierte. Dezidiert für das Ausland bestimmte Kopien lassen sich von diesem Beispiel abgesehen nur für zwei weitere Industriefilme, *HARNISCHFEGER AUTO- U. RAUPENKRANE AUS DORTMUNDER FERTIGUNG* (1959) und *UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL* (1972) nachweisen. Für Ersteren wurden je zwei deutschsprachige, eine französische und eine italienische Kopie in Auftrag gegeben, während für Letzteren vier englische Kopien (neben vier deutschen) verzeichnet sind.

Indes lässt sich mit Hilfe der vorhandenen Dokumente nicht nachvollziehen, wo und zu welchen Anlässen die meisten der gelisteten Kopien vorgeführt wurden. So sind für *HARNISCHFEGER AUTO- U. RAUPENKRANE AUS DORTMUNDER FERTIGUNG* nur eine Aufführung beim Industrieklub Dortmund, eine in Düsseldorf und zwei weitere an unbekanntenen Orten belegbar.¹⁴² Für die Version des Stahlhochstraßen-Films von 1967 sind lediglich Vorführungen in München, Brüssel und Antwerpen bezeugt, die Wilms selbst im Auftrag von Rheinstahl vornahm.¹⁴³ Im thyssenkrupp Konzernarchiv existieren immerhin Auflistungen aus den Jahren 1961, 1964 und 1967 über die jeweils aktuellen, sprich nutzbaren Filme innerhalb des Rheinstahl-Konzerns. Sie zeigen, dass *HARNISCHFEGER AUTO- U. RAUPENKRANE AUS DORTMUNDER FERTIGUNG* (1959) und *P&H-RAUPENBAGGER IN INTERESSANTEN UND SCHWIERIGEN EINSÄTZEN* (1961) noch mindestens bis 1967 vom Mutterkonzern zur Verwendung freigegeben waren. Zudem deuten sie auch darauf hin, dass von erstgenanntem Film ab 1960 auch eine englischsprachige Version existiert hat. Zeitgleich mit Wilms' Filmen waren auch diverse Filme anderer Provenienz im Gebrauch, die im englischsprachigen Ausland einzelne P&H-Produkte bewarben.¹⁴⁴ Deren Produzenten lassen sich mittels

141 Siehe hierzu auch Abb. 37 (Anzahl nachweisbarer Positiv-Kopien).

142 Vgl. Wilms an Rheinstahl Union Brückenbau AG, 28.09.1959 (STA DO, Best. 624, Nr. 71) und 10.04.1962 (STA DO, Best. 624, Nr. 72).

143 Siehe bspw. Wilms an Rheinstahl Union Brückenbau AG, 09.02.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 77.

144 Vgl. Rheinstahl AG: Filme im Rheinstahl-Kreis – Stand 6.12.61, sowie Filme im Rhein-

Film	Herstellung	Anzahl nachweisbarer Positiv-Kopien
AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINEN-FABRIK DEUTSCHLAND	1951	13 (2 deutsch, 3 spanisch, 8 englisch/französisch)
HARNISCHFEGER AUTO- U. RAUPENKRANE AUS DORTMUNDER FERTIGUNG	1959	4 (2 deutsch, 1 französisch, 1 italienisch)
P&H-RAUPENBAGGER IN INTERESSANTEN UND SCHWIERIGEN EINSÄTZEN	1961	mindestens 2 (1 deutsch, mindestens 1 englisch)
WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND	1962	2
BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963	1961–1963	4
KRAFTWERK IM GRÜNEN LAND	1958–1966	1
UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL	1966	2
WASSER FÜR DORTMUND	1971–1972	7
WASSER – MEHR ALS H ₂ O	1972	4
UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL	1972	8 (4 deutsch, 4 englisch)

Tabelle 4 Anzahl nachweisbarer Positiv-Kopien für einige der von Elisabeth Wilms hergestellten Industriefilme auf Basis der in ihrem Nachlass vorhandenen Bestellungen und Rechnungen und Unterlagen aus dem thyssenkrupp Konzernarchiv.¹⁴⁵ Die Anzahl der nachweisbaren Positiv-Kopien versteht sich inklusive der vertraglich vereinbarten Erstkopie.

der Listen nicht nachvollziehen, aber allein ihre Erwähnung verdeutlicht, dass die Nischenfilme der Dortmunderin für den international tätigen Konzern Teil einer ganzen Palette von ähnlichen Nischenproduktionen waren, die diverse Produkte der einzelnen Tochterfirmen anpriesen und innerhalb des Konzerns beispielsweise für Messen oder Vertreterbesuche im 16-mm-Format zur Verfügung standen, für sich genommen jedoch wahrscheinlich keinen großen Stellenwert für den Konzern besaßen.

Mit Blick auf die oben abgebildete Tabelle 4 lässt sich festhalten, dass von denjenigen Industriefilmen, für die entsprechende Nachweise vorhanden sind, mit Ausnahme des besagten Films über Aufgleisgeräte jeweils nur eine sehr geringe

stahl-Kreis – Stand 14.01.1964, und Filme im Rheiinstahl-Kreis – Stand August 1964 (alle tkA, Best. RSW, Nr. 5024). Zudem: Rheiinstahl AG: Gültige Filme im Rheiinstahl-Kreis (16-mm-Kopien), Stand 06.02.1967 (tkA, Best. RSW, Nr. 3270).

145 Vgl. Rheiinstahl AG: Filme im Rheiinstahl-Kreis – Stand 14.01.1964, 14.01.1964, tkA, Best. RSW, Nr. 5024.

Kopienzahl gefertigt wurde, welche sich im einstelligen Zahlenbereich bewegte. Diese Menge muss zudem stets im Kontext der Zweckbestimmung des einzelnen Films gesehen werden: So ist es nachvollziehbar, dass von dem Film eines international tätigen Auftraggebers, der potenziellen Kunden die Arbeitsweise und die Vorzüge eines Produktes näherbringen sollte, mehr Kopien benötigt wurden als von einem Film, der lediglich anlässlich von Unternehmensbesichtigungen oder werksinternen Festanlässen vorgeführt wurde.

Die Kontexte, in dem Wilms' Auftragsproduktionen für die Industrie zur Aufführung kamen, lassen sich in erster Linie für jene Filme rekonstruieren, an deren Projektion die Filmemacherin selbst beteiligt war, da sie (falls vorhanden) die zugehörige Presseberichterstattung sammelte und sich eine derartige Tätigkeit zumeist vergüten ließ. Es lassen sich Beispiele dafür finden, dass bereits Elisabeth Wilms' frühe Industriefilme häufig durch sie selbst, im Rahmen von Tagungen oder universitären Lehrveranstaltungen zur Projektion kamen. So wurde schon DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE 1952 vor 400 Menschen in Dortmund auf einer Tagung des Vereins Deutscher Eisenbahningenieure (hier in Kombination mit AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND) sowie einer Arbeitstagung des Baugewerbeverbandes Westfalen aufgeführt.¹⁴⁶ Ein Jahr später wurde der Film durch Wilms im Rahmen einer Lehrveranstaltung der Staatlichen Ingenieurschule Dortmund gezeigt und 1958 noch einmal auf der Jahres-Hauptversammlung des Westfälischen Bezirksvereins des Vereins Deutscher Ingenieure (hier gemeinsam mit DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55).¹⁴⁷ Den Film UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL (1966) führte die Dortmunderin bereits kurz nach seiner Fertigstellung an der Technischen Hochschule München vor.¹⁴⁸ Bereits 1956 hatte auch das Institut für den wissenschaftlichen Film für Interesse an jenen Filmen von Wilms gezeigt, die sich für den Hochschulunterricht eigneten.¹⁴⁹

Ein in Bezug auf ihren Aufführungsrahmen weiteres interessantes Beispiel ist der Film WASSER FÜR DORTMUND (1972). Während Wilms' Vorgängerproduktion für die Dortmunder Stadtwerke AG, WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND (1962), wohl vor allem im Vorführraum des Auftraggebers in Dortmund vor Besuchergruppen gezeigt wurde, sollte WASSER FÜR

146 Siehe o. V.: «400 Ingenieure sahen Westfalenhallen-Film». In: *Westfälische Rundschau*, 06.03.1952 (STA DO, Best. 624, Nr. 114) sowie Baugewerbeverband Westfalen an Wilms, 04.07.1952 (STA DO, Best. 624, Nr. 34).

147 Siehe Staatliche Ingenieurschule Dortmund an Wilms, 28.09.1953 (STA DO, Best. 624, Nr. 34) und Einladung des Westfälischen Bezirksvereins des Vereins Deutscher Ingenieure zur Jahres-Hauptversammlung, 03.03.1958 (STA DO, Best. 624, Nr. 59).

148 Siehe Technische Hochschule München an Wilms, 22.11.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66.

149 Siehe Institut für den wissenschaftlichen Film an Wilms, 19.01.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 54.

DORTMUND auch der Verbreitung des Umweltschutzgedankens dienen.¹⁵⁰ Es lässt sich nachweisen, dass er (gemeinsam mit WASSER – MEHR ALS H₂O) in diesem Kontext auf dem Kongress «Umwelt '72» in Stuttgart, und zwar im Non-Stop-Programm der zugehörigen Ausstellung, projiziert wurde.¹⁵¹ Elisabeth Wilms selbst zeigte ihn 1976 bei einer Veranstaltung des Ortsverbandes Schwerte des Deutschen Hausfrauen-Bundes e. V.¹⁵² Zudem verlieh die Dortmunder Stadtwerke AG den Film, von dem mindestens sieben Kopien angefertigt wurden, noch 1986 kostenlos an «zahlreiche Interessenten», nämlich «weiterführende allgemeinbildende Schulen, Krankenpflegeschulen, Vereine usw. in der ganzen Bundesrepublik».¹⁵³ WASSER FÜR DORTMUND war also eine äußerst lange Spielzeit beschieden. Er war überdies nicht der einzige von Wilms' Filmen, der in Schulen zur Aufführung kam: 1966 kontaktierte die Stadt Dortmund die Filmemacherin, weil sie den städtischen Schulen zu diesem Zweck WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND UND UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL zur Verfügung stellen wollte. Gesichert ist, dass die Rheinstahl Union Brückenbau AG ihre Zustimmung zu diesem Vorhaben gab. Das Einverständnis der Dortmunder Stadtwerke AG als kommunalem Unternehmen dürfte reine Formsache gewesen sein.¹⁵⁴

Am umfassendsten sind allerdings die Aufführungen jener Filme belegt, die Elisabeth Wilms für die Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG über deren Kraftwerke produziert hatte. Auch diese Filme müssen als Nischenproduktionen angesehen werden. Zugleich besitzen sie im Unternehmenskontext der VEW auch eine Ausnahmestellung, da es der Energieversorger, wie bereits im Abschnitt «Das Ruhrgebiet als Determinante» erwähnt wurde, aufgrund der Brancheneigenarten eigentlich nicht nötig hatte, eigenständig Werbung zu betreiben. Und doch sind Wilms' Filme nicht ausschließlich als bloße Aktualitäten oder Erinnerungsfilme zu sehen, sondern überdies als Imagefilme auf eher lokaler Ebene: Im Auftrag der VEW führte die Dortmunderin zwischen 1960 und 1969 21-mal einen der drei «Kraftwerksfilme» vor, stets in Nordrhein-Westfalen.¹⁵⁵ Zum Teil erfolgte auch eine gemeinsame Vorstellung von DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG

150 Vgl. Dortmunder Stadtwerke AG an E. Wilms, 29.04.1963 (STA DO, Best. 624, Nr. 10) und Dortmunder Stadtwerke AG an Er. Wilms, 11.03.1986 (STA DO, Best. 624, Nr. 13).

151 Siehe o. V.: «Dortmunder Filme laufen in Stuttgart». In: Unbekanntes Presseerzeugnis, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 105.

152 Siehe Deutscher Hausfrauen-Bund e. V., Ortsverband Schwerte an Wilms, 09.08.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 59.

153 Dortmunder Stadtwerke AG an Er. Wilms, 11.03.1986, STA DO, Best. 624, Nr. 13.

154 Siehe Stadt Dortmund an Wilms, 22.09.1966 (STA DO, Best. 624, Nr. 10) sowie Rheinstahl Union Brückenbau AG an Wilms, 25.10.1966 (STA DO, Best. 624, Nr. 66).

155 Vgl. entsprechende Korrespondenz zwischen der Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG und Elisabeth Wilms. STA DO, Best. 624, Nr. 33, Nr. 53, Nr. 66, Nr. 71, Nr. 72, Nr. 76, Nr. 77.

Wir bestellen auf Grund unserer umeiltigen Einkaufs- und Zahlungsbedingungen ~~zur Lieferung~~ für die
 VEW-Pressestelle, Dortmund, Ostwall 51

Besondere Vereinbarungen über
 a) Verpackungs-, Fracht- und Transportkosten: -

b) Zahlung ~~und Skontoabrechnung~~ innerhalb 30 Tagen nach Rechnungseingang

9	Filmvorführungen der Dokumentarfilme Gersteinwerk und Hattingen zu den untenstehenden Terminen und Orten zum Preise von je DM 50,-- mit Ihren eigenen Vorführgeräten.	DM 450,--
---	---	-----------

Für die Hin- und Rückfahrt in Ihrem ~~g~~ eigenen
 Kraftwagen werden pro km DM -,35 vergütet.

Die Termine sind

am 2.3.1962	Gersteinwerk	(ber.stattgefunden)
14.3.1962	Meschede	dto.
17.3.1962	Beckum	dto.
19.3.1962	Gütersloh	dto.
27.3.1962	Schmehausen	
28.3.1962	Recklinghausen	
29.3.1962	Rheine	
16.4.1962	Lingen	
13.4.1962	Bochum	

Genauere Angaben über den jeweiligen Beginn und die
 Vorführlokale erhalten Sie - soweit Ihnen noch
 nicht bekannt - in den nächsten Tagen.

Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen
 Aktiengesellschaft

Vorstand: Dr.-Ing. Ludwig Spannemann, Vorsitz; Dr.-Ing. Fritz Kassmann, Dr. rer. pol. Richard Schulte, Dietrich Keuning

Dr. Ing. Wilms

34 Auszug aus einem Schreiben der VEW an Wilms vom 13.06.1962 über die Vergütung von Filmvorführungen. Das Dokument belegt beispielhaft, dass die Filmemacherin nicht nur Gebrauchsfilm herstellte, sondern diese nach Fertigstellung auch für ihre Auftraggeber selbst vorführte und dafür herumreiste.

DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55 und GWH GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEITERUNG 1957/59.¹⁵⁶ Den Beleg hierfür liefert ein Schriftstück aus Wilms' Nachlass, das in Abb. 34 abgedruckt ist. Für die Vorführungen lassen sich unterschiedliche Anlässe rekonstruieren: Wenn auch keine schriftlich vermerkten Anlässe für jene Vorstellungen vermerkt sind, die Wilms für die VEW im näheren und weiteren Umkreis der Kraftwerke vornahm, liegt dennoch nahe, dass diese Veranstaltungen dazu dienen sollten, den Anwohnern ihre neuen «Nachbarn» näherzubringen. Dessen ungeachtet lassen sich auch Aufführungen im Rah-

¹⁵⁶ Siehe Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, 13.06.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 72.

men von Marine-Clubabenden, Beiratssitzungen und Jubilarfeiern nachweisen.¹⁵⁷ Davon, dass die «Kraftwerksfilme» auch direkt vor Ort durch einen Mitarbeiter der VEW für Besucher der Kraftwerke projiziert wurden, zeugt ein Dokument, das belegt, dass Wilms 1965 «im Vorführraum des Kraftwerkes» Konzernmitarbeiter in die Vorführung von BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963 einwies.¹⁵⁸

Abschließend lässt sich festhalten, dass Elisabeth Wilms' Initiative bei der Vorführung ihrer Industriefilme wahrscheinlich nicht auf unmittelbare finanzielle Interessen zurückzuführen ist. Dies lässt ein Blick auf die von ihr gestellten Rechnungen vermuten, die in der Regel Beträge zwischen und 50 DM und 80 DM pro Vorstellung zuzüglich Fahrkosten ausweisen. Dabei muss beachtet werden, dass die Filmemacherin hierfür teilweise noch ihr eigene Projektionsausrüstung mitbringen und einsetzen musste, die sich dadurch abnutzte (was sich aus wirtschaftlicher Sicht ebenfalls auf den in Rechnung gestellten Betrag auswirken muss). Wilms' Persönlichkeit spricht dafür, dass ihr daran gelegen war, ihre Filme überhaupt vor Publikum zu zeigen und für ihr filmisches Talent Anerkennung zugesprochen zu bekommen, was freilich nicht ausschließt, dass sich aus derartigen Veranstaltungen nicht auch weitere Aufträge ergeben konnten. Der Umstand, dass sie so viele Vorführungen für ihre Kunden (insbesondere die Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG) vornahm, deutet auch darauf hin, dass seitens einiger Industriefilm-Auftraggeber schlicht keine eigene personelle und technische Infrastruktur zur Filmprojektion vorhanden war und man daher auf die Filmemacherin selbst zurückgreifen musste.

Exkurs UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL

Im Laufe ihrer Karriere produzierte Elisabeth Wilms, wie bereits verschiedentlich angeführt, mehrere Auftragsfilme für die Rheinstahl Union Brückenbau AG. Zwei von ihnen sind modularen, transportablen und wiederverwendbaren Stahlbrückenkonstruktionen gewidmet, die von der Rheinstahl Union Brückenbau AG als «umsetzbare Stahlhochstraßen» vermarktet wurden. Der erste der beiden Filme, UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL (Ton, Farbe, 23 Min.) entstand 1966. Der zweite, der aufgrund seiner großen inhaltlichen Ähnlichkeit und der teilweisen Wiederverwendung des Bildmaterials seines Vorgängers als dessen aktualisierte Version gesehen werden muss, ist nicht nur fast gleich lang, er weicht auch in seinem Titel nur um einen

157 Siehe Wilms an Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, 21.10.1963 (STA DO, Best. 624, Nr. 71), Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, 15.11.1961 (STA DO, Best. 624, Nr. 71) und 26.10.1966 (STA DO, Best. 624, Nr. 66).

158 Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, 08.03.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 33.

Buchstaben ab: UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL (Ton, Farbe, 23 Min.) wurde 1972 hergestellt. Beide Filme verfügen nicht über Originalton, sondern sind mit einem Off-Kommentar sowie mit Musik versehen worden. Es ist auch im Fall dieser beiden Filme davon auszugehen, dass diese beiden Elemente des Films nicht von Elisabeth Wilms gestaltet wurden, sondern wahrscheinlich vom Auftraggeber (Formulierung des Off-Textes) und einem Tonstudio (technische Arbeiten). Im Gegensatz zu vielen anderen Auftragsproduktionen, die im Rahmen dieser Arbeit näher betrachtet werden, sind die Stahlhochstraßenfilme, wie bereits zuvor erläutert, das Resultat eines Arbeitsverhältnisses zwischen Filmemacherin und Auftraggeber, welches durch sehr genaue Vorstellungen des letzteren bestimmt war.¹⁵⁹

Die zwei Produktionen entstanden in einer für die Rheinstahl Union Brückenbau AG, die auf Stahlkonstruktionen spezialisiert war, wirtschaftlich schwierigen Zeit. Wie Wilfried Reininghaus bereits 2001 anführte, bestand im Ruhrgebiet eine historisch bedingte Kopplung der Stahlbauunternehmen an die örtliche Montanindustrie. Dass sich diese seit 1958 in der Krise befand, ging folglich auch nicht spurlos an dem in Dortmund niedergelassenen und international tätigen Unternehmen vorbei. Hinzu kamen 1966/67 eine gesamtwirtschaftliche Rezession sowie laut Reininghaus der Faktor, dass Behörden, die Aufträge ausschrieben, häufig Stahlbetonkonstruktionen den Vorzug gaben. Der Umstand, dass zwei konkurrierende Dortmunder Unternehmen, Aug. Klönne und C. H. Jucho, die sich neben anderen Produkten ebenfalls auf den Bau von Stahlbrücken verstanden, zu dieser Zeit in wirtschaftliche Bedrängnis gerieten (1966 geht Aug. Klönne im Thyssen-Konzern auf, C. H. Jucho ist 1968 zahlungsunfähig), ist also nicht etwa als Ausdruck einer Marktdominanz der Rheinstahl Union Brückenbau AG zu verstehen, sondern als Resultat einer länger anhaltenden Krise, die auch das Stahlbaugewerbe erfasste. Die Rheinstahl Union Brückenbau AG konnte sich immerhin noch bis 1973 am Markt behaupten, bevor im selben Jahr der gesamte Rheinstahl-Konzern in der August Thyssen-Hütte AG aufging, die ihrerseits ihre Stahlbauaktivitäten auf die Thyssen Klönne AG übertrug, für die Elisabeth Wilms wiederum 1977 ihren letzten Industriefilm, THYSSEN-KLÖNNE STAHLBRÜCKENBAU herstellte.¹⁶⁰

Im Folgenden soll Wilms' Film über umsetzbare Stahlhochstraßen aus dem Jahr 1972 einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, da dieser zugleich als Beispiel für die Spätphase ihres Industriefilmschaffens, für präzise Vorgaben durch den Auftraggeber sowie für eine kostengünstige Produktionsweise durch Wiederverwendung von altem Filmmaterial gesehen werden kann. Überdies ist von Interesse, ob und wie der Film, der in mindestens acht Kopien (vier mit deutschem, vier mit englischem Off-Text) international zur Verwendung kam, die

159 Vgl. Unterkapitel 5.3.

160 Vgl. Reininghaus, S. 31–25.

wirtschaftliche Krisensituation, in der sich die Rheinstahl Union Brückenbau AG zur Zeit seiner Produktion und Verwendung befand, widerspiegelt.

UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL besteht insgesamt aus elf Sequenzen. Die erste von ihnen (1:45 Min. lang) erfüllt die Funktion einer Exposition, indem sie ein laut Off-Kommentar alltägliches Problem schildert: Die Überlastung städtischer Verkehrswege durch den Individualverkehr. Auf bildlicher Ebene besteht sie dementsprechend aus einer Aneinanderreihung von Einstellungen, die dichtes Verkehrsgedränge zeigen. Einen Eindruck von der Exposition des Films vermitteln die Abbildungen 35–36. Die Einstellungen wurden teils vom Straßenrand aus aufgenommen, teils vom Beifahrersitz eines fahrenden Autos aus. Zur letztgenannten Kategorie zählen unter anderem die ersten drei Einstellungen des Films, die ihn eröffnen. Dies ist eine clevere Entscheidung, denn indem die Kamera bereits direkt zu Beginn die Perspektive eines Beifahrers im dichten Stadtverkehr einnimmt, versetzt der Film das Publikum in eine Position, in der es scheinbar selbst unter dem geschilderten Problem leidet. Überdies vermittelt der in Einstellung zwei einsetzende Off-Kommentar mit den Worten «So sieht das tägliche Bild unserer Straßen aus. Eine unübersehbare Zahl von Kraftfahrzeugen wälzt sich von früh bis spät über unsere Stadtstraßen und Autobahnen»,¹⁶¹ eine gewisse Nähe zwischen Publikum und dem Unternehmen hinter dem Film, die nicht von ungefähr kommt. In einer überlieferten Aktennotiz der Rheinstahl Union Brückenbau AG sind unter anderem die Adressaten des Films festgehalten:

- a) Verkehrsteilnehmer (Stadtverordnete usw.)
- b) Meinungsbildender Personenkreis (mitentscheidender Personenkreis?)
- c) Techniker (Baudezernate usw.)¹⁶²

Während sich der Bildinhalt in den ersten drei Einstellungen noch nicht näher verorten lässt, zeigt die vierte Einstellung des Films, mutmaßlich vom Turm der Münchner Peterskirche aus aufgenommen, deutlich erkennbar einen Teil des Münchner Stadtpanoramas bestehend aus Neuem Rathaus und Frauenkirche. Weitere Einstellungen, diesmal vom Straßenrand aus gefilmt, zeigen innerstädtische Staus und Straßenbaustellen. Wenig später erfolgt eine zweite Verortung, diesmal auch explizit durch den Kommentar: Während ein Schwenk zunächst den Pariser Arc de Triomphe d'Étoile und dann den stockenden Verkehr auf den ihn umgebenden Kreisverkehr zeigt (Abb. 36), lässt der Off-Sprecher das Publikum wissen, dass das Problem überall das gleiche sei, ob in Paris oder Dortmund. Der Ortswechsel nach Dortmund erfolgt durch einen Schnitt auf eine Aufnahme des Florianturms im Westfalenpark, an die sich Bilder des stark befahrenen Westfalendamms sowie

161 UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL.

162 Aktennotiz der Rheinstahl Union Brückenbau AG, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 42.



35-36 «Ganz gleich, wo man sich befindet...»¹⁶³
 UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN
 SCHNELLBAUWEISE SYSTEM
 RHEINSTAHL bemüht sich unter anderem mittels Filmaufnahmen, die vom Beifahrersitz eines fahrenden Autos aus gemacht wurden (oben) und solchen, die erkennbar aus verschiedenen europäischen Städten stammen (unten, Paris) darum, den Individualverkehr in Städten als ein omnipräsentes Problem darzustellen, welches das Publikum selbst betrifft.



eines Unfalls anschließen. Auch der öffentliche Nahverkehr, dargestellt durch zwei Züge, sei laut Kommentar nicht in der Lage, das Problem zu lösen.

Ein erneuter Ortswechsel findet statt, diesmal nach Berlin. Er wird wiederum sowohl aus dem Off als auch durch die bildliche Darstellung eines charakteristischen Gebäudes (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche) markiert. Hier fließe der Verkehr, dank der langfristigen und großzügigen Anlage von Stadtautobahnen. Für kurzfristige Lösungen fänden hingegen andere Methoden Anwendung, von denen eine der Bau von umsetzbaren Stahlhochstraßen sei. Die Sequenz endet entsprechend mit der aufsichtigen Aufnahme einer solchen Straße, in die schließlich der Filmtitel eingeblendet wird. Auch Wilms' Name wird angeführt: Sie zeichnet

163 UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL.

für die Gestaltung des Films verantwortlich. Beachtenswert ist, dass UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL in der Exposition ein der filmischen Erzählung nach omnipräsentes und langfristiges Problem umreißt, selbst jedoch nur eine temporäre Lösung für dieses anbietet. Insgesamt wird bereits an diesem Punkt der Narration deutlich, dass sich der Film einer etablierten Erzählkonvention des Werbefilms bedient, indem er zunächst ein für das Publikum scheinbar relevantes Problem skizziert, um dann die Lösung für dieses in Form eines spezifischen Produkts anzubieten. Zugleich besitzt er den instruktiven und repetitiven Charakter eines Lehrfilms, da er, wie ich noch zeigen werde, die Anwendung des Produkts in unterschiedlichen Kontexten schildert, die jedoch im Prinzip stets nach ein und demselben Schema abläuft.

Die zweite, nur 50 Sekunden lange Sequenz präsentiert umsetzbare Stahlhochstraße zunächst im Detail. Luftaufnahmen des Dortmunder Werksgeländes der Rhestahl Union Brückenbau AG eröffnen sie. Während der Off-Kommentar in knappen Worten technische Details zum Baukastensystem der Hochstraße erläutert, setzt sich der Film auf bildlicher Ebene mit Einstellungen fort, die bereits 1966 in der Vorgängerproduktion verwendet wurden und die technische Zeichner bei der Arbeit sowie einzelne Fertigungsschritte der Hochstraßenbauteile abbilden. Eine dieser Einstellungen, die zwei Schweißer bei der Arbeit zeigt, findet wiederum auch in WASSER FÜR DORTMUND (1972) Verwendung, wo sie neben anderen Aufnahmen der Stahlverarbeitung stellvertretend für die Rolle der Industrie als Wasserverbraucher steht, auch wenn sie für sich genommen gar keine Form des Wasserverbrauchs wiedergibt. Während 1966 noch etwas mehr als zweieinhalb Minuten der Filmlaufzeit für Erläuterungen zu Konstruktionsdetails des Baukastensystems verwendet wurden und eine ganze Reihe von Trickaufnahmen die Vielfältigkeit des Systems illustrierte, macht dieser Teil 1972 nur noch 30 Sekunden aus und enthält keinerlei Filmtricks. Wie sich im weiteren Verlauf des Films darstellt, wurde er zugunsten der Darstellung von Anwendungsbeispielen des Systems stark gerafft.

Jedes dieser Beispiele bildet eine eigene Filmsequenz (Nummer drei bis elf). Deren Struktur fällt wie bereits erwähnt stark repetitiv aus, weshalb im Folgenden nicht auf alle Einzelheiten dieser Filmteile eingegangen werden soll: Nach einer Erläuterung der Ausgangssituation am Einsatzort wird entweder zunächst die Anlieferung der Hochstraßenbauteile per Lkw, Schiff oder Bahn oder direkt deren Zusammenbau der Teile vor Ort dargestellt, bevor Bilder der fertigen Konstruktion, die von Autos befahren wird, sowie in einigen Fällen abgefilmte Zeitungsartikel, die in ihren Schlagzeilen die Schnelligkeit des Hochstraßenaufbaus loben, die Sequenz beschließen. Der typische Ablauf dieser Sequenzen ist beispielhaft in den Abbildungen 37 bis 40 dargestellt.

Beachtenswert ist, dass die geschilderten Einsatzbeispiele in den Sequenzen drei, vier, sechs und elf, die zusammen mit rund zehn Minuten nur etwas weniger als die Hälfte der gesamten Laufzeit des Films ausmachen, allesamt aus UMSETZBARE



37–40 Stills, die die typische Abfolge jener Sequenzen in UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL verdeutlichen, welche die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten des Baukastensystems porträtieren: In Hamburg muss eine Behelfsbrücke über ein Gewässer errichtet werden. Dazu wird die Ausgangssituation zunächst in Gänze gezeigt (oben links), anschließend die Anlieferung der Modulteile per Lkw (oben rechts), dann der eigentliche Bau der Behelfsbrücke (unten links) sowie schließlich die fertige Brücke, über die der Verkehr rollt (unten rechts). Auf der Ebene des Off-Kommentars wird im Verlauf der Darstellung der diversen Einsatzmöglichkeiten des Systems in erster Linie immer wieder mit dessen Vielseitigkeit und schnellem Aufbau geworben.

STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL von 1966 übernommen wurden. Dies gilt auch für das verwendete Bildmaterial, allerdings wurden innerhalb der Sequenzen jeweils Straffungen in Bild und Kommentartext vorgenommen und die Länge jeweils um rund die Hälfte reduziert. Auffällig ist, dass unter anderem sämtliche Trickaufnahmen, die 1966 noch Bestandteil eben jener Sequenzen waren, ersatzlos gestrichen wurden. In der Tat können diese zwar als professionell im Stil von Konstruktionszeichnungen gestaltet beschrieben werden, jedoch gleichermaßen als eher langatmig und teilweise inhaltlich redundant, was vermutlich letztlich zu ihrem Wegfall führte. Die Kürzung des vorhandenen Materials deckt sich mit den Vorstellungen in der bereits erwähnten Aktennotiz des Auftraggebers, in der es heißt, die Einsatzbeispiele sollten kurz und prägnant ausfallen.¹⁶⁴

164 Vgl. ebd.

Einen Sonderfall in Bezug auf wiederverwendetes Material stellt die elfte Sequenz des Films dar, welche die Errichtung einer mehrere hundert Meter langen Stahlhochstraße im Zuge des U-Bahn-Baus in München thematisiert. Hier wurden sowohl Kürzungen vorgenommen als auch neues Bildmaterial ergänzt. Dieses neue Material dokumentiert hauptsächlich Teile der Bauarbeiten, die im Vorfeld und anlässlich der Olympischen Spiele 1972 in München stattfanden und ordnet den Bau der U-Bahn in diesen Kontext ein. Dadurch fällt diese Sequenz nur um rund 30 Sekunden kürzer aus als im Film von 1966. Argumentativ wird dieses neue Bildmaterial durch den Off-Kommentar zudem dadurch genutzt, die Wichtigkeit der Hochstraßenkonstruktion durch die Rheinstahl Union Brückenbau AG zu unterstreichen.

Die übrigen Sequenzen, die genuin für den 1972 produzierten Film hergestellt wurden, unterscheiden sich in ihrem schematischen Aufbau nicht von ihren älteren Pendanten. Auffällig ist vielmehr, dass die Schauplätze, die sie abbilden, gegenüber 1966 internationaler geworden sind. Warb der erste Stahlhochstraßenfilm noch lediglich mit Anwendungsbeispielen aus Deutschland für das Produkt der Rheinstahl Union Brückenbau AG, setzt man 1972 zusätzlich auf Beispiele aus Paris, Marseille und Lissabon – vermutlich, um vor dem Hintergrund einer wirtschaftlich schwierigen Situation in Deutschland das internationale Renommee des Unternehmens hervorzuheben.

Was die Bildgestaltung des gesamten Films angeht, so lässt sich festhalten, dass diese, wie auch diverse andere Produktionen von Elisabeth Wilms, insofern recht konventionell ausfällt, als dass auf bildliche Experimente oder Innovationen ebenso verzichtet wird wie auf einen den Film durchziehenden Rhythmus. Damit reiht sich UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL in die große Mehrheit deutscher Industriefilme ein, die über Jahrzehnte hinweg durch die Wahl derselben filmästhetischen und gestalterischen Mittel gekennzeichnet sind.¹⁶⁵ Die Kameraführung ist als überwiegend statisch und ruhig zu bezeichnen, wobei die Filmemacherin wiederum sichtlich um häufige Perspektivwechsel bemüht war. Zooms finden kaum Verwendung, stattdessen werden immer wieder Schwenks eingesetzt, die hauptsächlich dazu dienen, die Hochstraßenkonstruktionen oder ihre Einzelteile in ihrer vollständigen Länge zu dokumentieren, oder um Bewegungen des zentralen Bildobjektes, etwa beim Einsetzen eines Modulteils, zu folgen. Sehr häufig finden sich zudem Total- und Panoramaaufnahmen, die einen Überblick über die Einsatzsituationen vermitteln sollen. Sie sind, wenig verwunderlich, häufig von hohen Standpunkten aus ausgeführt. Bei einem Vergleich mit jenen überlieferten Dokumenten, die

165 Zur Kontinuität des Gebrauchs dieser Mittel vor und nach 1945 vgl. Joachim Thommes: *In jeder dieser Filme wollte ich Kunst reinbringen, soviel ich nur konnte. Hugo Niebeling, die Mannesmann-Filmproduktion und der bundesdeutsche Wirtschaftsfilm 1947–1987*, Essen 2008, S. 42–44.

vom Auftraggeber stammen und Ideen zur Realisierung eines «neuen modernen»¹⁶⁶ Stahlhochstraßenfilms beinhalten, fällt auf, dass insbesondere die Vorschläge für Trickaufnahmen, möglicherweise aus Kostengründen, nicht umgesetzt wurden. UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL lässt nichts von den Wurzeln der Filmemacherin Wilms im Bereich des Amateurfilms erkennen. Vielmehr handelt es sich, sicher unter anderem auch in Ermangelung jeglicher Trickaufnahmen, um einen visuell konventionell gestalteten Industriefilm, der auch von einer der im Bereich der Gebrauchsfilmerherstellung tätigen Produktionsgesellschaft stammen könnte. Dies ist ohne Zweifel als Resultat eines Professionalisierungsprozesses bei Wilms zu verstehen.

Einen zeitgenössisch-modernen Eindruck versucht der Film stattdessen vor allem mittels seiner Musikgestaltung zu vermitteln. Nach den Untersuchungsergebnissen zu anderen Filmprojekten der Dortmunderin zu urteilen ist es äußerst wahrscheinlich, dass die Gestaltung der Tonebene des Films nicht auf sie zurückgeht. Der Film zeichnet sich insbesondere zu Beginn durch eine sehr dezente Musikgestaltung aus, die beispielsweise mittels einzelner Anschläge von Klaviertasten die Anspannung der abgebildeten Verkehrssituationen unterstreicht. Erst als nach fast zwei Minuten Laufzeit die Einblendung des Filmtitels im Bild erscheint, setzt zeitgenössische Unterhaltungsmusik ein, die, in Form einer Aneinanderreihung verschiedener Einzelstücke, über den gesamten Film hin anhält und, je nach Musikstück, Elemente aus Jazz und Rock'n'Roll beinhaltet. Die Stücke sind in der Regel durch Wiederholungen, Fades oder Übergänge auf die Länge der einzelnen Sequenzen abgestimmt, so sich das musikalische Thema meist mit jeder neuen Sequenz ändert. Beachtenswert ist daneben aber, dass eben jene Sequenzen, die die internationale Verwendung des Stahlhochstraßensystems in Paris, Marseille und Lissabon abbilden, mit dem Titel «Popcorn» der US-amerikanischen Synthesizer-Band «Hot Butter» unterlegt sind. Denkbar ist, dass man damit die Modernität des porträtierten Produkts unterstreichen wollte, da nicht nur Synthesizer erst seit wenigen Jahren zur Musikkomposition verwendet wurden, sondern auch «Popcorn», obwohl ursprünglich bereits 1969 von Gershon Kingsley komponiert, just im Jahr der Produktion von UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL durch «Hot Butter» veröffentlicht wurde und zudem ausgehend von Frankreich, dem Ort des Geschehens auf der visuellen Filmebene, die europäischen Charts eroberte.¹⁶⁷ Interessant ist überdies, dass sich die Tongestalter:innen zu Beginn der letzten Sequenz darum bemüht haben, Originalton nachzuahmen, indem sie zunächst eine Einstellung, die das Glockenspiel am Neuen Rathaus München in Aktion zeigt, mit einer der Tonaufnahme eines Glockenspiels unterlegt haben. In den folgenden vier Einstel-

166 Ebd.

167 Vgl. Joseph Murrells: *The Book of Golden Discs*, London 1978, S. 314.

lungen, die Szenen des Oktoberfestes abbilden, geht dieses Geläut langsam in Blasmusik über, bevor erneut zeitgenössische Unterhaltungsmusik einsetzt.

In seiner Schlussargumentation am Ende der elften Sequenz hebt der Film zu den Bildern der Bauarbeiten in München noch einmal die bedeutende Rolle der Rheinstahl Union Brückenbau AG bei diesen hervor. Er verlässt dabei die thematische Beschränkung auf den Einsatz des Stahlhochstraßensystems, um zusätzlich über das Beispiel der Dachkonstruktion des Münchner Olympiastadions, die ebenfalls durch die Dortmunder Firma realisiert wurde, die Fortschrittlichkeit des Unternehmens final herauszustellen. Angesichts der Übernahme des gesamten Rheinstahl-Konzerns durch Thyssen nur ein Jahr später scheint die Wirkmächtigkeit dieser Anpreisung allerdings mehr als fraglich.

5.6 Zwischenfazit – Industriefilme für den schmalen Geldbeutel

Ziel dieses Kapitels war es, auf Basis einer breiten Dokumentenlage zum umfangreichen Industriefilm-Portfolio von Elisabeth Wilms die Spezifika ihrer Industriefilmproduktion herauszuarbeiten und darüber neue Erkenntnisse über Praktiken in der bundesdeutsche Industriefilmproduktion zu Wilms' Schaffenszeit zu erlangen. Bei der Suche nach den Wurzeln der erfolgreichen Industriefilmtätigkeit der Dortmunder Filmemacherin hat sich gezeigt, dass diese bereits bei ihren ersten filmischen Erwerbsarbeiten für vergleichsweise namhafte Auftraggeber (das Evangelische Hilfswerk und die Stadt Dortmund) tätig gewesen war. Im Kontext dieser Arbeiten wurde ihr durch die Dortmunder Lokalpresse, die stets sehr positiv über sie und ihre Filme berichtete, mehrfach mediale Aufmerksamkeit zuteil, von der sie profitiert haben dürfte.

Folgeaufträge spielten eine große Rolle für Wilms' Industriefilmschaffen. Zwar waren unter jenen 15 Wirtschaftsunternehmen, die nachweislich Industriefilme bei ihr in Auftrag gaben, nur drei, die als Stammkunden bezeichnet werden können, doch entfällt auf diese Unternehmen die Hälfte von Wilms' nachweisbaren Industriefilmen.¹⁶⁸ Dies heißt letztlich, dass die von Wilms gelieferten filmischen Ergebnisse in Kombination mit den finanziellen Kosten für diese Auftraggeber so zufriedenstellend gewesen sind, dass sie bei späteren Projekten immer wieder auf sie zurückkamen. Folgt man Manfred Raschs Argumentation, nach der jene zahlreichen kleinen Filmproduktionsfirmen, die im westdeutschen Industriefilmgeschäft tätig waren, versucht hätten, «ausschließlicher Produzent für eine große Gesellschaft zu werden»,¹⁶⁹ kann man sagen, dass Elisabeth Wilms durchaus ein

168 Die Rheinstahl Union Brückenbau AG und die Dortmunder Stadtwerke AG ließen jeweils sechs Filme von ihr fertigen, die Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG drei.

169 Rasch 2003, S. 28.

Äquivalent dieses Ziels erreicht hat, indem sie über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder für dieselben drei Wirtschaftsunternehmen tätig war.

Die Filme selbst können, über ihre unterschiedlichen Zwecke und Produktionszeitpunkte hinweg, allesamt als gestalterisch konventionell im Sinne etablierter Industriefilmkonventionen beschrieben werden: Sie zeichnen sich weniger durch innovative Bildgestaltung und Erzählung aus, als durch eine überwiegend statische Kameraführung. Schwenks und Überblicksaufnahmen gehören zu ihren Standardelementen. Auffällig ist hierbei, dass die Filmemacherin neben Supertotalen, die von Schornsteinen oder anderen hohen Gebäuden aus gemacht wurden, des Öfteren auch Luftaufnahmen für ihre Industriefilme anfertigte. Offen für filmische Experimente war Wilms nur bedingt und ihre Experimentierfreudigkeit scheint sich auf das Finden neuer Perspektiven beschränkt zu haben. Auch teure Animationen sind in ihren Filmen die Ausnahme. So sind die Produktionen in erster Linie den gleichen filmischen Konventionen verpflichtet wie die meisten Vertreter des Industriefilms und zeichnen sich durch einen erklärenden und instruktiven Charakter aus. Gleichzeitig fehlt es ihnen, abgesehen von Wilms' erstem Industriefilm, *WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG*, an klassischen Zuschreibungen für Amateurfilme, wie beispielsweise instabile Kameraarbeit. Tatsächlich zeigt der Stil der Filme, wie sich die Dortmunderin im Laufe der Jahre professionalisiert hat und wie sie professionelle Standards aus dem Filmgeschäft übernommen hat. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Wilms zwar aus dem Amateurfilm-Kontext kam, aber schnell die Konventionen des professionellen Filmschaffens übernahm.

Zugleich muss beachtet werden, dass die endgültige Gestalt von Elisabeth Wilms' Industriefilmen in Teilen auch das Resultat eines Aushandlungsprozesses zwischen der Filmemacherin und ihren Kunden ist, in dem die Auftraggeber das letzte Wort hatten. Letztlich waren die (wann immer auch im Laufe des Produktionsprozesses artikulierten) Vorgaben der Auftraggeber, die beispielsweise auch der zur Verfügung stehenden Projektionsinfrastruktur des Unternehmens geschuldet waren, dafür verantwortlich, ob ein Vorhaben beispielsweise als Stumm- oder als Tonfilm umgesetzt wurde. Wie außerdem deutlich wurde, hatte die Filmemacherin auf die Vertonung ihrer Produktionen nicht immer Einfluss. Teilweise wurde diese Arbeit von einem anderen Dortmunder «Amateurstudio» übernommen. Dieser Umstand kann in zweifacher Hinsicht als Indiz gesehen werden: Erstens deutet er darauf hin, dass sich außer Wilms noch mehr Mitglieder des Schmalfilm-Klubs Dortmund, anscheinend teilweise erfolgreich, um Aufträge von Wirtschaftsunternehmen bemühten. Wenn dies zutrifft, erscheint es zweitens realistisch, dass diese den Schmalfilm-Klub sowohl als privates wie auch als eine Art berufliches Netzwerk nutzten.

Überdies ist im Verlauf dieses Kapitels noch etwas Anderes deutlich geworden: Wilms' produzierte zu keiner Zeit prestigeträchtige Repräsentationsfilme großer

Mutterkonzerne. Diese Aufträge wurden durch die Unternehmen an andere, größere Produktionsgesellschaften vergeben. Auch im Kulturfilm-Kontext zirkulierten die Produktionen der Dortmunderin nicht. Vielmehr handelte es sich bei ihren Filmen entweder um Nischenprodukte zu Nischenthemen oder um preiswerte Imagefilme, die dem Zweck ihres Auftrags und der Finanzkraft des Kunden entsprachen. Es scheint in der Tat, dass der finanzielle Aspekt hier als der wichtigste Faktor in Wilms' Fall angesehen werden muss. Sie konnte eine preiswerte Nische im industriellen Filmgeschäft besetzen, die für größere Produktionsfirmen nicht rentabel war, während sie sich gleichzeitig unter dem Label «Amateurfilmerin» selbst vermarktete. Der Vergleich mit zeitgenössischen Ratgeberpublikationen und der wissenschaftlichen Sekundärliteratur zum Industriefilm hat gezeigt, dass Wilms mit ihren Produktionskosten am unteren Ende der Preisskala für derartige Auftragsfilme rangierte, was wohl dadurch begründet wurde, dass sie finanziell nicht unbedingt abhängig von der filmischen Erwerbstätigkeit war. Abgesehen von ihrem Mann Erich, der nach der Verpachtung von Bäckerei und Lebensmittelgeschäft ab 1965 wohl vor allem aus Steuergründen im «Schmalfilmstudio» angestellt war und offenbar keine gestalterische Rolle bei der Filmherstellung spielte, war Elisabeth Wilms die einzige Beschäftigte ihres eigenen Filmgewerbes. Der Aspekt der niedrigen Produktionskosten dürfte Wilms insbesondere auch für Kunden mit einem niedrig budgetierten Werbeetat, wie kommunale Eigengesellschaften, interessant gemacht haben und rechtfertigte seitens des Auftraggebers auch die Produktion von Filmen, die nur mit einer geringen Anzahl von Kopien in den Umlauf kamen.

Es hat sich zudem gezeigt, dass es, wie in anderen Bereichen von Elisabeth Wilms' Filmschaffen, auch bei diversen Industriefilmprojekten zu teilweise lang andauernden Konflikten zwischen der Dortmunderin und ihren Auftraggebern kam. Die meisten dieser Konflikte lagen bereits am Beginn des jeweiligen Projektes begründet und wurzelten auf der Tatsache, dass weder Wilms noch viele ihrer Auftraggeber verschriftlichte Dokumente wie ein Filmkonzept, Treatment oder Drehbuch vorlegten, die in der einschlägigen Ratgeberliteratur als wichtige Grundlagen für die Auftragsfilmproduktion aufgeführt wurden. Weitere, damit verbundene Ursachen für Konflikte waren fehlende Absprachen über den Umfang des avisierten Films oder generell die wenigen Vorgaben, die die betreffenden Auftraggeber Wilms machten.

Wilms' eigenes Vorgehen ist indes am ehesten als Mischung aus professionellen und Amateurpraktiken zu beschreiben. So scheint sie unter anderem im Laufe ihres Lebens selbst wenig bis keine Drehbücher angefertigt zu haben. Die Vorstellungen der potenziellen Auftraggeber von einem Projekt versuchte sie vielmehr im Vorfeld durch die Vorführung von bereits fertiggestellten Filmen abzuklären. Dies lässt sich einerseits als Vehikel zur Umgehung eines verschriftlichten Konzepts lesen lässt, welches die Filmemacherin in ihrer «intuitiven»¹⁷⁰ Arbeitsweise

170 Vgl. BROT UND FILME.

beschränkt hätte. Andererseits lässt sich dieses Vorgehen durchaus auch als Übernahme einer Praxis aus der professionellen Auftragsfilmproduktion verstehen, die etwa der Verband Deutscher Filmproduzenten seinerseits den Auftraggebern empfahl. Es hat sich überdies gezeigt, dass Wilms sich auf gängige Urheberrechtsstandards berief, ihr eigenes stock footage herstellte und alte Filmaufnahmen recycelte, wobei es sich ebenfalls um gängige Praktiken in der Industriefilmproduktion handelte. Ihre Filme selbst entsprachen ebenfalls den professionellen Konventionen des Industriefilms. Dennoch schlägt sich in den überlieferten Auseinandersetzungen nicht nur Wilms eigener, teils amateurhafter, teils professioneller Umgang mit Problemen nieder, sondern auch der unterschiedliche Grad an Professionalität, mit dem der jeweilige Auftraggeber ein Filmprojekt anging: So waren diejenigen Filmvorhaben, bei denen Wilms' Kunden klare Ergebnisvorstellungen äußerten und beispielsweise Vorgaben in Form eines Drehbuches machten, weit weniger konfliktbeladen als jene, bei denen diese erst in die Postproduktionsprozesse der Filme eingriffen. Einige ihrer Kunden müssen selbst als Amateure auf dem Gebiet der Filmproduktion bezeichnet werden. Sie verfügten lediglich über knappe finanzielle Ressourcen, hatten selten Mitarbeiter mit filmbezogener Erfahrung und kaum eine eigene Infrastruktur für Filmprojektionen.

Für den überwiegenden Teil von Elisabeth Wilms' Industriefilmen lässt sich die Anzahl der Kopien, mit der sie im Umlauf waren, nicht mehr feststellen. Lediglich für zehn Filme ließen sich dazu unter Vorbehalt konkrete Aussagen treffen. In diesen Fällen hat sich gezeigt, dass sie nur mit sehr geringen Kopienzahlen zirkulierten. Zumindest in Bezug auf Wilms' Auftragsproduktionen für die VEW und den Großteil ihrer Filme für die Dortmunder Stadtwerke AG lässt sich dies erklären, wenn man berücksichtigt, dass diese hauptsächlich in Dortmund und Umgebung respektive den jeweiligen Kraftwerken und Umgebung vor Besuchern der Unternehmen oder zu unternehmensinternen Anlässen (teilweise durch die Filmemacherin selbst) zur Aufführung kamen. Dieser Verwendungszweck machte eine große Anzahl von Kopien unnötig. An eben jenen Beispielen hat sich jedoch auch gezeigt, dass Elisabeth Wilms' Industriefilme zum Teil die in zeitgenössischen Publikationen postulierte Lebensdauer von zwei beziehungsweise vier bis sechs Jahren teilweise erheblich überschritten haben.¹⁷¹

171 Vgl. Motzkus, S. 145 sowie Brepohl, S. 10.

6 Zwischen Wiederaufbau, Wirtschaftswunder und Strukturwandel – filmische Imagepflege für Dortmund

Die Stadt Dortmund verleiht Frau Elisabeth Wilms in Anerkennung ihrer Verdienste um die Stadt Dortmund die Ehrennadel.

Über 30 Jahre hat Frau Wilms die Entwicklung ihrer Heimatstadt als Amateurin in Filmen festgehalten und damit Zeitdokumente von unschätzbare[r] historischer Bedeutung geschaffen. Die von ihr gedrehten Filme aus der unmittelbaren Nachkriegszeit wurden in weiten Teilen der Welt gezeigt und lösten Hilfsaktionen für die deutsche Bevölkerung aus. Damit trug Frau Wilms zur Linderung von Not und Elend nach dem Kriege bei.

Dortmund, 11. September 1979¹

Diese Zeilen, im Original auf marmoriertem Papier kalligrafiert, entstammen der Elisabeth Wilms übergebenen Verleihungsurkunde zur Dortmunder «Ehrennadel», die sie 1979 als erste Frau und als eine der ersten ausgezeichneten Personen überhaupt erhielt. Aus verschiedenen Blickwinkeln bemerkenswert sind die Gründe, die in der Urkunde für diese Anerkennung angeführt werden. Zum einen werden Wilms' Nachkriegsfilme und deren vermeintliche Auswirkungen nicht bloß auf die Einwohner:innen Dortmunds, sondern gar auf die deutsche Bevölkerung genannt. Dieser Aspekt wurde bereits in Kapitel 4 behandelt und scheint nach eingehender Betrachtung sehr fraglich: Der Quellenlage nach wurden Wilms' Filme für das Evangelische Hilfswerk nach ihrer Fertigstellung von

1 Urkunde zur Verleihung der Ehrennadel der Stadt Dortmund, 11.09.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 60.

der Hilfsorganisation nicht international distribuiert, weil sie in erster Linie aufgrund der positiven Auswirkungen der Währungsreform vom Auftraggeber als inhaltlich überholt angesehen wurden, und entfalteten folglich nicht die große Wirkung, die ihnen im Nachhinein zugeschrieben wurde. Lediglich die Filmemacherin selbst und einige Dortmunder Kirchenmitarbeiter scheinen dafür gesorgt zu haben, dass die Produktionen in äußerst geringer Kopienzahl in einige wenige europäische Länder gelangten, wo sich ihre Spur allerdings verliert.

Zum anderen wird die wichtige Rolle angesprochen, die Wilms über mehrere Jahrzehnte in der filmischen Dokumentation der Entwicklung Dortmunds einnahm, und zwar laut Urkunde «als Amateurin». Die Verwendung jenes Begriffs, der so gut ins Bild der strahlkräftigen Wilms'schen Selbstvermarktung passt und in diesem Sinne wiederum einen Querverweis innerhalb dieser Arbeit bietet (diesmal zu Kapitel 3), verdeckt in seiner Verwendung im Kontext eben dieser Urkunde ein entscheidendes Merkmal von Wilms' explizit stadtbezogener filmischer Tätigkeit, die im Fokus des vorliegenden Kapitels stehen soll: Elisabeth Wilms dokumentierte die Entwicklung Dortmunds keineswegs aus reinem Wohlgefallen und im Rahmen eines Hobbys, sondern in erster Linie gegen finanzielle Vergütung im Auftrag der Stadtverwaltung und verschiedener kommunaler Unternehmen. Bei einem genaueren Blick auf diese Auftragsproduktionen sowie ihre Produktions- und Auswertungskontexte wird deutlich, dass sie über viele Jahre hinweg einen Beitrag zur Selbstdarstellung der Stadt geleistet haben. Wie ich im Verlauf dieses Kapitels darlegen werde, handelte es sich bei der Filmproduktions- und Nutzungspraxis der Stadt Dortmund, zu der maßgeblich die Zusammenarbeit mit Wilms gehörte, keineswegs um einen Einzel- oder Sonderfall. Vielmehr ist sie als ein Beispiel für die Nutzung des Mediums im Kontext des non-theatrical film durch bundesdeutsche Kommunen zu sehen.

Im Zeitraum zwischen 1950 und 1978 produzierte Elisabeth Wilms wahrscheinlich 19 Auftragsfilme, die vor dem Hintergrund des Wiederaufbaus und Wirtschaftswunders sowie schließlich des Strukturwandels unterschiedliche Facetten der Ruhrgebietsstadt dokumentieren und die Stadtentwicklung, oder einzelne Aspekte dieser, im Sinne des Auftraggebers darstellen.² Wenn man sich Wilms' kommunalen Auftragsproduktionen widmet, so muss man sich bewusst machen, dass sie Teil eines Medienverbands waren, der der Eigenwerbung der Stadt diente und der neben Filmen unter anderem auch Plakate, Zeitungs- und Zeitschriftenanzeigen, Prospekte und Broschüren sowie Handzettel umfasste.³

2 Siehe hierzu auch die Tabelle zu Elisabeth Wilms' nachweisbaren Auftragsproduktionen für die Stadt Dortmund im Anhang.

3 Vgl. hierzu die Aussagen von Eugen Schackmann, 1967 bis 1991 Leiter des Dortmunder Presse- und Informationsamtes zur Dortmunder Stadtwerbung in: Eugen Schackmann: «Bäume wachsen bei uns – richtige Bäume. Stadtwerbung und alles was so dazugehört». In: *Ruhrwirtschaft* 5, 1972, S. 165–168.

Diese Bemühungen städtischer Selbstvermarktung konnten dabei sowohl nach außen gerichtet sein, beispielsweise um das Fremdbild der Stadt im Rest des Landes zu beeinflussen und Touristen, Wirtschaftsunternehmen oder Arbeitskräfte anzulocken, als auch nach innen, um gegenüber der eigenen Bevölkerung stadtpolitische Entscheidungen und die städtische Entwicklung zu verargumentieren und Identitätsbildung zu betreiben.

Filme in diesem Kontext als Kommunikationsmittel zu nutzen, war dabei keine Entwicklung, die erst zu Wilms' aktiver Zeit aufkam. Vielmehr reicht die Geschichte des stadtbezogenen Films zurück bis in die Frühzeit des Kinos: Bereits um 1900 herausgegebenen Filmkataloge der Société Lumière verzeichneten sogenannte Städtebilder. Wie Martin Loiperdinger darlegt, handelt es sich dabei um rund 50 Sekunden lange Filmaufnahmen urbanen Lebens: Aus einem Gotteshaus strömende Menschenmassen gehörten ebenso dazu wie das Verkehrsgeschehen auf Marktplätzen großer Städte.⁴ Als sich in Deutschland zwischen 1914 und 1920 im Kontext der Debatte um die positiven Potenziale der Kinematografie der Kulturfilmbegriff herausbildete, spielten Städtebilder auch hier eine Rolle, unter anderem da ihnen von einigen Seiten ein patriotisches und volksbildendes Leistungsvermögen attestiert wurde.⁵ Im Fahrwasser der Etablierung des Kulturfilmformats wurden so auch Dokumentarfilme über Städte in dieses inkludiert. Jeanpaul Goergen bezeichnet diese Filme als Stadtfilme sowie synonym weiterhin als Städtebilder und hält fest: «Der Städte- und Landschaftsfilm der 20er Jahre war wesentlich Werbefilm mit kulturpropagandistischen Aufgaben im In- und Ausland.»⁶ Goergen konstatiert weiterhin, dass sich bereits jene in der Weimarer Republik im Kontext des Kultur- und Lehrfilms eingesetzten Stadtfilme durch eine hochgradige Standardisierung auszeichneten. Sie beginnen beispielsweise häufig mit einer Panorama-Ansicht der Stadt als establishing shot und folgen einem Gestaltungsmuster, das die Entwicklung von der «alten» zur «neuen» Stadt aufzeigt: Die Altstadt wird porträtiert, bevor man sich den modernen Stadtbauten und ihren Vorzügen widmet. Auch die wichtigsten Industrieanlagen werden ebenso abgebildet wie die Freizeitangebote der Stadt, die den Film beschließen. Innovative Perspektiven sind selten, es dominieren stattdessen häufig starre Einstellungen, die durch kadrierende

- 4 Vgl. Martin Loiperdinger: «La vie prise sur le vif.» Akzente des Zufälligen in Städtebildern des Cinématographe Lumière». In: Thomas Koebner, / Thomas Meder / Fabienne Liptay (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 381–392.
- 5 Vgl. Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus: «Die Kulturfilmdebatte von 1914 bis 1920. Die politische und ideologische Dynamik der Ufa-Gründung». In: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 1, Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart 2005, S. 480–486.
- 6 Jeanpaul Goergen: «Urbanität und Idylle. Städtefilme zwischen Kommerz und Kulturpropaganda». In: Klaus Kremer / Antje Ehmann / Jeanpaul Goergen (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 152.

Bäume oder andere Rahmen oder durch Autos, Straßenbahnen, Fuhrwerke oder Passant:innen belebt werden. Der Schnitt ist laut Goergen geruhsam. Nur selten begibt sich die Kamera in Innenräume oder zeigt einzelne Menschen aus größerer Nähe. Der Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm änderte, so Goergen, nur wenig an den tradierten Formen des Stadtfilms. Vor allem seien die knappen Zwischentitel durch Bildkommentare mit einem belehrenden Gestus ersetzt worden.⁷

In der Forschung haben bislang vor allem eben jene Filme Beachtung gefunden, die, wie Goergen anführt, im Kulturfilmkontext ausgewertet wurden und so wohl vor allem der Eigenwerbung der Stadt *nach außen* dienten. Doch es gab auch Produktionen, die der Kommunikation *innerhalb* einer Stadt dienten. Diese haben erst in jüngerer Zeit durch die Filmwissenschaft Beachtung gefunden. Beispielhaft zu nennen ist hier zunächst Elizabeth Lebas' im Jahr 2000 publizierter Aufsatz zur kommunalen Filmproduktion in Großbritannien zwischen den beiden Weltkriegen. Lebas geht unter anderem auch auf die Aufführungskontexte für kommunale Filme ein: Diese wurden kostenlos im Kontext des non-theatrical film, also in Stadthallen, Kliniken, Schulen oder in Vereinskontexten eingesetzt, um die Positionen des Auftraggebers zu städtischer Entwicklung und modernem Stadtleben zu verbreiten.⁸ Beachtenswert ist daneben Floris Paalmans sehr umfangreiche Monografie *Cinematic Rotterdam. The Times and Tides of a Modern City*, in der er untersucht, welche Rolle Stadt-, Industrie- und Lehrfilme sowie Fernsehdungen in der urbanen Entwicklung Rotterdams zwischen 1920 und 1980 gespielt haben. Paalmans Korpus setzt sich dabei zum überwiegenden Teil aus Filmen zusammen, die im Auftrag der Stadt entstanden sind. Auch er konstatiert, dass der Großteil von ihnen nicht im Kontext des kommerziellen Kinos, sondern bei öffentlichen Veranstaltungen zur Aufführung kam.⁹ Erik Persson, Doktorand an der Universität Göteborg, arbeitet seinerseits derzeit an einem Promotionsprojekt zur kommunalen Filmproduktion Göteborgs im Zeitraum zwischen 1938 und 2015.¹⁰ Eine weitere, bereits erschienene Publikation, die unter anderem kommunale Filmproduktion in den Blick nimmt, ist der Sammelband *Wandelbares Frankfurt*, der sich Frankfurts Architektur und Stadtentwicklung in «dokumentarischen und experimentellen Filmen» widmet.¹¹ Mit Blick auf

7 Vgl. hierzu Goergen: 2005, S. 158–159, sowie Walther Günther: *Verzeichnis deutscher Filme*, Berlin 1927.

8 Lebas, S. 140–141.

9 Vgl. Paalman 2011, S. 551.

10 Persson hat bereits zwei Artikel zu Teilaspekten dieses Themas publiziert. Siehe Persson 2017, sowie Helena Holgersson / Erik Florin Persson: «A Deceptive Return to Welfare State Rhetoric in the Marketing Initiatives of Gothenburg». In: *Mediapolis* 1, 2018, <https://bit.ly/3qa76Vx> (13.03.2022).

11 Felix Fischl / Filmkollektiv Frankfurt e. V. (Hrsg.): *Wandelbares Frankfurt. Dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 2018.

diesen ist allerdings anzumerken, dass sich die Autor:innen in ihren Beiträgen überwiegend auf die Filme selbst konzentrieren und deren Herstellungsformate und Zirkulationskontexte nicht in den Blick nehmen.

Dabei sind gerade diese Faktoren wichtig, wenn es um die Unterscheidung und das Verständnis von kommunalen Auftragsproduktionen geht, die entweder der Kommunikation einer Stadt nach *innen* oder nach *außen* dienen. Die Wahl des Filmformats spielte dabei eine große Rolle, denn sie hatte Auswirkungen auf die Produktions- und Zirkulationspraktiken eines Films. Während die Vermarktung eines Films als Kulturfilm entweder die Produktion auf 35-mm-Film oder zumindest nach der Fertigstellung ein blow-up von 16 mm auf 35 mm erforderlich machte, wurden stadtbezogene Filme für den Lokalgebrauch im 16-mm-Format gedreht und ausgewertet. Grundlage dieser Auswertung bildete eine dem kommerziellen Kino gegenüber portable Projektionsinfrastruktur, die Filmvorführungen an unterschiedlichsten Orten und zu verschiedensten Anlässen möglich machte. In den Kontext eben jener 16-mm-Filmproduktion sind auch Elisabeth Wilms' Auftragsarbeiten für verschiedene Organe der Stadt Dortmund einzuordnen.

Es liegt auf der Hand, dass sich die Zwecke von kommunalen Produktionen für den Bereich des non-theatrical film nicht unbedingt mit denen jener Stadtfilme decken müssen, deren Auswertung im Kulturfilmkontext erfolgte. Während es sich bei Letzteren vor allem um *Stadtwerbefilme* handelte, sind in Bezug auf den non-theatrical film vielfältige Anlässe und Zwecke denkbar. Dies zeigt sich auch in Wilms' filmischer Arbeit für die Stadt Dortmund: Dort finden sich sowohl Produktionen, die im Auftrag des Presse- und Verkehrsamtes und seiner Nachfolgeinstitutionen zur filmisch-archivalischen Dokumentation des Zeitgeschehens (*DORTMUND IM WIEDERAUFBAU*, 1950) oder von Kulturgütern (*LEBENDIGE VERGANGENHEIT – EIN FILM ÜBER NOCH VORHANDENE BAU- UND KUNSTDENKMALE IN DORTMUND*, 1976) entstanden sind, als auch solche, die für ein in erster Linie lokales Publikum hergestellt wurden, um diesem Dortmund als lebenswerte Stadt zu präsentieren (*DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE*, 1962, *DORTMUND – GROSSTADT IM GRÜNEN*, 1969, *TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN*, 1971–1977). Letztere möchte ich aufgrund ihrer Funktion nicht als *Stadtwerbefilme*, sondern als kommunale Imagefilme bezeichnen, da sie als Teil eines größeren Medienverbundes dazu dienen, in Zeiten struktureller Veränderungen längerfristige städtische Transformationsprozesse gegenüber den Einwohner:innen zu verargumentieren und so das Image der Stadt Dortmund neu zu konturieren. Wenn in diesem Kapitel dennoch der Begriff des *Stadtwerbefilms* verwendet wird, so geschieht dies im Kontext des Verweises auf andere Autor:innen, die diesen in ihren Publikationen benutzen und in den meisten Fällen keine Unterscheidung treffen zwischen jenen Filmen, die eine Stadt nach außen bewerben und solchen, die der Imagepflege gegenüber der eigenen Einwohnerschaft dienen.

Bei den oben genannten Gruppen von Filmen gibt es außerdem funktionsbezogene Überschneidungen mit solchen Produktionen, die von Wilms im Auftrag der Stadt dezidiert zu Erinnerungszwecken hergestellt wurden (DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK, offenbar 1959, SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT. DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK, vermutlich 1969, sowie EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR, 1981). Ferner finden sich in Elisabeth Wilms' Nachlass Auftragsproduktionen für die stadteigene Dortmunder Stadtwerke AG über die Wasserversorgung der Stadt (WASSERVERSORGUNG FÜR DIE GROSSSTADT, vermutlich um 1952, WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND, um 1952, WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND, 1962, WASSER FÜR DORTMUND, 1972, WASSER – MEHR ALS H₂O, 1972), ein Film für die Sozialverwaltung der Stadt Dortmund (HELFT DEM MENSCHEN, 1953) sowie zwei Produktionen für den stadtnahen Verein Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft e. V. (DORTMUND, BRÜCKE ZUR SOWJET-UNION und GESTATTEN: DORTMUND, beide 1976).

Wie in den vorangegangenen Kapiteln lassen sich mit Hilfe von Elisabeth Wilms' Nachlass, hauptsächlich mittels überlieferter Schriftwechsel zwischen Wilms und der Stadt, Rechnungen und Auflistungen der Filmemacherin über Vorführungen sowie diverse Presseartikel, auch in diesem Fall die Produktions- und Auswertungskontexte einiger dieser Filme rekonstruieren. Demgegenüber ist die Quellenlage bei den ehemaligen städtischen Auftraggebern, wie auch bereits im Fall von Wilms' Industriefilmen, zumeist schlecht. In Kapitel 5 wurde bereits darauf verwiesen, dass eine Übergabe von Archivgut der Dortmunder Stadtwerke AG an Stadtarchiv Dortmund offensichtlich nie erfolgt ist und dieses auch bei dem kommunalen Unternehmen selbst nicht auffindbar oder zugänglich ist. Auch Recherchen bei der Auslandsgesellschaft Nordrhein-Westfalen e. V. (der früheren Rheinisch-Westfälischen Auslandsgesellschaft e. V.) nach Dokumenten, die sich auf die Filme beziehen, blieben erfolglos. Glücklicherweise existiert demgegenüber im Stadtarchiv Dortmund ein Bestand mit Dokumenten des Dortmunder Presse- und Verkehrsamtes (das als solches von 1946 bis 1963 existierte) und seiner Nachfolger (1963 erfolgte die Aufteilung in das Presseamt und das Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung, bevor beide Ämter 1967 unter dem neuen Namen Informations- und Presseamt wiedervereinigt wurden), in deren Auftrag Elisabeth Wilms die erwähnten Image- und Erinnerungsfilme herstellte.¹² Die überlieferten Unterlagen weisen dabei über die Zusammenarbeit des Amtes mit Elisabeth Wilms hinaus und erlauben einen Einblick in die Praktiken dieser städtischen Institution bei der Herstellung von Filmen in den 1950er-, 1960er- und 1970er-Jahren.

12 Vgl. Werner Dannebom: «Öffentlichkeitsarbeit und Werbung im Amt für Wirtschafts- und Strukturförderung». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 10.

Wilms' Filme für die Stadt Dortmund sind aber nicht allein aufgrund der Tatsache interessant, dass sie einen bislang wenig beachteten Bereich der Filmproduktion und Zirkulation beleuchten, sondern auch, weil sie in einem Zeitraum entstanden, in der sich eine inhaltliche Neuausrichtung der städtischen Selbstvermarktung in Dortmund vollzogen hat. Dies geschah vor dem Hintergrund wirtschaftlicher Umbrüche im Ruhrgebiet, die letztendlich zum Niedergang der für Dortmund bis dahin so prägenden Wirtschaftszweige des Kohlebergbaus und der Stahlindustrie führten. Während diese in den 1950er-Jahren noch einen Aufschwung verzeichnen konnten, geriet zunächst der Bergbau im Ruhrgebiet gegen Ende dieses Jahrzehnts in eine lang andauernde, schwerwiegende Krise, von der er sich nicht erholte. Hinzu kam in den 1970er-Jahren eine weltweite Krise in der Stahlindustrie, die auch vor den in Dortmund tätigen Unternehmen nicht Halt machte. Die Zahl der Zechen, Stahl erzeugenden und Stahl verarbeitenden Unternehmen nahm immer weiter ab, Arbeitsplätze gingen mit ihnen verloren, die Einwohnerzahl des Ruhrgebiets sank und Dortmund sowie andere Städte in der Region waren gezwungen, sich in gewisser Weise neu zu erfinden und dementsprechend auch neu zu vermarkten.¹³

Wie der Historiker Jochen Guckes in seiner *Monografie Konstruktionen bürgerlicher Identität. Städtische Selbstbilder in Freiburg, Dresden und Dortmund 1900–1960* herausstellt, setzte sich Dortmunds Selbstbild für den von ihm gewählten Untersuchungszeitraum, der vor den oben genannten wirtschaftlichen Krisen abschließt, im Wesentlichen aus fünf zentralen Topoi zusammen. Diese fänden sich immer wieder in den von Guckes untersuchten Stadtbüchern, Sonderausgaben lokaler Zeitschriften, Festschriften, Jubiläumsausgaben der Lokalpresse, Heimatzeitschriften, Imagebroschüren und Akten.¹⁴ Dazu zählte erstens Dortmunds Selbstdarstellung als Industriestadt, die im Mittelpunkt stand und auf den drei Säulen Kohle, Eisen (später Stahl) und Bier aufbaute. Guckes konstatiert, dass dieser Topos, der früh geprägt wurde, städtische Merkmale, die in anderen Teilen Deutschlands negativ besetzt waren, im Fall von Dortmund positiv umgedeutet und herausgestellt wurden. Als zweiten Topos führt er die Selbstdarstellung der Stadt als moderne Großstadt an, die wie in anderen Großstädten auch über die Hervorhebung städtischer Prachtbauten und Infrastruktur, aber auch örtlicher Vergnügungsstätten und der breit aufgestellten lokalen Bierproduktion erfolgte.

13 Vgl. Högl: S. 480 und S. 501, sowie Daniela Fleiß: «Die Stadt und ihr Bild. Stadtwerbung in Bottrop, Duisburg und Essen in Zeiten von Kohle- und Stahlkrise». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 40–44.

14 Zu den von ihm verwendeten Quellen siehe Jochen Guckes: *Konstruktionen bürgerlicher Identität. Städtische Selbstbilder in Freiburg, Dresden und Dortmund 1900–1960*, Paderborn u. a. 2011, S. 4.

Als drittes Element des Dortmunder Selbstbildes identifiziert Guckes die ruhmreiche mittelalterliche Geschichte der Stadt, mittels derer lange Traditionslinien betont wurden und die unter anderem auf das moderne Kulturleben in Dortmund verweist. Der Topos eines quasi immer währenden Aufstiegs bildet das vierte Element. Hierzu führt der Historiker aus, dass die Entwicklung der Stadt trotz aller wirtschaftlichen Krisen stets als Fortschritt dargestellt wurde. Der fünfte, zentrale Topos, der allerdings eher implizit betont wird, ist die fehlende klassische Schönheit der Stadt und die Unsicherheit um den eigenen Rang, die sich im Buhlen um die Meinung Auswärtiger und den Wunsch, deren Erwartungshaltung übertreffen zu können, ausdrückt. Guckes konstatiert weiterhin, dass neben diesen fünf zentralen Elementen des Dortmunder Selbstbildes zwei weitere hinzuzuzählen sind, nämlich das Grün in der Stadt und dem Umland, mit dem sich typischerweise auch andere Städte brüsteten, sowie der Bezug Dortmunds zu Westfalen und seine Rolle als größte Stadt dieses Landesteils.¹⁵

Vor dem Hintergrund der Kohle- und Stahlkrise und der mit ihnen verbundenen längerfristigen Auswirkungen auf Dortmund wäre es verwunderlich, wenn einige dieser Topoi nicht an Gültigkeit verloren hätten und durch neue ersetzt worden wären. Elisabeth Wilms' Imagefilme für die Stadt können in diesem Sinne dabei helfen, entsprechende Entwicklungen nachzuvollziehen. Dass es eine derartige Veränderung in Dortmund überhaupt gegeben hat, lässt auch eine Monografie der Historikerin Daniela Fleiß vermuten. ausgehend von der These, dass die Strukturkrise eine image- und identitätsbezogene Reaktion bei den Ruhrgebietskommunen ausgelöst habe, hat sie anhand von Stadtbroschüren, Bildbänden und Postkarten die Image- und Identitätsbildung in den Städten Essen, Duisburg und Bottrop in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren untersucht.¹⁶ Fleiß konstatiert abschließend, dass die drei Städte nicht in gleicher Form, sondern individuell auf die Krisen reagierten und in ihrer Eigenwerbung jeweils auf Besonderheiten verwiesen, die sich aus der Stadtentwicklung ergaben.¹⁷ Dennoch lassen sich Parallelen finden: So präsentierte sich die Stadt Essen etwa als Ort mit vielen grünen Seiten und betonte zugleich die eigenen kulturellen Leistungen sowie, vor dem Hintergrund der forcierten Entwicklung der Stadt zu einer Dienstleistungs- und Verwaltungsmetropole, ihre Charakterwandlung hin zu einer Handels- und Einkaufsstadt. Essen pflegte inhaltlich ein betont industriefernes Stadtmarketing.¹⁸

Die Stadt Duisburg präsentierte sich ihrerseits als eine Stadt mit vielen Seiten, die, so Fleiß, erst einmal nicht zu einander zu passen schienen. Man sah sich als Stadt der Arbeiter und als Hafen- und Stahlstadt, während man gleichzeitig die

15 Vgl. ebd., S. 400–408.

16 Vgl. Fleiß 2010, S. 70–74 und S. 125.

17 Ebd.

18 Vgl. ebd., S. 118–121.

eigenen Leistungen im Bereich Kultur und Freizeit hervorhob. Im Gegensatz zu Essen wurde die montanindustrielle Seite Duisburgs bis Ende der 1960er-Jahre nicht verleugnet, danach setzt jedoch eine stärkere Betonung wohn- und freizeitorientierter Aspekte der Stadt ein, bevor ab 1973 im Zuge der Stahlkrise noch stärker die städtischen Grünflächen und die Lage Duisburgs am Rhein unterstrichen wird.¹⁹ Die Selbstdarstellung der Stadt Bottrop zeichnete sich indes laut Fleiß nicht durch eine langfristige Planung aus, sondern dadurch, dass man konkret auf die jeweilige wirtschaftliche Situation reagierte. Bottrop war im Gegensatz zu anderen Ruhrgebietsstädten weniger urbanisiert und in erster Linie abhängig von der Kohleförderung. Die Stadt präsentierte sich im Zuge der Kohlekrise eher realitätsnah vor allem als Industriestandort und betonte dabei die bisherigen Leistungen als Zechenstandort.²⁰

Während Daniela Fleiß für ihre Untersuchung ausschließlich Printmedien heranzog, widmete sich die Historikerin Katrin Minner im Jahr 2012 in zwei Aufsätzen (wobei der zweite die Kurzversion des ersten darstellt) den Selbstbildern, die Stadtwerbefilme aus verschiedenen Städten Westfalens in der Zeit zwischen 1950 und 1980 zeichneten.²¹ Sie listet insgesamt 19 Filme auf, von denen allein sechs im Auftrag der Stadt Dortmund hergestellt wurden. Die von ihr aufgeführten Filme sind überwiegend beim Landschaftsverband Westfalen-Lippe, aber in einigen Fällen in Kommunal- oder Privatarchiven überliefert.²² Minner ist interessiert an den Entstehungskontexten der Filme, an ihren Impulsgebern, Auftraggebern und Financiers sowie an ihren Inhalten und Strukturen.²³ Dem Umstand, dass Minner Stadtwerbefilme aus Münster, Tecklenburg, Lüdinghausen, Osnabrück, Hagen, Gelsenkirchen, Soest, Bielefeld, Espelkamp, Recklinghausen, Blomberg, Detmold, Lemgo, Lüdenscheid, Altena, Unna und Dortmund für ihre Untersuchung heranzieht, steht ein vergleichsweise knapper Text gegenüber, der angesichts der unterschiedlichen Dispositionen der Städte in seinen Ausführungen häufig sehr generalisierend wirkt. Beachtenswert ist, dass sich die Historikerin in ihrem Artikel auch mit den Produktionsmodalitäten und Gebrauchskontexten von Elisabeth Wilms' Filmen für die Stadt Dortmund auseinandersetzt,

19 Vgl. ebd., S. 121–123.

20 Vgl. ebd., S. 123–125.

21 Katrin Minner: «Lost in Transformation? Städtische Selbstdarstellung in Stadt(werbe)filmen der 1950er bis 1970er Jahre». In: Clemens Zimmermann (Hrsg.): *Stadt und Medien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln u. a. 2012, S. 197–216, sowie als stark verkürzte Variante des Textes: Katrin Minner: ««Ruß, dreckige Häuserfassaden, Kumpelatmosphäre, miese Maloche? Imagewandel und Selbstdarstellung westfälischer Städte in Stadtwerbefilmen zwischen 1950 und 1980». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 36–37.

22 Siehe Minner 2012, S. 197 und S. 214–215.

23 Vgl. ebd., S. 201.

und diese sogar sehr häufig als Beispiele heranzieht. Dabei hinterfragt sie aber genauso wenig den Hintergrund der Filmemacherin (die sie selbst als Amateurfilmerin bezeichnet) und die Modalitäten ihres Auftragsverhältnisses mit der Stadt, wie an anderer Stelle den von ihr angeführten Umstand, dass die Stadt Unna einen Film über ein städtisches Sanierungsgebiet ebenfalls von einem Amateurfilmer herstellen ließ.²⁴ Ähnliches gilt für die finanziellen Aspekte der betrachteten Filme. So weist sie darauf hin, dass Wilms im Auftrag der Stadt Aktualisierungen an ihren Filmen durchgeführt habe, ohne allerdings die Gründe für diese Praxis näher zu beleuchten.²⁵

Minner geht überdies knapp auf die unterschiedlichen Gebrauchsweisen der Filme ein, doch differenziert letztlich kaum zwischen solchen Filmen, die auf 35 mm für die Kinoauswertung produziert wurden und solchen, die im 16-mm-Format im Rahmen von non-theatrical exhibitions in wahrscheinlich lokalen Kontexten zur Aufführung kamen.²⁶ Dennoch konstatiert sie, dass einige Filme darauf schließen ließen, dass sie entstanden sind, um städtische Entscheidungsprozesse den eigenen Bürgern gegenüber transparent zu machen und so letztendlich das Vertrauen gegenüber den kommunalen Entscheidungsträgern zu sichern. Die Stadt erscheine dabei in verschiedenen Filmen als Dienstleister im Sinne des Gemeinwohls.²⁷ Als zentrale Themen der von ihr gesichteten Filme, die vor allem Leistungsschauen seien, identifiziert sie die Darstellung der Städte als attraktive Lebensmittelpunkte mit modernen Stadtplanungskonzepten, viel Natur im städtischen Raum, reichhaltigen Angeboten in puncto Freizeit, Erholung, Kultur und Bildung, guter städtischer Infrastruktur und Verkehrsanbindung, neuen Wirtschaftszweigen und, im Falle der größeren Städte, vielfältigen Konsummöglichkeiten.²⁸

Die in erster Linie geschichtswissenschaftlich angelegten Arbeiten von Jochen Guckes, Daniela Fleiß und Katrin Minner leisten wichtige Beiträge zur Erforschung städtischer Selbstbilder im Ruhrgebiet im 20. Jahrhundert. Dennoch gilt es zu beachten, dass Guckes und Fleiß jeweils nur die von ihnen herangezogenen Medienprodukte selbst analysieren und deren Distribution und Zirkulation kaum in den Blick nehmen. Auch Katrin Minner, die unter anderem mit den Filmen und dem schriftlichen Nachlass von Elisabeth Wilms gearbeitet hat, bleibt diesbezüglich eher undifferenziert. Eine tiefgehende Untersuchung von Wilms' langjähriger Auftragsstätigkeit für die Stadt Dortmund, wie sie im Rahmen dieses Kapitels erfolgt, ermöglicht es, über ihre Filme die Frage nach der Entwicklung des städti-

24 Siehe ebd., S. 211–212.

25 Siehe ebd., S. 204.

26 Siehe ebd., S. 205.

27 Vgl. ebd., S. 210–213.

28 Vgl. ebd., S. 207–210.

schen Selbstbildes in Dortmund erneut zu beleuchten, sowie über die Modalitäten der Produktion und Verwendung der Filme einen Einblick in eine lokale Amateur- und Gebrauchsfilmkultur zu gewinnen, die bisher eher wenig wissenschaftliche Beachtung gefunden hat. Vor dem Hintergrund von Wilms' Selbstvermarktung und Fremdwahrnehmung, wie sie in Kapitel 3 untersucht wurden, verweist der Fall hier zudem erneut auf die Durchlässigkeit des Amateurbegriffs. Um all diesen Aspekten nachzugehen und es zugleich zu ermöglichen, historische Entwicklungslinien nachzuzeichnen, ist das folgende Kapitel in mehrere Unterkapitel unterteilt, die sich, beginnend mit den 1950er-Jahren, an der Chronologie der Zusammenarbeit von Elisabeth Wilms mit der Stadt Dortmund orientieren. Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln ist diese Untergliederung durch drei Exkurse aufgebrochen, die ihrerseits die Struktur und Gestaltung einiger exemplarischer Filme in den Fokus nehmen, um einen Eindruck von Wilms' Schaffen im Bereich des kommunalen Auftragsfilms zu geben.

6.1 Der Ursprung einer langjährigen Zusammenarbeit

Der eingangs zitierte Urkundentext steht auch deshalb am Beginn dieses Kapitels, weil er einen Hinweis auf den Ursprung von Elisabeth Wilms' Auftragstätigkeit für die Stadt Dortmund liefert, die tatsächlich auf den Aspekt der geschichtlichen Dokumentation verweisen: Zeitgenössische Zeitungsartikel führen an, dass Vertreter der städtischen Verwaltung Ende 1949 oder Anfang 1950 erstmals durch eine Vorführung von *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* auf die beiden Spendenfilme und deren Produzentin aufmerksam wurden. Obwohl die Produktion der Filme zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange zurücklag, maßen die Stadtoberen ihnen offensichtlich schnell eine große lokalgeschichtliche Bedeutung zu. Daran hat sich bis heute nichts geändert, handelt es sich doch um die einzigen bekannten Bewegtbilder Dortmunds aus den unmittelbaren Jahren nach dem Ende des Krieges. 1950 erwarb die Stadtverwaltung je eine Filmkopie und erteilte Wilms überdies den Auftrag, einen Film über den Wiederaufbau Dortmunds zu drehen, was als Ausgangspunkt einer mehrere Jahrzehnte andauernden Zusammenarbeit gesehen werden kann.²⁹

Wilms' noch im selben Jahr fertiggestellter Erstling für die Stadt Dortmund, betitelt *DORTMUND IM WIEDERAUFBAU* (38 Min., s/w, stumm), wurde laut eines internen Aktenvermerks der auftraggebenden Institution, des Presse- und Ver-

29 Zum Produktionszeitraum vgl. o. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950 sowie o. V.: «Hausfrau als Filmoperateur». In: *Westfälische Rundschau*, 10.02.1950, beide STA DO, Best. 624, Nr. 111–112. Zur Fertigstellung im Juli 1950 vgl. G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

kehrsamtes, zum Zweck der «Verkehrsförderung» gedreht, was in diesem Fall wohl als Stadtwerbung im weitesten Sinne verstanden werden muss. Quellen, die Auskunft über die zeitgenössischen Aufführungsmodalitäten des Films geben können, sind kaum vorhanden.³⁰ Betrachtet man dennoch die Aussagen der vorhandenen Quellen im Verbund, so erfüllte er wahrscheinlich einen doppelten Zweck: Zum einen war er, wie zwei Beiträge aus der Lokalpresse angeben, von der Stadt zu Werbezwecken vorgesehen und sollte demgemäß als «Gegenstück» zu den beiden Filmen für das Evangelische Hilfswerk fungieren.³¹ Um dies umzusetzen, sollte er allen «interessierten Stellen der Stadtverwaltung und Kulturinstituten» zur Verfügung gestellt werden.³² Der Direktor des Dortmunder Presse- und Verkehrsamtes, Willy Weinauge, pries ihn in diesem zeitaktuellen Sinne dem Deutschen Städtetag als «beredtes Zeugnis für den Lebenswillen unserer deutschen Bevölkerung» an.³³ In diesem Sinne kann DORTMUND IM WIEDERAUFBAU also als erster Stadtwerbefilm Dortmunds nach dem Zweiten Weltkrieg verstanden werden. Ob er zu diesem Zweck wirklich eingesetzt wurde, ist allerdings sehr fraglich.³⁴ Zum anderen sollte DORTMUND IM WIEDERAUFBAU seine dokumentarische Funktion nicht nur in aktueller, sondern auch zukünftiger historischer Perspektive erfüllen und die Wiederaufbauleistung und Leistungsfähigkeit der Stadt filmisch festhalten.³⁵ Die Produktion war also von vornherein polyvalent angelegt. Ein 1955 in der *Rheinischen Post* und der *Welt am Sonntag* fast wortgleich abgedruckter Artikel führt darüber hinaus an, dass Wilms' filmische Dokumentation des Wiederaufbaus noch nicht abgeschlossen sei. So heißt es darin:

Die Stadtverwaltung wurde aufmerksam auf die unternehmungsfreudige Bäckermeistersfrau. Sie gab ihr den offiziellen Auftrag, das ganze Werden Dortmunds auf Zelluloid festzuhalten, ein Auftrag, der heute noch besteht. So wurde Dortmund die einzige deutsche Stadt, deren städtebauliche Ent-

30 Siehe Aktenvermerk o. V. vom 31.03.1950, STA DO, Best. 113, Nr. 130.

31 Vgl. o. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113, o. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112. In Letzterem wird ein weiterer Film genannt, den Wilms im Auftrag der Stadt herstellen sollte. Zur Produktion des Films mit dem Titel DORTMUND BEI NACHT scheint es jedoch nie gekommen zu sein.

32 O. V.: «Frau legt Dortmunds Wiederaufbau auf die Spule». In: unbekanntes Presseerzeugnis, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

33 Siehe Stadt Dortmund an Deutscher Städtetag, 21.09.1950, STA DO, Best. 113, Nr. 130.

34 Die seitens der Stadt archivierten Dokumente lassen nicht darauf schließen, dass man den Film tatsächlich als Werbefilm einsetzte, bspw. weil das Vorhandensein eines städtischen Werbefilms 1951 von Seiten des Presse- und Verkehrsamtes verneint wurde. Siehe hierzu Unterkapitel 6.3.

35 Vgl. G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

wicklung von der Zerstörung bis zum heutigen Wiederaufbau gefilmt worden ist und noch gefilmt wird.³⁶

Stellt der Artikel auch die vermeintliche Einzigartigkeit dieses Vorhabens heraus, finden sich jedoch Belege, dass es ähnliche Projekte ebenfalls in anderen deutschen Städten gab. So bestanden beispielsweise auch in Delmenhorst bei Bremen seitens des dortigen Werbe- und Verkehrsamtes und des ehemaligen Ufa-Produzenten Klemens Lindenau Pläne, den Wiederaufbau der Stadt über fünf Jahre hinweg filmisch zu dokumentieren und diese Aufnahmen anschließend in einen Film über die Geschichte der Stadt einzubinden. Das Projekt scheiterte letztlich daran, dass die zu seiner Finanzierung veranschlagten 40.000 DM nicht aufgebracht werden konnten.³⁷

Für einen derartigen, längerfristigen Auftrag der Stadt Dortmund an Elisabeth Wilms finden sich indes keine Hinweise in der schriftlichen Überlieferung. Dass dies allerdings nicht unbedingt als hundertprozentige Widerlegung der Aussage in den Zeitungsartikeln zu werten ist, zeigt der bereits mehrfach angesprochene Umstand, dass Wilms zu Beginn ihrer Karriere häufig ohne schriftliche Vereinbarungen arbeitete und auch das Presse- und Verkehrsamt in Sachen Filmherstellung wenig professionell agierte, wie sich noch zeigen wird. In der Tat finden sich in den Findbüchern ihres Nachlasses insgesamt vier Materialkompilationen, als deren Titel DORTMUND IM WIEDERAUFBAU angegeben ist. Dennoch scheint die Filmemacherin lediglich einen Film mit diesem Titel hergestellt zu haben, und zwar jenen 1950 vollendeten. Bei den übrigen vermerkten Titeln handelt es sich um Materialzusammenstellungen: Einmal um nicht verwendetes Restmaterial aus der Zeit um 1950, in den anderen beiden Fällen augenscheinlich um Aufnahmen, die den Zeitraum zwischen 1950 und 1970 abdecken. Gegen die Vermutung, dass es sich jeweils um eigenständige Filme handelt, spricht, dass sich weder in Wilms' Nachlass noch in den Archivunterlagen des Dortmunder Presse- und Informationsamtes irgendwelche Hinweise auf diese Filme finden lassen. Zudem fehlen innerhalb der Kompilationen Filmtitel völlig, und Zwischentitel sind ebenfalls so gut wie gar nicht vorhanden.³⁸ Möglich ist, dass die Filmemacherin tatsächlich im Rahmen einer einstiegen mündlichen Vereinbarung ihre Arbeiten zur Dokumentation des Wiederaufbaus (wenn auch angesichts diverser anderer Aufträge in vermindertem Maße) fortsetzte. Denkbar ist ebenfalls, dass es sich lediglich um thematische Zusammenstellungen von Wilms für archivalische Zwecke handelte. Ein

36 O. V.: «Bäckermeistersfrau dreht Filme». In: *Rheinische Post*, 10.11.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

37 Vgl. Begleittext zur DVD DAS MÜNSTERLAND im Booklet Ralf Springer: «Das Münsterland. Vier Filmporträts aus den 1950er-Jahren». In: DAS MÜNSTERLAND. VIER FILMPORTRÄTS AUS DEN 1950ER JAHREN, Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 50 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2007, S. 11.

38 Gemeint sind die Sachkomplex-Nummern C1 und C2 (letztere ist zweimal vergeben).

1959 an Willy Weinauge gerichteter Brief von Wilms lässt aber vermuten, dass sie die zeitlich später gelegenen Wiederaufbaumaßnahmen in Eigeninitiative dokumentierte.³⁹ Denkbar, aber spekulativ, ist, dass es ihr Ansinnen war, Material für zukünftige stadt- beziehungsweise heimatbezogene Filmprojekte zu sammeln.

Exkurs «So fast as dürpem»⁴⁰ – DORTMUND IM WIEDERAUFBAU

Der 1950 fertiggestellte Film DORTMUND IM WIEDERAUFBAU (38 Min., s/w, stumm) muss vor dem Hintergrund eines Wiederaufbauprozesses gesehen werden, der deutlich schneller vonstattenging als man in der Stadt zunächst angenommen hatte.⁴¹ Als großer An Schub für diesen kann die im Juni 1948 vollzogene Währungsreform gesehen werden, die eine Lockerung der Zwangswirtschaft mit sich brachte und zur Folge hatte, dass sich die bis dato leeren Auslagen der Geschäfte wieder füllten. Eben jener Aspekt findet sich auch in Wilms' Film wieder: Mehrere Einstellungen dokumentieren die gut gefüllten Schaufensterauslagen (Abb. 41–42). Die Währungsreform kurbelte auch den Wiederaufbau und Neubau von Wohnraum an. Daran war zuvor aufgrund der Verknappung von Baumaterialien kaum zu denken gewesen, sodass man sich auf das Räumen der Ruinen und auf notdürftige Instandsetzungsarbeiten beschränkt hatte. Erst 1949 setzte der mit öffentlichen Mitteln geförderte Wohnungsbau wieder ein und es wurde die Trümmerbeseitigung «im großen Stil» betrieben. Dennoch gelang es bis Ende 1950, ein Drittel der gesamten Schuttmenge in der Stadt zu beseitigen. Grundlage des Wiederaufbaus in Dortmund wurde der sogenannte Neuordnungsplan, der umfassende städtebauliche Veränderungen vorsah, um den vormaligs dicht bebauten Stadtkern aufzulockern.⁴²

DORTMUND IM WIEDERAUFBAU beginnt erstaunlicherweise mit genau jenen Aufnahmen des Fotoalbums und der vorbeifliegenden Flugzeuge, die Wilms schon am Anfang von DORTMUND NOVEMBER 1947 verwendete und die auch hier als Prolog dienen. Lediglich die brennenden Häuser und rauchenden Trümmer werden in diesem Fall durch einen ersten, sehr langen und als Rolltitel ausgeführten Zwischentitel ersetzt. Frappierende Ähnlichkeiten dieser mit der Einleitung der von

39 Siehe Wilms an Stadt Dortmund, 04.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32.

40 Wörtlich: «So fest wie Dortmund.» Mittelalterliches, im Kontext der Großen Dortmunder Fehde tradiertes Sprichwort, das auf die Widerstandsfähigkeit der Stadt verweisen soll und als finaler Zwischentitel in Wilms' Film DORTMUND IM WIEDERAUFBAU Verwendung fand.

41 Die Fertigstellung des Films noch 1950 belegen verschiedene Zeitungsartikel sowie ein an Wilms gerichteter Brief: G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112, o. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113, sowie Stadt Dortmund an Wilms, 07.12.1950 (STA DO, Best. 624, Nr. 53).

42 Vgl. Stadtarchiv Dortmund 1985, S. 50, sowie Winterfeld 1968, S. 204–205.

der Stadt Dortmund 1951 offiziell herausgegebenen Publikation *Von der toten zur lebendigen Stadt. Fünf Jahre Wiederaufbau in Dortmund* legen nahe, dass die textlichen Inhalte in DORTMUND IM WIEDERAUFBAU nicht von Wilms selbst stammen, sondern von Seiten der Auftraggeber bestimmt wurden.⁴³ Der erste Zwischentitel des Films thematisiert die mehrfachen Bombardierungen der Stadt und die durch sie hervorgerufenen Zerstörungen. Er tut dies vor allem anhand von Zahlen:

In 43 Minuten warfen 1.069 Flugzeuge insgesamt 4.851 t Sprengstoff auf Dortmund. Im Laufe des Krieges sind in 105 Hauptangriffen mit 5.789 eingesetzten Flugzeugen insgesamt 22.242 t Sprengbomben auf Dortmunds Stadtbild niedergeprasselt. Von 144.000 vorhandenen Wohnungen waren im Mai 1945 nur noch 42.000 bewohnbar. Die Straßen waren kaum passierbar, ca. 3.000 Schadensstellen hatten das Kanal- und Versorgungsnetz bis tief unter die Erdoberfläche zerstört. Im Frühjahr 1945 schlug die Militär-Regierung der Stadtverwaltung vor, das Dortmunder Trümmermeer einfach liegen zu lassen und nebenan eine neue Stadt aufzubauen. In diesem Vorschlag war all die Unmenge des Grauens eingeschlossen, die weite Bevölkerungskreise damals erfasst hatte. In jenen Tagen stand man noch allzusehr [sic] unter dem Eindruck des größten Bombenangriffs vom 12. März 1945, den die alliierte Luftwaffe je auf irgendeine deutsche Stadt geflogen hatte.⁴⁴

In den ersten Einstellungen des Films sowie im Wortlaut dieses ersten Zwischentitels wird die Schuld für den derzeitigen Zustand der Stadt unverkennbar den Alliierten zugewiesen, während die Ursachen des Zweiten Weltkriegs sowie Deutschlands Rolle und Dortmunds Bedeutung als kriegswichtiger Industriestandort insgesamt zeittypisch ausgeblendet werden. Das Vorhandensein der vielen Zahlen im Text sollte wohl dazu dienen, das Geschehen und die Zerstörungen greifbarer und die im Laufe des Films dargestellten Wiederaufbaumaßnahmen umso eindrucksvoller erscheinen zu lassen.

Wilms vermittelt die Dynamik des Wiederaufbauprozesses in DORTMUND IM WIEDERAUFBAU, indem sie sehr viele unterschiedliche Schauplätze festhält, an denen Verkehrsinfrastruktur und Gebäude instandgesetzt oder neu gebaut werden und im Zuge dessen auf eine dynamische Bildgestaltung zurückgreift, die sich vor allem durch viele Kameraschwenks, aber auch viel Bewegung im Bild selbst auszeichnet. Überdies fokussiert der Film nicht allein auf die städtebauliche Ebene, sondern auch auf den institutionellen Wiederaufbau, indem er wieder funktionierende städtische Behörden und Institutionen abbildet. Dies geschieht,

43 Stadt Dortmund (Hrsg.): *Von der toten zur lebendigen Stadt. Fünf Jahre Wiederaufbau in Dortmund*, Dortmund 1951.

44 DORTMUND IM WIEDERAUFBAU.

indem die Stadtplaner selbst bei ihrer Tätigkeit und bereits instandgesetzte oder im Wiederaufbau befindliche öffentliche Gebäude, deren Zweck stets durch Großaufnahmen von Gebäudeaufschriften zu erkennen ist (wie z. B. «Finanzamt Dortmund Süd»), gezeigt werden. Wilms verwendet im Film zudem Aufnahmen einer öffentlichen Rettungsübung: Ein Fahrradfahrer stürzt, nachdem er von einem Auto «angefahren» wurde und wird in einen Rettungswagen verladen. Auch Polizei und Feuerwehr rücken auf dem von einer Menschenmenge umsäumten «Unfallort» an und zeigen, dass diese städtischen Ordnungsstrukturen ihre Funktionen wieder erfüllen können.

Der Film dokumentiert zudem den Bau einer Siedlung, der mit Hilfe von Steinen realisiert wird, die aus Trümmerschutt, also quasi aus den Überresten des alten Dortmund, hergestellt werden. Die Aufnahmen der ersten Bewohner:innen und ihrer vor den Häusern spielenden Kinder gehen nahtlos über in eine kurze Montage diverser Nahaufnahmen von Kindergesichtern. Deren Höhepunkt bilden zwei abgefilmte Zeitungsschlagzeilen, die verkünden, dass Dortmund mit der Geburt von Monika Rematzki eine Zahl von 500.000 Einwohnern überschreite. Es folgen zwei Einstellungen, die mutmaßlich Dortmunds neue Bürgerin im Kreise ihrer Familie zeigen, bevor der Film mit einem Textinsert endet, das betont, dass sich die Stadt nach mehrmaliger Zerstörung immer wieder aufgerichtet habe, «Mut und Wille zum Wiederaufstieg in der westfälischen Metropole bereits Tradition geworden»⁴⁵ seien und der von der gegenwärtigen Generation begonnene Wiederaufbau Dortmunds von der kommenden beendet werden möge. Den Schluss bildet die Einblendung des aus dem Mittelalter tradierten Sprichwortes «so fast as dürpem» (so fest wie Dortmund). Überhaupt wird in den Zwischentiteln des Films rhetorisch immer wieder die hanseatische Tradition Dortmunds beschworen. So heißt es an anderer Stelle: «Hinter allem, was in diesen fünf Jahren vollbracht wurde, steht die Liebe zur alten Reichs- und freien Hansestadt Dortmund, die wiederaufzubauen unsere Generation den ebenso schweren wie ehrenvollen Auftrag erhalten hat. Trotz der Nöte des Tages denkt Dortmund nicht daran, die hanseatischen Segel zu streichen.»⁴⁶ Ähnliche Bezugnahmen auf das im Kontrast zur jüngsten Phase der Stadtgeschichte ideologisch unbelastete hanseatische Erbe scheinen kein Dortmunder Einzelfall gewesen zu sein, sondern finden sich beispielsweise auch in verschiedenen Filmen über das Münsterland, die in den 1950er-Jahren produziert worden sind.⁴⁷

Es lässt sich festhalten, dass der Film über die Themen, die er in seinem Verlauf anspricht, drei der zentralen Topoi des städtischen Selbstbildes bedient, die Jochen Guckes herausgearbeitet hat: Zum ersten den quasi dauerhaften Aufstieg der Stadt,

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Vgl. Springer 2007, S. 25.



41–42 Gut gefüllte
Schaufensterauslagen
versinnbildlichen in
DORTMUND IM WIEDERAUFBAU
eine Normalisierung der
Lebensumstände und die
Wiedergewinnung von
Wohlstand.



der sich hier vor dem Hintergrund des in Trümmern liegenden Zentrums vollzieht. Damit unmittelbar verbunden ist im Film der zweite Topos, nämlich der der modernen Großstadt: Dortmund entsteht unter der Ägide von Stadtplanern neu, und dabei moderner und großzügiger als zuvor. Zum dritten ist die Bezugnahme auf die mittelalterliche Geschichte der Stadt in DORTMUND IM WIEDERAUFBAU sehr präsent. Dieser historische Bezug ist dabei als weitere Tradierung eines Selbstbildelementes zu sehen, das, wie Guckes feststellt, vermehrt in der Kaiserzeit aufgekommen ist. Er muss hier allerdings auch vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass die Hansezeit, im Gegensatz zur jüngsten Geschichte, einen politisch unbelasteten Bezugspunkt zu den Wurzeln der städtischen Identität darstellte.⁴⁸

48 Zu den hier angesprochenen Selbstbildelementen vgl. Guckes, S. 401–404.

Bei all diesen positiven Konnotationen des Wiederaufbaus enthält der Film jedoch auch kritische Untertöne, vor allem in Bezug auf die immer noch schwierigen Lebensverhältnisse eines Teils der Dortmunder Bevölkerung. Dass er in diesem Sinne keine reine Erfolgsgeschichte vermittelt, ist dem Umstand geschuldet, dass Wilms laut eigener Aussage plante, den Film neben seinem von der Stadtverwaltung zugeordneten Zweck der Verkehrsförderung, ebenfalls für das Evangelische Hilfswerk nutzbar zu machen. Zur Umsetzung dieser doppelten Zweckbestimmung kam es letztlich nicht.⁴⁹

6.2 Der Wiederaufbauprozess als Anschub kommunaler Filmproduktion in Dortmund

Noch bevor Wilms die Arbeiten an DORTMUND IM WIEDERAUFBAU abgeschlossen hatte, bekam sie von der Westfalahalle AG, einem kommunalen Unternehmen der Stadt Dortmund, den Auftrag, einen Dokumentarfilm über den Neubau der im Krieg zerstörten Westfalahalle, des einstmaligen städtischen Sport-, Ausstellungs- und Messezentrums zu drehen.⁵⁰ Der Bau der neuen Halle ist im Kontext des Wiederaufbaus als nicht unumstrittenes Prestigeprojekt der Stadt zu sehen und sollte dazu dienen, ihren einstigen Ruf als Hochburg des Sports zu erneuern, den Wirtschaftsmarkt und den Fremdenverkehr zu beleben sowie eine Signalwirkung für den Wiederaufbau zu haben.⁵¹

Im Zuge der Dreharbeiten kam es zum ersten Mal zu Spannungen zwischen Wilms und ihren städtischen Auftraggebern, die ich bereits in den Kapiteln 3 und 5 ausführlich beschrieben habe. In der Nachschau zeigt der Konflikt zwischen der Filmemacherin und ihren Auftraggebern, dass beide Seiten zum Zeitpunkt der Produktion als Amateure im Filmgeschäft zu bezeichnen sind: Der Umfang und der finanzielle Rahmen für das Projekt wurden nie schriftlich fixiert. Die Westfalahalle AG als Auftraggeber versäumte es ihrerseits, ein Konzept, Treatment oder Drehbuch für den Film anzufertigen und einen konkreten Rahmen für das Filmprojekt abzustecken.⁵² Wilms verfilmte ihrerseits enthusiastisch Meter um Meter Rohmaterial und war täglich auf der Baustelle zugegen. Letztendlich konnte die Westfalahalle AG von einer ausführlichen filmischen Dokumentation der Bauarbeiten profitieren, während Elisabeth Wilms laut eigener Aussage größtenteils für ihre Kosten nicht entschädigt wurde.

49 Vgl. Wilms 1955, S. 37.

50 Zum Neubaubeschluss der Westfalahalle durch die Stadt Dortmund siehe Högl, S. 485–486 sowie S. 503.

51 Vgl. Stadt Dortmund 1951, S. 206, sowie Högl, S. 495.

52 Zur Praxis des Verfassens von derartigen Dokumenten siehe Unterkapitel 5.3.



43–46 Stills aus DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE, der dank hoher Schnittfrequenz und starker Raffung des Baugeschehens eine große Dynamik aufweist und die scheinbare Leichtigkeit des prestigeträchtigen Bauvorhabens vermittelt. Der Film erinnert sowohl aufgrund der hoch über dem Boden teils artistisch agierenden Protagonisten an das Genre des Bergfilms, als auch deshalb, weil die Kamera sich häufig dicht bei den Bauarbeitern auf der Kuppelkonstruktion der Halle befindet und so einen Eindruck von der Waghalsigkeit vieler Arbeiten vermittelt. Die Rhetorik des (wohl durch den Auftraggeber erarbeiteten) Off-Kommentars bewegt sich zwischen bau- und industriegewerblicher Fachsprache und Wiederaufbau-Enthusiasmus. Aus dem Off wird die Anlehnung an den Bergfilm zudem unterstrichen, indem direkt Bezug auf wagemutige Bergsteiger genommen wird. So heißt es zu einer Einstellung (oben links), in der drei Arbeiter von verschiedenen Seiten offenbar ungesichert einen Mast erklimmen, verlauten: «Nicht nur im Gebirge wird geklettert.»⁵³

Die Uraufführung von DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN erfolgte am 5. März 1952 im «Goldsaal» der Halle vor 400 bis 500 Eisenbahningenieuren. Die dort aufgeführte Version des Films deckt sich allerdings nicht mit derjenigen, die in Wilms' Nachlass überliefert ist. Darauf weisen zwei Zeitungsartikel hin, die anlässlich der Vorführung publiziert wurden: In einem der Berichte wird die Spieldauer des Films mit «1½ Stunden» angegeben, im zweiten Beitrag wird er als «abendfüllend» beschrieben. Zudem war der vorgeführte Film stumm, es wurde soweit nachvollziehbar kein Filmer-

klärer eingesetzt und die musikalische Begleitung erfolgte an jenem Abend mittels Schallplatte.⁵⁴ Die bis heute überlieferte Version des Films hat hingegen eine Länge von 19 Minuten und verfügt sowohl über einen Off-Kommentar als auch musikalische Untermalung. Diese auffällige Diskrepanz ist möglicherweise damit zu erklären, dass Wilms den Film zunächst in vollem Umfang, also inklusive der bei den Bauunternehmen getätigten Aufnahmen fertiggestellt und zur Vorführung gebracht hat. Nachdem die Westfalahalle AG die Zahlung weiteren Geldes verweigerte und sich auch die am Bau beteiligten Firmen nicht von ihrem Werk überzeugen ließen, kürzte sie diesen so ein, dass sein Umfang den vereinbarten 2.500 DM entsprach. Dies lässt eine Äußerung vermuten, die Wilms in ihrem Brief an Oberstadtdirektor Hansmann tätigt. Dort bietet sie der Westfalahalle AG an, ihr entweder «einen Auszug» (200 m) des Films zum «bisherigen Preis» oder den gesamten Film (700 m Länge) für 4.000 DM zu überlassen.⁵⁵ In welchem Kontext die Vertonung der überlieferten Version erfolgte, muss indes offenbleiben. Wahrscheinlich ist, dass sie im Zuge späterer Wiederaufführungen zu Erinnerungszwecken erfolgte, wie beispielsweise anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der neuen Westfalahalle im Jahr 1977.⁵⁶ Einen Eindruck von der visuellen Gestaltung des Films vermitteln die Abbildungen 43–46.

Ein weiterer Teilbereich städtischer Filmproduktion, in dem Wilms in der Wiederaufbauzeit erstmals tätig wurde, waren Auftragsarbeiten für die Dortmunder Stadtwerke AG über die Wasserversorgung der Stadt. Der Dortmund-Bezug dieser Filme, deren Produktions- und Verwendungsmodalitäten bereits im Kapitel 5 behandelt wurden, erschöpft sich nicht allein darin, dass es sich beim Auftraggeber um ein kommunales Unternehmen der Stadt handelte. Vielmehr weisen sie neben ihrem Industriefilmcharakter einen eindeutigen inhaltlichen und thematischen Bezug zu Dortmund auf, der sich ebenfalls in ihren Titeln niederschlägt.⁵⁷ Bei den frühen Exemplaren dieser Filme lässt sich nicht mehr nachvollziehen, in welchen Kontexten sie zur Aufführung kamen. Da sie letztendlich aber, ähnlich wie Wilms' spätere kommunale Auftragsproduktionen, indirekt die Verwendung von städtischen Mitteln zur Sicherung von Lebensqualität und Fortschritt verargumentieren, wären sie durchaus geeignet gewesen, ein lokales Publikum anzusprechen.

54 Vgl. o. V.: «400 Ingenieure sahen Westfalahallen-Film». In: *Westfälische Rundschau*, 06.03.1952 (STA DO, Best. 624, Nr. 114), sowie einen Bericht, der offenbar von Wilms selbst zusammen mit anderen Zeitungsartikeln ausgeschnitten und auf ein Blatt geklebt wurde, sodass Provenienz, Veröffentlichungsdatum und Titel (letzterer durch mechanische Beschädigung) nicht nachvollziehbar sind. STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

55 Siehe Wilms an Oberstadtdirektor Hansmann, 09.04.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 34.

56 Siehe o. V.: «Hansmann raucht dicke Zigarren». In: *Ruhr-Nachrichten*, 04.02.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 105.

57 Wie z. B. in WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND (um 1952), WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND (1962), WASSER FÜR DORTMUND (1972).



47–48 Dinge, die heute alltäglich sind, wie der Konsum von Speiseeis (links) und ein Bad in der Badewanne (rechts), versinnbildlichen in *WASSER FÜR DIE GROSSSTADT* (um 1952) wiedergewonnenen Wohlstand und Luxus.

Interessanterweise spielen Kriegszerstörungen und/oder dadurch notwendige Wiederaufbaumaßnahmen in den beiden Filmen für die Dortmunder Stadtwerke AG aus den 1950er-Jahren so gut wie keine Rolle. Sie werden allenfalls ganz am Rande erwähnt.⁵⁸ Eine deutlich größere Rolle spielt hingegen, wenn auch eher implizit, das beginnende Wirtschaftswunder: Um die Wichtigkeit der städtischen Wasserversorgung zu unterstreichen, stellen die Filme die Nutzung von Wasser als unbewussten und omnipräsenten Vorgang heraus.

So zeigen sie beispielsweise ausführlich, wie Wasser beim Cafésbesuch als Bestandteil von Eis oder Kaffee konsumiert wird, in Großküchen zur Zubereitung von Speisen und Getränken sowie zur Geschirrrreinigung dient, zur Bierherstellung, Gartenbewässerung, Körper- und Autowäsche verwendet oder für industrielle Zwecke eingesetzt wird.⁵⁹ Dies verdeutlichen beispielhaft die Abbildungen 47–48. In ihrer Gesamtheit setzen all diese dargestellten Vorgänge eine Normalisierung der alltäglichen Lebensumstände voraus und zeugen in einigen Fällen, wie zum Beispiel der Besuch eines Cafés, vom Vorhandensein eines gewissen Wohlstandes.

Ein letztes, weniger beachtetes Kapitel der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit in Dortmund, das einmalig Teil von Wilms' filmischer Auftragstätigkeit für die Stadt wurde, ist die Arbeit der Sozialbehörden. Wohl im Jahr 1953 bekam sie von der Sozialverwaltung der Stadt Dortmund den Auftrag, einen Film über die Familienfürsorge der Stadt zu drehen.⁶⁰ Deren Tätigkeit wurde in dieser Zeit dadurch

58 So heißt es z. B. in *WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND* lediglich: «Wenn jedoch, wie im Kriege, die Sorgfalt des Menschen nachläßt, und die Uferbefestigungen verkommen, so versucht der Fluss, seine Ufer zu zernagen.»

59 Gemeint sind *WASSERVERSORGUNG FÜR DIE GROSSSTADT* und *WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND* (vermutlich beide um 1952).

60 Siehe Rechnung von Wilms an Sozialverwaltung der Stadt Dortmund, 31.03.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 77.

erschwert, dass im Zuge der Zerstörungen in der Stadt während des Krieges zahlreiche soziale Einrichtungen wie Altenheime und Kindergärten zerstört und andere im Anschluss durch die Besatzungsbehörden beschlagnahmt wurden.⁶¹ Gleichzeitig wurde das Arbeitsfeld der städtischen Sozialverwaltung durch die Kriegszerstörungen und -wirren und die Zuwanderung nach Dortmund zwangsläufig auf neue Bereiche ausgedehnt. Die einstmalige Leiterin des Stadtarchivs Dortmund, Luise von Winterfeld, konstatierte bereits 1968 dazu: «Sie [die Arbeit der Sozialverwaltung, Anm. d. Verf.] erstreckte sich auf die Wohnungsbeschaffung für Bombengeschädigte und Neuzugewanderte, besonders Vertriebene und Flüchtlinge, auf die verständiger Führung bedürftige Großstadtjugend, auf die Unterbringung der Invaliden und Alleinstehenden in Altersheimen und auf die Betreuung der Fremdarbeiter und Praktikanten aus aller Welt.»⁶² Mit derartigen Schwierigkeiten und Herausforderungen dürfte nicht allein die Dortmunder Sozialverwaltung in der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit zu kämpfen gehabt haben. Hinzu kam sicherlich, dass sich die Institutionen der öffentlichen Fürsorge während des Nationalsozialismus an der Umsetzung rassen- und sozialhygienischer Politik beteiligt hatten, die beispielsweise Entmündigungen und Zwangssterilisationen für die Betreuten zur Folge haben konnten.⁶³ Diese Rolle wurde, wie Esther Lehnert konstatiert, lange öffentlich nicht wahrgenommen, fürsorgerische Tätigkeiten zwischen 1933 und 1945 rückblickend vielmehr als «unpolitisches Helfen» wahrgenommen und wenig beachtet.⁶⁴ Daraus ergaben sich laut Lehnert nach dem Krieg oftmals personelle Kontinuitäten, und zwar nicht nur auf Seiten der Fürsorgerinnen, wie sie anhand von Fallbeispielen aus Berlin, München, Kiel und Hamburg zeigt:

Alle diese Frauen konnten nach dem Nationalsozialismus ihre beruflichen Tätigkeiten fortsetzen. Ihr «unpolitisches» Helfen stellten sie nun – tüchtig, praktisch und engagiert – in den Dienst des Wiederaufbaus. Die Menschen, die als Objekte von öffentlicher Fürsorge den Nationalsozialismus überlebt hatten, galten auch nach dem Nationalsozialismus als «asozial» (und das in beiden deutschen Staaten). Einige von ihnen verblieben bis zu ihrem Lebensende in Fürsorgeanstalten.⁶⁵

61 Eine ausführliche Auflistung der zerstörten und beschlagnahmten Einrichtungen findet sich in: Stadt Dortmund 1951, S. 210–211.

62 Winterfeld 1968, S. 208.

63 Vgl. Esther Lehnert: «Fürsorge im Nationalsozialismus – Die Beteiligung von Fürsorgerinnen an einem ausmerzenden System». In: Constance Engelfried / Coronna Voigt-Kehlenbeck (Hrsg.): *Gendered Profession. Soziale Arbeit vor neuen Herausforderungen in der zweiten Moderne*, Wiesbaden 2010, S. 77–90.

64 Ebd., S. 79 und S. 86.

65 Ebd., S. 89.

Führt man sich vor Augen, was diese doppelte Kontinuität für das Fürsorgewe-
sen der noch jungen BRD bedeutet haben mag, so kann es einerseits sein, dass die
Rolle der Fürsorge während des Nationalsozialismus öffentlich als unpolitisch
wahrgenommen wurde, doch muss sich vor diesem historischen Hintergrund für
einzelne Institutionen die Notwendigkeit ergeben haben, zugleich bei den von
ihnen zu betreuenden Bevölkerungskreisen um Vertrauen zu werben.

Auch in diesem Kontext muss Wilms' Film *HELFT DEM MENSCHEN* (41 Min.,
s/w, Ton) gesehen werden. Zu dessen Produktions- und Aufführungsmodalitäten
sind im Nachlass der Filmemacherin kaum Unterlagen überliefert. Es lassen sich
lediglich eine Handvoll öffentliche Vorführungen für die 7.500 DM teure Produk-
tion belegen, von der wahrscheinlich nur zwei Kopien existierten, die beide an die
auftraggebende Institution gingen.⁶⁶ Besonders erwähnenswert ist die die (sicher
mehrmalige) Aufführung im Kontext der Ausstellung «Die Frau und ihre Welt»
im April 1954 in der Dortmunder Westfalenhalle, welche das offenbar weibliche
Zielpublikum über Themen wie Küche, Haushalt und Körperpflege informierte.⁶⁷
Die Vorführung in diesem Rahmen ging vermutlich von der Sozialverwaltung
aus. Zwei Jahre später wurde der Film im Kontext eines Vortrags zum Thema
«Neuordnung der öffentlichen Fürsorge» erneut im «Goldsaal» der Westfalen-
halle, diesmal durch Wilms selbst, vor Mitgliedern des Dortmunder Hausfrau-
enbundes gezeigt.⁶⁸ Die längerfristige Verwendung von *HELFT DEM MENSCHEN*
durch die Sozialverwaltung oder die Filmemacherin lässt sich kaum konkret fas-
sen, aber im Falle Letzterer anhand von zwei Briefen errahnen: So sandte sie den
Film 1954 zur Reinigung an die Retheto Filmpflegeanstalten, was auf häufige Vor-
führungen hindeuten könnte. 1966, also 13 Jahre nach Fertigstellung von *HELFT*
DEM MENSCHEN, lässt sich erneut eine Aufführung des Films durch Elisabeth
Wilms in einer Dortmunder «Sonderschule für geistig Behinderte» nachweisen,
wo er vermutlich als Arbeitsprobe diente, da die Filmemacherin später im selben
Jahr für den Trägerverein dieser Schule die Produktion *FROH ZU SEIN BEDARF ES*
WENIG realisierte.⁶⁹ Es liegt auch im Fall von *HELFT DEM MENSCHEN* nahe, dass

66 Vgl. Wilms an Sozialverwaltung der Stadt Dortmund, 31.03.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 77.

67 Siehe Deutscher Berufsverband der Sozialarbeiterinnen an Wilms, 06.10.1954, STA DO, Best. 624,
Nr. 113. Dem Brief ist eine Rezension des Films beigelegt, die laut Absenderin in den «Veröffent-
lichungen des Deutschen Berufsverbandes der Sozialarbeiterinnen» publiziert worden sein soll.
Diese Rezension belegt die Beteiligung der Leiterin der Dortmunder Familienfürsorge an der
Filmproduktion. Die Ausstellung wird knapp erwähnt in: Andreas Weber: «Die Entwicklung der
«Messe Westfalenhallen Dortmund». In: Heinz Heineberg (Hrsg.): *Westfalen regional. Aktuelle*
Themen, Wissenswertes und Medien über die Region Westfalen-Lippe, Münster 2007, S. 180–181.

68 Siehe o. V.: «Fürsorge leistete spürbare Hilfe». In: *Dortmunder Stadtanzeiger*, 04.05.1956, STA
DO, Best. 624, Nr. 111–112.

69 Siehe Wilms an Retheto Filmpflegeanstalten, 29.06.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 83, sowie
Verein zur Förderung geistig Behinderter e. V., Dortmund an Wilms, 07.01.1966, STA DO,
Best. 624, Nr. 41.

dieser Film in erster Linie ein lokales Publikum adressierte, um die Fortschrittlichkeit Dortmunds zu demonstrieren und vor dem Hintergrund der jüngsten Geschichte der deutschen Sozialfürsorge wohl auch Transparenz zu erzeugen und Vertrauen zu der städtischen Institution aufzubauen. Aufgrund seines instruktiven Charakters ist auch eine Verwendung des Films im Kontext der Ausbildung der Sozialverwaltung denkbar. Mit Blick auf den historischen Kontext des Films soll dieser im Folgenden in Auszügen genauer betrachtet werden.

Exkurs HELFT DEM MENSCHEN

Der 41-minütige Schwarzweißfilm, der über keinen Originalton verfügt, jedoch mit einem Off-Kommentar und sparsam eingesetzter, klassischer Musikuntermauerung versehen wurde, gibt einen Überblick über die Arbeitsbereiche der Dortmunder Familienfürsorge, eines Teilbereiches der städtischen Sozialverwaltung. Die Erzählhandlung folgt einer namenlosen Mitarbeiterin («die Familienfürsorgerin») bei ihrer täglichen Arbeit. Im Verlauf des Films bearbeitet sie eine große Zahl von Fällen, die die Bandbreite der Fürsorgetätigkeit darstellen. Die Abfolge dieser Fälle entspricht dabei in etwa den einzelnen Stadien des menschlichen Lebens: So wird nach einer überblicksartigen Einleitung zunächst die familienfürsorgliche Hilfe für Neugeborene und Kleinkinder, dann für Kinder, Jugendliche, Erwachsene bis hin zu alten Menschen beschrieben. Der Film beginnt mit klassischen establishing shots: Mehrere Totalen zeigen das Stadtpanorama Dortmunds, weitere Einstellungen die in Gange befindlichen Wiederaufbauarbeiten in der Stadt, sodass eine klare räumliche Verortung erfolgt. Währenddessen nimmt der Off-Kommentar einen geschichtlichen Rückgriff vor und geht auf die Einwohnerzahl Dortmunds vor dem Zweiten Weltkrieg, das Ausmaß der kriegsbedingten Zerstörungen und des immer noch herrschenden Wohnungsmangels sowie die große Zahl Heimatvertriebener und Flüchtlinge in der Stadt ein. Fazit der Exposition: «Diese Situation erfordert eine umfangreiche soziale Betreuung.»⁷⁰

Darauf aufbauend wird in einer Abfolge von neun Textinserts das Aufgabenspektrum der Familienfürsorge erklärt, die sich als «Verbindungsglied zwischen den sozialen Verwaltungsstellen und der Bevölkerung» verstehe und den Zweck habe, «die Eigenkräfte und die Selbsthilfe der Familie zu wecken und zu fördern», da «alle wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sittlichen Nöte des Lebens [...] wurzelhaft miteinander verbunden» seien.⁷¹ Während einer kurz darauf folgenden Trickaufnahme einer Stadtkarte tritt erstmals ein markantes Stilmittel des Films zutage, nämlich der wiederkehrende Wechsel zwischen einer männli-

70 HELFT DEM MENSCHEN.

71 Vgl. ebd.

chen und einer weiblichen Off-Stimme. Innerhalb des Films finden insgesamt 13 solcher Wechsel statt. Eine von Wilms an das Sozialamt Dortmund aufgesetzte Rechnung deutet darauf hin, dass es sich hierbei statt eines bewusst eingesetzten Stilmittels um erkennbare Zeichen von späten Änderungen an dem zuvor wahrscheinlich weitestgehend fertiggestellten Film handelt. Auf deren Rückseite ist ein kurzes Anschreiben abgefasst, in dem es heißt:

Ich danke Ihnen für Ihr Entgegenkommen, mir den Sozialfilm, trotz der bevorstehenden Abänderungen zu honorieren. Ich bin dafür gerne bereit, die Schnittarbeiten, wie auch kleinere Ergänzungsaufnahmen, kostenlos zu übernehmen. Mein größter Wunsch ist es, sie mit einem guten Film zufriedenzustellen.⁷²

Darüber hinaus findet der Tausch der Sprecher nicht regelmäßig, also beispielsweise jeweils zu Beginn einer neuen Sequenz statt, und die Zeiträume zwischen den Wechseln variieren von 30 Sekunden bis zu rund neun Minuten. An einigen Stellen werden inhaltliche Brüche deutlich, zudem ist der Inhalt des durch einen Mann eingesprochenen Off-Kommentars oftmals ergänzender Natur. So heißt es an einer Stelle des Films, in Verbindung mit einem Sprecherwechsel: «Die Fürsorgerin greift *nicht nur* helfend bei den elternlosen Kindern ein, sondern bemüht sich um alle Kinder, deren Eltern in Not geraten sind.»⁷³ Allerdings ist zuvor nicht die Rede von Waisenkindern. Möglich, wenn auch mit keinerlei Quellen belegbar, ist, dass der Film deutlich nach seiner ursprünglichen Fertigstellung noch einmal umgearbeitet wurde.

Beachtenswert ist vor dem unmittelbaren geschichtlichen Hintergrund der öffentlichen Fürsorge in Deutschland auch, dass Wilms in HELFT DEM MENSCHEN die Familienfürsorge als vertrauenswürdige und gleichzeitig bei der Bevölkerung akzeptierte Institution präsentiert. Der Film tut dies mit verschiedenen erzählerischen und gestalterischen Mitteln: So wird die Protagonistin beispielsweise auf dem Weg zu einem Hausbesuch von zwei Kindern, die sie laut Off-Kommentar kennen, angesprochen. Das Publikum erfährt nicht, worum es den Kindern geht. Vielmehr vermittelt die Szene, dass ein Vertrauensverhältnis zwischen Betreuerin und Betreuten besteht, denn der Junge lässt sich von der Fürsorgemitarbeiterin auf den Arm nehmen und das Mädchen lächelt sie an. Dazu heißt es im Kommentar «Das ihr entgegengebrachte Vertrauen ist die Grundlage ihrer Arbeit.»⁷⁴ Als ein weiteres Beispiel kann eine Sequenz herangezogen werden, in der die Funktion der sogenannten Mütterberatungsstellen erläutert wird, wo «junge Mütter über Fragen der Pflege, der Ernährung, der Erziehung von Säuglingen und Klein-

72 Siehe Wilms an Sozialverwaltung der Stadt Dortmund, 31.03.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 77.

73 HELFT DEM MENSCHEN.

74 Ebd.

kindern beraten» werden.⁷⁵ Die Aufnahmen zu diesem Thema zeigen allesamt eine große Betriebsamkeit: Mütter mit Kinderwagen kommen und gehen, müssen sich gegenseitig ausweichen, andere warten mit ihren Kindern auf eine Untersuchung – die Bilder vermitteln, dass die Institution bei der Bevölkerung eine hohe Akzeptanz erfährt. Auch die bereits bekannte Fürsorgerin ist anwesend und deutlich im Bild zu erkennen. Babys werden gewogen und von einem Arzt untersucht. Wie die Off-Sprecherin mitteilt, sei die Kindersterblichkeit in Dortmund innerhalb eines Jahres um fast zwei Prozent zurückgegangen, was im Kontext des Films und des Kommentarwortlautes vor allem als Erfolg des fortschrittlichen Fürsorgewesens erscheint.⁷⁶ Es liegt nahe, dass es sich bei der breiten Akzeptanz und dem durch die Bevölkerung entgegengebrachten Vertrauen eher um eine in die Zukunft weisende Wunschvorstellung der Sozialbehörde handelte, der mit Hilfe des Films nähergekommen werden sollte, als um einen Ist-Zustand.

In einem weiteren Teil des Films wird deutlich, dass Wilms darauf bedacht war, mit häufigen Wechseln des Kamerastandortes und der Einstellungsgrößen Abwechslung zu erzeugen: So besucht die Protagonistin in Begleitung einer Kollegin eine Familie, die im Kellergeschoss eines Hauses in «menschenunwürdigen Wohnverhältnissen»⁷⁷ wohnt. Während die beiden die Mutter und ihr Kind vor einem Hauseingang treffen, ihnen durch Ruinen und eine Art Hof folgen, dabei auf weitere Menschen treffen, schließlich mit der Familie deren Kellerwohnung betreten und sich dort niederlassen, wechselt die Perspektive der Kamera in der genau eine Minute langen Szene ganze zwölf mal.⁷⁸ Zudem lässt sich auch erahnen, wie aufwändig Wilms diesen kurzen Teil des Films inszenierte, da die Kamera auf dem Weg der Protagonistinnen zur Kellerwohnung einmal eine stark aufsichtige Perspektive einnimmt, für die die Filmemacherin auf eine Mauer geklettert sein muss.

Der Film beinhaltet zudem eine Sequenz, die anhand der Schilderung einer Erholungskur für «schwächliche» Kinder dem Publikum unterschwellig zu vermitteln versucht, welch hohen Stellenwert die Dortmunder Kinder für die Stadtverwaltung haben: So wird das auf dem Land gelegene Erholungsheim als Wohlfühlort dargestellt (z. B. «Das erste Heimweh ist schnell überwunden, wenn es zum Spielen geht. Beim gemeinsamen Spiel mit den übrigen Kindern fühlt sich jeder rasch wie zuhause»⁷⁹). Durch die Anwesenheit der anonymen Fürsorgemitarbeiterin wird der Eindruck erzeugt, dass sich die Sozialverwaltung trotz der

75 Ebd.

76 Ebd. Wörtlich heißt es im Off-Kommentar: «1953 wurden in Dortmund 8.400 Kinder geboren. Davon wurden 75 Prozent durch die Mütterberatung erfasst, 13 Prozent nur durch Hausbesuche, 10 Prozent vom Kinderarzt betreut. Die Säuglingssterblichkeit nimmt ab: 1952 betrug sie 6,67 Prozent, 1953 4,89 Prozent.»

77 Ebd.

78 Vgl. ebd.

79 Ebd.



49–50 Der Film enthält eine Montage mit Nahaufnahmen «psychisch gehemmter» Kinder. Die Aufnahmen, auf denen die Kinder teils sekundenlang starr posieren, sind dazu gedacht, Mitgefühl und den Eindruck großer Nähe zwischen den Protagonisten und dem Publikum zu erzeugen, wirken jedoch fast schon voyeuristisch, da sich die Kindern zum Teil vor der Kamera unwohl zu fühlen scheinen.

räumlichen Distanz zu Dortmund immer noch um das Wohl der Kinder kümmert.⁸⁰ Überdies besucht ein (ebenfalls namenlos bleibender) Stadtrat zum Ende der Sequenz die Einrichtung, was den Stellenwert des Erholungsheims und der dort befindlichen Kinder noch weiter unterstreicht.

Ebenfalls interessant ist die sich unmittelbar daran anschließende Sequenz, die sich mit den Hilfsmaßnahmen der Familienfürsorge für geistig oder körperlich beeinträchtigte Kinder beschäftigt. Auch hier wird ein Heim porträtiert, welches allerdings speziell für «psychologisch» oder «psychisch gehemmte»⁸¹ Kinder eingerichtet wurde. Beachtenswert ist hierbei, dass vom Off-Kommentar explizit erwähnt wird, dass es darum geht, die Kinder mit dem Aufenthalt in dieser Einrichtung wieder in die Gesellschaft einzugliedern und nicht darum, sie aufgrund ihrer Beeinträchtigung von dieser abzugrenzen, was als klare Abgrenzung zur Fürsorgepraxis im Nationalsozialismus und gleichzeitig als weiteres Ringen um Vertrauen gelesen werden kann.⁸² Bildlich ist diese Sequenz vor allem interessant, weil sie eine Montage von Nahaufnahmen der Gesichter «psychisch gehemmter» Kinder beinhaltet (Abb. 49–50). Diese gestellt wirkenden, an Fotografien erinnernden und fast schon voyeuristischen Porträts, für die die Kinder teilweise sekundenlang vollkommen starr posieren, sind zweifelsohne dazu gedacht, Mitgefühl und den Eindruck großer Nähe zwischen den Protagonisten und dem Publikum zu erzeugen, da letzteres die Gesichtsausdrücke der Kinder durch die Länge der Einstellungen genau studieren kann.

80 Unterstrichen wird dies zusätzlich durch die Aussage «Fürsorgerin und Heimleitung arbeiten Hand in Hand. Die Fürsorgerin bildet die Brücke zwischen dem Heim und den Angehörigen des Kindes.» Siehe ebd.

81 Ebd.

82 Vgl. Ebd.

Während die ersten beiden Drittel des Films Fürsorgemaßnahmen für Kinder fokussieren, ist der letzte Teil des Films den Hilfeleistungen für erwachsene Menschen gewidmet. Auch hier wird die Arbeit der Behörde als Ansprechpartner in fast allen Lebenssituationen dargestellt: So kittet die Protagonistin in ihrer Sprechstunde eine vom Scheitern bedrohte Ehe und besucht anschließend Menschen, die immer noch in einer Notbehausung wohnen müssen (Abb. 51). Wie der Off-Kommentar mitteilt, handelt es sich bei ihnen um Flüchtlinge und Vertriebene, die in beschlagnahmten Sälen untergebracht sind, welche durch Trennwände in kleine Wohnparzellen unterteilt wurden.⁸³ Bei den Aufnahmen des Saals nimmt die Kamera mehrfach einen erhöhten Blickwinkel ein und blickt auf die Protagonisten hinab, wodurch die Enge in den einzelnen Parzellen deutlich wird (Abb. 52).

Erwähnenswert ist schließlich ebenfalls die letzte Sequenz des Films, die die Fürsorgearbeit für alte und erwerbsunfähige Menschen anhand von zwei Beispielen in den Blick nimmt: Ein Ehepaar bittet um Aufnahme in ein Altersheim, woraufhin die Fürsorgemitarbeiterin sofort mit einem Heim telefoniert, in das das Paar anschließend einzieht. Dazu resümiert der Off-Kommentar: «In dieser freundlichen Umgebung werden die Alten einen friedlichen Lebensabend verbringen können.»⁸⁴ Das zweite Beispiel ist der 85. Geburtstag einer Frau, welche von der Stadtverwaltung Dortmund zu diesem Anlass mit Blumen und einem Glückwunschsreiben geehrt wird, als deren Überbringerin wiederum die bekannte Fürsorgerin fungiert.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Film, seinem Auftragscharakter entsprechend wenig überraschend, die Familienfürsorge Dortmunds als sehr fortschrittliches und gut organisiertes Instrument der Stadtverwaltung darstellt. Er tut dies in einem belehrenden Gestus und wirbt zugleich beim Publikum, wohl angesichts der Rolle der Fürsorge im Nationalsozialismus, nachdrücklich um Vertrauen, indem das Fürsorgesystem als Erfolgsgeschichte präsentiert wird: In der Darstellung des Films gewährleistet die Sozialverwaltung mit ihrer Arbeit vor allem ein geordnetes Aufwachsen für die Dortmunder Kinder, und seine Hauptprotagonistin scheint trotz ihrer vielfältigen Aufgaben omnipräsent zu sein und alle auftretenden Probleme lösen zu können. In diesem Sinne propagiert HELFT DEM MENSCHEN auch die fortschrittliche und lebenswerte Stadt als Ganzes und stellt die Leistungsfähigkeit ihrer Behörden aus. Dieser Erfolgserzählung widersprüchlich gegenüber stehen die vielfältigen Problemfelder, die der Film aufzeigt, denn das Leben in der Stadt scheint zwar einerseits geprägt durch die positiven Auswirkungen der beginnenden Wirtschaftswunderzeit, wie dem erhöhten Arbeitskräftebedarf, aber andererseits auch durch die längerfristigen Folgen des Krieges, wie die teilweise anhaltend schlechten Wohnverhältnisse, zerrüttete

83 Vgl. ebd.

84 Ebd.



51-52 Die anonyme Fürsorgerin besucht Familien in ihren Notbehausungen. Der Off-Kommentar verkündet dazu: «Diesen Menschen, mit ihren vielfältigen Sorgen und Nöten, gilt die besondere Liebe der Fürsorgerin.»⁸⁵ Mittels Aufnahmen voller Flure und eines Top Shots vermittelt Wilms in diesem Film die Beengtheit in der Notbehausung.



Ehen und durch frühere Mangelzustände ausgelöste Krankheiten, die die umfassende Arbeit der Familienfürsorge überhaupt erst nötig machen.

6.3 Viele Angebote, wenig Nachfrage – Die Stadt Dortmund und die Filmproduktion in den 1950er-Jahren

Während Elisabeth Wilms im Laufe der 1950er-Jahre Filme für verschiedene kommunale Unternehmen der Stadt Dortmund realisierte, so fällt auf, dass sich nach DORTMUND IM WIEDERAUFBAU für einige Jahre erst einmal keine Auftrags-

85 Ebd.

produktionen für das Presse- und Verkehrsamt, also jenes Amt, das für die filmische Stadtwerbung zuständig gewesen wäre, in ihrem Portfolio finden. Wirft man einen Blick in die archivierten Unterlagen dieser Institution, zeigt sich, dass dieser Umstand offenbar nichts mit Wilms zu tun hatte, sondern vielmehr als symptomatisch für das Verhältnis der Stadtverwaltung zur Filmproduktion während des größten Teils der 1950er-Jahre gesehen werden kann.

Als sich 1951 der Verein für Heimatkunde u. Verkehr Kreis Dinslaken e. V. mit der Frage nach einem Werbefilm über Dortmund und dessen Verleihmodalitäten beim Presse- und Verkehrsamt erkundigte, antwortete man dort mit einem Einzeiler: «Auf Ihre Anfrage vom 7.5.51 ist zu erwidern, dass über Dortmund kein Werbefilm existiert.»⁸⁶ Dabei sollte es lange bleiben. Demgegenüber scheint es nicht an Filmgesellschaften gemangelt zu haben, die gerne die Lücke eines Stadtwerbefilms gefüllt hätten oder unter finanzieller Beteiligung der Stadt einen Kulturfilm mit thematischem Bezug zu Dortmund (bspw. über den Dortmunder Maler Conrad von Soest aus dem 14. Jahrhundert) zu realisieren suchten. Seitens der Stadt unterstrich man im letzteren Fall jedoch verschiedentlich, dass man sich lediglich zu ideeller Unterstützung in der Lage sehe und übersandte Prospekte, Fotos sowie Auflistungen möglicher Aufnahmemotive.⁸⁷

Zwischen 1950 und 1960 gab es zehn schriftlich belegbare Kontaktaufnahmen von ebenso vielen Produktionsfirmen bezüglich der Herstellung eines Stadtwerbefilms für Dortmund. Unter ihnen finden sich kleine wie große Firmen aus dem gesamten Bundesgebiet: Die Insel-Film GmbH vom Bodensee, die Lyn-Film GmbH aus Düsseldorf, die Rhythmoton Film-Produktion aus Hamburg, die Filmproduktion Herbert K. Theis aus München, die HGP Filmgesellschaft mit Sitz in Berlin und Bochum, die RHEWES Filmproduktion GmbH aus Düsseldorf, die Alf Zengerling Filmproduktion aus Berlin, die Norddeutsche Filmproduktion GmbH aus Hamburg und Düsseldorf, die Mundus-Filmproduktion aus Frankfurt a. M. sowie die Abteilung Werbefilm der Ufa aus Düsseldorf.⁸⁸

Wirft man einen genaueren Blick auf die eingesandten Angebote, so ergeben sich einige Gemeinsamkeiten. Zum einen ähneln sich die thematischen Schwerpunkte der avisierten Filmprojekte, unter anderem finden sich als Themen oft eine Darstellung der Stadtgeschichte, die Wiederaufbauleistung der Stadt, bedeutende Wirtschaftsbetriebe, interessante Sehenswürdigkeiten, was sich als Weitertradierung der von Jeanpaul Goergen für die Weimarer Republik skizzierten Konventionen für den stadtbezogenen Film schließen lässt.⁸⁹ Zum anderen verweisen

86 Stadt Dortmund an Verein für Heimatkunde u. Verkehr Kreis Dinslaken e. V., 10.05.1951, STA DO, Best. 113, Nr. 130.

87 Siehe Stadt Dortmund an Roto-Film GmbH, 12.04.1951, sowie Stadt Dortmund an Schrader Filmproduktion, 23.10.1951 (alle STA DO, Best. 113, Nr. 130).

88 Vgl. STA DO, Best. 113, Nr. 130 und Nr. 134.

89 Vgl. Goergen 2005, S. 158–161.

viele der Firmen in ihren Referenzen nicht nur darauf, bereits für andere Städte entsprechende Filme hergestellt zu haben, sondern sie decken mit ihren übrigen Produktionen häufig dieselben Bereiche, nämlich Industriefilm, Lehrfilm, Kulturfilm sowie Archivfilm (meist die Dokumentation bestimmter Ereignisse für Verwaltungsinstitutionen zu Archivzwecken) ab.⁹⁰ In Kombination mit der geografischen Verteilung der Firmen ergibt sich so insgesamt das Bild eines offensichtlich hart umkämpften Geschäftsfeldes, indem man überregional und inhaltlich breit aufgestellt tätig sein musste, um sich zu behaupten.

Es fällt heute schwer zu beurteilen, wie erfolgreich die einzelnen Unternehmen in ihrem Geschäftsfeld überhaupt waren. Abgesehen von den Referenzen, die sie selbst in ihren Schreiben aufführen, lassen sich für viele der Produktionsfirmen mittlerweile kaum noch Filme nachweisen. Ähnliches gilt für die Frage, welche der Firmen aus der Professionalisierung von Amateurfilmern entstanden sind, und welche von professionellen Filmschaffenden gegründet wurden. Klar ist, dass sich in der obigen Aufzählung beides findet. Zumindest eine der genannten Firmen, die Filmproduktion Herbert K. Theis, wurde nachweislich von einem Amateur gegründet, der versuchte, im Filmgewerbe Fuß zu fassen.⁹¹ Alf Zengerling hingegen konnte bereits auf eine lange Karriere als Drehbuchautor und Regisseur von Märchen- und Dokumentarfilmen zurückblicken, als er der Stadt Dortmund ein gemeinsames Projekt vorschlug.⁹² Auch die Ufa war natürlich ein großer und geschichtsträchtiger Akteur im Bereich der Filmproduktion. Demgegenüber waren einige der Firmen erst Ende der 1940er- oder Anfang der 1950er-Jahre gegründet worden, wie etwa die RHEWES Filmproduktion GmbH und die Norddeutsche Filmproduktion GmbH. Sie konnten sich offenbar dauerhaft am Markt etablieren und waren, in Bezug auf ihre Aufträge breit aufgestellt, teilweise bis in die 1980er- und 1990er-Jahre im Geschäft.⁹³ Andere, wie die Rhythmoton Film-Produktion, die Firma Lyn-Film und die HGP Filmgesellschaft, die Mitte der 1950er-Jahre gegründet wurden, scheinen hingegen nur für wenige Jahre als Produzenten von Werbe- und Gebrauchsfilmern existiert zu haben.⁹⁴

90 Vgl. ebd.

91 Vgl. Begleittext zur DVD STADTPORTRÄTS AUS DEM REVIER im Booklet: Ralf Springer / Katrin Minner: «Stadtporträts aus dem Revier. Castrop-Rauxel, Marl und Gelsenkirchen im Wirtschaftswunder». In: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hrsg.): STADTPORTRÄTS AUS DEM REVIER. CASTROP-RAUXEL, MARL UND GELSENKIRCHEN IM WIRTSCHAFTSWUNDER, s/w, Ton, 40 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2012, hier S. 11–16.

92 Siehe «Alf Zengerling» im *Filmportal*: <https://bit.ly/3q715sE> (13.03.2022).

93 Siehe «Norddeutsche Filmproduktion GmbH (Hamburg)» im *Filmportal*: <https://bit.ly/36m7E3r> (13.03.2022), sowie «Rheves Filmproduktion GmbH (Düsseldorf)» im *Filmportal*: <https://bit.ly/34KNakB> (13.03.2022).

94 Siehe «Lyn-Film GmbH (Düsseldorf)» im *Filmportal*: <https://bit.ly/3I86zcU> (13.03.2022), sowie «Rhythmoton Film-Produktion (Hamburg)» im *Filmportal*, in: <https://bit.ly/3q782d8> (13.03.2022), und «HGP-Filmgesellschaft KG (Berlin/West)» im *Filmportal*: <https://bit.ly/3KK-QADh> (13.03.2022).

Interessant sind auch die sich wiederholenden Begründungen der Stadt für die Ablehnung der zahlreichen Angebote. Man argumentierte stets mit den finanziellen Aufwendungen, die die im Wiederaufbau befindliche Stadt sich für filmische Werbung nicht leisten konnte. Überdies findet sich in Kombination damit in mehreren Schreiben die Aussage, dass der Wiederaufbau Dortmunds baulich noch nicht so weit fortgeschritten sei, dass sich ein Kulturfilm/Stadtwerbefilm lohnen würde. Wie das Presse- und Informationsamt Ende 1952 beispielsweise an die West-Film GmbH schrieb, würde man aus diesen Gründen ein derartiges Filmprojekt noch einmal zwei bis drei Jahre zurückstellen.⁹⁵ Insbesondere diese Sorge darum, sich filmisch als quasi «unfertige» Stadt zu präsentieren, scheint kein Einzelfall gewesen zu sein, sondern trieb zur selben Zeit auch Frankfurts Stadtverwaltung um, wie Tobias Picard in seinem Aufsatz über die Imagefilmproduktion der Stadt darlegt.⁹⁶

Während man in Dortmund von einem eigenen Stadtwerbefilm absah, entschieden sich zur selben Zeit andere Ruhrgebietsstädte für die Umsetzung eines solchen Projektes unter Beteiligung von einigen der oben aufgeführten Produktionsunternehmen. Recklinghausen, das aus dem Zweiten Weltkrieg nur mit geringen Zerstörungen hervorgegangen war, ließ 1954 den 35-mm-Film *IM RHYTHMUS DER ZEIT* von der Schrader Filmproduktion aus Hamburg herstellen.⁹⁷ Gelsenkirchen hatte bereits 1950 für 25.000 DM den Kulturfilm *STADT DER TAUSEND FEUER* von der Burg-Film Produktion aus Hamburg im 35-mm-Format herstellen lassen und produzierte zusätzlich ab 1951 selbst jedes Jahr Filme, die in Form von Jahreschroniken die politische, kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung Gelsenkirchens zum Thema hatten und vor einem lokalen Publikum zur Aufführung kamen. Die Triebkraft hinter diesem Projekt ging in den ersten Jahren von Hans Rotterdam aus, der, an sich gelernter Bäcker, 1948 als Fotograf beim städtischen Verkehrs- und Wiederaufbauamt eingestellt wurde.⁹⁸ Im Fall von Gelsenkirchen zeigt sich, dass man eine klare Unterscheidung zwischen der Kommunikation nach außen und innen vornahm: Der eher für die Außenwirkung gedachte Kulturfilm wurde im 35-mm-Format durch eine Produktionsfirma hergestellt.

95 Siehe z. B. Stadt Dortmund an Insel-Film GmbH, 16.02.1951, sowie Stadt Dortmund an West-Film GmbH, 18.12.1952 (beide STA DO, Best. 113, Nr. 130).

96 Vgl. Tobias Picard: «Alt» und «Neu» im städtischen Imagefilm in den Jahren 1936, 1952 und 1959». In: Felix Fischl / Filmkollektiv Frankfurt e. V. (Hrsg.): *Wandelbares Frankfurt. Dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 2018, S. 72–73.

97 *IM RHYTHMUS DER ZEIT*, Produktion: Schrader Filmproduktion, 35 mm, 15 Min., D 1954. Vgl. Minner 2012, S. 214. Zu den Zerstörungen in Recklinghausen vgl. Adolf Dorider: «Recklinghausen». In: Erich Keyser (Hrsg.): *Westfälisches Städtebuch*, Stuttgart 1954, S. 296.

98 *STADT DER TAUSEND FEUER*, Produktion: Burg-Film Produktion GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 13 Min., D 1950. Bezüglich der Kosten für den Film siehe Springer / Minner 2012, S. 19. Zu Hans Rotterdam siehe <https://bit.ly/363FR8d> (13.03.2022).

Zugleich hatte man das Potenzial des Films zur Selbstdarstellung gegenüber der eigenen Bevölkerung erkannt, ließ diese aber weitaus kostengünstiger von einem Mitarbeiter der Stadt im 16-mm-Format herstellen. Überdies verweist der Fall erneut auf die Durchlässigkeit des Amateurbegriffs im Bereich der kommunalen Filmproduktion und bleibt dabei kein Einzelbeispiel: In Castrop-Rauxel und Marl entschied man sich jeweils bezüglich für die Realisierung eines solchen Projektes zu einer Zusammenarbeit mit der Firma Filmproduktion Herbert K. Theis aus München. Diese produzierte zwischen 1954 und 1956 für Marl *DER MENSCH IM PLANQUADRAT* und 1955/56 für Castrop-Rauxel *GRÜNE INSEL IM SCHWARZEN REVIER*, die beide als 16-mm-Filme entstanden. Der Firmeninhaber Herbert Karl Theis startete seine Karriere als Filmemacher wohl ebenfalls ohne eine entsprechende Ausbildung zu Beginn der 1950er-Jahre, nachdem er 1947 aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrt war und zunächst ein Studium begonnen hatte. Bei seiner Firma handelte es sich um einen Ein-Mann-Filmbetrieb, wie Ralf Springer und Katrin Minner konstatieren. Theis machte der Stadt Castrop-Rauxel das Angebot, einen Werbe- und Kulturfilm für nur 5.000 DM zu produzieren, welches man nach einigem Zögern annahm. Am Ende wurde die Produktion durch Nachforderungen von Theis unter Hinweis auf den höheren Verbrauch von Rohmaterial mit rund 12.000 DM mehr als doppelt so teuer – Eine Begebenheit, die auch an einige von Wilms' Filmprojekten erinnert. Der Film sollte sowohl in den städtischen Schulen als Lernmaterial dienen als auch im Bundesgebiet und im Ausland einen Eindruck von der Stadt vermitteln. Nach Fertigstellung kam er vor lokalen Verbänden und Vereinen zur Vorführung. Ein Prädikat durch die Filmbewertungsstelle Wiesbaden wurde ihm allerdings nicht erteilt, sodass er in seiner Funktion als Kulturfilm in überregionaler Vermarktung scheiterte.⁹⁹

Bei Theis' Projekt für die Stadt Marl, das der Filmemacher anscheinend noch vor seinem Castrop-Rauxel-Film in Angriff genommen hatte und das für 14.000 DM realisiert wurde, übernahm der örtliche Kulturdezernent das Abfassen des Drehbuchs. Der Film fand in der Stadt große Anerkennung, über seine weitere Verwendung ist aber kaum etwas bekannt. Allerdings deuten verschiedensprachige 35-mm-Kopien in Bundesarchiv-Filmarchiv darauf hin, dass er wirklich auch international zum Einsatz kam.¹⁰⁰ Obwohl Herbert Karl Theis offensichtlich ein Quereinsteiger im Filmgeschäft war, weisen seine Filme für Castrop-Rauxel und Marl jene Muster auf, die sich für Stadtwerbefilme etabliert hatten: Sie betten die Stadt in ihre jeweilige landschaftliche Umgebung ein und verweisen auf ihre Geschichte, bevor sie diese als vorwärtsgewandten Ort porträtieren, der sich gut zum Arbeiten (Arbeitsplätze in der Industrie, gute Verkehrsanbindung) und Leben (moderne Wohnbebauung, neue Schulen, vielfältige Freizeitmöglichkei-

99 Vgl. Springer / Minner 2012, S. 11–16.

100 Vgl. ebd., S. 16–19.

ten, städtisches Grün) eignet.¹⁰¹ Zwischen 1957 und 1959 produzierte Theis noch den Stadtwerbefilm *WOLFSBURG – STADT IM AUFBAU*, bevor er sich 1959, während der Dreharbeiten zu einem weiteren Werbefilm für die Stadt Lünen, mit dem ihm ausgezahlten Vorschuss nach Rio de Janeiro absetzte.¹⁰²

Neben den genannten Filmen lassen sich während der 1950er-Jahre weitere Stadtwerbefilmprojekte im Ruhrgebiet nachweisen. So ließ beispielsweise die Stadt Hagen 1959 in ihrem Auftrag den Film *HAGEN – STADT ZWISCHEN ERZ UND KOHLE* (35 mm und 16 mm) von der Paul Kellermann Filmproduktion herstellen.¹⁰³ Gelsenkirchen folgte ein Jahr später mit der Produktion *BRÜCKE VOM ALTEN ZUM NEUEN REVIER*, die durch Exentrik-Film auf 35 mm realisiert wurde.¹⁰⁴ Diese Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, lässt aber den Schluss zu, dass Stadtwerbefilme in den 1950er-Jahren in einigen Kommunen des Ruhrgebiets als Kommunikationsinstrumente nach außen (im Sinne der Verwertung als Kulturfilme) und innen (im Sinne eines lokalen Gebrauchs) eingesetzt wurden. Wie Katrin Minners Beitrag zeigt, ließe sich diese Liste erweitern, wenn man Westfalen als größeren geografischen Rahmen mit in die Betrachtung einbeziehen würde.¹⁰⁵

Dabei handelte es sich bei den Akteuren hinter den Filmen zumindest teilweise um Quereinsteiger oder Amateure, die entweder bei der Stadt selbst angestellt waren (wie im Fall von Gelsenkirchen) oder sich wie Herbert K. Theis selbstständig gemacht hatten. Elisabeth Wilms ist in dieser Hinsicht also keineswegs als Einzel- oder Sonderfall zu sehen. Sie unterscheidet sich von den hier aufgeführten Beispielen der kleinen Produktionsfirmen allerdings dadurch, dass sie sich in der Öffentlichkeit bewusst nicht als professionelle Filmemacherin darstellte, sondern den Amateurstatus als Label zur Selbstvermarktung benutzte. Wie in Kapitel 3 bereits näher ausgeführt wurde, grenzte sie sich gegenüber der Profi-Zuschreibung sogar ab, indem sie – zumindest laut eigener Aussagen – Angebote zur «professionellen Filmarbeit» mehrfach ausschlug.¹⁰⁶ Es lässt sich vermuten, dass für potenzielle Auftraggeber der Amateurstatus hingegen nicht notwendigerweise mit negativen

101 Theis' Filme entsprechen in ihrer Gestaltung damit dem, was Katrin Minner für die von ihr untersuchten Stadtwerbefilme aus Westfalen festgestellt hat. Vgl. Minner 2012, S. 207–213.

102 *WOLFSBURG – STADT IM AUFBAU*, Produktion: Filmproduktion Herbert K. Theis, 35 mm, Farbe, Ton, 11 Min., D 1959. Zu Theis' Verschwinden siehe Springer / Minner 2012, S. 15, sowie Marc Fröhling: «Lünen 1959: Stadtfilmer dreht ein paar Szenen und flieht mit dem Geld nach Rio de Janeiro». In: *Ruhr Nachrichten*, 25.11.2018.

103 *HAGEN – STADT ZWISCHEN ERZ UND KOHLE*, Produktion: Paul Kellermann Filmproduktion, 35 mm und 16 mm, 11 Min., D 1959.

104 *BRÜCKE VOM ALTEN ZUM NEUEN REVIER*, Produktion: Exentrik-Film, 35 mm, s/w, Ton, 12 Min., D 1960.

105 Siehe Minners Auflistung der von ihr herangezogenen Filme aus Westfalen: Minner 2012, S. 214–215.

106 Siehe z. B.: o. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

Assoziationen wie etwa schlechter Filmqualität, sondern für sie positiven Konnotationen versehen war, allem voran der Erwartung niedrigerer Herstellungskosten gegenüber «professionellen» Produktionsfirmen sowie eines besonderen Enthusiasmus (im Sinne filmischer «Liebhaberei») gegenüber dem Filmprojekt.

Dass Städte in den 1950er-Jahren nicht zwangsläufig mehr oder weniger professionell agierende Produktionsfirmen beauftragen oder über ihre eigenen Mitarbeiter tätig werden mussten, zeigt das Beispiel der Stadt Soest, die einen dritten Weg ging: Da ein derartiges Angebot zu teuer erschien, setzte man stattdessen auf eine enge Zusammenarbeit mit dem örtlichen Schmalfilmclub (indem man diesem unter anderem eine Kamera kaufte), und ließ bis 1961 insgesamt neun Filme über bekannte Soester Persönlichkeiten produzieren ließ, bevor sich der Club im folgenden Jahr auflöste.¹⁰⁷

Die Stadt Dortmund hielt bezüglich eines Stadtwerbefilms an ihrem ablehnenden Standpunkt zumindest bis 1957 fest, als man sich schließlich doch an ein solches Projekt wagte. Wie aus einem Schreiben hervorgeht, erachtete man den Wiederaufbau inzwischen als ausreichend weit fortgeschritten, um mit einem solchen Projekt zu beginnen.¹⁰⁸ Neben finanziellen Aspekten scheint der Faktor der «Vorzeigbarkeit» also ebenfalls entscheidend gewesen zu sein. Dortmund wollte sich in den 1950er-Jahren nicht als eine Stadt in der Neuentstehung porträtiert sehen, sondern als eine Stadt, die diese Phase bereits hinter sich gelassen hatte.

Der Film sollte allerdings nicht in Zusammenarbeit mit einer der Produktionsgesellschaften realisiert werden, die sich in den vorangegangenen Jahren teilweise nachdrücklich um einen derartigen Auftrag bemüht hatten und die in den meisten Fällen einen 35-mm-Film für die Auswertung im kommerziellen Kinobetrieb herstellen wollten. Stattdessen ging man eine Kooperation mit der Dortmunder Reinoldus-Film ein, die zum Preis von rund 17.000 DM einen 45-minütigen 16-mm-Lichttonfilm produzieren sollte.¹⁰⁹ Neben der preislichen Gestaltung des Projektes spielte für das Presse- und Verkehrsamt offensichtlich eine große Rolle, dass die Firma ihren Sitz vor Ort hatte und man so eine gewisse Kontrolle über die Projektumsetzung hatte¹¹⁰ – Aspekte, die Jahre später auch maßgeblich zur Vergabe eines ähnlichen Auftrags an Elisabeth Wilms beigetragen haben dürften. Laut einer Aktennotiz des Presse- und Verkehrsamtes sollte der Film folgende Themen «wie Perlen auf einer Kette aufgereiht»¹¹¹ beinhalten:

107 Vgl. Begleittext zur DVD IM HERZEN WESTFALENS. SOEST IN HISTORISCHEN FILMEN im Booklet von Claudia Landwehr: Im Herzen Westfalens. Soest in historischen Filmen». In: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hrsg.): IM HERZEN WESTFALENS. SOEST IN HISTORISCHEN FILMEN, s/w und Farbe, Ton, 36 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2015, S. 7.

108 Vgl. Reinoldus-Film an Stadt Dortmund, 19.06.1957, STA DO, Best. 113, Nr. 132.

109 Vgl. Stadt Dortmund an Reinoldus-Film, 01.08.1957, STA DO, Best. 113, Nr. 132.

110 Siehe Aktennotiz vom 19.02.1962, STA DO, Best. 113, Nr. 132.

111 Siehe Aktennotiz Dortmund Film, o. D., STA DO, Best. 113, Nr. 132.

1. Kohle, Eisen, Bier,
2. Wirtschaft, Einkaufsstadt, Hafen (Getreidebörse, Zucker),
3. Großmarkt, Schlachthof,
4. Schienenverkehr, Straßenverkehr, Hubschrauber,
5. Grünanlagen, Kleingartenanlagen, Erholung (Tierpark, Schlangenfarm, Botanischer Garten, Hengsteysee), Landschaft (Wasserburgen, Wälder),
6. Gastlichkeit,
7. Kulturleben (Hochschulviertel, Institute, Fritz-Henßler-Haus, Synagoge),
8. Sport,
9. Tagungs- und Kongreßstadt¹¹²

Diese Themen finden sich nahezu identisch so auch in späteren Dortmund-Filmen wieder.¹¹³ Von lokalspezifischen Zuschnitten wie «Kohle, Eisen, Bier» abgesehen lassen sich viele Themenbereiche, wie etwa der Dreiklang von Arbeiten, Wohnen und Freizeitgestaltung finden, die typisch für den Stadtwerbefilm waren. Im vorliegenden Fall war geplant, diese Themen entlang einer Spielhandlung zu aufzugreifen, die vom Besuch eines Geschäftsmannes in der Ruhrgebietsstadt erzählen sollte.¹¹⁴ Wie die überlieferten Briefwechsel nahelegen, handelte es sich bei der Reinoldus-Film um eine Ein-Mann-Firma, die laut eigenen Aussagen über kein nennenswertes finanzielles Polster verfügte und auf die pünktlichen Vorschusszahlungen durch die Stadt angewiesen war.¹¹⁵ Die Dreharbeiten für den Film, für den in der entsprechenden Akte nie ein Titel genannt wird, zogen sich unter starker Einbeziehung des Direktors des Presse- und Verkehrsamtes, Willy Weinauge, in die Sichtung und Beurteilung des gefilmten Materials über mehrere Jahre hin, obwohl man zu Beginn lediglich ein Jahr eingeplant hatte. 1960 waren sie abgeschlossen, was jedoch nicht gleichbedeutend mit der Vollendung des Projektes zu sehen ist. Tatsächlich zog sich die Fertigstellung weiter hinaus, weil man beim ehemaligen Presse- und Verkehrsamt, das inzwischen in Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung umbenannt worden war, entschieden hatte, den Film aus Kostengründen selbst zu vertonen, was bis Ende 1961 aber nicht umgesetzt wurde.¹¹⁶

Weinauge musste sich wenige Monate später gegenüber der Dortmunder Stadtkasse rechtfertigen, weil das Projekt immer noch nicht abgeschlossen war. Dabei führte er an, dass sich neben der (immer noch ausstehenden) Vertonung aufgrund des fortschreitenden Wiederaufbaus in der Stadt die Notwendigkeit

112 Ebd.

113 Siehe Unterkapitel 6.5.

114 Ebd.

115 Vgl. Reinoldus-Film an Stadt Dortmund, 19.06.1957, STA DO, Best. 113, Nr. 132.

116 Vgl. interne Schreiben der Stadt Dortmund, 08.06.1960 und 05.12.1961, STA DO, Best. 113, Nr. 132.

ergeben hätte, bestimmte Teile des Films noch einmal zu drehen. Er glaubte, dass das Endprodukt sonst beim Publikum keine positive Resonanz erfahren würde. Die Fertigstellung stellte er für Ende 1962 in Aussicht, womit die Realisation des Projektes ganze fünf Jahre in Anspruch genommen hätte.¹¹⁷ In jedem Fall unterstreicht dieses Beispiel den wenig professionellen Umgang des ehemaligen Presse- und Verkehrsamt unter Willy Weinauge im Bereich der Filmproduktion, bei dem vor dem Hintergrund enormer städtischer Haushaltsprobleme die Geringhaltung der Produktionskosten anscheinend die oberste Priorität hatte und man versuchte, diese mittels des Engagements lokaler Kleinfirmen und einem hohen Maß an eigener Involvierung durchzusetzen. Dies hatte häufige Verzögerungen und sehr lange Produktionszeiträume zur Folge.¹¹⁸

Ein weiteres Kapitel der Filmproduktion unter Beteiligung der Dortmunder Stadtverwaltung sind zwei Versuche, eine lokale bzw. regionale Wochenschau zu etablieren. Beide Vorhaben gingen nicht von der Stadt Dortmund selbst aus, sondern von anderen Akteuren. Im ersten Fall, 1951, wandte sich das Wuppertaler Presse- und Werbeamt in Person des späteren Kölner Beigeordneten für Kunst und Kultur Kurt Hackenberg an sein Dortmunder Pendant. Hackenberg hatte sich zum Ziel gesetzt, eine regionale Wochenschau ins Leben zu rufen und suchte nach Unterstützern.¹¹⁹ Es scheint jedoch, als hätte sein Werben um das Projekt keinen Erfolg gehabt.

1960, neun Jahre später startete der in Dortmund ansässige Kameramann Hermann Thöne einen weiteren Versuch. Für die von ihm geplante lokale Wochenschau *DORTMUND IM BILD* sicherte ihm die Stadt eine wöchentliche Beteiligung von 400 DM zu und stellte ihm als Referenz eine schriftliche Bescheinigung über die Zusammenarbeit aus. Doch auch dieses Projekt versandete, wenn auch ungleich spektakulärer: Anfangs ließ sich das Vorhaben gut an, bis Thöne ohne Absprache der Stadt eine Pressekonferenz abhielt, auf der er seine Wochenschau bewarb und von Vertragsabschlüssen mit Dortmunder Filmtheatern sprach, die allerdings noch gar nicht getätigt worden waren, was seitens der Kinobetreiber auf wenig Gegenliebe stieß.¹²⁰ Auf eine Aufforderung des Amtes für Wirtschafts- und Verkehrsförderung, sich diesbezüglich zu erklären, reagierte Hermann Thöne nicht. Stück für Stück wurde bei der Stadt zudem bekannt, dass er seinen (mutmaßlich einzigen) Mitarbeiter nicht bezahlte und auch seine Rechnungen bei einem Kölner Filmkopierwerk nie beglichen hatte. Vermutlich weil

117 Vgl. interne Schreiben der Stadt Dortmund, 08.06.1960 und 19.02.1961, STA DO, Best. 113, Nr. 132.

118 Günter Högl bezeichnet die Jahre 1958/59, also jene Jahre, in denen ein Großteil der Produktion des städtischen Werbefilms durch die Reinoldus-Film stattfand, als «Krisenjahre» des städtischen Haushalts. Siehe Högl, S. 488.

119 Sie Stadt Wuppertal an Stadt Dortmund, 21.08.1951, STA DO, Best. 113, Nr. 130.

120 Siehe Stadt Dortmund an Hermann Thöne, 04.02.1960, STA DO, Best. 113, Nr. 134.

das Kopierwerk die Kriminalpolizei einschaltete, ließ diese laut Willy Weinauge in den Dortmunder Tageszeitungen Meldungen publizieren, in denen sie vor Thöne warnte. Dieser hatte da schon die Stadt verlassen und war nach Frankfurt am Main verzogen. Zu einem noch kurioseren Abschluss sollte die Angelegenheit erst sieben Jahre später gelangen, als Thöne sich erneut an das Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung wandte und ohne weitere Erklärung mehrfach nachdrücklich eine Kopie der ihm einst ausgestellten Bescheinigung forderte. Diese wurde ihm, wenig überraschend, verweigert.¹²¹

Auch wenn die Dokumentenlage zu diesem Fall sehr einseitig die Perspektive der Mitarbeiter:innen der Stadt Dortmund zum Ausdruck bringt, scheint es doch so, als hätte Hermann Thöne, in dessen Briefkopf sich sowohl die Bezeichnung «Kameramann» als auch die Zusätze «Film und Diawerbung – Kulturfilme – Film und Bildreportagen»¹²² finden, versucht, sich (möglicherweise als professionell ausgebildeter Bildgestalter, möglicherweise als Amateur und Quereinsteiger) mit einer eigenen Produktionsfirma auf dem Werbe- und Kulturfilmmarkt selbstständig zu machen, womit er allerdings scheiterte. Dass lokale Wochenschauprojekte in den späten 1950er-Jahren weder exotisch noch unter ähnlichen Bedingungen zwangsläufig zum Scheitern verurteilt waren, zeigt beispielsweise Kay Hoffmanns Fallstudie zum KARLSRUHER MONATSSPIEGEL, der von 1957 bis 1966 existierte. Initiator dieser 94 Ausgaben umfassenden Wochenschau war der gelernte Karlsruher Fotokaufmann Emil Meinzer, der in den 1950er-Jahren begonnen hatte, Werbespots, Kulturfilme und Dokumentationen zu produzieren. Er stellte den KARLSRUHER MONATSSPIEGEL überwiegend in Eigenleistung her, bis er 1966 plötzlich verstarb, was das Ende des Projektes bedeutete. Wie Thönes Vorhaben wurde Meinzers Wochenschau seitens der Stadt Karlsruhe unterstützt und von der Lokalpresse positiv beurteilt. Wie Hoffmann zeigt, erwies sich gerade der finanzielle Beistand durch die Stadt (der im Laufe der Zeit immer höher ausfiel) als überlebenswichtig für das Projekt, das auch das Interesse anderer Städte wie Leverkusen und Darmstadt weckte, wo man es als Alternative zur stadteigenen Produktion von Filmen wahrnahm. Der Stadt Karlsruhe diente die lokale Wochenschau bisweilen als Instrument zur Selbstdarstellung, mit dem man die städtische Wiederaufbauleistung und damit den Erfolg der eigenen Politik würdigte.¹²³ In diesem Aspekt zeigt sich eine Parallele zu den seit den 1960er-Jahren von Elisabeth Wilms hergestellten Dortmunder Imagefilmen, auf die im späteren Verlauf dieses Kapitels noch eingegangen wird.

121 Vgl. STA DO, Best. 113, Nr. 134.

122 Siehe z. B. Hermann Thöne an Stadt Dortmund, 11.01.1960, STA DO, Best. 113, Nr. 134.

123 Kay Hoffmann: «Eine lokale Wochenschau als Spiegel des bundesdeutschen Wirtschaftswunders. Das Beispiel Karlsruher Monatsspiegel». In: Philipp Osten / Gabriele Moser / Christian Bonah / Alexandre Sumpf / Tricia Close-Koenig / Joël Danet (Hrsg.): *Das Vorprogramm. Lehrfilm, Gebrauchsfilm, Propagandafilm, unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am Oberrhein, 1900–1970*, Heidelberg, Strasbourg 2015, S. 243–262.

6.4 Die blühende Stadt

Eine weitere Facette der kommunalen Filmproduktion in Dortmund wird durch Wilms' Filme über die beiden Gartenbauausstellungen «Bundesgartenschau» 1959 und «Euroflor» 1969 in Dortmund illustriert, die sie im Auftrag der Stadtverwaltung fertigte. Namentlich handelt es sich um *DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK* und *SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT. DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK* sowie *EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR*. Besonders die Umstände der Filmherstellung im Kontext der Bundesgartenschau eignen sich aufgrund der Quellenlage gut, um die Auftragstätigkeit der Filmemacherin im Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Wettbewerb im Bereich der Gebrauchsfilmproduktion einerseits und den finanziellen Zwängen ihres Auftraggebers andererseits zu kontextualisieren.

In den Unterlagen des Presse- und Verkehrsamtes finden sich Briefe von insgesamt fünf verschiedenen Filmproduktionsfirmen, die sich zwischen 1958 und 1959 schriftlich bei der Stadt Dortmund um den Auftrag zur Herstellung eines Films über die bevorstehende Bundesgartenschau bewarben. Das Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms gehört nicht dazu. Es scheint, dass die Unternehmen überwiegend aus Eigeninitiative mit ihren Angeboten an das Presse- und Verkehrsamt herantreten sind, wahrscheinlich nachdem die Vergabe der Gartenschau an Dortmund medial verbreitet wurde. Die erste dieser Offerten, von der Münchner Dia-Film stammend, wurde seitens des Amtes noch umgehend negativ beschieden, da man «im Augenblick mit einer Dortmunder Firma einen Vertrag zu Herstellung eines Dortmunder Werbefilms abgeschlossen» habe und «ein weiteres Objekt finanzieller Anspannung noch nicht in Angriff genommen werden» könne.¹²⁴ Weiter heißt es in dem Schreiben des Amtsdirektors, dass Filmpläne im Kontext der Gartenschau noch nicht bestünden.¹²⁵ Diese Aussagen sind insofern beachtenswert, als dass sie zum einen sehr konkret auf die finanziellen Beschränkungen des Presse- und Verkehrsamtes als eine Determinante der städtischen Filmproduktion hinweisen und zeigen, dass anscheinend keine längerfristigen Planung für städtische Filmprojekte existierten.

Interessant ist zudem, dass es sich bei der Dia-Film um eine Produktionsfirma aus München handelte, die in keinem regionalen Bezug zu Dortmund stand. Die übrigen vier Produktionsgesellschaften hingegen, die Rhein-Ruhr-Film aus Bochum, die WIDOK GmbH aus Wuppertal, die Exentrik-Film aus Münster und Hamburg und die RHEWES Filmproduktion GmbH aus Düsseldorf,¹²⁶ waren

124 Stadt Dortmund an Karl Melzer, 18.03.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 130. Bei dem erwähnten Filmprojekt handelt es sich um einen Werbefilm der Dortmunder Reinoldus-Film für die Stadt. Siehe z. B. Stadt Dortmund an Reinoldus-Film, 01.08.1957, STA DO, Best. 113, Nr. 132.

125 Vgl. ebd.

126 Siehe STA DO, Best. 113, Nr. 129 und Nr. 130.

alle innerhalb eines Radius von 60 Kilometern um Dortmund angesiedelt, woraus sich die These ableiten lässt, dass ein Filmprojekt wie jenes zur Bundesgartenschau wohl aufgrund seiner Realisierungsdauer von mehreren Monaten (bedingt durch den sich vom Frühling bis zum Herbst erstreckenden Veranstaltungskalender) wohl vor allem für Filmproduktionsgesellschaften aus der Region von Interesse war, die schnell und ohne größere Kosten Dortmund erreichen konnten. Hans Peterich, Inhaber von Exentrik-Film sprach diesen Standortvorteil sogar explizit in einem seiner Schreiben an: «Ausser [sic] für die laufenden Aufnahmen steht für kurzfristig auftretende Besonderheiten während der Bundesgartenschau ein Aufnahmeteam in Münster stets abrufbereit.»¹²⁷ Bereits kurz nach der Ablehnung des ersten Angebots muss man sich seitens der Stadt darüber einig geworden sein, einen Film über die Bundesgartenschau fertigen zu lassen, denn zumindest mit zwei der nun an das Presse- und Verkehrsamt herantretenden Bewerber, Rhein-Ruhr-Film und Exentrik-Film, ging man in Verhandlungen um den Preis und den Umfang des Projekts. Warum die WIDOK GmbH und die RHEWES Filmproduktion GmbH nicht ebenfalls einbezogen wurden, oder ob dies möglicherweise nur mündlich geschah, lässt sich heute nicht mehr feststellen.

Die Schreiben der Filmproduktionsfirmen werfen die generelle Frage auf, welchen Zweck ein Film über die Dortmunder Bundesgartenschau verfolgen sollte. Für die fünf oben aufgeführten Firmen ist diese Frage leicht zu beantworten: Sie alle planten, einen Kulturfilm zu produzieren, der im Rahmen des kommerziellen Kinoprogramms wahrscheinlich landesweit zur Auswertung gekommen wäre. Im Falle der WIDOK GmbH sprach man die Verleihmodalitäten sogar konkret an, indem man angab, die «Einschaltung des Filmes über den Filmverleih würde selbstverständlich durch uns erfolgen.»¹²⁸ Die Frage nach dem Zweck eines solchen Films muss sich zweifellos auch bei den Verantwortlichen der Stadt gestellt haben. Auf die Auswertungsmodalitäten des letztendlich in ihrem Auftrag produzierten Films wird deshalb noch zurückzukommen sein.

Es lohnt sich, auch einen genaueren Blick auf die schriftlich abgegeben Kostenvorschläge der Exentrik-Film und der Rhein-Ruhr-Film zu werfen. Die auf der nächsten Seite abgebildete Tabelle 4 soll den Überblick darüber erleichtern. Erstaunlich an diesen Angeboten ist die große preisliche Differenz, die bei gleicher Leistung zwischen ihnen besteht. Bis auf den ersten Kostenvorschlag der Exentrik-Film, der 50 Meter Filmlänge oder zwei Minuten Laufzeit mehr umfasst, gleichen sich die Angebote exakt, unterscheiden sich allerdings jeweils in einer preislichen Differenz von rund 35.000 DM (bei den ersten Angeboten), beziehungsweise 28.000 DM (bei den zweiten Angeboten). Einzig erkennbarer Mehr-

127 Hervorhebungen im Original. Exentrik-Film an Stadt Dortmund, 25.01.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

128 WIDOK GmbH an Stadt Dortmund, 17.10.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

Angebot	Filmlänge	Laufzeit	Format	Filmmaterial	Vertonung	Gesamtpreis
1. Angebot Rhein-Ruhr-Film	550m	20 Min.	35mm	Farbfilm, Eastman-Color	ja	24.750 DM
1. Angebot Exentrik-Film	600m	22 Min.	35mm	Farbfilm, Eastman-Color	ja	59.800 DM
2. Angebot Rhein-Ruhr-Film	550m	20 Min.	35mm	Farbfilm, Eastman-Color	ja	22.000 DM
2. Angebot Exentrik-Film	550m	20 Min.	35mm	Farbfilm, Eastman-Color	ja	49.950 DM

Tabelle 4 Übersicht über die Angebote der Rhein-Ruhr-Film und der Exentrik-Film für die Herstellung eines Films über die Bundesgartenschau 1959 in Dortmund.¹²⁹

wert der Exentrik-Film ist dabei das bereits angesprochene, «stets abrufbereite Aufnahmeteam in Münster». Einen möglichen Grund für diesen immensen Preisunterschied kann man, wenn man dem Briefkopf der Exentrik Glauben schenken mag, in dem Vorhandensein zweier Produktionsstandorte (Münster und Hamburg) sehen, welches zur Folge gehabt haben könnte, dass die Firma schlicht mehr Personal mit ihren Produktionen zu finanzieren hatte und dafür möglicherweise ein größeres Produktionsvolumen bot.

Zutreffender und viel banaler dürfte aber sein, dass Hans Peterich mit seiner Preiskalkulation in der Vergangenheit bei anderen städtischen Auftraggebern Erfolg gehabt hatte. Im umfangreichen, von Ralf Springer verfassten Booklet der vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe herausgegebenen DVD DAS MÜNSTERLAND. VIER FILMPORTRÄTS AUS DEN 1950ER JAHREN findet sich eine mehrseitige Darstellung der Geschichte der Exentrik-Film. Beachtenswert ist, dass es sich laut Springer bei Peterich ebenfalls um einen Quereinsteiger im Filmgeschäft handelte. Demnach begann der ehemalige Berufssoldat nach seiner Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft und diversen Aushilfsjobs 1950 zunächst eine Tätigkeit bei einer Hamburger Werbefilmfirma, ohne dass er zuvor einen Bezug zum Filmen oder Fotografieren gehabt hätte. Nur fünf Jahre später machte er sich mit Exentrik-Film selbstständig. Dass er laut seinen Schreiben Niederlassungen in Münster und Hamburg unterhielt, klingt möglicherweise glanzvoller, als es sich in der Realität darstellte. Es scheint vielmehr, als wäre Hans Peterich selbst der einzige Mitarbeiter von Exentrik-Film gewesen. Ralf Springer und Katrin Minner jedenfalls beschreiben das Unternehmen als «Pendant zur Firma von Herbert K. Theis»¹³⁰.

¹²⁹ Die Datenbasis für die Tabelle bilden folgende Schreiben: Exentrik-Film an Stadt Dortmund, 25.01.1959 und 05.03.1959, sowie zwei unterschiedliche Schreiben desselben Datums, Rhein-Ruhr-Film an Stadt Dortmund, 25.03.1959 (alle STA DO, Best. 113, Nr. 129).

¹³⁰ Springer / Minner 2012, S. 20.

Peterichs Firma finanzierte sich durch die Produktion von Werbefilmen, doch ihr Inhaber wollte sich laut Springer mit der Herstellung von Kulturfilmen profilieren. Vor diesem Hintergrund produzierte er 1957 einen von der Wirtschaft finanzierten Film für den Verkehrsverein Münster-Münsterland, der die münsterländische Landschaft portraitiert. *DIE PARADIESE LIEGEN NEBENAN* wurde zu einem großen Erfolg und wurde sogar 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel gezeigt.¹³¹

Im Fahrwasser dieses Erfolgs gelang es Peterich, verschiedene Geldgeber aus Wirtschaft, Kommunalverwaltung und Kirche von einem Folgeprojekt über das Münsterland zu überzeugen, das im CinemaScope-Verfahren realisiert werden sollte. Für dieses Vorhaben wurden 60.000 DM veranschlagt. Letztlich entwickelte sich *SCHICKSALE EINER LANDSCHAFT* (Ende 1958 uraufgeführt) für Peterichs Produktionsfirma jedoch zum Desaster: Der Film erhielt im weiteren Umkreis des Münsterlandes schlechte Kritiken und stieß auch bei der Stadt Münster, wohl aufgrund seines stark gerafften geschichtlichen Inhalts, auf wenig Gegenliebe. Noch schlimmer war, dass die Filmbewertungsstelle Wiesbaden ein (steuersenkendes) Prädikat für ihn verweigerte, was zur Folge hatte, dass der Film weder im In- noch Ausland in den Verleih kam. Es blieb bei einer öffentlichen Aufführung. Die Stadt Münster sah ihre aufgewendeten Finanzmittel in den Sand gesetzt und andere, mündliche Beteiligungszusagen wurden zurückgezogen. Wie Springer konstatiert, bedeutete dieser Fehlschlag in Kombination mit privaten Unglücksfällen das baldige Ende für Peterichs Exentrik-Film, die er Anfang der 1960er-Jahre auflöste und sich anschließend komplett aus dem Filmgeschäft zurückzog.¹³²

Vor diesem Hintergrund verwundert es also weder, dass Peterich in seinen 1959 an die Stadt Dortmund gerichteten Schreiben Produktionskosten von rund 60.000 DM und später 50.000 DM veranschlagte, noch, dass er nie auf filmische Referenzen seines Unternehmens verwies. Stattdessen setzte er auf Fürsprecher wie den Münsteraner SPD-Politiker Theodor Geringhoff, den Baumschulenbesitzer Theodor Beaufays oder den Landesrat Robert Paasch vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe.¹³³ In Kontrast dazu warb Rhein-Ruhr-Film sehr offensiv mit den von ihnen in der Vergangenheit realisierten Projekten um die Gunst des Presse- und Verkehrsamtes.¹³⁴ Obwohl sie zudem zwei vergleichsweise sehr günstige Kostenvoranschläge für einen 35-mm-Film unterbreitete, wurde der

131 Vgl. Springer 2007, S. 16–19. *DIE PARADIESE LIEGEN NEBENAN*, Regie: Ule J. R. Eith, Produktion: Exentrik-Film, 1957, 35 mm, 12 Min., s/w, Ton.

132 Vgl. ebd., S. 19–22. *SCHICKSALE EINER LANDSCHAFT*, Regie: Ule J. R. Eith, Produktion: Exentrik-Film, 1958, 35 mm, CinemaScope, 14 Min., Farbe, Ton.

133 Siehe Exentrik-Film an Theodor Geringhoff, 25.01.1959, Theodor Beaufays an Stadt Dortmund, 06.03.1959, sowie Landschaftsverband Westfalen-Lippe an Stadt Dortmund, 28.01.1959, (alle STA DO, Best. 113, Nr. 129).

134 Siehe Rhein-Ruhr-Film an Stadt Dortmund, 25.03.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

Zuschlag weder der Rhein-Ruhr-Film noch der konkurrierenden Exentrik-Film gegeben. Stattdessen wurde Elisabeth Wilms damit beauftragt, für die Summe von 15.000 DM einen 16-mm-Farbfilm über die Bundesgartenschau zu produzieren.¹³⁵ Nachdem das Presse- und Verkehrsamt bereits mit ihr zusammengearbeitet hatte, dürfte bei dieser Entscheidung klar gewesen sein, dass man sich mit Wilms gegen einen Kulturfilm im 35-mm-Format und damit auch gegen die bundesweite Zirkulation eines solchen Films im Kontext des kommerziellen Kinobetriebs entschied, und stattdessen für eine 16-mm-Produktion, die in diversen Projektionskontexten im Sinne des non-theatrical film entweder vor der eigenen Bevölkerung oder aber vor Touristengruppen, Delegationen von Partnerstädten und anderen ähnlichen Interessensgruppen vorgeführt werden konnte.

Glaubt man der eigenen Darstellung von Wilms, die sie Ende 1959 in einem längeren Schreiben an das Presse- und Verkehrsamt zu Papier gebracht hat, scheint vor allem der finanzielle Rahmen für die Entscheidung zu ihren Gunsten ausschlaggebend gewesen zu sein. Sie schreibt, dass Direktor des Amtes, Willy Weinauge, und andere Vertreter der Stadt anlässlich der Bearbeitung des «Westfalahallenfilmes» (gemeint ist hier wahrscheinlich dessen nachträgliche Vertonung) bei ihr zur Gast gewesen wären. Weinauge habe sie im Verlauf eines Gesprächs unvermittelt gefragt, was sie für die Herstellung eines Films über die Bundesgartenschau verlangen würde ihr gegenüber erklärt, ihm stünden nur 15.000 DM für ein derartiges Projekt zur Verfügung. Man wurde sich einig darüber, dass die Filmemacherin für diese Summe über mehrere Monate hinweg die Höhepunkte der Veranstaltung dokumentieren und so 600–700 m Farbfilm zusammentragen sollte. Laut Wilms hätte man außerdem besprochen, dass die Summe von 15.000 DM nicht die Postproduktion und Vervielfältigung des Films umfassen würde. Diese Arbeiten sollten extra abgerechnet werden.¹³⁶ Die Filmemacherin bemängelt im weiteren Verlauf des Briefes, dass sie in der Folgezeit nie eine schriftliche Auftragsbestätigung von der Stadt erhalten hatte, und ihr diese (rückdatiert um drei Monate) erst zugesandt worden sei, nachdem sie ihrerseits den Auftrag schriftlich bestätigt und um eine Abschlagszahlung gebeten hatte. Die Auftragsbestätigung der Stadt habe dann weder Filmlänge noch Endsumme enthalten.

In Wilms' Nachlass finden sich die beiden erwähnten Schriftstücke und in der Tat schweigt sich der «Bestellschein» der Stadt Dortmund über die Länge des herzustellenden Films aus. Als einzigen Posten enthält er die «Anfertigung eines Dokumentarfilms» in einer «Gesamtauftragshöhe» von 15.000 DM. Möglich, dass die Filmemacherin diese Formulierungen im Licht der vorangegangenen mündlichen Absprachen anders interpretiert hat, doch letztlich lässt das Doku-

135 Siehe Bestellschein der Stadt Dortmund über die Anfertigung eines Dokumentarfilms an Elisabeth Wilms vom 25.03.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

136 Vgl. Wilms an Stadt Dortmund, 04.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32.

ment genug Interpretationsspielraum, um es auch als Auftrag über die sämtliche Produktionsaspekte umfassende Herstellung eines Dokumentarfilms zum Gesamtpreis von 15.000 DM zu lesen.¹³⁷ In jedem Fall agierte das Presse- und Verkehrsamt unter Willy Weinauge als Auftraggeber seinerseits wenig professionell, indem es den so wenig spezifizierten Auftrag an die Filmemacherin erteilte und ihr auch in der Folge weder ein Konzept, Treatment oder Drehbuch zukommen ließ, noch konkrete inhaltliche Vorgaben machte. Bei der Abwicklung von Filmprojekten schien man noch immer unbedarft zu sein. Davon zeugt auch ein im Bestand des Amtes überlieferter Auszug eines Protokolls über die Sitzung des «Arbeitskreises Bundesgartenschau» aus dem Jahr 1959. Darin heißt es auf die Frage, welche Arbeitsaufträge Wilms erteilt wurden:

Herr Dir. Weinauge erklärte, dass Frau Wilms je Monat 100 m Film zu drehen habe und auch über wichtige Veranstaltungen in der BGS Kenntnis erhalte. [...] Inwieweit Frau Wilms die je nach Jahreszeit verschiedene Flora verarbeitet, sei nicht bekannt. Zweckmässigerweise [sic] soll Frau Wilms jedoch benachrichtigt werden, sich ggf. Anregung bei Dir. Glöckner zu holen.¹³⁸

Wie ich im Verlauf meiner Arbeit bereits mehrfach festgestellt habe, war es häufig ein solch eher loses Auftragsverhältnis, das zu Verstimmungen zwischen Filmemacherin und Auftraggebern führte. So geschah es auch diesmal: In der Folge verhielt sich Wilms, die ihrerseits Professionalität von ihrem Auftraggeber einforderte, ebenfalls wenig professionell. Obwohl der Umfang des Projekts in Filmmetern samt Preis bereits zu dessen Beginn festgelegt worden war, wurde die Filmemacherin im Verlauf der Arbeit wieder deutlich umfassender tätig und verfilmte 2.400 m Rohmaterial statt der geplanten 600–700 m, da sie «an drei Fassungen für drei verschiedene Zwecke dachte.»¹³⁹ Die von ihr als solche bezeichnete «Hauptfassung» wies im November eine Länge von 1.100 m, also rund 100 Minuten Spielzeit, auf. Welcher Zweck dieser Fassung zgedacht war, ist nicht überliefert. Als Kultur- oder Werbefilm für Dortmund deutlich zu lang, mag sie möglicherweise für Archivzwecke vorgesehen gewesen sein. Während sich die Funktionen, die Wilms den unterschiedlichen Fassungen zuordnete, nicht mehr nachvollziehen lassen, ist die Tatsache bemerkenswert, dass die Filmemacherin und nicht der Auftraggeber über diese Frage nachdachte. Dies zeugt davon, dass die Stadt mit dem Film offensichtlich kaum konkrete Pläne verfolgte.

137 Vgl. ebd., sowie zur Untermauerung von Wilms' Darstellung: Wilms an Stadt Dortmund, 18.06.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32. Zudem: Bestellschein der Stadt Dortmund vom 25.03.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

138 Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Arbeitskreises BGS (Bundesgartenschau), 27.06.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

139 Vgl. Wilms an Stadt Dortmund, 04.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32.

Kurioserweise befürwortete Weinauge laut Wilms zudem die übermäßig lange «Hauptfassung» mit nur leichten Kürzungen und plante, drei 16-mm-Kopien sowie ein 35-mm-blow-up anfertigen zu lassen. Letzteres weist darauf hin, dass das Presse- und Verkehrsamt nun doch an eine Auswertung der Produktion als Kulturfilm im Kontext des kommerziellen Kinos dachte, wogegen allerdings die Länge des Films sprach. Die Vervielfältigungsarbeiten an einem solch langen Film durchführen zu lassen, hätte jedoch enorme Kostensteigerungen mit sich gebracht, worauf Wilms erfolgreich hinwies.¹⁴⁰ Möglich ist, dass der Direktor des Presse- und Verkehrsamtes hier schlicht den größtmöglichen Filmumfang für das von der Stadt investierte Geld herausholen wollte. Die sehr beschränkten Auswertungsmöglichkeiten eines solchen Films hatte er dabei offensichtlich nicht im Blick. Die Arbeiten an der Entwicklung eines Off-Textes scheinen hingegen unter maßgeblicher Mitwirkung des Presse- und Verkehrsamtes entstanden zu sein. Darauf deutet ein überlieferter erster (und später nicht verwendeter) Entwurf Weinauges für die Einleitung des Bundesgartenschau-Films hin, den er an Wilms schickte und der, wieder einmal, die Kriegszerstörung und große Wiederaufbauleistung der Stadt in den Mittelpunkt und den Beginn des Films rückt.¹⁴¹

Für Wilms und das Presse- und Verkehrsamt zogen sich die Arbeiten am Bundesgartenschau-Film noch über Jahre hin. Tatsächlich rückte die Stadt später von der Idee ab, die letztlich 1.000 m lange Fassung des Films als «Erinnerungsfilm» fertigstellen zu lassen und plante stattdessen eine Fassung, die 30 bis 40 Minuten lang sein sollte und zudem die «direkte Brücke zum heutigen Westfalenpark» schlagen sollte.¹⁴² Auch das zwischenzeitlich angedachte 35-mm-blow-up wurde nie realisiert, wodurch der Film, in welcher Fassung auch immer, wohl nie als Kulturfilm im kommerziellen Kinobetrieb zur Auswertung gekommen ist.

Im Nachlass der Filmemacherin finden sich heute zwei Fassungen des Bundesgartenschau-Films mit leicht unterschiedlichen Titeln: DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK (31 Min., Farbe, Ton), bei dem es sich um eine der Fassungen handelt, die Wilms 1959 hergestellt hat, und SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT. DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK (32 Min., Farbe, Ton, Tonspur teilweise defekt), der eine «Brücke» zur weiteren Verwendung des Gartenschaulandes abbilden sollte.¹⁴³ Die Arbeiten für den letztgenannten Film, die Neuaufnahmen, Schnitt, Verfassen eines Off-Textes, Zusammenstellen der Musikuntermalung und Vertonung des Films, die von Werner Smacka übernommen wurde, zogen sich noch einmal über Jahre hin. Es scheint, dass die Stadt hier mehrmals die Zuarbeit zu den freiberuflich oder teilweise in ihrer Freizeit

140 Ebd.

141 Siehe Stadt Dortmund an Wilms, 02.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32.

142 Stadt Dortmund an Karl-Heinz Hanisch, 07.04.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

143 Vgl. Stadt Dortmund an Karl-Heinz Hanisch, 07.04.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

an dem Film tätigen Personen, die zum Verfassen des Off-Textes sowie für die Musik engagiert worden waren, verschleppte.¹⁴⁴ Die Fertigstellung scheint erst 1969 erfolgt zu sein, worauf unter anderem auch der Text des Off-Kommentars hinweist, der gegen Ende des Films anführt, dass 1969 auf dem Gartenschau-gelände ein Rosarium eingerichtet wurde.¹⁴⁵ Es ist erstaunlich, über welchen langen Zeitraum sich die Stadtvertreter, aber auch Wilms, sich immer wieder mit den Arbeiten an SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT beschäftigt haben. Auch hier lässt sich die Professionalität der beiden beteiligten Parteien in Frage stellen. In welchen Kontexten die Bundesgartenschau-Filme schließlich aufgeführt wurden, muss leider weitgehend offenbleiben, da entsprechende Quellen fehlen. Wahrscheinlich sind Aufführungen durch die Stadt Dortmund selbst im lokalen Rahmen in der Funktion eines Erinnerungsfilms. Dafür spricht zum einen die inhaltliche Machart der Filme und zum anderen ein Zeitungsartikel von 1959, der Wilms' Dreharbeiten thematisiert und das Filmprojekt als «Dokument für spätere Zeiten»¹⁴⁶ beschreibt. Der Artikel bringt den Film auch direkt mit den vielen Fotografien in Verbindung, die von den Parkbesuchern vor Ort gemacht werden. Wenn es dort mit Bezug auf die Fotos heißt «[d]enn fast jeder Besucher möchte eine dauernde Erinnerung mit nach Hause nehmen»,¹⁴⁷ lässt sich der Film demgegenüber quasi als kollektives Erinnerungsstück im Sinne aller Bundesgartenschau-besucher sehen, das zwar keiner von ihnen mit nach Hause nehmen kann, aber das doch zu öffentlichen Anlässen gemeinsam rezipiert werden kann und in diesem Sinne auch gemeinschaftsstiftend wirkt.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass sowohl DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK als auch SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT einen Großteil ihres Schauwertes daraus schöpfen, dass es sich bei ihnen um Farbfilme handelt, die einen Eindruck von der Farben- und Blütenvielfalt während der Bundesgartenschau vermitteln. Allerdings ist diese Schwerpunktsetzung in den Filmen, die, wie auch Wilms' andere Produktionen bildgestalterisch eher konventionell gehalten sind, zugleich ihr größter Schwachpunkt, denn die sich wiederholende Fokussierung auf Blumenbeete und Rabatten wirkt auf Dauer ermüdend. An diesem Aspekt wird besonders deutlich, dass beide Filme vor allem davon leben, dass das Publikum bei dem abgebildeten Ereignis selbst dabei war und sich bei oder nach der Filmvorführung mit Bekannten oder Familienangehörigen über die gemein-

144 Siehe diverse Schriftwechsel der Stadt Dortmund mit Karl-Heinz Hansich und Erich Jedwabski sowie der GEMA. STA DO, Best. 113, Nr. 129. Smackas Beteiligung lässt sich mit seiner Nennung im Abspann des Films belegen.

145 SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT. DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK. Siehe zudem Stadt Dortmund an Wilms, 08.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 129.

146 O. V.: «Unvergängliche Bundesgartenschau». In: *Westfälische Rundschau*, 06.06.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 114.

147 Ebd.



53–54 Blumen im Vordergrund, die Schwerindustrie im Hintergrund. DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK von Elisabeth Wilms setzt die Bundesgartenschau bildlich immer wieder in Bezug zur Industriestadt Dortmund, wie diese beiden Stills zeigen. Dazu werden als filmisches Mittel auch Flugaufnahmen eingesetzt (unten), die insgesamt nur selten in Wilms' Gesamtwerk zu finden sind.



samen Erinnerungen austauschen kann. Da die Filme selten einzelne Menschen vor der Kamera aus größerer Nähe zeigen, könnte man ableiten, dass das Erkennen der eigenen Person auf der Leinwand, wie im beispielsweise in den Lokalfilmen des frühen Kinos, weniger im Vordergrund des Filmenerlebnisses gestanden hat als der Aspekt, selbst den abgebildeten Ort besucht zu haben und über das Gartenschaugelände flaniert zu sein.¹⁴⁸

Beide Filme weisen eine chronologische Erzählstruktur auf, die die Zeit von Frühling bis Herbst 1959 abdeckt und die unterschiedlichen Bepflanzungsstadien des Geländes dokumentiert. Ein erster markanter Unterschied zwischen beiden

148 Zu Lokalaufnahmen im frühen Kino siehe bspw.: Karsten Hoppe / Martin Loiperdinger / Jörg Wollscheid: «Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen» in: *KINtop* 9, 2000, S. 15–37.

Produktionen ist, dass *DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK* lediglich mit Musik versehen wurde. Indem die Ebene des Off-Kommentars fehlt, fällt die Argumentation des Films weniger explizit aus als in *SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT*, der über Kommentar und Musik verfügt. Trotzdem präsentieren beide Filme die Bundesgartenschau als Erfolgsprojekt und das Gelände der Veranstaltung (das nach der Schau in «Westfalenpark» umbenannt wurde¹⁴⁹) als vielfältigen Erholungs- und Unterhaltungsort für alle Dortmunder:innen. Im Sinne kommunaler Politik wird so über die Filme ein Projekt der Stadtentwicklung verargumentiert, das auch unter Aufwendung städtischer Steuergelder entstanden ist. Während *SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT* dazu den Bau des Florianitums und die ersten Pflanzungen auf dem Gelände als narrativen Ausgangspunkt nimmt und dies eher als eine Maßnahme des städtebaulichen Lückenschlusses beschreibt, bestehen die ersten zweieinhalb Minuten von *DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK* aus einer Bildmontage, die tatsächlich die schwere Arbeit im titelgebenden Hüttenwerk sowie im Anschluss daran vor grauer Häuserkulisse spielende Kinder zeigt. Obwohl dem Film die erklärende Kommentarebene fehlt, wird eine Argumentation deutlich, die nahelegt, dass die Menschen in der Stadt einen grünen Ort der Erholung nötig haben. Dieser entsteht folglich in Form des Gartenschaugeländes. Abgesehen von diesem Beispiel präsentieren beide Filme, in denen immer wieder die Kulisse des Hüttenwerks im Hintergrund zu sehen ist, das Nebeneinander von Industrie und Erholung als harmonisch (Abb. 53–54).

Obwohl die Filme, beispielsweise durch Wilms' ruhige Kameraführung und die große bildliche Nähe zu prominenten Besuchern der Bundesgartenschau einen professionellen Eindruck erzeugen, wird dieser doch dadurch gebrochen, dass ihnen die Ebene des Originaltons fehlt. Dies fällt besonders auf, wenn in *SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT* etwa Oberstadtdirektor Walter Kliemt (offenbar vor Medienvertreter:innen) eine Rede hält, deren Inhalt dem Publikum nicht durch den Off-Kommentar erklärt wird. Den Verlust dieses atmosphärischen Filmelements suchte man wettzumachen, indem man, wie bei anderen Produktionen aus Elisabeth Wilms' Portfolio, stattdessen eine konstante Musikuntermalung hinzufügte, die zumindest an einigen Stellen versucht, den Originalton nachzuempfinden.¹⁵⁰ Bezüglich des Musikeinsatzes sind zwischen den Filmen ebenfalls Unterschiede zu erkennen: Während *DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK* mit Motiven aus der klassischen Musik vertont wurde, die,

149 Siehe Anne Hoffmann: «'59 '69 '91 – Drei entscheidende Wegmarken. Die Gartenschauen im Überblick». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 2, 2009, S. 91.

150 So beispielsweise wenn in *SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT* eine Musikkapelle aufspielt und die Filmmusik für die entsprechenden Einstellungen zu einem Marschthema wechselt. Ähnlich verhält es sich in *DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK*, wenn Bilder eines Erntedank-Festzuges gezeigt werden und auch hier ein Marschthema eingespielt wird.

wie bereits an anderer Stelle erläutert, für Wilms eine kostengünstige Methode des Einsatzes von Filmmusik bedeuteten, ist SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT, für dessen Vertonung Werner Smacka verantwortlich zeichnete, mit zeitgenössischer Unterhaltungsmusik versehen worden, wie sie auch in einigen von Wilms' Industriefilmen zum Einsatz kam.¹⁵¹

Auch über den dritten Film mit Bezug zum Westfalenpark, EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR, lassen sich kaum Dokumente finden. Die wenigen vorhandenen Presseartikel weisen darauf hin, dass auch er erst deutlich nach der europäischen Gartenschau Euroflor, die 1969 auf dem ehemaligen Gartenschauelände ausgerichtet wurde, als solcher fertiggestellt wurde. Dies scheint 1981 unter Beteiligung von Elisabeth Wilms, der Stadt Dortmund, Werner Smacka sowie diesmal dem «Freundeskreis Westfalenpark» geschehen zu sein. Wie einer weiteren Zeitungsmeldung zu entnehmen ist, hatten «Vereine, Verbände, Parteien und andere Organisationen» die Möglichkeit, den Film beim Dortmunder Presse- und Informationsamt für Vorführungen auszuleihen, was wiederum für eine lokale Auswertung zu Erinnerungszwecken spricht.¹⁵²

EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR unterscheidet sich in Bezug auf Inhalt und Gestaltung nur wenig von seinen Vorgängern, was unter anderem auch daran liegen dürfte, dass sich die bildlichen Motive kaum unterscheiden. Die musikalische Ebene besteht diesmal aus einer Mischung von Klassikstücken mit Unterhaltungsmusik. Auch in diesem Film fällt die Abwesenheit des Originaltons auf, und der Versuch ihrer Kompensation geschieht mit den gleichen Mitteln. Der Gestus des Films hat sich gegenüber den Vorgängerfilmen allerdings noch einmal gewandelt. EIN PARK LÄDT EIN versucht noch viel stärker als die anderen beiden Filme, über den Westfalenpark als Ort ein Image der Stadt zu transportieren. Der Film ist fortwährend sehr darum bemüht, anhand des Parks und der dort stattfindenden Veranstaltungen Dortmund als Stadt von internationalem Rang und internationaler Geltung zu präsentieren. Als eines der Vehikel dafür dient die titelgebende Euroflor, eine Kombination von Bundesgartenschau und europäischer Gartenschau, die 1969 in der Ruhrgebietsstadt veranstaltet wurde und mit internationalen Gästen stattfand. Doch dabei bleibt es nicht. Die Einrichtung eines Rosariums wird ebenso als neues internationales Stadtmerkmal präsentiert wie die dazugehörige Wahl einer Rosenkönigin, die Ausrichtung einer Jugendschachweltmeisterschaft unter Beteiligung von 60 Nationen (für das die Stadt laut

151 Z. B. in UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, vgl. Kapitel 5.

152 Siehe o. V.: «Ein Film über Westfalenpark». In: *Ruhr-Nachrichten*, 19.02.1981 und o. V.: «Neuer Film vom Westfalenpark». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 14.02.1981 (beide STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms) sowie o. V.: «Vereine können Euroflor-Film leihen». In: *Ruhr-Nachrichten*, 06.04.1981, STA DO, Best. 624, Nr. 105. Smackas Beteiligung an der Herstellung des Films lässt sich mit seiner Nennung im Abspann belegen.

Off-Kommentar großes Lob von den Teilnehmer:innen und von der nationalen und internationalen Presse zugesprochen bekommt), die jährlich stattfindenden Internationalen Dortmunder Schachtage und die Auslandskulturtage, bei denen sich jeweils eine Nation in der Stadt präsentiert und deren Programm teilweise im Westfalenpark stattfindet.

Gleichzeitig präsentiert der Film den Park und mit ihm auch die SPD-geführte Stadtspitze als bürgernah: Jeder kann das Gelände besuchen, und sogar der Oberbürgermeister und seine Familie sind regelmäßige Gäste. Zudem feiern die Gewerkschaften jährlich den Tag der Arbeit im Westfalenpark und 1980 richtete die SPD dort ein Familienfest aus, das mit politischer Prominenz (wie Helmut Schmidt, Willy Brandt und Johannes Rau) und vielen Besuchern glänzte. Doch *EIN PARK LÄDT EIN* lässt nicht nur relativ unverhohlene Versuche erkennen, im Zuge des Strukturwandels neue Alleinstellungsmerkmale für Dortmund zu finden, die Stadt als Ort von internationalem Rang darzustellen und die Kommunalpolitik der SPD anzupreisen. Vielmehr wird im Film auch anhand eines kulissenhaften mittelalterlichen Stadtbildes, das anlässlich der Euroflor temporär im Westfalenpark aufgebaut wurde, die Geschichtsträchtigkeit Dortmunds betont. Damit findet sich im Film sowohl eines der lang tradierten Selbstbilder Dortmunds wieder als auch neben der Inszenierung der Stadt als «grüne» Stadt ein weiteres typisches und ebenso etabliertes Element des Stadtwerbefilms.¹⁵³

6.5 Die internationale Stadt – städtische Filmproduktion in Dortmund in den 1960er- und 1970er-Jahren

Wie bereits gezeigt wurde, war die Stadt Dortmund in Form des Presse- und Verkehrsamtes in den 1950er-Jahren vor allem aus finanziellen Zwängen heraus der Produktion von eigenen Werbe- oder Kulturfilmen wenig zugeneigt. Wenn gegen Ende der 1950er-Jahre doch solche Filmprojekte in Angriff genommen wurden, engagierte man hierzu lokale, kleine und verhältnismäßig günstige Produktionsfirmen, wie die Beispiele des Films der Reinoldus-Film oder die Bundesgartenschau-Filme von Elisabeth Wilms zeigen. Eigene Kompetenzen des Presse- und Verkehrsamtes bei der Umsetzung von Filmprojekten blieben unterentwickelt, wie sich bislang im Verlauf dieses Kapitels gezeigt hat.

Was Wilms betrifft, produzierte diese in den 1960er- und 1970er-Jahren neben den Filmen über den Westfalenpark auch solche, die Dortmund als Ganzes porträtieren sollten. Dies stellt einen Gegensatz zu den 1950er-Jahren dar, in denen sie vor allem Filmaufträge für kommunale Unternehmen umsetzte. Aus dem bereits 1960 von ihr begonnenen Film *STREIFLICHTER DER INDUSTRIESTADT DORTMUND*

153 Vgl. Guckes, S. 403–404 sowie Goergen 2005, S. 158.

entstand 1962, noch im Auftrag des Presse- und Verkehrsamtes, DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE (32 Min., Farbe, Ton). Nachdem dieses Amt von 1963 bis 1967 in das Presseamt und das Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung aufgeteilt worden war, wurden zunächst keine weiteren Aufträge für kommunale Imagefilme an Wilms vergeben. Erst nachdem beide Ämter wiedervereinigt wurden, diesmal unter dem Namen Presse- und Informationsamt, produzierte sie 1969 in dessen Auftrag DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN (35 Min., Farbe, Ton) und 1971 bis 1977 TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN (42 Min., Farbe, Ton).¹⁵⁴

Diese Filme fallen in eine Periode der Dortmunder Stadtentwicklung, die zunächst durch Auswirkungen der Kohle- und später auch der Stahlkrise geprägt waren, welche es für Dortmund, aber auch andere Ruhrgebietsstädte nötig machten, sich bezüglich ihres nach außen sowie nach innen vermittelten Selbstbildes teilweise neu zu erfinden. Wenn der Begriff der Imagepflege in manchen Orten des Ruhrgebiets bis dahin noch keine oder nur eine geringe Rolle gespielt hatte, so wandelte sich dies vor dem Hintergrund der Krisenerscheinungen. Mit welchen vielfältigen Mitteln diese Imagepflege betrieben werden konnte und sollte, erschließt sich beispielsweise bei einem Blick in Roman Antonoffs Ratgeber *Wie man seine Stadt verkauft. Kommunale Werbung und Öffentlichkeitsarbeit* von 1970.¹⁵⁵ In seinem «Instrumentarium der Stadt-Publizität» differenzierte er 65 Informationsmittel, deren Bandbreite von Zeitungsartikeln über Schallplatten mit stadtbezogenen Schlagern bis hin Zündholzschachteletiketten reicht. Sechs dieser Informationsmittel betreffen audiovisuelle Medien. Antonoff unterscheidet zwischen Tonbildschauen (beispielsweise für den Schulunterricht), Film-Matineen, «allgemeinen Stadtfilmen», «Stadtfilmen für einen speziellen Publikumskreis», Beiträgen im Fernsehen und der Darstellung der Stadt in Spielfilmen.¹⁵⁶

Wie Daniela Fleiß, die einige dieser Instrumente, nämlich Stadtbroschüren, Bildbände und Postkarten aus Essen, Duisburg und Bottrop untersucht hat, in ihrer Arbeit zur Image- und Identitätsbildung dieser Städte während der Struk-

154 Zur Länge von DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN siehe: Pressemitteilung der Stadt Dortmund vom 05.08.1969: Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Farbfilmvorführungen im Rahmen der Euroflor». In: *Pressedienst der Stadt Dortmund*, 05.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124.

Neben den oben genannten Filmen existiert zudem ein stummer Schwarzweißfilm mit dem Titel DORTMUND, UNSERE STADT, der im Stadtarchiv Dortmund lediglich auf einer U-Matic-Kassette überliefert ist und aus Filmmaterial verschiedener Imagefilmen von Wilms besteht. Auftraggeber und Verwendungskontext des Films sind völlig unklar, da sich über ihn nichts in den Akten finden lässt.

155 Roman Antonoff: *Wie man seine Stadt verkauft. Kommunale Werbung und Öffentlichkeitsarbeit*, Düsseldorf 1970.

156 Vgl. ebd., S. 91–92.

turkrise konstatiert, gingen die Städte des Ruhrgebiets bei diesem Prozess unterschiedliche Wege.¹⁵⁷ Welche Auswirkungen hatten die wirtschaftlichen Krisen der 1960er- und 1970er-Jahre wiederum auf die Selbstdarstellung Dortmunds? Ein Blick auf die Produktion, Zirkulation und den Gestus von Elisabeth Wilms' kommunalen Imagefilmen lassen trotz einer fragmentierten Quellenlage einige Antworten auf diese Frage zu.

Zunächst ist festzuhalten, dass sich für STREIFLICHTER DER INDUSTRIESTADT DORTMUND so gut wie keine überlieferten Unterlagen finden lassen. Es scheint, als habe Wilms 1960 auf eine mündliche Interessensbekundung des Amtsdirektors Weinauge hin, welche sie als Auftrag deutete, parallel zu den Arbeiten am Bundesgartenschau-Film sowie zur Produktion des Werbefilms durch die Reinoldus-Film begonnen, einen eigenen Film mit dem Arbeitstitel STREIFLICHTER DER INDUSTRIESTADT DORTMUND herzustellen. Als man seitens des Amtes davon erfuhr, machte man deutlich, dass keineswegs ein Auftrag für diesen Film bestehe, man aber womöglich ein Interesse an ihm habe, «wenn er die erforderliche Qualität aufwiese.»¹⁵⁸ Es scheint also so, als habe während des Produktionsprozesses kein Auftragsverhältnis bestanden, sondern Wilms habe den Film unüblicherweise größtenteils auf eigenes Risiko produziert. Dass er den Ansprüchen der Stadt letztlich genügte, zeigt sich darin, dass diese ein Jahr später belegbar eine Kopie erwarb.¹⁵⁹ Der Film ist heute nicht mehr auffindbar, und es ist wahrscheinlich, dass er nach einer Umbenennung 1961 zu DORTMUND – GESICHT EINER GROSSSTADT im Jahr 1962 in Wilms' Nachfolgeproduktion DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE aufging, da sich für die Dreharbeiten zu diesem lediglich Aufträge der Stadt über «Ergänzungsaufnahmen» oder «Neuaufnahmen» finden.¹⁶⁰

Es lohnt ein Blick auf DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE. Der Farbfilm stellt gleich zu Beginn den industriell geprägten, großstädtischen Charakter der Stadt sowie ihre Geschichtsträchtigkeit heraus und rekurriert damit unmittelbar auf zwei der von Jochen Guckes herausgearbeiteten Selbstbildelemente, wenn der Off-Kommentar verkündet: «Die einstige freie Reichs- und Hansestadt Dortmund ist heute eine moderne Industriemetropole.»¹⁶¹ Nacheinander verhandelt der Film zunächst die Themen Kohlebergbau, Stahlerzeugung und Stahlverarbeitung sowie die Bierherstellung, also jene drei quasi klassischen

157 Vgl. ebd., S. 118–125.

158 Siehe Wilms an Stadt Dortmund, 09.01.1960, sowie Aktennotiz vom 11.01.1960, beide STA DO, Best. 113, Nr. 129. In einigen Schreiben wird im Filmtitel statt «Industriestadt» auch das Wort «Industriegroßstadt» verwendet. Final scheint jedoch Ersteres benutzt worden zu sein.

159 Siehe Wilms an Stadt Dortmund, 05.04.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 77.

160 Siehe STA DO, Best. 624, Nr. 16, sowie Stadt Dortmund an Wilms, 13.12.1961 und 13.08.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 15.

161 DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE.



55–56 DORTMUND – NICHT NUR
INDUSTRIEMETROPOLE (1962)
Der Fokus des Films liegt
weniger auf der Präsentation
der Arbeitsmöglichkeiten in der
Stadt als vielmehr auf deren
Darstellung als moderne, grüne
und lebenswerte «Industrie-
metropole». Hierzu bedient er
sich Aufnahmen aus dem West-
falenpark (oben) und der Dort-
munder Innenstadt, die mit
moderner Bebauung und vielfäl-
tigen Einkaufsmöglichkeiten
lockt (unten).



Bestandteile, die Dortmunds nach Guckes Selbstbild schon lange bedeutend geprägt haben.¹⁶² Insgesamt macht das Thema Arbeit allerdings nur rund sechs Minuten des halbstündigen Films aus. Die restliche Zeit widmet er sich der neuen Innenstadtbauung, modernen öffentlichen Einrichtungen sowie den zahlreichen Grünanlagen und Freizeitangeboten in der Stadt, deren Darstellung rund die Hälfte der gesamten Laufzeit ausmacht (Abb. 55–56). DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE kommt zwar ohne Wilms' Trümmerbilder aus der Nachkriegszeit aus, thematisiert die Zerstörung der Innenstadt aber trotzdem, indem er betont, die «City» würde nun moderner und schöner als vor dem Krieg entstehen. Indem der Film zudem mit der Aussage «Dortmund – dynamisch

162 Siehe Guckes, S. 400–401.

und modern. Die Industriemetropole im Herzen des Ruhrgebietes, umgeben von einer reizvollen Landschaft»¹⁶³ schließt, verweist er außerdem auf den von Guckes identifizierten Topos des Aufstiegs/Fortschritts.¹⁶⁴ Aus filmhistorischer Sicht ist DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE ein typischer kommunaler Imagefilm, der in seiner Machart auf lang tradierte Erzählmuster des Stadtfilms zurückgreift, wie sie Goergen beschreibt.¹⁶⁵

Wilms' nächstes kommunales Auftragsprojekt fiel bereits in die Amtszeit von Eugen Schackmann, der seit 1967 das Presse- und Informationsamt leitete. Wie der Journalist Oliver Volmerich in seinem Artikel «Zwischen PR und Pressearbeit. Die «Ära Schackmann» im Urteil der Medien» bemerkt, hielt mit Schackmann der Begriff der Imagepflege Einzug in die Arbeit des Amtes und man versuchte die Identifikation der Bürger mit der eigenen Stadt zu stärken.¹⁶⁶ Dies geschah unter anderem, indem man deutlich die Quantität (und laut Schackmann selbst auch die Qualität) der städtischen Großveranstaltungen und der Pressearbeit steigerte. Man versuchte beispielsweise auch, internationale Medien und Gäste anzusprechen, indem man im Vorfeld der jeweiligen «Auslandskulturtag» Pressereisen in die Gastländer veranstaltete und städtische Werbemittel teilweise in bis zu sechs Sprachen publizierte. Neue Veranstaltungsformate wie «Töpfermarkt», «Malermarkt» und «Antiquare & Musici» wurden etabliert und der karnevalistische Rosenmontagsumzug nach zehnjähriger Abwesenheit 1971 wieder eingeführt. Unter Schackmann entstand zudem eine Medien- und Veranstaltungskampagne, die Anteil der Grünflächen von 49 Prozent am gesamten Stadtgebiet, unter anderem mit einer jährlichen Bürgerwanderung, in den Vordergrund rückte. Dies geschah, um Abstand vom veralteten, von Kohle, Stahl und Bier geprägten Stadtbild zu gewinnen.¹⁶⁷ Wie Oliver Volmerich konstatiert, waren Schackmanns Maßnahmen bis zum Ende seiner Beschäftigungszeit in Dortmund 1991 überwiegend von Erfolg gekrönt.¹⁶⁸ In einem 1972 vom Presse- und Informationsamtsleiter selbst verfassten Artikel wird deutlich, dass dieser (ganz im Stil zeitgenössischer Ratgeberliteratur zum Stadtmarketing) in erster Linie eine unternehmerische Herangehensweise an seine Arbeit hatte.¹⁶⁹ Darin heißt es:

163 Ebd.

164 Ebd., S. 405.

165 Siehe Goergen 2005, S. 158.

166 Oliver Volmerich: «Zwischen PR und Pressearbeit. Die «Ära Schackmann» im Urteil der Medien». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 13.

167 Vgl. Oliver Schmidt / Eugen Schackmann: «Erinnerungen an 24 Jahre Amtsleitung (1967–1991)». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 27–31.

168 Vgl. Volmerich, S. 12–17.

169 Bezüglich der Ratgeberliteratur siehe bspw. Antonoff.

Wer Autos, Zitronen oder was auch immer verkaufen will, weiß, daß sein Umsatz nicht nur von der Qualität der Ware abhängt, sondern entscheidend auch davon, wie und wie oft er seine Ware mit Hilfe von Werbung präsentiert. Auch vom guten Ruf hängt der Umsatz eines Unternehmens ab. Daß es auch für eine Stadt lebenswichtig, lebensnotwendig sein kann, sich ausreichend und vielfältig der Öffentlichkeit zu präsentieren, den eigenen Bürgern und darüber hinaus denen im weiten Umland, gehört wohl schon zu den Selbstverständlichkeiten unserer Tage – fast überall.¹⁷⁰

Dieser Wandel in der städtischen Kommunikation Dortmunds hatte zwangsläufig auch Auswirkungen auf Elisabeth Wilms' Auftragsproduktionen für das Presse- und Informationsamt. Ihre erste Produktion für das Amt, DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN (1969), ist heute nicht mehr erhalten, lässt aber schon dem Titel nach vermuten, dass der Film die «grüne Seite» der Stadt hervorhob. Wie eine Aktennotiz zeigt, wurde der Film zum Zwecke der Präsentation der Stadt im Rahmen der Euroflor produziert, was ebenfalls ins Bild passt. Er wurde als «Neufassung» des «bisherigen Dortmund-Films» verstanden (der nach zahlreichen Vorfürhungen beschädigt und zudem teilweise nicht mehr aktuell sei), weshalb Wilms nur einige Motive nachdrehen und den Film ansonsten überarbeiten sollte.¹⁷¹ Auch DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN existiert heute in seiner ursprünglichen Form nicht mehr, sondern ist im Nachfolgefilm TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN aufgegangen, der zwischen 1971 und 1977 immer wieder mit neuem Material ergänzt wurde.¹⁷² Was sich an diesen Beispielen zeigt, ist, dass die Stadt bei der Herstellung von Filmen nach wie vor sehr auf geringe Produktionskosten und Wirtschaftlichkeit achtete. Einen bestehenden Film durch Wilms mit einigen Neuaufnahmen ergänzen zu lassen, war immer noch bedeutend günstiger, als einen neuen produzieren zu lassen. Zudem verfügte man mit Wilms über eine Filmemacherin, die nicht nur aus einem großen Repertoire von

170 Schackmann 1972, S. 165.

171 Siehe Aktennotiz vom 28.05.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124. Die Fertigstellung des Films erfolgte im Juli 1969, siehe handschriftlicher Vermerk, o. D., ebd.

172 Auf die Neufassung von DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN deuten die Sujets hin, mit denen die Stadt Dortmund Wilms in einem Schreiben zur Ergänzung des Films beauftragt, welche sich letztlich in TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN wiederfinden. Vgl. Stadt Dortmund an Wilms, 19.11.1971, STA DO, Best. 113, Nr. 124. Zudem existiert ein Schreiben von Ursula Grewsmühl, die im Abspann von TREFFPUNKT DORTMUND aufgeführt wird, an die Stadt Dortmund, in dem es um die «Neufassung von DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN» geht. Siehe Ursula Grewsmühl an Stadt Dortmund, 08.12.1972, STA DO, Best. 113, Nr. 124. Auf die offenbar jährlich erfolgten Ergänzungen in TREFFPUNKT DORTMUND deuten zwei weitere Briefe hin: Wilms an Stadt Dortmund, 16.12.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 15, sowie Stadt Dortmund an Wilms, 15.01.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 14. Demnach müsste es sich bei der überlieferten Version des Films um die letztmalig aktualisierte handeln.

selbst hergestelltem stock footage schöpfen konnte und bereits mehrmals für die Stadt tätig gewesen war, sondern die auch vor Ort lebte und kurzfristig und kostengünstig Ergänzungsaufnahmen, beispielsweise von Ereignissen des öffentlichen Stadtlebens, herstellen und in einen ihrer bestehenden Filme einfügen konnte.¹⁷³

Was den eigenen, bisweilen das Gesamtprojekt verzögernden Arbeitsanteil an diesen Projekten angeht, hatte man im Laufe der Zeit gegenüber den Vorgängerinstitutionen in den 1950er-Jahren im Informations- und Presseamt offenkundig hinzugelernt oder war insgesamt bereit, mehr Geld zu investieren. Dies zeigt sich bei einem genaueren Blick auf die Modalitäten der Arbeitsteilung für DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN. Hier wurden diverse Arbeiten an Einzelpersonen und Unternehmen ausgelagert: Werner Smacka, Wilms' Kollege aus dem Schmalfilm-Klub Dortmund, der bereits für die Vertonung von SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT verantwortlich gezeichnet hatte, wurde erneut für diese Arbeiten engagiert, die im Dortmunder Universal-Tonstudio stattfinden sollten. Der Journalist Claus Werner Koch vom WDR wurde mit der Anfertigung des Off-Textes sowie der Regie der Musik- und Textsynchronisierung beauftragt und der in Bochum ansässige Schauspieler und Synchronsprecher Sylvester Schmidt für das Einsprechen des Off-Kommentars. Abgesehen von den Ausgaben für die Benutzung des Universal-Tonstudios, für die sich keine Rechnung finden lässt, beliefen sich die Kosten für all diese Produktionsschritte auf nur 2.100 DM.¹⁷⁴ Die Kosten für Elisabeth Wilms' Arbeitsleistung beliefen sich auf etwa 24.000 DM. Eine zeitgenössische Aktennotiz im Bestand des Presseamtes bemerkt dazu: «Dieser Betrag ist noch sehr günstig, wenn man berücksichtigt, daß andere Produktionsfirmen für einen Film von etwa fünf Minuten Länge bereits etwa 20.000 DM wünschen.»¹⁷⁵ Seitens der Stadt muss man mit den Ergebnissen und dem finanziellen Rahmen dieser Form der Arbeitsteilung zufrieden gewesen sein, denn wie der Abspann von TREFFPUNKT DORTMUND belegt, verfuhr man bei der Folgeproduktion mit leicht wechselnder Besetzung ähnlich.¹⁷⁶ Zugleich belegen die hier zum Aspekt der Arbeitsteilung auffindbaren Unterlagen, dass Elisabeth Wilms, im Gegensatz zum Tenor der zeitgenössischen Presseberichterstattung, vor allem ihre Tonfilme keineswegs im Alleingang fertigstellte, sondern gerade mit dem Aspekt der Vertonung wohl kaum etwas zu tun hatte. Dies lässt sich im Fall der Stadtwerbefilme auch deshalb belegen, weil sie im Gegensatz zu den meisten von Wilms' Filmen über credits verfügen.

Anhand der credits lässt sich eine weitere Auswirkung der «Ära Schackmann» auf die kommunalen Imagefilme Dortmunds feststellen. Wie die Historikerin Kat-

173 Zum Aspekt der Herstellung von stock footage vgl. auch Kapitel 5.

174 Vgl. STA DO, Best. 113, Nr. 124.

175 Siehe Aktennotiz vom 28.05.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124.

176 Vgl. TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN.



57-58 Das DO-Emblem, ein Gestaltungselement städtischer Kommunikation, das auf die Westfalenhalle, den Florianturm und den Westfalenpark als markante Orte der Ruhrgebietsstadt verweist, findet sich auch in Elisabeth Wilms' Filmen EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR (1981, oben) und TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN (1971-1977, unten) bei der Einblendung des Filmtitels wieder. Im Fall der letztgenannten Produktion diente der von der Stadt genutzte Slogan «Treffpunkt Dortmund» zugleich als Titel des Films.



rin Minner konstatierte, entwickelte sich zwischen den einzelnen Medien, die von Kommunen im Verbund zur Stadtwerbung eingesetzt wurden, im Laufe des 20. Jahrhunderts eine enge Verzahnung.¹⁷⁷ Die einzelnen Bestandteile eines solchen Medienverbundes waren im besten Fall nicht allein dadurch gekennzeichnet, dass sie ein einheitliches Bild der Stadt zeichneten, sondern auch dadurch, dass sie einheitliche Gestaltungselemente verwendeten.¹⁷⁸ Im Fall von Dortmund geschah dies beispielsweise durch den Slogan «Treffpunkt Dortmund» oder das «DO-Emblem», die beide unter Schackmann entwickelt wurden.¹⁷⁹ Beide Elemente lassen sich auch

177 Vgl. Minner 2012, S. 198.

178 Vgl. ebd., S. 115-118.

179 Vgl. Schackmann 1972 sowie Eugen Schackmann: «Das DO-Emblem. Werben für Dortmund –

in den späteren Auftragsproduktionen von Elisabeth Wilms für das Presse- und Informationsamt finden. Dies zeigen beispielhaft auch die Abbildungen 57–58.

Ebenso beachtenswert wie die Produktionsmodalitäten der bisher in diesem Unterkapitel verhandelten Filme sind die Kontexte ihrer Aufführung, soweit sie sich rekonstruieren lassen. Indem sich die Stadt Dortmund vor allem aus finanziellen Gründen wiederholt gegen die Auftragsvergabe an eine größere Produktionsfirma und für die Zusammenarbeit mit kleinen Filmproduzenten wie der Reindolus-Film und dem Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms entschied, entschied sie sich gleichzeitig für eine Auswertung im Rahmen der Praktiken des non-theatrical film. Erneut lohnt hier ein Blick auf das Fallbeispiel DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN. Nachdem der Film im Juli 1969, quasi in Rekordzeit für eine Produktion der Stadt Dortmund, fertiggestellt worden war und in zwei Kopien vorlag, wurde er von Anfang August bis Ende September 1969 «zur Öffentlichkeitsarbeit»¹⁸⁰ im Westfalenpark im Kontext der Euroflor jeden Mittwoch, Freitag und Samstag aufgeführt, wobei die Vorstellungen am Abend und unter freiem Himmel stattfanden. Wie eine zeitgenössische Zeitungsmeldung anführt, hätten allein die ersten drei Vorführungen des Films rund 1.000 Zuschauer:innen angezogen. Für die Projektion im Westfalenpark griff die Stadt auf die Dienste von Werner Smacka zurück, was die regelmäßige Beschäftigung von Filmamateur:innen durch die Stadt belegt.¹⁸¹ Im Rahmen der Vorführungen im Westfalenpark dürfte der Film sowohl vor einheimischen wie auch vor auswärtigen Besucher der Euroflor, die gerade vor Ort waren, gelaufen sein.

Parallel dazu stellte man den Film Vereinen und Verbänden kostenlos zur Ausleihe zur Verfügung, wies über die Lokalpresse auf diese Möglichkeit hin und bewarb ihn sogar mit 100 Plakaten.¹⁸² Die meisten der sich daraus ergebenden Vorstellungen des Films wurden von Elisabeth Wilms selbst übernommen, die dafür ein Honorar von der Stadt bezog. Auch hier setzte das Presse- und Informationsamt also nicht auf eigenes Personal, sondern bediente sich quasi der Filmemacherin selbst als Subunternehmerin. Dank einer von Wilms angefertigten Liste lässt sich nachvollziehen, in welchen Kontexten sie DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN während des ganzen Jahres 1970 projizierte. Insgesamt gab es

Werben für unsere Stadt». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 32–35.

180 Aktennotiz vom 25.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124.

181 Vgl. Aktennotiz vom 04.08.1969, Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Letzte Filmvorführungen in der Bundesgartenschau Euroflor». In: Pressedienst der Stadt Dortmund, 18.09.1969, o. V.: «Frische Birnen belohnen Zuschauergeduld». In: Westfälische Rundschau, 15.08.1969, sowie Stadt Dortmund an Werner Smacka, 20.08.1969 (alle STA DO, Best. 113, Nr. 124).

182 Vgl. o. V.: «Film wird verliehen». In: *Westfälische Rundschau*, 28.08.1969, sowie Stadt Dortmund an Buchdruckerei Gillessen, 06.10.1969 (beide STA DO, Best. 113, Nr. 124).

28 Aufführungen, davon vier anlässlich der «Werbewoche der Städtischen Bühnen» im Dortmunder Kaufhof, vier vor verschiedenen SPD-Orts- und Frauenverbänden, vier bei verschiedenen Kleingartenvereinen, zwei vor lokalen Gruppen der Arbeiterwohlfahrt, sieben vor Dortmunder Kirchengemeinden und -verbänden, zwei im Rahmen der «Kinderparty» in der Westfalenhalle sowie jeweils eine vor einer «Kleingärtner-Besuchergruppe» aus Bad Homburg, dem Hausfrauenbund Dortmund, der Niederländischen Vereinigung Dortmund, dem Bauernverband Applerbeck sowie den Naturfreunden Hörde/Benninghofen.¹⁸³ Daneben lassen sich für Ende 1969 zwei weitere Filmvorführungen belegen, die durch Werner Smacka sowie einen weiteren mutmaßlichen Amateurfilmer vorgenommen wurden: Die eine bei der Rheinisch-Westfälischen Auslandsgesellschaft vor einer belgischen Studierendengruppe, die andere im Rahmen der «werkstoffkundlichen 3-Tage-Schulung ‹Bleche›» des Bundesverbandes des deutschen Stahlhandels, ebenfalls in Dortmund.¹⁸⁴

Das Gesamtbild, das sich aus all diesen Daten ergibt, zeigt, dass der Film lediglich in Dortmund selbst zur Aufführung kam. Dabei bestand das Publikum neben den möglicherweise auswärtigen Besuchern der Euroflor und einigen Besuchergruppen aus dem In- und Ausland vor allem aus Bürger:innen der Stadt selbst, die ihn auf Kosten der Stadtverwaltung als Teil einer der diversen lokalen Interessengruppen sahen. Darauf, dass es sich hierbei nicht um eine Besonderheit von DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN, sondern vielmehr um ein Charakteristikum der durch das Informations- und Presseamt und Wilms realisierten Filme handelt, deuten verschiedene Schreiben hin. Diese belegen die Aufführungen vor eben solchen lokalen Interessengruppen im Auftrag der Stadtverwaltung auch für die anderen, zu Beginn dieses Unterkapitels angeführten Filme – wenn auch weitaus lückenhafter als für DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN.¹⁸⁵ Eine solche Praxis deckt sich auch gut mit Eugen Schackmanns Arbeit zur Stärkung der lokalen Identität in Dortmund. Zudem fällt auf, dass drei der Filme jeweils in einem Jahr fertiggestellt wurden, beziehungsweise in aktuellen Fassungen zur Verfügung standen, in denen in Dortmund Kommunalwahlen stattfanden: 1961 DORTMUND – GESICHT EINER GROSSSTADT, 1969 DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN und 1974 eine Fassung von TREFFPUNKT DORTMUND. Tatsächlich existiert in Wilms' Nachlass ein Beleg dafür, dass zumindest letztgenannter Film

183 Siehe Wilms an *Stadt Dortmund*, 12.01.1971, STA DO, Best. 113, Nr. 124.

184 Siehe Stadt Dortmund an Hans Borkowski, 22.10.1969, sowie Bundesverband des deutschen Stahlhandels an Werner Smacka, 05.12.1969, beide STA DO, Best. 113, Nr. 124.

185 Siehe hierzu bspw.: Stadt Dortmund an Wilms, 23.12.1975, Wilms an Stadt Dortmund, 21.02.1976 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 15). Stadt Dortmund an Wilms, 01.07.1977 (STA DO, Best. 624, Nr. 14), Einladung des Landfrauenvereins Dortmund vom 18.11.1975 (STA DO, Best. 624, Nr. 59), sowie o. V.: «Großer Film zum Jubiläum». In: *Ruhr-Nachrichten*, 28.01.1977 (STA DO, Best. 624, Nr. 105).

im Kontext der Kommunalwahl zu sehen ist. In dem Schreiben der Filmemacherin an das Presse- und Informationsamt heißt es: «Da der Film kurzfristig fertiggestellt und eingesetzt werden sollte (aus wahltechnischen Gründen) begann eine eilige Bearbeitung.»¹⁸⁶

Die zahlreichen Vorführungen dieser Filme vor der Dortmunder Bevölkerung müssen erneut vor dem Hintergrund des Strukturwandels in der Region und der Stadt gesehen werden, der mit dem Abbau zahlreicher Arbeitsplätze einherging. Allein zwischen 1959 und 1973 waren in Dortmund rund 26.000 Arbeitsplätze im Bergbausektor verloren gegangen. Während in den Dortmunder Hüttenwerken 1964 noch eine Höchstzahl von 38.000 Beschäftigten tätig war, sollte diese Zahl bis 1981 auf 18.000 Arbeitnehmer schrumpfen. Zehntausende Menschen rutschten im Zuge des Strukturwandels in Dortmund in die Langzeitarbeitslosigkeit. Zudem hatte die Stadt, ebenso wie andere Orte im Ruhrgebiet, als Folge der Krise mit einer Abwanderung von Einwohner:innen zu kämpfen.¹⁸⁷ Führt man sich also vor Augen, dass es sich bei dem potenziellen Publikum von Wilms' kommunalen Imagefilmen zu nicht unwesentlichen Teilen um Menschen gehandelt haben dürfte, die entweder selbst von den Auswirkungen der Krise betroffen waren, oder aber zumindest über Nachbar:innen, Bekannte, Freund:innen oder Familienmitglieder die Effekte des Niedergang einstmalig gefestigter Wirtschaftsstrukturen in der Stadt vor Augen geführt bekamen, so erschließt sich aus Sicht des Presse- und Verkehrsamtes die Notwendigkeit, ein (in diesem Fall filmisches) Gegenbild zu erzeugen, um ein neues, positiv besetztes Bild städtischer Identität zu propagieren. TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN macht diese Funktionsbestimmungen von allen durch Elisabeth Wilms gefertigten kommunalen Imagefilmen am deutlichsten. Zwar gleicht er seinen Vorgängerfilmen in vielen Punkten, beispielsweise bezüglich der konventionellen Bildgestaltung, unterscheidet sich jedoch in einigen entscheidenden inhaltlichen Aspekten deutlich von ihnen. Markant ist, dass der Film an seinem Beginn bildlich wie auch durch den Kommentar auf die Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg verweist und diese «Stunde Null» als Ausgangspunkt für einen «neuen Anfang», nämlich den Wiederaufbau der Stadt, nimmt und damit erneut den schon etablierten Aufstiegstopos des städtischen Selbstbildes aufgreift.¹⁸⁸ Der Wiederaufbau, der wie das zerstörte Dortmund selbst mit entsprechendem Material aus Wilms' Bestand visualisiert wird, wird im Film maßgeblich als Leistung der örtlichen SPD dargestellt, etwa wenn der Off-Kommentar eine Reihe von

186 Wilms an Stadt Dortmund, 11.01.1974 STA DO, Best. 624, Nr. 6.

187 Vgl. Eberhard Weber: «Der Arbeitsmarkt im Wandel». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 1+2, Dortmund 2010, S. 70–72.

188 TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN.

wichtigen Persönlichkeiten der Kommunalpolitik der Wiederaufbauzeit aufführt, von denen nur zwei einer anderen Partei angehörten.

Bezüglich der Tongestaltung in diesen ersten zweieinhalb Minuten des Films fällt auf, dass sich TREFFPUNKT DORTMUND um einen realistischeren Ersatz für die fehlende O-Ton-Ebene bemüht. So sind einige von Wilms' Aufnahmen aus der Nachkriegszeit, wie etwa jener der Trümmerbahn und einer überfüllten Straßenbahn mit entsprechenden Bahngeräuschen nachvertont worden. Verantwortlich dafür dürfte das Ton-Studio Dortmund gewesen sein, das laut credits an der Produktion beteiligt war. Auffällig ist zudem, dass der Film über eine wesentlich dezentere Musikgestaltung als seine Vorgänger verfügt und an einem Punkt, nämlich einer ausschnittsweise dargestellten Rede des Oberbürgermeisters Günter Samtlebe, ebenfalls im Kontrast zu seinen Vorgängern, einen O-Ton aufweist. Das Einbeziehen des Tonstudios in die Produktion und die daraus resultierenden Auswirkungen auf die Gestaltung des Films zeigen, dass sich das Presse- und Informationsamt entgegen seiner vorherigen Praxis diesmal dazu entschlossen hatte, bei der Tongestaltung nicht mit einem Amateurfilmer, sondern mit einem professionellen Unternehmen zusammenzuarbeiten, was neben der bereits erwähnten Verwendung des Slogans «Treffpunkt Dortmund» und des DO-Emblems auf eine Professionalisierung der filmischen Stadtwerbung insgesamt verweist.

Nachdem die jüngste Stadtgeschichte (als Erfolgsgeschichte) abgearbeitet wurde, widmet sich TREFFPUNKT DORTMUND nacheinander den Themen städtische Infrastruktur, Bergbau, Stahlherzeugung und Stahlverarbeitung sowie der Bierherstellung. Der Film verweist hier abermals auf die «drei Säulen» der Stadt und greift damit einen alten Topos des Dortmunder Selbstbildes auf, aber nur um im nächsten Moment an diesem zu rütteln. Während zur Schwerindustrie noch die Aussage getroffen wird, sie würde für viele Dortmunder Arbeit und Brot bedeuten, und die Stadt als «größte Bierstadt des Kontinents» und damit als Ort von Weltgeltung präsentiert wird, heißt es bezüglich des Kohlebergbaus: «Eine Bergbaustadt im früheren Sinne ist Dortmund wohl nicht mehr. Vor Jahren noch 20 Zechen gibt es jetzt nur noch deren drei.»¹⁸⁹ Als neue städtische Wirtschaftssektoren stellt der Film die Datenverarbeitungs-, die Versicherungs-, die Banken- und die Einzelhandelsbranche heraus, die moderne Arbeitsplätze, auch für Frauen, bieten (Abb. 60). Der Film betont in diesem Zuge Dortmunds Rolle als Versorgungszentrum für Westfalen, und der Off-Kommentar konstatiert: «Industrie- und Handelszentrum – dahin geht der Weg.»¹⁹⁰ Ein neuer Topos ist zudem die Darstellung der Stadt als Forschungsstandort, der im Film in Form des Instituts für Zeitungsforschung und der Technischen Hochschule repräsentiert wird.

189 Ebd.

190 Ebd.



59–62 Stills aus *TREFFPUNKT DORTMUND* (1971–1977). Der Film nimmt die starken Kriegszerstörungen der Stadt (oben links) als Ausgangspunkt für eine positive Stadtentwicklung unter SPD-Ägide. Dortmund wird vor allem als Standort zukunftsfrächtiger und international agierender Branchen dargestellt (wie etwa der Datenverarbeitung, oben rechts) und verweist damit auf den in Gange befindlichen Strukturwandel sowie die fortschreitende Globalisierung. Zugleich wird betont, dass es sich um einen Ort handele, an dem es sich zu leben lohnt, nicht zuletzt wegen der zahlreichen Einkaufsmöglichkeiten und Freizeitstätten (unten links und rechts).

Gut zwei Drittel der Laufzeit von *TREFFPUNKT DORTMUND* sind dem Ansinnen gewidmet, die Stadt als Ort mit vielfältigen Freizeitangeboten und modernen kommunalen Einrichtungen darzustellen. Einen Eindruck hiervon vermitteln die Abbildungen 59–62. Die Bandbreite der im Film sichtbaren Orte reicht von Schulneubauten, Krankenhäusern, städtischen Museen und Schwimmbädern über Sportevents, Westfalenhalle und Westfalenpark, die nächste Umgebung der Stadt bis hin zu Erotikclubs. Insbesondere über die Darstellung der Auslandskulturtage und die Auftritte von Artist:innen, Sportler:innen und Stars in der Westfalenhalle wird erneut versucht, Dortmund als Stadt von internationalem Rang zu präsentieren. «Es lohnt sich schon, in dieser Stadt zu leben.»¹⁹¹ Indem der Off-Kommentar den Film mit diesem Satz beschließt, verweist er, wenn auch indirekt, auf die Bevölkerungsabwanderung aus dem Ruhrgebiet als Auswirkung der Struktur-

191 Ebd.

krise und betont ein letztes Mal die Leistungen der Kommunalregierung. Wie die geschilderten Beispiele zeigen, geht TREFFPUNKT DORTMUND über diese regionalen Effekte hinaus und bemüht sich, die Stadt in Zeiten einer verstärkt einsetzenden Globalisierung als Ort von internationalem Rang und Standort zukunftsweisender, international agierender Branchen zu präsentieren.

Zum Abschluss dieses Unterkapitels gilt es darauf hinzuweisen, dass Elisabeth Wilms neben den vorgenannten Stadtwerbefilmen während Eugen Schackmanns Amtszeit noch eine weitere Produktion für das Presse- und Informationsamt umsetzte: 1974 kompilierte sie aus ihrem Material der Nachkriegs- und beginnenden Wiederaufbauzeit DORTMUND DAMALS, der im Rahmen eines Formates zur Aufführung kam, das offiziell als «Film- und Klangbildschau» mit dem Titel «Dortmund 1945/1975» bezeichnet wurde. Den zweiten Teil der Veranstaltung bildete eine halbstündige Folge von Dia-Bildern mit dem Titel «Bilanz 1969/74 – Rückblick auf einen Sprung nach vorn», die von zuvor auf Tonband aufgezeichneten akustischen Elementen wie einem Kommentar und musikalischer Unterlegung begleitet wurde.¹⁹² Die überlieferten Quellen lassen keinen Zweifel daran, dass das Format und mit ihm auch der durch das Presse- und Informationsamt vertonte Film DORTMUND DAMALS im Rahmen des Wahlkampfes für die Kommunalwahl des Jahres 1975 erinnerungskulturelle wie parteipolitische Interessen bediente und eine ähnliche Funktion erfüllte wie Wilms' Stadtwerbefilme. Die Produktions- und Gebrauchsmodalitäten von DORTMUND DAMALS werden im Rahmen des siebten Kapitels dieser Arbeit ausführlicher besprochen.

Exkurs Die Welt zu Gast – GESTATTEN: DORTMUND

Elisabeth Wilms war neben ihrer Auftragstätigkeit für städtische Ämter und kommunale Unternehmen in ihren späten Schaffensjahren für die Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft e. V. (heute: Auslandsgesellschaft Nordrhein-Westfalen e. V.) tätig. Dieser 1956 gegründete Verein weist in mehrfacher Hinsicht einen direkten Bezug zu Dortmund auf. Er entstand aus einer Dortmunder Bürgerinitiative für Völkerverständigung heraus und hat bis heute seinen Sitz in der Stadt. Zudem war auch der damalige Oberstadtdirektor Wilhelm Hansmann einer der maßgeblichen Gründungsväter des Vereins.¹⁹³ Wie Katrin Minner konstatiert, stand die Gesellschaft auch danach in enger Verknüpfung mit der Stadt, indem Oberbürgermeister, Oberstadtdirektoren und Stadträte Funktionen im Ver-

192 Siehe hierzu o. V.: «Düstere Dokumente und bunte Reklame». In: unbekanntes Presseerzeugnis, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 105, sowie o. V.: «Schmerz und Stolz» lagen dicht beisammen». In: *Westfälische Rundschau*, 18.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

193 Vgl. o. V.: «70 Jahre Auslandsgesellschaft NRW», online unter: <https://bit.ly/3ItDybD> (13.03.2022).

ein übernahmen.¹⁹⁴ Wilms realisierte für die Auslandsgesellschaft zwei Filme: 1975/76 DORTMUND, BRÜCKE ZUR SOWJETUNION (16 Min., Farbe, stumm), der den Besuch einer Dortmunder Delegation in Moskau sowie die westdeutsch-sowjetische Tagung «Fünf Jahre Moskauer Vertrag – Was hat der Vertrag an Fortschritten gebracht?» dokumentiert, die im Oktober 1975 in Dortmund abgehalten wurde.¹⁹⁵ 1976 folgte GESTATTEN: DORTMUND, der 1980 wohl auf Kosten des städtischen Informations- und Presseamtes überarbeitet wurde.¹⁹⁶ Bei der im Archiv überlieferten Fassung des Films handelt es sich um jene überarbeitete.¹⁹⁷ Aus der Gemengelage bezüglich der Auftraggeber ergibt sich die Frage, zu welchen Zwecken der Film eingesetzt wurde. Die wenigen erhaltenen Dokumente können darüber leider keine Auskunft geben.¹⁹⁸ Denkbar ist, dass er durch die Auslandsgesellschaft sowie durch das Informations- und Presseamt vor Besuchergruppen der Stadt zur lokalen Verwendung kam, da es sich im Prinzip um einen weiteren Imagefilm für Dortmund handelt, der nochmals größeres Gewicht auf die Internationalität der Stadt legt als TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN. Es sind allerdings keine anderen Sprachfassungen als die deutsche bekannt, sodass angenommen werden muss, dass ein Publikum mit Deutschkenntnissen avisiert wurde. Da das verwendete Filmmaterial zu einem guten Teil aus TREFFPUNKT DORTMUND stammt und damit 1980 also schon einige Jahre alt war, kann die Produktion als eine weitere kostengünstige Aktualisierung des städtischen Imagefilmthemas gesehen werden. GESTATTEN: DORTMUND, der sich selbst als «Streifzug durch die Stadt»¹⁹⁹ versteht, ist insofern interessant, als er mit jenem Image Dortmunds wirbt, welches am Ende von Wilms Schaffens- und Lebenszeit durch das Informations- und Presseamt forciert wurde und er überdies den Schlusspunkt von Wilms' Auftragstätigkeit für die Stadt darstellt.

Der Film präsentiert Dortmund zu Beginn, ganz in der Tradition des filmischen Genres und einem der von Guckes herausgearbeiteten Selbstbildelemente, als geschichtsträchtige Stadt. Überdies weist er ebenfalls im Sinne des Aufstiegstopos auf die Kriegszerstörung und den Wiederaufbau hin, wie schon seine durch Wilms realisierten Vorgänger. So heißt es im Off-Kommentar: «Wer heute durch die City geht, wird nicht mehr daran erinnert, dass sie nach dem Krieg zu

194 Siehe Minner 2012, S. 206.

195 Siehe Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft e. V. an Wilms, 27.10.1975, sowie das Programm der Tagung, beide STA DO, Best. 624, Nr. 50.

196 Siehe Wilms an Stadt Dortmund, 12.05.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 15.

197 Als Beleg dienen im Film verwendete Aufnahmen, die die Eiskunstlauf-Weltmeisterschaft 1980 in der Westfalenhalle zeigen. Diese fertigte Wilms im Auftrag der Stadt. Siehe Wilms an Siehe Wilms an Stadt Dortmund, 17.05.1980, Best. 624, Nr. 15.

198 Auch eine Recherche des Verfassers zu beiden Auftragsarbeiten von Wilms in den Akten der Auslandsgesellschaft Nordrhein-Westfalen selbst ergab keinerlei Resultate.

199 GESTATTEN: DORTMUND.



63–64 Innen wie außen
modern – Dortmund präsentiert
sich in *GESTATTEN: DORTMUND*
als traditionsbewusste,
aber vorwärtsgewandte
Dienstleistungsmetropole des
Ruhrgebiets. Dazu bedient sich
Elisabeth Wilms wie schon in
TREFFPUNKT DORTMUND unter
anderem der Motive der
Datenverarbeitung und der
Kaufhäuser in der Innenstadt.



93 Prozent zerstört war.»²⁰⁰ Interessant, aber nicht neu ist in dieser Aussage die Verwendung des Begriffs «City» anstelle von Innenstadt, die sich noch an mehreren Stellen findet. Diese Bezeichnung hatte sich im Zuge des längerfristigen Wiederaufbaus zur Vermarktung der Innenstadt etabliert, denn sie findet sich bereits in *DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE* (1962), und kann ebenfalls als Ausdruck von Modernisierungs- und Internationalisierungsbestrebungen gesehen werden.

Nacheinander arbeitet sich der Film an jenen Themen ab, die sich bereits in *TREFFPUNKT DORTMUND* in dieser Ausprägung finden: Industrie und Arbeitsplätze, Freizeitgestaltung, Verkehrsknotenpunkt Dortmund, die Stadt als

200 *GESTATTEN: DORTMUND*.

Zentrum des Sports, internationale Veranstaltungen, Dortmund als Wissenschaftsstandort, städtische Infrastrukturinvestitionen sowie kulturelles Leben (Abb. 63–64). Auf bildlicher Ebene zeigt sich eine Kontinuität zu Wilms' Vorgängerproduktionen, die ganz überwiegend konventionell gestaltet sind. Der Film hebt über weite Strecken jene modernen Gebäude des Stadtbilds hervor, die in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg errichtet wurden. Die musikalische Begleitung erfolgt diesmal mit einer Mischung verschiedener Unterhaltungsmusikstücke und Instrumentalversionen von Popsongs.

Über die gesamte Laufzeit des Films fällt auf, dass der Off-Text in *GESTATTEN: DORTMUND*, für den erneut das Informations- und Presseamt verantwortlich gewesen sein dürfte, mit Superlativen nicht geizt. Neben den traditionellen Zuschreibungen Dortmunds als bedeutendes Zentrum der Schwerindustrie und Bierproduktion (zu letzterem bspw.: «Nach Milwaukee in den USA ist Dortmund heute die größte Bierstadt der Welt») präsentiert sich die Stadt unter anderem als «das Trainings- und Wettkampfszentrum der Leichtathleten in der Bundesrepublik schlechthin». Auf der Dortmunder Pferderennbahn trafen sich, «wie auf allen Rennplätzen der Welt [...] Leidenschaften und Elegance». Die Westfalenhalle wird als «Treffpunkt der Stars des Showbusiness, des Sports und der Politik» bezeichnet, und «große Inszenierungen mit namhaften Künstlern» würden der Theaterszene «Glanz verleihen». Die Darsteller der Show *Holiday on Ice* schließlich seien «fast schon alte Dortmunder.»²⁰¹

Aus dem Verhältnis von Filmbildern und dem überzeichneten Off-Kommentar ergeben sich zwangsläufig an einigen Punkten des Films Text-Bild-Scheren. Das beste Beispiel dafür ist eine Reihe von vier aufeinander folgenden Einstellungen, die in der Dortmunder Innenstadt aufgenommen wurden. Die erste von ihnen, von der Einstellungsgröße als amerikanisch einzuordnen, zeigt eine Schwarze, die ihre Tochter an der Hand hält und vor den zahlreichen, im Hintergrund ihrer Wege gehenden Passanten über den Westenhellweg, Dortmunds Einkaufsstraße, schlendert. Während ihre Tochter sich an sie schmiegt und direkt in die Kamera schaut, blickt die Frau betont an der Kamera vorbei auf die Einkaufsstraße. Es wirkt, als wäre es ihr unangenehm, gefilmt zu werden. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass sie in der nur vier Sekunden langen Einstellung anscheinend versucht, sich aus dem von der Kamera gefilmten Bereich herauszubewegen. Doch diese folgt ihr in einem kurzen Schwenk, bis die Einstellung abbricht. Es folgt eine zweite, rund drei Sekunden lange amerikanische Einstellung, die zwei Männer zeigt, die sich miteinander unterhalten. Keiner von beiden schaut in die Kamera. Ihr Status als ausländische Besucher wird vor allem dadurch sichtbar, dass einer von ihnen eine arabische Ghutra als Kopfbedeckung trägt. Dazu beginnt ein kurzer Kommentar aus dem Off, der sich in den beiden

201 Siehe ebd.

folgenden Einstellungen fortsetzt: «Internationale Begegnungen auf den Straßen dieser Stadt – Keine Seltenheit, eher schon ein Alltagsbild» kommentiert.²⁰² Diese Äußerung konterkariert auch den Inhalt der beiden letzten Einstellungen der Reihe. Die erste von ihnen zeigt ein Kind, das sich vor der Kulisse eines Parkplatzes ein Autogramm von einem Schwarzen geben lässt, der mit Thawb und Kufiya bekleidet ist (Abb. 65). In der zweiten Einstellung sehen wir den Autogrammgeber erneut, diesmal von hinten. Er geht auf den Eingang der Westfalahalle zu, vor dem mehrere Menschen warten, und wird von zwei Messehostessen begrüßt, die ihm eine Zeitung anbieten. Unmittelbar bevor die Einstellung endet, ist am linken Bildrand eine weitere Filmkamera zu erkennen, die den Protagonisten filmt und seiner Bewegung folgt (Abb. 66). Alltäglichkeit sieht anders aus.

Die Verwendung einer Instrumentalversion des Popsongs «Night fever», die in Gänze im Film Verwendung findet und auch die vier geschilderten Einstellungen untermalt, verstärkt den Eindruck, dass Dortmund sich sehr darum bemühte, weltgewandt zu wirken. Nicht thematisiert wird stattdessen, dass die Stadt auf einer anderen, alltäglicheren Ebene, nämlich über die zahlreichen sogenannten «Gastarbeiter», die seit den 1950er-Jahren nach Deutschland gekommen waren und in Dortmund beispielsweise in der Schwerindustrie tätig waren, sehr wohl auf gewisse Weise international geprägt war. Dieser Umstand ist vor dem Hintergrund der bereits in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre aufgekommenen Diskussion um die mögliche Verdrängung deutscher Arbeitnehmer durch ausländische Arbeitskräfte sowie um die dauerhafte Zuwanderung eines Teils der «Gastarbeiter», deren Aufenthalt in der BRD lediglich als temporär geplant war, zu sehen, die ihren Höhepunkt 1973 in der politischen Umsetzung eines weitgehenden Anwerbestopps von «Gastarbeitern» fand.²⁰³

Die Bemühungen um eine eher eventbasierte Internationalität fallen auch an anderer Stelle auf, nämlich wenn es anlässlich dreier Einstellungen, die Schwarze, leichte bekleidete Tänzerinnen und Sängerinnen sowie ein Schwarzes mutmaßliches Karnevalspaar zeigen (Abb. 67–68), heißt: «Der Musik- und Tanzbasar bringen Begegnungen mit Künstlern aus aller Welt. Selbst exotische Reize waren hier schon zu genießen.»²⁰⁴

Der Beitrag der Rheinisch-Westfälischen Auslandsgesellschaft zu dem im Film dargestellten «internationalen Flair» der Stadt erfährt indes keine explizite Erwähnung. Die Gesellschaft beteiligte sich beispielsweise an den sogenannten «Auslandskulturtagen», bei denen in Dortmund jährlich kulturelle Aspekte jeweils eines anderen Landes präsentiert wurden. Diese Veranstaltungen werden

202 GESTATTEN: DORTMUND.

203 Siehe zu diesem Thema ausführlicher: Ulrich Herbert: *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, München 2001, S. 191–230.

204 Ebd.



65–68 Dortmund, die weltgewandte? GESTATTEN: DORTMUND versucht die Stadt als einen Ort zu präsentieren, an dem Internationalität an der Tagesordnung liegt, was ihm angesichts mancher Text-Bild-Scheren allerdings nur teilweise gelingt (siehe die Stills der oberen Reihe). Das liegt auch daran, dass er die Exotik der internationalen Besucher:innen immer wieder ostentativ ausstellt, wie etwa im Fall der diversen Tanzgruppen, die Film zu sehen sind. Zu den beiden unteren Einstellungen verkündet der Off-Kommentar etwa: «Der Musik- und Tanzbasar bringen Begegnungen mit Künstlern aus aller Welt. Selbst exotische Reize waren hier schon zu genießen.»²⁰⁵

bildlich dargestellt und im Off-Kommentar erwähnt, jedoch nicht besonders herausgestellt. Dies lässt erneut darauf schließen, dass der Film wohl möglichst zu allgemeinen Stadtwerbezwecken Verwendung finden sollte.

Lässt man den Off-Text einen Moment außen vor und betrachtet die Sujets des Films, so zeigt sich das Bild einer Stadt, die darum bemüht ist, sich in den Dynamiken des Strukturwandels und der fortschreitenden Globalisierung neu zu erfinden. Im Film unerwähnt bleibt der einst prägende und inzwischen zu großen Teilen eingestellte Kohlebergbau als eine «Säule Dortmunds». Geblieben sind hingegen die Bierherstellung und die Schwerindustrie, wobei letztere zur Zeit der Produktion von GESTATTEN: DORTMUND ebenfalls schon schwer mit der Weltmarkt-Konkurrenz zu kämpfen hat. Im Film findet sich hierauf (wenig überraschend) lediglich am Rande ein versteckter Hinweis, indem der Stahlkonzern Hoesch-Estel als

205 GESTATTEN: DORTMUND.

bedeutendes Industrieunternehmen mit Standort in Dortmund erwähnt wird. Hinter der offensichtlichen Namensänderung des Dortmunder Traditionsunternehmens Hoesch AG, die internationalen Zuschauer:innen kaum aufgefallen sein dürfte, steckt die Fusion mit einem niederländischen Stahlwerk, die 1972 auf dem Höhepunkt der internationalen Stahlkrise erfolgt war, um die einstigen Konkurrenten aus den roten Zahlen zu bringen.²⁰⁶ Vor diesem Hintergrund und den damit verbundenen Bemühungen des städtischen Presse- und Informationsamtes, der Stadt langfristig ein neues Image angedeihen zu lassen, verwundert es nicht, dass der Film zum einen wie eine Leistungsschau dieses Amtes anmutet und die Stadt zum anderen als moderne Dienstleistungsmetropole und, mit der 1968 gegründeten Hochschule, als «Stadt der Wissenschaften»²⁰⁷ porträtiert.

6.6 Zwischenfazit – «Aber kennen sie diese Stadt wirklich?»²⁰⁸

Wie dieses Kapitel gezeigt hat, war Elisabeth Wilms' stadtbezogene Filmproduktion keineswegs die einer Amateurin im Sinne einer Hobbyfilmemacherin, wie es die eingangs zitierte Urkunde zur Verleihung der Dortmunder «Ehrennadel» nahelegt. Vielmehr stand sie mit der Stadt Dortmund und einigen ihrer kommunalen Unternehmen in überwiegend langfristigen Geschäftsbeziehungen, die ihren Ausdruck in Auftragsfilmen mit unterschiedlichen Zweckbestimmungen fanden. Ausgangspunkt dafür waren ihre Spendenfilme für das Evangelische Hilfswerk, die im Kontext eines Bedeutungswandels hin zu lokalen Erinnerungsfilmen die Aufmerksamkeit der Stadt erregten und offenbar die Herstellung eines Wiederaufbaufilms anregten. Als Anschlag der städtischen Filmproduktion in Dortmund muss dabei zudem der beginnende, umfangreiche Wiederaufbau oder vielmehr Neubau der Stadt gesehen werden, aus dem ebenfalls der Wunsch zu einer filmischen Dokumentation dieses Prozesses erwuchs. Im Fall des für die Sozialverwaltung hergestellten Films *HELFT DEM MENSCHEN* kommt hinzu, dass man angesichts der Rolle der Fürsorge in Zeiten des Nationalsozialismus bestrebt war, mit Hilfe eines Films um Vertrauen zu werben. Insgesamt zeigt Wilms' Filmtätigkeit in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre die Bandbreite kommunaler Filmproduktion auf, die sich auf verschiedene Ämter und kommunale Unternehmen erstreckt.

Die Produktion von Filmen, die im Sinne städtischer Imagebildung und -pflege Dortmund als Ganzes porträtieren, ging man seitens des von Willy Weingaule geleiteten Presse- und Verkehrsamtes erst deutlich später an. Während

206 Vgl. o.V.: «Das Phantom: Karl Hoesch». In: *Ruhr-Revue*, 09.11.2008, online verfügbar unter <https://bit.ly/3JoAv68> (13.03.2022).

207 GESTATTEN: DORTMUND.

208 Off-Kommentar in GESTATTEN: DORTMUND.

andere Ruhrgebietsstädte wie etwa Gelsenkirchen bereits vermehrt auf Filme als Kommunikationsmittel nach innen und außen setzten, kann in Dortmund davon lange keine Rede sein. Resümiert man die Modalitäten der Filmproduktion durch das Dortmunder Presse- und Verkehrsamt, zeigt sich, dass der finanzielle Rahmen eines Filmprojektes als eine der entscheidenden Determinanten für die Umsetzung eines Filmvorhabens der Stadt Dortmund im Zeitraum zwischen 1950 und 1981 gelten kann. Dieser Rahmen war vor dem Hintergrund des für die Stadt finanziell intensiven Wiederaufbaus lange Zeit in der Regel so niedrig bemessen, dass es dem Amt nur schwerlich möglich gewesen sein dürfte, wie manch andere deutsche Stadt einen Kulturfilm im 35-mm-Format durch eine größere Produktionsfirma herstellen zu lassen. Mangelnde eigene Expertise bei der Planung und Umsetzung eines solchen Projektes dürfte ebenfalls eine entscheidende Rolle gespielt haben, wie sich aus der überlieferten Kommunikation zwischen den Verantwortlichen bei der Stadt und kleinen, lokalen Produzenten wie der Reinoldus-Filmgesellschaft und dem Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms ableiten lässt. Besonders deutlich ist dies in Bezug auf die filmische Dokumentation der Bundesgartenschau 1959 geworden, bei der die Schreiben Weinauges die Frage aufwerfen, wie bewusst man sich in seinem Amt überhaupt den Faktoren des Filmformates, der Filmlänge und der Aufführungskontexte war.

Doch spätestens im Laufe der Zusammenarbeit mit Wilms scheint man sich bewusst geworden zu sein, welche Auswertungslogiken das 16-mm-Format ein- und ausschloss und sich für die Produktion von Filmen für den in erster Linie lokalen Gebrauch im Kontext des non-theatrical film entschieden zu haben. Wilms' Filme für die Stadt Dortmund sind deshalb auch nicht als Kulturfilme für den nationalen oder gar internationalen Vertrieb angelegt, sondern vielmehr als Imagefilme *für* Dortmund *in* Dortmund *für* Dortmunder:innen – als Instrumente der Stadtverwaltung zur Gemeinschaftsbildung und zum Beleg einer erfolgreichen Kommunalpolitik, die seit 1946 durchgängig von einem SPD-geführten Stadtrat gemacht wurde. Dass es sich bei dieser Art der Nutzung von Filmen als Kommunikationsmittel keineswegs um eine Praxis handelte, die nur auf Dortmund beschränkt war, sondern um einen international etablierten und bereits lange bestehenden Nutzungskontext von kommunalen Auftragsfilmen, zeigen die eingangs erwähnten Arbeiten von Elizabeth Lebas und Floris Paalman.²⁰⁹

Wie zudem die kurzen Schlaglichter auf andere Städte Westfalens und des Ruhrgebiets gezeigt haben, scheint die Einbeziehung von Amateurfilmer:innen dabei keine Ausnahme oder Alleinstellungsmerkmal Dortmunds gewesen zu sein, sondern vielmehr gängige Praxis. Dieser Umstand verweist erneut auf die historische Durchlässigkeit des Amateurbegriffs und wirft zudem unweigerlich die Frage auf, welche Rolle Amateur:innen, Amateurfilmclubs und semiprofessionelle

209 Siehe Lebas, S. 140 sowie Paalman 2011, S. 551.

Quereinsteiger:innen auf einer größeren geografischen Skala für die Geschichte der kommunalen Filmproduktion gespielt haben. Um dies beantworten zu können, bedarf es unbedingt weiterer filmwissenschaftlicher Untersuchungen.

Es scheint, als habe sich in Dortmund eine konkrete Auffassung darüber, wie ein lokaler Imagefilm herzustellen sei, wen er ansprechen sollte und was er beinhalten sollte, erst im Zuge der Formung des Presse- und Informationsamtes und dessen Leitung durch Eugen Schackmann ergeben. Unter Schackmann veränderte sich nicht nur die Produktionsweise der Filme in Richtung einer Professionalisierung, indem man Filmaufträge nun arbeitsteilig vergab (erst an weitere Amateure wie Werner Smacka, dann beispielsweise an das Ton-Studio Dortmund) und die eigene Beteiligung an einzelnen Produktionsschritten, die unter Weinauge oftmals zu starken Verzögerungen während der Produktion geführt hatte, zurückfuhr. Schackmanns Verständnis von Imagepflege hat letztlich auch die Argumentationslinien von Wilms' späten kommunalen Imagefilmen maßgeblich bestimmt. Der Umstand, dass Wilms sich überhaupt auf die oftmals zähe Zusammenarbeit mit der Stadt einließ, dürfte ebenso dazu beigetragen haben, dass sie immer wieder engagiert wurde, wie ihre Bereitschaft, unter Verwendung von altem und neuem (eigenen) Filmmaterial verhältnismäßig günstig neue Filme herzustellen. Die Filmemacherin hatte so gesehen einen doppelten Standortvorteil. Sie verfügte über wiederverwendbares, altes Filmmaterial, das bis in die Kriegszeit zurückreichte, und konnte, da sie selbst in der Stadt lebte, schnell und günstig Neuaufnahmen fertigen.

Die meisten von Wilms' Auftragsproduktionen für die Stadt haben einen hybriden wie auch polyvalenten Charakter: Sie bestehen häufig zu großen Teilen aus Versatzstücken älterer Produktionen und waren zur Erfüllung mehrerer Zwecke angelegt. Denjenigen Filmen, die bis heute überliefert sind, merkt man diesen Entstehungshintergrund nicht allein deshalb an, weil sie sich auf bildlicher Ebene sehr ähneln, sondern weil sie im Grunde auch immer wieder dieselbe, ihrer Gemeinschaft stiftenden Zweckbestimmung nach positiv gefärbte Geschichte erzählen, die die Zerstörung Dortmunds im Krieg als traumatischen und katastrophalen Moment der Stadtgeschichte zum Ausgangspunkt für die umso positivere Entwicklung der Stadt in den Folgejahren nimmt. Während sie sich im Rahmen dieser Erzählung lang tradiert, professioneller Konventionen bedienen, die bereits Jeanpaul Goergen für die Weimarer Republik nachgewiesen hat, lässt sich an ihnen auch der Wandel des städtischen Selbstbildes in Dortmund nachvollziehen, das sich im Laufe des Strukturwandels und der Globalisierung von der lange Zeit maßgeblichen Fixierung auf Kohle, Eisen/Stahl und Bier trennt und, nicht immer widerspruchsfrei, Dortmunds Neuerfindung, erst als grüne Industriemetropole, schließlich als internationales Handels- und Dienstleistungszentrum, dokumentiert.²¹⁰

210 Zu den Konventionen des Stadtwerbefilms vgl. Goergen 2005, S. 158–159. Zu den Elementen des städtischen Selbstbildes vgl. Guckes, S. 400–408.

7 Trümmer überall – Wilms' Filmmaterial in erinnerungskulturellen Kontexten

Es hätte nicht viel gefehlt und Dortmund wäre Geschichte gewesen. Die Brandbomben und Luftminen des Zweiten Weltkriegs lassen von der Stadt nur wenig übrig. So wenig, dass es Zweifel gibt, ob es Dortmund überhaupt noch geben wird.¹

Diese dramatischen Sätze, aus dem Off gesprochen von einer sonoren Männerstimme, eröffnen die 2013 im Auftrag des WDR produzierte Dokumentation HEIMATABEND DORTMUND. Auf bildlicher Ebene werden sie begleitet von mehreren Einstellungen, die in rascher Folge zunächst die Kondensstreifen hoch oben am Himmel fliegender Flugzeuge, dann brennende Häuser bei Nacht und schließlich zerstörte Gebäude zeigen. Es sind Aufnahmen, die der Kamera von Elisabeth Wilms entstammen. Mutmaßlich in den Jahren des Zweiten Weltkriegs und unmittelbar nach dessen Ende in Dortmund gedreht, verwendete die Filmemacherin dieses Material erstmals 1947 in einem Film, und zwar zur Eröffnung von DORTMUND NOVEMBER 1947. Wurden die Bilder in diesem Kontext dazu genutzt, Spendengelder für das Evangelische Hilfswerk zu akquirieren, erfüllen sie 66 Jahre später in HEIMATABEND DORTMUND eine ganz andere Funktion. Die Dokumentation ist Bestandteil einer Reihe, die der WDR auf seiner Website wie folgt umschreibt:

15 Städte in 15 Filmen über Heimat und Identität. Städte im Wandel. Wie wurden Aachen, Bielefeld, Bochum, Bonn, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf,

1 HEIMATABEND DORTMUND, Regie: Christoph Schurian; Frank Bürgin, WDR, s/w und Farbe, 45 Min., Erstausstrahlung: 25.10.2013.

Essen, Gelsenkirchen, Köln, Mönchengladbach, Mülheim, Münster, Siegen und Wuppertal zu den Städten, die sie sind? 15 Heimatabende, die unter die Haut gehen. Moderne Heimatabende aus der Sicht der Bewohner und Liebenden mit viel Herz und noch nie gesendetem Amateurmaterial – immer bewegt und bewegend. Filmschätze, die da enden, wo die Städte zu dem geworden sind, was sie heute ausmacht. Überraschungen garantiert.²

Kurz gefasst könnte man sagen, der Regionalsender möchte seinem Publikum über die Sendereihe lokale Identitäten und Eigenheiten der aufgeführten Städte näherbringen. Diese konstruiert die Reihe über die jüngere Geschichte der jeweiligen Stadt, und zwar insbesondere über die Sicht ihrer Bewohner:innen auf diese. Im Fall von Dortmund geschieht dies zu großen Teilen mittels des historischen Filmmaterials von Elisabeth Wilms, denn nicht nur die Eröffnungsbilder von HEIMATABEND DORTMUND stammen von der umtriebigen Filmemacherin, sondern ganze 25 Minuten des Bildmaterials, das in der insgesamt 45-minütigen Dokumentation verwendet wurde.³ Man kann folglich argumentieren, dass die Heimatabend-Sendereihe des WDR aktiv lokale Erinnerungskulturen mitgestaltet und dass Wilms' Material im Fall von Dortmund einen großen Anteil daran hat.

Das theoretische Konzept der «Erinnerungskultur» beschreibt dabei kurzgefasst, dass neben dem individuellen Gedächtnis jedes Menschen auch ein Gruppengedächtnis existiert. Dieses sogenannte «kollektive Gedächtnis» wird durch kulturelle und soziale Rahmenbedingungen bestimmt und besitzt eine generationenübergreifende Dauer. Aufbauend auf den Überlegungen Maurice Halbwachs' sowie später Jan und Aleida Assmanns hat dieses Konzept von «Erinnerungskultur» in den vergangenen Jahrzehnten in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen Eingang und eine weite Verbreitung gefunden.⁴ Den Schwerpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen bilden dabei Untersuchungen und Überlegungen zum «kollektiven Gedächtnis». Jan Assmann umriss diesen Terminus 1988 wie folgt:

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Text-

2 O. V.: 15 Heimatabende!, in: <https://bit.ly/3ubg7Pl> (13.03.2022).

3 Siehe Zeitlupe TV an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 11.11.2013, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen. Dem Schreiben nach wurde überdies eine 60-minütige Fassung von HEIMATABEND DORTMUND produziert, die ihrerseits 35 Minuten Filmmaterial von Elisabeth Wilms beinhaltet.

4 Siehe u. a. Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967 (deutsche Übersetzung des 1950 posthum publizierten Werkes *La mémoire collective*) sowie Jan Assmann: «Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität». In: Jan Assmann / Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt 1988, S. 9–19.

ten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren «Pflege» sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.⁵

Legt man dieses Begriffsverständnis zugrunde, so lässt sich ohne weiteres festhalten, dass sich auch Filme zu den Trägern des kulturellen Gedächtnisses und somit zu den Bestandteilen von Erinnerungskultur zählen lassen. Eine Vielzahl wissenschaftlicher Publikationen zu diesem Thema hat sich bislang mit dem Verhältnis von Erinnerungskultur und Film auseinandergesetzt.⁶ Jüngere, nicht filmbezogene Forschungen zum Thema Erinnerungskultur haben zudem die Vielfältigkeit und historische sowie kulturelle Differenziertheit von Erinnerungspraktiken und Konzepten herausgestellt, sodass innerhalb einer Gesellschaft von Erinnerungskulturen und kollektiven Gedächtnissen im Plural die Rede sein muss.⁷ Harald Schmid und andere haben ihrerseits auf den Zusammenhang zwischen Erinnerungskultur und Regionalgeschichte und folglich auf regionalspezifische Erinnerungskulturen hingewiesen.⁸ Daran anknüpfend lässt sich die These aufstellen, dass Filmen oder historischem Filmmaterial in verschiedenen erinnerungskulturellen Kontexten unterschiedliche Rollen zukommen und dass ihnen Wertigkeiten beigemessen werden können, die unter anderem vom Inhalt des Films oder Filmmaterials sowie seiner lokalen oder regionalen Verortung abhängig sein können.

Ein genauerer Blick auf die Publikationen, die sowohl zum Thema Erinnerungskultur(en) in Deutschland sowie auch zur Rolle von Filmen in diesen erinnerungskulturellen Zusammenhängen erschienen sind, zeigt, dass bislang vor allem zwei Themenkomplexe respektive zeitliche Perioden deutscher Geschichte im Fokus der Forschung standen. Zum einen ist das der Umgang mit der Zeit des Nationalsozialismus in der BRD und der DDR sowie dem wiedervereinigten Deutschland, und hier insbesondere der Umgang mit den Themen Holocaust und Zweiter Weltkrieg. Zum anderen ist es die DDR selbst als Objekt erinnerungskultureller Prozesse. Andere Themen oder Perioden deutscher Geschichte, wie etwa

5 Assmann: 1988, S. 15.

6 Siehe u. a. jüngst: Michael Krause / Peter Drexler (Hrsg.): *Gedächtniskino. Film im Spannungsfeld von kollektiver und subjektiver Erinnerung*, Hamburg 2016, und Susanne Haake / Ursula von Keitz (Hrsg.): *AugenBlick – Konstanzer Hefter zur Medienwissenschaft* 61, Marburg 2015, sowie Christoph Vatter / Oleksandr Pronkevich (Hrsg.): *Film and Cultures of Memory*, Saarbrücken 2015, online verfügbar unter: <https://bit.ly/3CRYok1> (13.03.2022).

7 Siehe bspw. Dan Diner: *Kreisläufe. Nationalsozialismus und Gedächtnis*. Berlin 1995, S. 139, sowie Aleida Assmann / Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999, S. 13. Siehe außerdem die Projektbeschreibung des Sonderforschungsbereiches 434 «Erinnerungskulturen», online verfügbar unter: <https://bit.ly/3Po4bnd> (13.03.2022).

8 Siehe Harald Schmid (Hrsg.): *Erinnerungskultur und Regionalgeschichte*, München 2009.

die Nachkriegszeit oder der sogenannte Wiederaufbau Deutschlands haben deutlich weniger Beachtung gefunden.⁹ Dies scheint unter anderem damit zusammenzuhängen, dass dem Nationalsozialismus gegenüber diesen Themen tatsächlich eine dominante Rolle in den deutschen Erinnerungskulturen zukommt.¹⁰

In den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit wurden Elisabeth Wilms' Filme vor allem im Kontext ihres originären Produktionsanlasses und ihres ursprünglichen Gebrauchskontexts untersucht. Doch einigen von ihnen, beziehungsweise Teilen des Materials, aus dem sie bestehen, wurden im Laufe der Zeit zweite Karrieren in erinnerungskulturellen Zusammenhängen zuteil. Dies geschah meist, nachdem sie für ihren Ursprungszweck unbrauchbar geworden waren. Die lange Schaffenszeit der Filmemacherin Wilms, ihre lokale Popularität, aber auch die thematische Bandbreite ihres Gesamtwerkes führte dazu, dass diese erinnerungskulturellen Zusammenhänge vielschichtig ausfallen. Sie alle im Rahmen dieses Kapitels zu betrachten, scheint kaum möglich, doch eine kurze Zeitungsmeldung, publiziert rund sechs Monate nach Wilms' Tod, wirft exemplarisch ein Schlaglicht auf die diversen Bezüge zwischen der Person Elisabeth Wilms, ihren Filmen und verschiedenen erinnerungskulturellen Kontexten:

Auch ZDF bringt Filmdokument von Frau Wilms

Nachdem das Westdeutsche Fernsehen vor einigen Wochen bereits die große Dokumentation von waz-Redakteur Michael Lenz über die «filmende Bäckersfrau» Elisabeth Wilms aus Asseln gesendet hat, wird jetzt auch das ZDF einen Film der kürzlich verstorbenen Dortmunder «Chronistin mit der Kamera» verwenden. Am Sonntag, 7. Februar, soll die Folge der Sendereihe «Jahre unseres Lebens», die von 14.50 bis 16.20 Uhr angesetzt ist, mit dem Nachkriegsfilm von Elisabeth Wilms eingeleitet werden. Es ist der erschütternde Filmbericht aus der Ruinenstadt Dortmund der Jahre 1946 bis 1948, als die Menschen oft noch in den Kellern ihrer zerstörten Häuser leben mußten.¹¹

Bereits die Bezeichnung der Dortmunderin in dieser Meldung als «filmende Bäckersfrau» ist an sich beachtenswert, wenngleich sie in dieser Form schon diverse Male zuvor in der Presseberichterstattung über sie verwendet wurde. Der

9 Exemplarisch für die wenigen Publikationen zu diesen Themen seien genannt: Leonie Treber: *Mythos Trümmerfrauen. Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Essen 2014, sowie Silke Hermanns: *Trümmer (in) der Erinnerung. Strategien des Erzählens über die unmittelbare Nachkriegszeit*, Bielefeld 2006.

10 Vgl. Horst-Alfred Heinrich: *Kollektive Erinnerungen der Deutschen. Theoretische Konzepte und empirische Befunde zum sozialen Gedächtnis*, Weinheim, München 2002, S. 129–130, sowie Assmann / Frevort, S. 10.

11 O. V.: «Auch ZDF bringt Filmdokument von Frau Wilms». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 21.01.1982 STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

Umstand, dass dieser 1953 erstmals in der Presse nachweisbare Beiname im Jahr 1982 ebenfalls in einer Zeitung Verwendung fand, weist darauf hin, dass er sich über ihren Tod hinaus als Marke für sie etabliert hatte. Dies dürfte auch Wilms' eigenen, vor allem in Kapitel 3 beschriebenen Bemühungen zu verdanken sein. Die Bezeichnung wird in der Tat bis heute in diversen Zusammenhängen mit ihr immer wieder verwendet und ist folglich ein fester Bestandteil der Erinnerung an Elisabeth Wilms selbst. Sie ist überdies Bestandteil lokaler erinnerungskultureller Prozesse in Dortmund, wie beispielsweise von filmischen Retrospektiven, die das Schaffen der Dortmunderin als solches würdigen und es in einen direkten Bezug zur Stadtgeschichte setzen.

Im zitierten Artikel der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* wird diesem Beinamen eine weitere Bezeichnung für Wilms zur Seite gestellt – die der «Chronistin mit der Kamera». Diese ist hier nicht zum ersten Mal zu finden. Vielmehr taucht sie wiederholt in jenen Zeitungsartikeln auf, die auf die letzten Lebensjahre der Filmemacherin datieren. Das Aufkommen des Chronistenbegriffs in Verbindung mit ihr scheint einherzugehen mit der verstärkten Hinwendung der Dortmunderin, aber auch anderer Interessensgruppen, zu Wilms' inzwischen historischen Filmmaterial aus der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit. Diese Hinwendung fand ihren Ausdruck in der teils intensiven Verbreitung dieses Materials in lokalen und regionalen Kontexten. So führte Wilms selbst beispielsweise ihre beiden Hilfswerkfilme immer wieder in verschiedenen Kontexten und vor unterschiedlichen Publikula vor und ließ die ursprünglich stummen Produktionen in den späten 1960er-Jahren mit einem Off-Kommentar und Musikbegleitung nachvertonen. Im Auftrag der Stadt Dortmund, die eine sogenannte «Film- und Klangbildschau» mit dem Titel «Dortmund 1945/1975» produzierte, kompilierte sie zudem ihr gesamtes Material aus dieser Zeit um und stellte daraus 1974 die beiden neuen Filme *DORTMUND DAMALS* und *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* her. Letzterer wurde mit dem Prädikat «besonders wertvoll» der Filmbewertungsstelle Wiesbaden ausgezeichnet, wodurch er zusätzliche Aufmerksamkeit auf sich zog und weitere Verbreitung fand.

Im Zusammenhang mit der Bezeichnung von Wilms im *WAZ*-Beitrag fällt zudem auf, dass ihr Bezug zu Dortmund deutlich herausgestellt wird: Sie ist die «filmende Bäckersfrau» *aus Asseln*, die *Dortmunder* «Chronistin mit der Kamera», und die angekündigte Fernsehsendung sei «der erschütternde Filmbericht aus der Ruinenstadt Dortmund». Wenn es auch naheliegend und essenziell für eine Regionalzeitung wie die *WAZ* erscheint, in ihren Beiträgen die thematischen Regionalbezüge herauszustellen, so ist der Umstand, dass dies im obigen Beitrag gleich dreimal geschieht, ebenfalls als beispielhaft für den starken Lokalbezug von Wilms' filmischem Wirken zu sehen. Dieser Bezug ergibt sich schon allein daraus, dass ein Großteil ihres filmischen Gesamtwerkes einen unmittelbaren Bezug zu Dortmund aufweist, obwohl es thematisch und von seinen

Ursprungszwecken her sehr breit aufgestellt ist. Dies haben auch die vorangegangenen Kapitel gezeigt.

Eine weitere erinnerungskulturelle Ebene in dem zitierten Artikel betrifft die beiden Filme, deren Ausstrahlungen im bundesdeutschen Fernsehen Erwähnung finden: Im regional ausgestrahlten Fernsehprogramm des Westdeutschen Rundfunks sowie im bundesweit empfangbaren Programm des ZDF. Da ist zunächst die nicht näher bezeichnete «große Dokumentation» des WAZ-Redakteurs Michael Lentz. Bei dieser handelt es sich um die Produktion *BROT UND FILME. DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS*, die Lentz gemeinsam Jürgen Klauß und unter Beteiligung von Elisabeth Wilms zwischen 1980 und 1981 realisierten. Wie ich bereits in der Einleitung dargelegt habe, gibt die Dokumentation vor allem Wilms' eigene Sicht auf ihr Wirken wieder. Damit verweist sie aus wissenschaftlicher Perspektive auf den Einfluss der Filmemacherin auf die Deutung ihres filmischen Lebenswerkes, welcher bis heute nachhallt.

Dass beide im Artikel erwähnten und mit Wilms in direktem Zusammenhang stehenden Fernsehausstrahlungen erinnerungskulturelle Funktionen erfüllten, wird in der kurzen Meldung ebenfalls deutlich. So wird angeführt, einer ihrer Filme über die Nachkriegszeit sei im Rahmen der ZDF-Sendereihe *JAHRE UNSERES LEBENS* ausgestrahlt worden – ein Titel, der ein Publikum adressiert, das selbst die Nachkriegsjahre erlebt hat. Film und Titel evozieren zudem ein Gemeinschaftsgefühl, wodurch wohl versucht wurde, einen Beitrag zu einer generationellen, überregionalen Erinnerungskultur zu schaffen. Tatsächlich wurden für die Produktion lediglich Ausschnitte ihres Materials verwendet, doch kein kompletter Film, worauf im Laufe des Kapitels noch weiter eingegangen werden wird.¹²

Interessant ist ebenfalls die Verwendung der Begriffe «Filmdokument» und «Filmbericht» im WAZ-Artikel, die Wilms' Nachkriegsmaterial den Charakter eines historischen Zeugnisses beimessen. Auch diese Zuschreibung weist auf einen größeren kontextuellen Rahmen hin, nämlich die Verwertungslogik von Amateurfilmmaterial im Fernsehen. Mit der verstärkten Hinwendung von Filmmarchiven zum Amateurfilm, der daraus folgenden besseren Zugänglichkeit von entsprechendem Material und der scheinbaren Notwendigkeit des Fernsehens, dieselben Geschichten immer und immer wieder aus verschiedenen Blickwinkeln erzählen zu müssen, hat die Nutzung von Amateuraufnahmen im Fernsehen in den letzten Jahren noch einmal zugenommen.¹³ Dabei ist es immer wieder das Label des vermeintlich «authentischen», «unverstellten» oder gar «unzensurten» Blicks auf besondere oder alltägliche historische Begebenheiten, mit denen in diesen Zusammenhängen die Verwendung von Amateurfilmmaterial bewor-

12 Siehe Unterkapitel 7.4.

13 Siehe hierzu auch Kapitel 2.

ben wird.¹⁴ Das Material selbst wird dabei häufig vollständig entkontextualisiert und im Sinne einer homogenen Narration in neue Bedeutungszusammenhänge eingefügt. Auf den unter anderem durch Eckhard Schenke und Ralf Forster herausgestellten Fakt, dass Amateurfilme beispielsweise im Nationalsozialismus oder in der DDR ebenfalls einer politischen Einflussnahme und Zensur unterlagen und folglich auch keinen «unverstellten» Blick auf die Vergangenheit zeigen, wird in Fernsehdokumentationen, die Amateurmaterial nutzen, nur selten eingegangen.¹⁵

Der Umstand, dass das ZDF speziell dieses Material der Filmemacherin aus der Nachkriegszeit ausstrahlte, kann ebenfalls als beispielhaft für die mediale Nutzung ihres persönlichen Filmarchivs angesehen werden. Elisabeth Wilms' schriftlicher Nachlass umfasst weit mehr als 2.000 Einzeldokumente, die nahezu den gesamten Zeitraum und die gesamte Bandbreite ihres filmischen Schaffens abdecken. Doch je intensiver man sich mit dieser Fülle von Schriftstücken beschäftigt, desto deutlicher wird, dass in ihrem inhaltlich vielfältigen Gesamtwerk gerade der unmittelbaren Nachkriegszeit als Filmthema eine besondere Bedeutung zukommt. Dass Wilms in den Jahren 1947 und 1948 für das Evangelische Hilfswerk zwei Auftragsfilme produzierte, mit denen im In- und Ausland um Spenden geworben werden sollte, habe ich bereits in Kapitel 4 hinreichend beschrieben. Dort habe ich ebenfalls festgestellt, dass dieses Projekt größtenteils scheiterte. Doch den Filmen beziehungsweise jenen Aufnahmen, aus denen sie bestanden, war in den folgenden Jahrzehnten eine zweite Karriere beschieden, indem sie in verschiedenen erinnerungskulturellen Kontexten Verwendung fanden. So gestaltete die Filmemacherin bereits zu Lebzeiten nicht nur aktiv die lokale Dortmunder Erinnerungskultur mit, sondern stimmte bis zu ihrem Tod fast ausnahmslos jeder Anfrage zu, die bezüglich der Verwendung ihres Materials in regional, bundesweit oder in seltenen Einzelfällen sogar außerhalb der BRD auszustrahlenden Fernsehdokumentationen gestellt wurde. Elisabeth Wilms und auch ihr Ehemann Erich, der sich nach dem Tod seiner Frau um das Filmerbe kümmerte, ließen sich diese Nutzung stets finanziell vergüten. Noch heute werden immer wieder Aufnahmen der Dortmunderin im Fernsehen verwendet. Wie sich im Folgenden zeigen wird, war und ist es dabei vor allem das Material aus der Nachkriegszeit, das immer wieder von Fernsehsendern, aber auch von lokalen und regionalen Initiativen wie etwa Veranstalter:innen von Filmfestivals nachgefragt wird. Dementsprechend wird der Fokus dieses Kapitels vor allem auf der zweiten Karriere dieses Filmmaterials liegen.

14 Siehe bspw. die Ankündigung des MDR zur zweiteiligen Dokumentarfilmreihe 8MM DDR (2017), in der es abschließend heißt: «Was aus diesem vielstimmigen Chor der Amateurchronisten entsteht, ist nicht weniger als ein authentisches, ungeschöntes Bild der DDR-Wirklichkeit – ein Blick in den Alltag Ost mit all seinen Facetten.» <https://bit.ly/3ueN90S> (13.03.2022).

15 Vgl. Schenke, S. 158–163, sowie Forster 2018, S. 49–64.

1982 verwandte die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* rund 100 Wörter auf die eingangs zitierte Programmankündigung. Wie sich gezeigt hat, ergibt sich aus der kurzen Meldung im Rahmen des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit das Bild eines vielschichtigen Verhältnisses der Dortmunder Filmemacherin und ihres Materials zu unterschiedlichen Ebenen und Zusammenhängen der Erinnerungskultur. Dieses Kapitel geht dieser komplexen Gemengelage nach. Ziel ist es, nachzuvollziehen, welche Funktionswandlung(en) das von Wilms zumeist für sehr spezifische Zwecke und Publika hergestellte Filmmaterial vollzogen hat, unter welchen Bedingungen dies geschah und in welchen erinnerungskulturellen Kontexten es Verbreitung gefunden hat und teilweise bis heute zum Einsatz kommt.

Das Kapitel orientiert sich an der chronologischen Folge dieser Abläufe. Es untergliedert sich in mehrere Unterkapitel, von denen sich der erste der Funktionswandlung der einst für das Evangelische Hilfswerk produzierten Spendenfilme zu Erinnerungsfilmern sowie ihrer Aufführung durch Wilms selbst bis ins Jahr 1974 widmet. Hier setzt das zweite Unterkapitel an, das auf die filmischen Neubearbeitungen des Nachkriegsthemas fokussiert, die durch Wilms 1974 beziehungsweise 1981 (dann mit Unterstützung durch das FWU) vorgenommen wurden. Es schließt ein Exkurs an, der die Produktion von *ALLTAG NACH DEM KRIEG* genauer betrachtet. Gegenüber den vorangegangenen Kapiteln findet sich in diesem Teil der Untersuchung lediglich ein Exkurs, da die Gestaltung der beiden Filme *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* als originäre Verwendungskontexte von Wilms' Aufnahmen aus der Nachkriegszeit bereits in Kapitel 4 hinreichend beschrieben wurde. Das nächste Unterkapitel, betitelt «Brennendes Dortmund in einer Länge von 1 Minute», widmet sich der Verwertung von Wilms' thematisch breit gefächertem Material im Fernsehen von den ersten nachweisbaren Nutzungen im Jahr 1974 bis zum Tode Erich Wilms' im 1989. In einem letzten thematischen Block wird auf die unterschiedlichen Kontexte eingegangen, in denen der filmische Nachlass der Dortmunderin nach 1989 in erinnerungskulturellen Zusammenhängen Verwendung fand.

7.1 Aus Aktualität wird Erinnerung – filmische Funktionswandlungen

Will man zunächst den Ausgangspunkt der öffentlichen Verwendung von Wilms' Filmen in erinnerungskulturellen Zusammenhängen ergründen, gilt es, den Blick erneut auf jene beiden Filme lenken, die die Filmemacherin für das Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland in den Jahren 1947 und 1948 produziert hatte: *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT*. Wie in Kapitel 4 beschrieben, konnten diese Filme ihre ursprüngliche Funktion, internati-

onal Spendengelder für das Hilfswerk einzuwerben, wenn überhaupt nur sehr begrenzt erfüllen, da sie zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung vor dem Hintergrund der Währungsreform und der nachfolgenden Verbesserung der Lebensumstände in den westlichen Besatzungszonen Deutschlands bereits vom Auftraggeber als inhaltlich veraltet angesehen wurden. Lediglich auf Initiative von Wilms und dem westfälischen Zweig der Hilfsorganisation gelangten DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT überhaupt in sehr wenigen Kopien ins Ausland, wo sich ihre Spur verliert. Abgesehen davon wurden die Filme bis Ende 1949 immerhin regional in Westfalen zur Spendenakquise eingesetzt. Dennoch bildeten sie in der Folge die Basis für Wilms' Bekanntheit und die öffentliche Anerkennung ihres Filmschaffens, nicht zuletzt, weil die Filmemacherin sie zeitlebens als großen Erfolg darstellte.

Doch so schnell beide Filme für ihren ursprünglichen Zweck unbrauchbar geworden waren, so schnell wurden sie in einen neuen Funktionszusammenhang gesetzt. Die in Wilms' Nachlass vorhandene Durchschrift eines Zeitungsartikels vom 18. November 1949 zeigt, dass sich dies bereits gegen Ende der Vorführungen durch das Evangelische Hilfswerk Westfalen abzuzeichnen begann. Im Anschluss an die Beschreibung diverser Trümmermotive in den Filmen heißt es in dem Artikel:

Und wir? – Haben wir nicht weitestgehend die Hungerzeit vergessen? Liegt nicht schon wieder ein Brot fortgeworfen auf der Straße, klagen und jammern wir nicht über unsere schlechte Lage und sollten doch stille werden, wenn wir hier wirkliches Elend sehen. Da sind die blassen ausgemergelten Kinderkörper, die der Arzt des Evgl. Hilfswerkes untersucht, damit sie zu einer Erholungskur fortgeschickt werden können. Das war 1947 noch möglich. Aber heute stehen dem Evgl. Hilfswerk dazu keine Mittel mehr zur Verfügung, es sei denn, unser evgl. Kirchenvolk wird williger zum Opfer.¹⁶

Wenngleich es bei der öffentlichen Vorführung, auf die sich der Artikel bezieht, immer noch darum ging, Spendengelder für das Evangelische Hilfswerk einzuwerben, geht aus diesen Zeilen zugleich auch deutlich hervor, dass man den Inhalt der Filme bereits Ende 1949 aus einer retrospektiven Perspektive heraus betrachtete und die Produktionen als Mittel ansah, um Erinnerungen an zurückliegende Ereignisse wachzuhalten oder wachzurufen. Der rasche weitere Vollzug dieses Funktionswandels wird deutlich, wenn man sich einen nur knapp drei Monate später, im Februar 1950 veröffentlichten Zeitungsartikel aus der *Westfälischen Rundschau* besieht. Die Filme wurden inzwischen nicht mehr durch das Evangelische Hilfswerk aufgeführt. Stattdessen berichtet der Beitrag davon, dass die Dortmunder Stadtverwaltung Kopien von ihnen erworben habe. Im Zuge des Ankaufs

16 O. V.: «Filme der Not». In: *Westfalenpost*, 18.11.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 108.

wird den Amateuraufnahmen auf lokaler Ebene so schon früh ein historischer Wert beigemessen, der Amateurfilmmaterial in anderen Kontexten erst weitaus später zugeschrieben wurde.¹⁷

Dies dürfte nicht unwesentlich damit zusammenhängen, dass die beiden Filme von Wilms scheinbar allgemeingültige Lebensumstände für Dortmund und den öffentlichen Stadtraum als solchen zeigen, selbst wenn sie auch zu großen Teilen in den privaten Quartieren der Protagonist:innen gedreht wurden. Die beiden Filme sind keine home movies, sondern Auftragsproduktionen einer Amateurfilmerin, selbst wenn sie teilweise, home movies gleich, Alltägliches dokumentieren. Dementsprechend wird in dem kurzen Artikel evident, dass die Filme als visuelle Dokumente der jüngsten Stadtgeschichte erworben wurden. So heißt es: «Beide Streifen schildern die Not der Nachkriegstage und bringen eine objektive Berichterstattung aus den Kellerwohnungen und Elendsquartieren Dortmunds.»¹⁸ Was in diesem Satz zudem deutlich wird, ist dass die Filme durch ihren Ankauf durch die Stadt eine Art offizieller Umdeutung und Legitimation erfahren haben, die sie innerhalb kurzer Zeit von Werkzeugen zur Spendenakquise zu «objektiven Berichterstattern» einer zurückliegenden Notzeit werden ließ. Dies ist insofern bedeutend, als dass die Filme diese Funktion in den folgenden Jahrzehnten beibehielten und ihnen so ihre besagte zweite Karriere zuteilwurde.

Es erscheint vor diesem Hintergrund sinnvoll, auch Elisabeth Wilms' ersten Auftragsfilm für die Dortmunder Stadtverwaltung im Kontext der Funktionswandlung von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT betrachten. So erfolgte die Produktion von DORTMUND IM WIEDERAUFBAU im Jahr 1950 nicht allein unmittelbar im Anschluss an den Ankauf der Kopien der beiden Hilfswerk-Filme. Vielmehr wurde der Film auch mehrmals als inhaltliches «Gegenstück» zu ihnen bezeichnet, da er die Verbesserung der Lebensumstände in der Stadt und den Erfolg der in den Hilfswerk-Filmen angerissenen Wiederaufbaubestrebungen abbilden sollte.¹⁹ Vor diesem Hintergrund erfüllte DORTMUND IM WIEDERAUFBAU von Beginn an eher eine Erinnerungs-, denn eine Werbefunktion.²⁰ Davon zeugt der ebenfalls durch die zeitgenössische Presseberichterstattung überlieferte Umstand, dass zwei der durch die Stadt erworbenen Kopien des Films «versiegelt im Archiv» lagern würden und «nur mit besonderer Genehmi-

17 Vgl. bspw. Efrén Cuevas' Sammelbandbeitrag zur Verwendung von home movies in Dokumentarfilmen. Efrén Cuevas: «Change of Scale: Home Movies as Microhistory in Documentary Films». In: Laura Rascaroli / Gwenda Young / Barry Monahan (Hrsg.): *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, New York u. a. 2014, S. 139–151.

18 O. V.: «Hausfrau als Filmopérateur». In: *Westfälische Rundschau*, 10.02.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

19 Siehe z. B. o. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

20 Vgl. Kapitel 6.

gung» vorgeführt werden dürften.²¹ Diese Maßnahmen dürften weniger auf ein Zurückhalten des Films vor der Öffentlichkeit abgezielt haben (zumal er, wie in Kapitel 6 beschrieben, seitens der Stadtverwaltung bspw. gegenüber dem Deutschen Städtetag beworben wurde), als vielmehr auf den Wert der beiden Kopien als zeitgeschichtliches Dokument, auf ihre Erhaltung für zukünftige Generationen und damit letztlich als eine Investition in die lokale Erinnerungskultur.

Vor dem Hintergrund, dass sowohl den beiden Hilfswerk-Filmen als auch DORTMUND IM WIEDERAUFBAU seit dem Beginn der 1950er-Jahre eine Rolle in diesem lokalen erinnerungskulturellen Rahmen zudedacht wurde, ist es daher sinnvoll zu ergründen, wie und von wem sie in der Folge tatsächlich in diesem Kontext verwendet wurden. Ausgehend von den verfügbaren Quellen scheint es, als wäre es bis zum Jahr 1974 nur vereinzelt und überwiegend mit mehrjährigen Abständen zu entsprechenden Filmvorführungen gekommen, die auf Veranlassung verschiedener Interessensgruppen stattgefunden haben.²² Die ersten beiden nachweisbaren Vorführungen dieser Art fanden interessanterweise vor Hausfrauengruppen statt: 1952 lud der Frauenausschuss der Stadt Dortmund dazu ein, sich einen Film von Elisabeth Wilms über Dortmunds Zerstörung und Wiederaufbau anzuschauen, 1956 war es der Dortmunder Ortsverband des Deutschen Hausfrauenbundes. Fragt man nach dem Zweck beider Veranstaltungen, so scheint es zum einen darum gegangen zu sein, sich gemeinsam an die Nachkriegs- und beginnende Wiederaufbauzeit zu erinnern. Zum anderen ist jedoch beachtenswert, dass beide Vorführungen anscheinend auch stattfanden, um die Hausfrauengruppen über die Stadtplanung Dortmunds zu informieren.

Lässt sich dies im Fall der ersten Veranstaltung 1952 nur aus der Signatur des Einladungsschreibens ableiten («Frauenausschuß der Stadt Dortmund. Für den Ausschuß f. Wohnung u. Planwesen»²³), war die Filmvorführung 1956 in einer Vortragsreihe über die Vergangenheit und Zukunft der Stadt eingebettet und wurde von einem Vortrag des Oberbauates Ucker begleitet, der über den zukünftigen «Aufbau und Ausbau» Dortmunds referierte. Anhand jenes Vortrags wird ein weiterer Aspekt der Veranstaltung deutlich, nämlich der der Gemeinschaftsstiftung. So betonte Ucker laut *Westdeutscher Allgemeiner Zeitung* anknüpfend an Wilms' Film: «Das Verdienst, diese Zerstörung beseitigt und Dortmund zu sei-

21 G. F.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

22 Es ist auch ein Brief von Wilms selbst überliefert, in dem sie 1956 betont, dass sie selbst nur die Originale und keine Kopien der beiden Hilfswerk-Filme besäße. Aus dem Brief geht hervor, dass sie diese anscheinend weder verlieh noch selbst vorführte, obwohl es schade sei «die Filme ungenutzt im Schrank zu lassen». Die Anfertigung von Kopien sei ihr jedoch finanziell nicht möglich, auch weil sie damals viel Geld für die Herstellung der Filme gezahlt habe. Siehe Wilms an W. Hüttemann, 18.02.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

23 Siehe Einladung des Frauenausschusses der Stadt Dortmund, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 59.

ner jetzigen Form aufgebaut zu haben, komme nicht allein der Stadtverwaltung zu, sondern jedem Bürger Dortmunds.»²⁴ Interessant an dieser Aussage ist, dass sie inhaltlich in gewisser Weise jenen Imagefilmen vorgreift, die Elisabeth Wilms in späteren Jahren für die Stadt Dortmund produzierte. Diese bemühten sich, wie in Kapitel 6 dargestellt, wohl oftmals vor dem Hintergrund anstehender Kommunalwahlen darum, den Wiederaufbau und die weitere Entwicklung der Stadt als Gemeinschaftsleistung zu beschreiben.

Zwei Jahre später, im Jahr 1958, kamen die Filme DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT vor einer anderen Interessensgruppe, den Mitgliedern des Historischen Vereins für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V., der sich seit 1871 der Erforschung von Lokal- und Regionalgeschichte widmet, zur Vorführung. In diesem Fall handelte es sich also um ein Publikum, das sich dezidiert für die Geschichte der Stadt interessierte und die Filme vor diesem Hintergrund sah. Veranstaltungsort war zudem der eng mit den Geschicken der Stadt verbundene Dortmunder Ratssitzungssaal, was als eine gewisse offizielle Legitimation der Vorführung gedeutet werden kann, zumal es sich bei den Kopien, die dort zum Einsatz kamen, überdies um diejenigen gehandelt zu haben scheint, die die Stadt 1950 von Wilms erworben hatte. Wie bereits zuvor standen die Filme bei der Veranstaltung des Historischen Vereins nicht für sich allein, sondern waren wiederum von einem Vortrag begleitet, der diesmal laut der überlieferten Presseberichterstattung sogar von jemandem gehalten wurde, der an den Vorführungen 1948–1949 durch das Evangelische Hilfswerk Westfalen beteiligt gewesen war.²⁵ Bezugnehmend auf die Darstellung der Lebensumstände in den Filmen wird in einem Artikel der *Ruhr-Nachrichten* ebenfalls der offensichtliche Gegensatz zur Gegenwart betont sowie die Frage nach der Erinnerung an die Nachkriegszeit aufgeworfen:

Diese Not wird uns erst dann recht deutlich wenn wir die heutige Lichterfülle in den Geschäftsstraßen, die gefüllten Schaufenster zum Vergleich heranziehen. Können wir uns überhaupt noch an die trostlose Zeit erinnern? Ist sie erst elf Jahre her?²⁶

Möglicherweise lassen sich diese Sätze als Kritik an einer mangelnden Beschäftigung der Dortmunder:innen mit der Nachkriegszeit deuten. Dazu würde auch

24 O. V.: «Trümmerbilder erschüttern Hausfrauen». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 06.07.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 114.

25 Vgl. o. V.: «Dortmund vor elf Jahren». In: *Ruhr-Nachrichten*, 12.12.1958, sowie o. V.: «Als die Schaufenster leer waren». In: unbekanntes Presseerzeugnis, o. D., beide STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

26 O. V.: «Dortmund vor elf Jahren». In: *Ruhr-Nachrichten*, 12.12.1958, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

passen, dass es in den folgenden neun Jahren zu keinen weiteren öffentlichen Vorführungen von *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* gekommen zu sein scheint. Dies gilt auch für *DORTMUND IM WIEDERAUFBAU*. Dennoch gilt es zu beachten, dass Wilms' Nachkriegs- und Wiederaufbauaufnahmen keineswegs vollständig aus der Öffentlichkeit verschwanden. Vielmehr produzierte Wilms im Auftrag der Stadt Dortmund 1962 den Film *DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE*, der mit eben jenen Bildern beginnt und ausgehend von Dortmunds Zerstörung im Krieg eine Erfolgsgeschichte über den Wiederaufbau der Stadt erzählt. In diesem Sinne kann der Film auch als erste Form der Neubearbeitung des Materials durch die Filmemacherin selbst gesehen werden, der später weitere folgten. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich Elisabeth Wilms im Laufe der 1960er-Jahre, spätestens aber 1967, dazu entschied, beide ursprünglich stummen Filme nachträglich mit einem Off-Kommentar und Musik zu vertonen oder vertonen zu lassen, womit die bis dato stets live erfolgte Kommentierung der Filme entfiel.²⁷

Der Anlass für diesen Schritt lässt sich nicht rekonstruieren, doch möglicherweise waren die Käufe von je drei Kopien der Filme durch den Gesamtverband evangelischer Kirchengemeinden in Dortmund und je einer Kopie durch den Landesverband der Inneren Mission Westfalen im Jahr 1967 ein ausschlaggebendes Moment.²⁸ Es lässt sich nicht nachvollziehen, wozu diese Kopien in der Folge eingesetzt wurden. Dennoch kann man die Frage nach der Motivation der beiden Verbände stellen, die Filme zu erwerben. Dabei fällt als erstes der doppelte erinnerungskulturelle Wert auf, den die Filme für die Dortmunder Kirchengemeinden hatten: Sie zeigten zum einen Lokalgeschichte im allgemeineren stadthistorischen Sinne. Aber darüber hinaus dokumentierten sie auch einen Teil der lokalen Kirchengeschichte, indem sie die weitreichenden Zerstörungen an den Gotteshäusern der Dortmunder Innenstadt (siehe die zweite Sequenz von *DORTMUND NOVEMBER 1947*) ausführlich darstellen und Aufnahmen eines Gottesdienstes in der Nachkriegszeit beinhalten (siehe *SCHAFFENDE IN NOT*). Darüber hinaus stellen sie entsprechend ihrem ursprünglichen Zweck auch die Rolle der evangelischen Kirche und diverser klerikaler (Hilfs-)Organisationen in der Nachkriegszeit als überlebenswichtig und zentral für die Dortmunder Bevölkerung dar. Dieser direkte Bezug zwischen den Filmen und den kirchlichen Verbänden, die 1967 Kopien von ihnen orderten, wird noch einmal verdeutlicht, wenn man beachtet, dass eines der überlieferten Schreiben zu diesem Vorgang von Dr. Heinrich Schmidt stammt. Er gibt darin an, der Landesverband der Inneren Mission

27 Siehe Kapitel 4 sowie Wilms an Gesamtverband evangelischer Kirchengemeinden in Dortmund, 11.06.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

28 Siehe Gesamtverband evangelischer Kirchengemeinden in Dortmund an Georg Küper, 24.02.1967 (STA DO, Best. 624, Nr. 6), sowie Kirchlicher Gemeindedienst für Innere Mission Dortmund an Wilms, 29.06.1967 (STA DO, Best. 624, Nr. 66).

Westfalen habe die Kopien der Filme auf seine Anregung hin bestellt. Schmidt war eine der Personen, die 1947/48 in Dortmund direkt in die Produktion der Hilfswerk-Filme involviert gewesen waren und deren Distribution zumindest in kleinem Rahmen mit ermöglichte hatte.²⁹

Die Tage der Not und des Mangels, die die beiden Filme schildern, waren inzwischen jedoch seit fast 20 Jahren vorüber, und faktisch befand sich die evangelische Kirche in Westdeutschland 1967 am Beginn einer Krise: Wie der Religionssoziologe Detlef Pollack konstatiert, schnellten Mitte der 1960er-Jahre die Zahlen derjenigen, die aus der evangelischen Kirche austraten, quasi «über Nacht» nach oben. Auch die Zahl der Personen, die regelmäßig Gottesdienste besuchten, verringerte sich in den folgenden Jahren. Dies geschah laut Pollack im Zuge von diversen gesellschaftlichen Wandlungsprozessen wie unter anderem der Bildungsexpansion, des Wertewandels und der Wohlstandsanehebung, die sich in den 1960er-Jahren in Deutschland vollzogen.³⁰ Vor diesem Hintergrund scheint es zumindest denkbar, dass der Gesamtverband evangelischer Kirchengemeinden in Dortmund die bei Elisabeth Wilms geordneten Kopien auch dazu einzusetzen gedachte, um mit ihrer Hilfe auf lokaler Ebene die Notwendigkeit klerikaler Arbeit erneut zu legitimieren. Gegen Ende des Jahres 1970 wurde das Interesse von lokalen kirchlichen und kirchennahen Organisationen an den Filmen noch einmal durch zwei unabhängig voneinander veranstaltete Vorführungen bestätigt, die sich ebenfalls in erinnerungskulturelle Kontexte einordnen lassen. So kam DORTMUND NOVEMBER 1947 zunächst bei einer Jubiläumsfeier zur Aufführung, bei der man des 25-jährigen Bestehens der Dortmunder Bahnhofsmission gedachte, deren Arbeit auch im Film knapp dargestellt ist.³¹ Kurz darauf fand eine weitere öffentliche Vorführung der Hilfswerk-Filme statt, erneut initiiert durch Heinrich Schmidt. Als Veranstaltungsort wurde diesmal das Wilhelm-Hansmann-Haus ausgewählt wurde, bei dem es sich um ein Dortmunder Begegnungszentrum handelt, das Veranstaltungen für Senioren ausrichtet. Daraus lässt sich ableiten, dass sich diese Filmvorführung insbesondere an ein älteres lokales Publikum richtete, das die in den Filmen abgebildete Zeit noch selbst erlebt hatte.³²

Während DORTMUND IM WIEDERAUFBAU anscheinend überhaupt nur äußert selten und nur bis zirka 1958 in seiner ursprünglichen Fassung von 1950 zur

29 Vgl. Kapitel 4.

30 Vgl. Detlef Pollack: «Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in den 1960er Jahren». In: Claudia Lepp / Harry Oelke / Detlef Pollack (Hrsg.): *Religion und Lebensführung im Umbruch der langen 1960er Jahre*, Göttingen 2016, S. 36–44. Siehe hierzu außerdem: Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bundesrepublik und DDR, 1949–1990*, Bonn 2009, S. 366–369.

31 Siehe o. V.: «Das Rezept ist ein Gespräch zu zweit». In: *Ruhr-Nachrichten*, 09.12.1970, STA DO, Best. 624, Nr. 113.

32 Siehe Kirchlicher Gemeindedienst für Innere Mission Dortmund an Wilms, 29.06.1967 (STA DO, Best. 624, Nr. 64).

Aufführung kam, und sich ansonsten Teile seines Materials allenfalls in Wilms' kommunalen Imagefilmen wiederfanden, lässt sich das lokale Interesse an DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT von verschiedenen Seiten zumindest als immer wieder aufkeimend bezeichnen. Davon zeugen auch zwei Vorführungen dieser Filme, die im Jahr 1972 stattfanden und von privaten Vereinen organisiert wurden. Den Anfang machte hier der örtliche Lions Club der sich unmittelbar an Dortmund anschließenden Stadt Schwerte. Wie der Kontakt zwischen Elisabeth Wilms und dem Club zustande gekommen ist, erschließt sich möglicherweise über ein späteres Dankeschreiben des Clubmitglieds Karlheinz Schmidt. Dieser war seinem Briefkopf nach in der «Hydrologischen Forschungsabteilung» der Dortmunder Stadtwerke AG sowie auch im Dortmunder Institut für Wasserforschung beschäftigt.³³ Für beide Institutionen produzierte Wilms just im Jahr 1972 zwei Filme, WASSER FÜR DORTMUND und WASSER – MEHR ALS H₂O, sodass es naheliegend scheint, dass er so auf sie und ihre Filme aufmerksam wurde. Zum konkreten Anlass der Filmvorführungen ist überdies in einem Protokoll des Schwerter Lions Clubs festgehalten:

Das Lions-Jahr 1971/72 steht unter dem Motto «Dank an CARE». Bei Gesprächen mit jüngeren Mitmenschen über diese Aktion stellt sich heraus, daß selbst wir Älteren, die wir diese Zeit mit Bewußtsein erlebten, nicht mehr die intensive Erinnerung haben, die notwendig wäre, um mit der erforderlichen Überzeugungskraft für unser Anliegen zu werben. Um dem Erlebnis der damaligen Zeit wieder etwas näher zu kommen, sollen folgende Filme vorgeführt werden: «Dortmund 1947» und «Schaffende in Not»³⁴

Wie sich an obigem Zitat zeigt, war die Aufführung der beiden Filme also auch in diesem Fall in einen größeren Themen- und Veranstaltungsrahmen eingebettet, der sich diesmal dezidiert der ausländischen Hilfeleistung für die deutsche Bevölkerung in der Nachkriegszeit widmete. In der Tat existierte der Schwerter Ableger des sich gemeinnützig engagierenden Lions Clubs zum Zeitpunkt der Filmvorführung noch nicht lange, sondern hatte sich erst 1971 gegründet.³⁵ Beachtenswert ist auch, dass es sich bei dem Schwerter Club um einen reinen «Herrenclub» handelte, und sich die Veranstaltung folglich an ein rein männliches (und wohl auch älteres) Publikum richtete, das dadurch dazu angeregt werden sollte, über die Reaktivierung eigener Erinnerungen jüngeren Menschen die Leistungen des

33 Siehe Karlheinz Schmidt an Wilms, 29.05.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 64.

34 Siehe unvollständig überliefertes Protokoll des Lions Clubs Schwerte, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 64.

35 Siehe Lions Club Schwerte/Ruhr: «Der Lions Club Schwerte/Ruhr». In: <https://bit.ly/3io8pvT> (13.03.2022).

CARE-Programms näherzubringen und sie so für soziales Engagement zu sensibilisieren.³⁶

Die zweite nachweisbare Vorführung eines der Hilfswerk-Filme im Jahr 1972 bildete, bezogen auf den Veranstaltungsrahmen und das Publikum, gewissermaßen das Gegenstück zur Veranstaltung in Schwerte. Im November des Jahres lud die «Gesellschaft Casino zu Dortmund», ein privater Verein, der sich seit 1812 der «Pflege der Geselligkeit und Durchführung kultureller Veranstaltungen»³⁷ verschrieben hat, explizit seine weiblichen Mitglieder zu einem «gemütlichen Kaffeekränzchen»³⁸ ein. Im Einladungsschreiben hieß es dazu, man biete «erstklassigen Kaffee oder Tee nach Wahl» sowie «den bekannt guten Kuchen oder Torte aus dem Café Kranzler» an.³⁹ Im Anschluss daran war die Projektion von DORTMUND NOVEMBER 1947 durch Elisabeth und Erich Wilms geplant. In der Einladung wurde dieser Programmpunkt wie folgt angekündigt: «In diesem Film sehen Sie erschütternde Aufnahmen aus dem Jahre 1947, die heute schon ganz in Vergessenheit geraten sind und so recht in die November-Stimmung passen. Der Film zeigt aber auch Ausblicke auf eine neue, bessere Zukunft und in dieser Zukunft leben wir ja bereits im Jahre 1972.»⁴⁰ Auffällig ist hier zum einen das Kontrastprogramm der Veranstaltung sowie die letztlich inhaltlich positive Rahmung der Filmvorführung: Zuerst wurden Kaffee und Kuchen gereicht, danach gemeinsam in der Gewissheit, in einer «besseren Zukunft» zu leben, ein Film über die in Dortmund vor durch Lebensmittelknappheit sowie materielle Engpässe jeglicher Art geprägte Nachkriegszeit geschaut. Diese Aufführungsmodalitäten waren keineswegs neu, sondern müssen im Rahmen der erinnerungskulturellen Verwertung der Hilfswerk-Filme vielmehr als geschlechterspezifisch angesehen werden: So fand die schon zuvor angesprochene, 1952 durch den Frauenausschuss der Stadt Dortmund organisierte Filmvorführung bereits im Rahmen eines «geselligen Beisammenseins» im «Parkrestaurant Flora» statt und wurde durch die Rezitation volkstümlicher Gedichte begleitet.⁴¹ Mit der 1956 ebenfalls durch den Hausfrauenbund Dortmund organisierten Aufführung ist ihr außerdem gemein, dass die Not der Nachkriegszeit stets mit dem im Anschluss erfolgten Wieder-

36 Erst im Jahr 2004 erfolgte die Gründung eines entsprechenden «Damenclubs» in Schwerte. Siehe Lions Club Schwerte/Ruhr: «Gründung des Lions Clubs Schwerte-Caelestia». In: <https://bit.ly/3qJJRYS> (13.03.2022).

37 Siehe Lions Club Schwerte/Ruhr: «Über uns». In: <https://bit.ly/36abj4Q> (13.03.2022).

38 Siehe Einladungsschreiben der Gesellschaft Casino zu Dortmund, 03.11.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 64.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Siehe Einladung des Frauenausschusses der Stadt Dortmund, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 59 sowie o. V.: «Frisches Leben durchpulst die Stadt». In: *Dortmunder Tageszeitung*, 04.01.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

aufbau der Stadt als positivem Narrativ verknüpft wurde. Derartige Rahmungen der Filme fehlen im Kontrast dazu in jenen Veranstaltungen, die auf ein entweder ausschließlich männliches (Lions Club Schwerte) oder in erster Linie männliches Publikum (Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V.⁴²) ausgerichtet waren. Überdies wird an allen bislang angeführten Beispielen auch evident, dass die Hilfswerk-Filme bis in die 1970er-Jahre hinein den klar umrissenen lokalen geografischen Rahmen, auf den sie sich auch inhaltlich bezogen, für Vorstellungen in erinnerungskulturellen Kontexten kaum verließen. Dies änderte sich erst im Jahre 1974 im Zuge der erneuten Bearbeitung des Filmmaterials aus der Nachkriegszeit durch Elisabeth Wilms selbst, welche diesmal im Auftrag der Stadt Dortmund erfolgte.

7.2 Alte Bilder, neue Filme – Filmische Neubearbeitungen des Nachkriegsthemas

Im Jahr 1975 jährte sich nicht nur das Ende des Zweiten Weltkriegs zum dreißigsten Mal, in Nordrhein-Westfalen fanden zudem auch Kommunalwahlen statt. Wie bereits in Kapitel 6 deutlich geworden ist, war die SPD im traditionell «roten» Dortmund anlässlich solcher Wahlen wohl seit Beginn der 1960er-Jahre bestrebt, die von ihr in der letzten Legislaturperiode, aber auch insgesamt seit Kriegsende betriebene Stadtpolitik und -entwicklung gegenüber den Dortmunder Bürgern mit Hilfe von Filmen näherzubringen. Produzentin dieser lokal und vor verschiedenen Gruppen aufgeführten Filme war Elisabeth Wilms. So realisierte sie zum Beispiel im Vorfeld der Kommunalwahl des Jahres 1975 *TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN* (1972–1974, weitere Ergänzungen bis 1977) für das städtische Informations- und Presseamt. Doch dieser Film war nicht der einzige, den Wilms anlässlich dieser Wahl im Auftrag dieses Amtes produzierte. Dort war man anscheinend schon 1973 auf die Idee gekommen, eine regelmäßig zu wiederholende Filmveranstaltung zu projektieren, die gleicherma-

42 Dass es sich beim Historischen Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. um einen Zusammenschluss handelt, dem in der Vergangenheit überwiegend Männern angehört, wird zum einen deutlich, wenn man sich das (einzige publizierte) Mitgliederverzeichnis ansieht, welches im Jahr 1971 339 männliche und 97 weibliche Mitglieder auflistet. Zum anderen schlägt sich dies auch in den Publikationen des Vereins nieder: So finden sich in den insgesamt 103 Bänden der «Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark», die zwischen 1875 und 2012 veröffentlicht wurden, 478 Artikel von Autoren, jedoch nur 62 von Autorinnen. Letztere stammen überwiegend von der 1967 verstorbenen Leiterin des Dortmunder Stadtarchivs Luise von Winterfeld. Siehe o.V.: «Mitgliederverzeichnis des Historischen Vereins für Dortmund und die Grafschaft Mark». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark* 67, Dortmund 1971, S. 329–343, sowie <https://bit.ly/3tpWHqE> (13.03.2022).

ßen an Dortmunds Zerstörung und die Nachkriegszeit erinnern und darauf aufbauend den Zuschauer:innen die bis in die damalige Gegenwart reichende, positive Entwicklung der Stadt unter SPD-Ägide anpreisen sollte. Darüber hinaus war das Format auch dazu gedacht, «im Rahmen der Verkehrsförderung und der Öffentlichkeitsarbeit im Dortmunder Umland werbemäßig»⁴³ eingesetzt werden zu können. Für die inhaltlich erste Hälfte dieses Vorhabens beauftragte man die Filmemacherin, aus ihrem Material aus der Nachkriegszeit einen neuen Film zu montieren.

Wie so häufig scheinen sich der Enthusiasmus und die unklaren Vorgaben des Auftraggebers dahingehend begünstig zu haben, dass Wilms gleich zwei neue Filme aus dem Material herstellte: *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE*, der scheinbar ihr gesamtes Material aus den Nachkriegsjahren sowie Teile ihrer Aufnahmen aus der beginnenden Wiederaufbauzeit umfasst. Dieses wollte die Stadt zwar im gesamten Umfang zur Aufbewahrung im Archiv erwerben, allerdings nicht notwendigerweise in Form eines neuen (und vertonten) Films.⁴⁴ Mit einer Spielzeit von rund 44 Minuten war die Produktion zudem deutlich zu lang für das vom Informations- und Presseamt angedachte Veranstaltungsformat. In der Tat scheint der Film zu Wilms' Lebzeiten lediglich zweimal zur Aufführung gekommen zu sein: Einmal im Jahre 1974 anlässlich der Jubiläumsfeier einer in der Nachkriegszeit gegründeten Siedlergemeinschaft im rund 30 Kilometer östlich von Dortmund gelegenen Wickede. Dort «weckte [er] eine Erinnerung an die Zeit nach 1945»⁴⁵, wie es knapp in einem zeitgenössischen Zeitungsartikel heißt. Erst rund viereinhalb Jahre später, zu Beginn des Jahres 1981, lässt sich eine weitere Vorführung nachweisen, diesmal vor Angehörigen einer Kompanie des in Unna stationierten Nachschubbataillons der Bundeswehr. Einem Brief lässt sich entnehmen, dass der Kompaniechef den Film zuvor beim Ehepaar Wilms in Asseln gesehen hatte. Die «Kurzzeitwirkung», die *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* auf ihn gehabt habe, wollte er offensichtlich auch seiner Kompanie zuteilwerden lassen. Es war geplant, den Soldaten nach der Vorführung 45 Minuten für Fragen an Elisabeth und Erich Wilms als Zeitzeugen einzuräumen.⁴⁶

Wenn über diese beiden Veranstaltungen auch wenig überliefert ist, so sind sie dennoch insofern für die zweite Karriere von Wilms' Filmmaterial aus der Nachkriegszeit interessant, als dass sie in Kombination mit der Vorführung der Hilfswerk-Filme beim Lions Club Schwerte 1972 den Beginn eines Prozesses andeu-

43 O. V.: «DO-Film hat Premiere vor älterer Generation». In: *Ruhr-Nachrichten*, 08.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105.

44 Vgl. Informations- und Presseamt an Wilms, 27.12.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 15.

45 Siehe o. V.: «Der erste Spatenstich liegt 25 Jahre zurück». In: *Ruhr-Nachrichten*, 01.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105.

46 Vgl. Nachschubbataillon 7, 1. Kompanie an Wilms, 29.01.1981, STA DO, Best. 624, Nr. 49.

ten, der in den folgenden Jahren immer deutlicher hervortritt: Den Wandel in der Deutung und Verwendung der Aufnahmen von solchen mit starkem Lokalbezug hin zu Bildern, die als allgemeingültig für die Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit verstanden werden. In der Tat beinhaltet *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* Filmaufnahmen, die erstmals in *DORTMUND IM WIEDERAUFBAU* verwendet wurden und die den Neubau einer Wohnsiedlung durch eine «Siedlergemeinschaft» dokumentieren. Allerdings fehlt jeglicher direkte Bezug zur Stadt Wickede, dokumentieren die Bilder doch eine ganz andere Lokalität, nämlich den Bauabschnitt in Dortmund-Wichlinghofen der Wohnstätten-Gemeinschaft Dortmund-Hörde. Ähnliches gilt für die Vorführung vor Militärangehörigen in Unna. Auch hier ging es wohl vor allem darum, den Soldaten nicht einen lokalspezifischen, sondern allgemeinen Eindruck vom alltäglichen Leben im Nachkriegsdeutschland zu vermitteln.⁴⁷

Doch zunächst zurück nach Dortmund: Für das von der Stadt Dortmund für den Wahlkampf 1975 geplante Format, das offiziell als «Film- und Klangbildschau» bezeichnet wurde, stellte Wilms einen zweiten Film zusammen, den sie verschiedentlich als Kurzfassung von *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* bezeichnete.⁴⁸ Dieser trägt den Titel *DORTMUND DAMALS* und entsprach mit 19 Minuten Länge scheinbar eher den Wünschen der Auftraggeber. Für die Vertonung dieses Films zeichnete nicht Wilms, sondern das Informations- und Presseamt verantwortlich.⁴⁹ Den zweiten Bestandteil der «Film- und Klangbildschau» bildete eine halbstündige Folge von Dia-Bildern mit dem Titel «Bilanz 1969/74 – Rückblick auf einen Sprung nach vorn», die von zuvor auf Tonband aufgezeichneten akustischen Elementen wie einem Kommentar und musikalischer Begleitung begleitet wurde.⁵⁰ So antiquiert die Praxis der öffentlichen Vorführung von Dias mit musikalischer Begleitung heute auch anmuten mag, findet sie sich doch unter dem Begriff «Tonbildschau» in der Auflistung wichtiger Instrumente kommunal-

47 Unna war es in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs zudem anders ergangen als Dortmund. Zwar wurden von den Alliierten auch Luftangriffe auf diese Ruhrgebietsstadt geflogen, doch konzentrierten sich diese zum überwiegenden Teil auf die Industrieanlagen Unnas, wodurch die Wohngebiete weit weniger in Mitleidenschaft gezogen wurden als in Dortmund. Siehe hierzu: Klaus Basner: *Unna. Historisches Porträt einer Stadt, Band 2*, Bönen 2013, S. 420–423.

48 Die in Wilms' Nachlass überlieferte Eintrittskarte für eine 1977 durchgeführte Filmveranstaltung, die als Beiprogramm eine «Klangbildschau» mit dem Titel «Freizeit – bei uns und vor der Haustür, Dortmund und das Sauerland» listet, deutet darauf hin, dass die Stadt Dortmund nicht nur einmal Gebrauch von diesem Format machte. Siehe Stadt Dortmund: Eintrittskarte zu Filmveranstaltung «So entstand die Westfalenhalle», STA DO, Best. 624, Nr. 105.

49 Zur Tonebene des Films siehe auch Exkurs: *DORTMUND DAMALS*.

50 Siehe hierzu o. V.: «Düstere Dokumente und bunte Reklame». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 18.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105, sowie o. V.: «Schmerz und Stolz» lagen dicht beisammen». In: *Westfälische Rundschau*, 18.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

ler Werbung und Öffentlichkeitsarbeit, die Roman Antonoffs Ratgeber *Wie man seine Stadt verkauft* von 1971 beinhaltet.⁵¹ Dementsprechend ist die Adaption dieser Praxis in Form der «Film- und Klangbildschau» durch die Stadt Dortmund keineswegs als rückständig anzusehen. Ein zeitgenössischer Pressebeitrag aus der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* lässt keinen Zweifel daran, dass die «Film- und Klangbildschau» zugleich erinnerungskulturelle wie wahlpolitische Interessen bediente und diesem doppelten Zweck kaum gerecht werden konnte. In dem kurzen Beitrag wurde vor allem die Dia-Reihe gerügt, die sich für den Verfasser oder die Verfasserin allzu offensichtlich als stark positiv gefärbte «kommunalpolitische Reklame»⁵² präsentierte:

[A]lles ist in bunter Mischung fein und flott dosiert, adrett aufgemacht und kommentiert mit dem forschenden Tenor: «Schaut her – Was wir tüchtigen Revierwestfalen alles zuwege gebracht haben ...» Nur – im hier herausgeforderten Vergleich ist das halt moderne, mit vielen anderen Großstädten fast austauschbare Konfektion, gemessen an der vorausgegangenen, beklemmenden Schwarz-Weiß-Dokumentation vom Leben in den Ruinen der ersten Nachkriegsjahre.⁵³

Premiere feierte die «Film- und Klangbildschau» am 17. Oktober 1974 in der Dortmunder Begegnungsstätte Wilhelm-Hansmann-Haus. Bei seinen Einführungsworten unterstich der Leiter des Informations- und Presseamtes Eugen Schackmann die erinnerungskulturelle Dimension des Formats, indem er ausführte, man habe sich bewusst für das Hansmann-Haus, das vor allem von älteren Bürger:innen besucht wurde, als Premierenort entschieden, um derjenigen Generation eine Reverenz zu erweisen, «die die kaum faßbaren Voraussetzungen für den Wiederaufbau der Stadt schuf.»⁵⁴ Insgesamt lässt sich festhalten, dass sich das Format um die Verknüpfung von Erinnerungskultur, Lokalpolitik und städtischer Imagepflege bemühte. Wilms' Film kam in dieser Konstellation häufig wohl vor allem die Rolle eines gemeinschaftsstiftenden Elementes zu: Vor dem Hintergrund der dramatischen Aufnahmen konnten der Wiederaufbau und die weitere Entwicklung der Stadt als umso größere Kollektivleistung der Dortmunder Bevölkerung unter Führung der SPD präsentiert werden.

Während die multifunktionale «Film- und Klangbildschau» zu Beginn auch von der Lokalpresse durchaus kritisch beurteilt wurde, scheint das Informations-

51 Siehe Antonoff, S. 91.

52 O. V.: «Düstere Dokumente und bunte Reklame». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 18.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105.

53 Ebd.

54 O. V.: «Schmerz und Stolz» lagen dicht beisammen». In: *Westfälische Rundschau*, 18.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112.

und Presseamt sie in der Folge intensiv beworben und erfolgreich eingesetzt zu haben. Allein innerhalb der ersten acht Monate kam es zu 150 Vorstellungen.⁵⁵ Auch über den Wahlkampf des Jahres 1975 hinaus wurde das Format mindestens bis Mitte 1977 leicht verändert mehrmals wöchentlich wiederholt. Dies hatte zur Folge, dass DORTMUND DAMALS, der in mindestens fünf Kopien in Umlauf war, innerhalb von drei Jahren angeblich vor 20.000 Zuschauer:innen (wohl auch in Dortmunder Schulen) zur Aufführung kam und so die lokale bzw. regionale Erinnerungskultur in Bezug auf die Nachkriegszeit zweifellos entscheidend mitprägte.⁵⁶ 1977 wurde der Film zudem von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden mit dem Prädikat «besonders wertvoll» ausgezeichnet.⁵⁷ Dies dürfte nicht nur mitentscheidend dafür gewesen sein, dass sich seine Auswertung durch die Stadt Dortmund, die Ende 1980 noch einmal fünf Kopien orderte, weiter verlängerte, sondern wahrscheinlich auch die Grundlage dafür gebildet haben, dass DORTMUND DAMALS im Rahmen eines Projektes der Gesamthochschule Duisburg 1979 auch in Duisburger und Hamburger Grund- und Hauptschulen zum Einsatz kam.⁵⁸ Dort wurde er, ganz im Sinne der fortschreitenden Umdeutung von Wilms' Aufnahmen «als exemplarisches Beispiel für die damalige Epoche»⁵⁹ und damit als allgemeingültig für die Nachkriegszeit gezeigt. Vermutlich kam es im selben Jahr auch zu einer weiteren Aufführung anlässlich einer Tagung der Bundeszentrale für politische Bildung in Bonn.⁶⁰

Beiden 1974 im Kontext der «Film- und Klangbildschau» entstandenen Filmen, EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE und DORTMUND DAMALS, sind inhaltlich viele Dinge gemein. Auffallend ist zunächst, dass für die beiden Filme Szenen und Sequenzen aus diversen Auftragsfilmen von Elisabeth Wilms aus der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit miteinander vermischt und zu Themenblöcken kompiliert wurden. Prägnantestes Merkmal ist daneben in beiden Fäl-

55 Siehe o. V.: «Dortmund-Film auch für Schulen». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 12.06.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 105.

56 Siehe o. V.: «Prädikat für Dortmunder Film-Rückblick». In: *Ruhr-Nachrichten*, 08.07.1977 (STA DO, Best. 624, Nr. 105), sowie Rechnung von Wilms an Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund, 20.12.1974 (STA DO, Best. 624, Nr. 15).

57 Siehe o. V.: «Prädikat für Dortmunder Film-Rückblick». In: *Ruhr-Nachrichten*, 08.07.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 105, sowie o.V: «Jury voll des Lobes für ›Dortmund damals›». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 07.07.1977 und o.V: «Film ›Dortmund damals› bekam Prädikat ›besonders wertvoll›». In: *Westfälische Rundschau*, 07.07.1977 (beide STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms).

58 Siehe Rechnung von Wilms an Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund, 12.12.1980, sowie Stadt Dortmund an Wilms, 09.04.1979 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 15), und o. V.: «Trümmer-Film auch in Bonn». In: *Ruhr-Nachrichten*, 27.04.1979 (STA DO, Best. 624, Nr. 105).

59 O. V.: «Trümmer-Film auch in Bonn». In: *Ruhr-Nachrichten*, 27.04.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 105.

60 Ebd.

len der Off-Kommentar, der gegenüber den beiden ursprünglichen Spendenfilmen für das Evangelische Hilfswerk sehr knapp, sachlich-distanziert und wenig emotional ausfällt. Während auf bildlicher Ebene jene Protagonistinnen und Protagonisten zu sehen sind, die in *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFENDE IN NOT* noch mit Namen genannt und deren individuellen Lebenssituationen geschildert wurden, wird beispielsweise in *DORTMUND DAMALS* auf Ebene des (wohl durch die Stadt Dortmund gestalteten) Off-Kommentars keine dieser Geschichten aufgegriffen, kein Name genannt. Stattdessen werden anhand der Bilder generellere Aussagen zum damaligen Alltagsleben in der Stadt getroffen, womit der Film letztlich die filmischen Dokumente individueller Not zu Belegen kollektiver Erfahrungen erhebt. Dies ist auch insofern interessant, als dass *DORTMUND DAMALS* mindestens bis 1991 auf VHS-Kassetten durch das Dortmunder Presse- und Informationsamt distribuiert wurde, und dadurch weit über die Laufzeit der «Film- und Klangbildschau» hinaus einen Einfluss auf lokale erinnerungskulturelle Prozesse gehabt haben dürfte.⁶¹ Abgesehen davon ist dem explizit für die «Film- und Klangbildschau» vertonten Film *DORTMUND DAMALS* aufgrund der häufigen Lokalisation der Bilder durch den Off-Kommentar anzumerken, dass er für ein lokales Publikum konzipiert wurde, dem es ermöglicht werden sollte, die Filmbilder mit ihnen bekannten Orten in der Stadt in Verbindung zu bringen.

An manchen Punkten finden sich in *DORTMUND DAMALS* und *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* im Vergleich zu den Hilfswerk-Filmen auch Umdeutungen des Bildinhaltes einiger Szenen, wie beispielsweise anhand von Aufnahmen festzustellen ist, die *DORTMUND NOVEMBER 1947* entstammen und angeblich einen Schwarzmarkthändler zeigen. Während dieser im Film für das Evangelische Hilfswerk noch als Kriegsversehrter porträtiert wird, der auf dem Schwarzmarkt seine kärgliche Rente aufbessert, wird er in *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* als Nutznießer dieses illegalen Systems dargestellt, welches der Allgemeinheit schadet. Mit dem Verweis auf eben jene leidtragende Allgemeinheit zeigt auch dieses Beispiel, wie in den beiden Filmen kollektive Erfahrungen und Erinnerungen konstruiert werden. Andere Einstellungen, wie beispielsweise diejenige, die die in *HELFT DEM MENSCHEN* (von Wilms 1953/54 im Auftrag der Dortmunder Sozialfürsorge gedreht) porträtierte Fürsorgeangestellte zeigen, wie sie auf ein Klinikgebäude zugeht, wurden aus ihrem ursprünglichen, filmischen Deutungskontext gerissen und dienen nun der Illustration anderer Begebenheiten.⁶²

61 Vgl. Andreas Schmid / Klaus-Peter Wolter-Veith: «Würdigung für filmende Bäckerfrau aus Asseln». In: *Westfälische Rundschau*, 04.03.1991, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

62 In der Narration von *HELFT DEM MENSCHEN* betritt die Mitarbeiterin die Klinik, um dort einen von ihr betreuten Mann zu besuchen. Demgegenüber spielt die Fürsorgerin in ihrer beruflichen Funktion in ebenjener Einstellung in *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* über-

DORTMUND DAMALS war nicht der einzige von Elisabeth Wilms' Filmen über das Leben in der Nachkriegszeit, der in den späten 1970er-Jahren zirkulierte. Parallel zu seinem Einsatz keimte neues Interesse an den beiden Hilfswerk-Filmen auf, die zunächst im Rahmen der Retrospektive «Das Ruhrgebiet im Film» auf den «24. Westdeutschen Kurzfilmtagen» 1978 in Oberhausen erneut zur Vorführung kamen.⁶³ In der unmittelbaren Folge griffen die Volkshochschulen der Städte Düsseldorf und Duisburg die Retrospektive auf und führten sie beispielsweise zur Weiterbildung und in Altentagesstätten vor, wo die Zuschauer:innen dazu von ihren eigenen Erinnerungen berichten sollten.⁶⁴ 1979 erwarb überdies auch die nordrhein-westfälische Landeszentrale für politische Bildung je drei Kopien aller Beiträge der Retrospektive. Sie wurden in den folgenden Jahren ebenfalls zu Bildungszwecken in Nordrhein-Westfalen eingesetzt, wobei sich weitere Details dazu nicht nachvollziehen lassen.⁶⁵

7.3 Die Nutzung von Wilms' Nachkriegsaufnahmen durch das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht

Ende der 1970er-Jahre zirkulierten Wilms' einst im zerstörten Dortmund gefertigte Filmaufnahmen in vielen verschiedenen Aufführungskontexten und in Form diverser nachbearbeiteter oder neu geschaffener Filme. Gemessen an der Zahl verbreiteter Kopien wurden diese Produktionen jedoch alle übertroffen von der letzten filmischen Neubearbeitung des Nachkriegsthemas, an der Elisabeth Wilms noch persönlich beteiligt war. Dabei handelt es sich um den 20-minütigen Film ALLTAG NACH DEM KRIEG, der 1980 als Kooperation zwischen der Filmemacherin, der Duisburger Professorin Irmgard Hantsche und dem Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) entstand.⁶⁶

Das FWU lässt sich in den historischen Kontext der Nutzung von Filmen als Lehrmittel für Kinder und Jugendliche einordnen, den man mindestens bis in die der Kinoreformbewegung in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen kann. Deren Ideen zielten allerdings nicht darauf ab, Film als Unter-

haupt keine Rolle. Vielmehr geht es darum, zu zeigen, dass sich die anschließenden Aufnahmen eines Umschulungslehrgangs bei den Städtischen Krankenanstalten verortet sind.

63 Siehe Programm der 24. Westdeutschen Kurzfilmtage, 1978, STA DO, Best. 624, Nr. 59.

64 Siehe Volkshochschule der Landeshauptstadt Düsseldorf an Wilms 21.04.1978 (STA DO, Best. 624, Nr. 59), sowie Volkshochschule der Stadt Duisburg an Wilms, 02.10.1978 (STA DO, Best. 624, Nr. 6).

65 Siehe Landeszentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen an Wilms, 02.08.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

66 Siehe Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Irmgard Hantsche, 08.01.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

richtsmittel zu nutzen, sondern in erster Linie darauf, junge Menschen vor allem von den als «Schund» angesehenen fiktionalen Filmen des kommerziellen Kinos fernzuhalten.⁶⁷ Die Forderung nach der Nutzung von belehrenden Filmen im Schulunterricht wurde zur selben Zeit allerdings von Seiten konservativer Bildungsbürger:innen erhoben. Wenn auch die Oskar Messter bereits seit 1908 einen sogenannten (einfach zu bedienenden und preisgünstigeren) «Schul-Kinematographen» für solche Zwecke anbot, waren Filmvorführungen in diesen Jahren laut Uli Jung trotzdem die Ausnahme, wohl auch weil der Staat es vollständig den Schulen selbst überließ, sich um entsprechende Anschaffungen von Technik oder um Personal zu kümmern.⁶⁸ Mit der Etablierung des Kulturfilms und der 1919 erfolgten Gründung der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht kam neue Bewegung in die Nutzung von Film im Schulkontext. Nachdem man sich dort zunächst wohl vor allem auf den Einsatz von Lehrfilmen im kommerziellen Kino sowie im Hochschulkontext konzentriert hatte, nahm man ab 1920 auch verstärkt Schulen in den Blick. Doch nach nur wenigen Jahren wirkten sich unter anderem der einsetzende Währungsverfall und die Inflation auf die Produktion und Nachfrage von Lehrfilmen aus.⁶⁹ Im Nationalsozialismus wurde dem Film als Lehr- und Lernmittel von staatlicher Seite schon früh eine wichtige Rolle zugeschrieben, nicht zuletzt um politische Ideen von Nation, Volksgemeinschaft und Rassenlehre zu vermitteln. Dazu wurde 1934 die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfU) eingerichtet, die 1939 in Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) umbenannt wurde. Sie fungierte als Auftraggeberin und Vertriebsinstitution für Lehrfilme und vermittelte Schmalfilmprojektoren an Schulen. Zusätzlich griff man auf ein größtenteils bereits bestehendes Netz von Landes-, Kreis- und Stadtbildstellen zurück, um Filme zu distribuieren. Die Lehrfilmproduktion orientierte sich in der Folge am schulischen Fächerkanon sowie den Lehrplänen. Stumme 16-mm-Lehrfilme, deren Kommentierung und fachliche (sowie politische) Einordnung den einzelnen Lehrkräften oblag, fanden nun im großen Maßstab Eingang in den Schulunterricht.⁷⁰ Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs führten die Alliierten nicht nur auf personeller Ebene eine (teils nicht sehr erfolgreiche) Entnazifizierung durch,

67 Vgl. Uli Jung: «Kinoreformer. Nicht-fiktionale Filme für Bildungszwecke». In: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 1, Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart 2005, S. 333 und S. 336.

68 Vgl. Uli Jung: «Lehr- und Unterrichtsfilme für Schulen und Hochschulen». In: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 1, Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart 2005, S. 349 und S. 354.

69 Vgl. Klaus Kreimeier: «Ein deutsches Paradigma. Die Kulturabteilung der Ufa». In: Klaus Kreimeier / Antje Ehmann / Jeanpaul Goergen (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 77–82.

70 Vgl. Ursula von Keitz: «Die Kinematographie in der Schule. Zur politischen Pädagogik des Unterrichtsfilms von RfU und RWU». In: Kay Hoffmann / Peter Zimmermann (Hrsg.):

sondern überprüfen auch die Unterrichtsmittel aus der Zeit des Nationalsozialismus auf ihre Eignung für den zukünftigen Einsatz. Dazu zählten auch die Lehrfilme der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht. In einer Publikation des Historikers Joachim Paschen, die 1983 vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht selbst herausgegeben wurde, heißt es dazu, dass der überwiegende Teil der RWU-Filme als unbedenklich eingestuft und andere umgearbeitet worden seien.⁷¹

Nach dem Krieg begannen zunächst die Bildstellen unter schwierigen Bedingungen ihre Arbeit fortzusetzen. Doch bereits kurz nach dem Ende des Krieges gründeten sich in der britischen, US-amerikanischen und sowjetischen Besatzungszone separate RWU-Nachfolgeinstitutionen. 1949 beschlossen die Kultusminister der drei Westzonen, die beiden Institutionen in ihrem Wirkungsbereich zu einer Gesellschaft zusammenzulegen, die 1950 als gemeinnützige GmbH gegründet wurde und den Namen Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) erhielt. Die Abteilung «Hochschule und Forschung» wurde 1956 als Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) ausgegliedert. Dem noch heute existenten FWU, das durch die beteiligten Bundesländer finanziert wird, obliegen laut Gesellschaftsvertrag die Herstellung und Verwendung von Filmen als Lehr- und Lernmittel in Bildung, Erziehung und Wissenschaft sowie die Beratung bei der Entwicklung und Beschaffung geeigneter Geräte.⁷²

In Bezug auf die Filmproduktion verlegte man sich nach der Gründung des FWU darauf, entsprechende Aufträge vorwiegend an externe Produzenten zu vergeben und nur einige Vorhaben selbst zu realisieren. Die Herstellung von Lehrfilmen erfolgte zunächst auf 35-mm-Film, von dem dann 16-mm-Duplikate erstellt wurden, die wiederum über die verschiedenen Bildstellen an Schulen distribuiert wurden. Erst später setzte man verstärkt auch auf die Produktion im 16-mm-Format, welches in Bezug auf den Gebrauch der Filme für eine sehr lange Zeit nicht nur in Deutschland, sondern auch international *das* Format schlechthin war.⁷³ Eine Tabelle in Paschens Publikation verdeutlicht die große Masse von 16-mm-Projektionsinfrastruktur in der BRD. Sie listet noch für das Jahr 1980 einen Bestand von fast 54.000 16-mm-Tonfilmprojektoren auf. Überdies existierten noch rund 3.200 16-mm-Stummfilmprojektoren in den bundesdeutschen Schulen. Freilich sagt deren bloße Existenz wenig über die tatsächliche Nutzung der Geräte aus, die zu diesem Zeitpunkt in den Schulen schon in Konkur-

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3, «Drittes Reich» 1933–1945, Stuttgart 2005, S. 463–477.

71 Vgl. Joachim Paschen: *AV-Medien für die Bildung. Eine illustrierte Geschichte der Bildstellen und des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*, Grünwald 1983, S. 58–59.

72 Vgl. ebd., S. 59–69.

73 Vgl. ebd., S. 70–72.

renz zu Fernsehgeräten und Videorekordern standen.⁷⁴ Dennoch, welche riesige Dimension der 16-mm-Lehrfilm in Schulen als Bereich des non-theatrical film in Westdeutschland einnahm, lässt sich zusätzlich begreifen, wenn man sich die 16-mm-Filmbestände in den Bildstellen der Bundesländer im Jahr 1980 anschaut: Bezieht man sowohl Flächenländer als auch kleine Bundesländer wie Hamburg und Bremen ein, ergibt sich ein Mittelwert von rund 84.000 16-mm-Filmkopien pro Bundesland.⁷⁵ Diese Zahl sagt ebenfalls nichts darüber aus, auf wie viele unterschiedliche Filme sie sich verteilte und wie stark einzelne Themenfelder oder Unterrichtsfächer in diesem Filmbestand vertreten waren. Weitere Studien zu diesem Thema erscheinen jedenfalls lohnenswert.

Wenn auch Fernsehgeräte und Videorekorder vor allem seit den 1970er-Jahren auf dem Vormarsch waren, hielt das FWU noch äußerst lange an der Distribution von 16-mm-Filmen fest. Tatsächlich fand diese Praxis erst im Jahr 2002 ein Ende.⁷⁶ Vor diesem Hintergrund ist es alles andere als verwunderlich, dass die filmische Neubearbeitung von Wilms' Nachkriegsaufnahmen für den Schulunterricht, die von Irmgard Hantsche in ihrer Funktion als Professorin für Geschichte und politische Bildung in Duisburg angeregt wurde und im Umsetzungsprozess den Titel *ALLTAG NACH DEM KRIEG* erhielt, im 16-mm-Format erfolgte. Hantsche hatte zuvor Wilms' Produktion *DORTMUND DAMALS* in verschiedenen Schulen aufgeführt (siehe oben). Aus ihren Erfahrungen mit dem Film zog sie den Schluss, dass das Material für die Verwendung im Unterricht bearbeitet werden müsse und schlug vor, zwei neue Filme daraus zu kompilieren: einen mit zehn Minuten Spielzeit für die Verwendung in Grundschulen und einen 20-minütigen für die Sekundarstufe. Letztlich wurde allerdings nur eine einzige, 17-minütige Fassung realisiert. Es war auch Irmgard Hantsche, die als Institution für die spätere Verbreitung des Films das FWU vorschlug. Das FWU gab seinerseits vor, *ALLTAG NACH DEM KRIEG* solle die «Schwerpunktthemen ‹Wohnung›, ‹Ernährung›, ‹Kleidung›, ‹Verkehr› und ‹Wiederaufbau›»⁷⁷ beinhalten. Die Einbeziehung des FWU in seiner Funktion als Lehrfilmproduzent und -Distribuent im Auftrag der Bundesländer der BRD kann als letzte Stufe in einem Prozess der Aneignung und Legitimierung von Wilms' Nachkriegsaufnahmen durch öffentliche Einrichtungen gesehen werden, welcher 1950 mit dem

74 Ebd., S. 92.

75 Dieser Wert wurde anhand einer weiteren Tabelle in Paschens Publikation errechnet, die die 16-mm-Filmbestände nach Regionen und Bundesländern und im Zeitraum zwischen 1959 und 1980 auflistet. Die Filmbestände der kleinen Bundesländer fallen deutlich niedriger aus als die der Flächenländer. Siehe ebd., S. 93.

76 Siehe die E-Mails der FWU-Mitarbeiterin für Rechtsangelegenheiten Michaela Günther an den Verfasser vom 12.03.2019 und 19.03.2019.

77 Siehe *Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* an Wilms, 03.03.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

Ankauf der beiden Hilfswerk-Filme durch die Stadt Dortmund seinen Anfang genommen hatte.

Als Hantsche und Wilms das Projekt Anfang 1980 angingen, hatte sich die Dortmunder Filmemacherin bereits aus dem aktiven Filmgeschäft zurückgezogen. Auch bei der Umsetzung von *ALLTAG NACH DEM KRIEG* übernahm sie weder die Federführung noch die eigentliche Filmbearbeitung, sondern eher eine Rolle, die sowohl eine beratende als auch eine Zeitzeuginnenfunktion erfüllte.⁷⁸ Dies schlug sich auch in der Gestaltung des Films nieder, der, anders als Wilms' zuvor realisierte Eigenproduktionen über die Nachkriegszeit in Dortmund, beispielsweise nicht über eine dramatische musikalische Begleitung durch Beethoven-Stücke verfügt. Auch in Bezug auf den Off-Kommentar bildet er im Vergleich zu den vorangegangenen Filmen eine Ausnahme, da Elisabeth Wilms dessen Text selbst einsprach und in ihm als Zeitzeugin über die Entstehung der Aufnahmen sowie das Alltagsleben nach dem Krieg berichtet. Der Produktionsprozess scheint zu Beginn des Jahres 1981 beendet gewesen zu sein, und Anfang September desselben Jahres übersandte das FWU die didaktische Begleitkarte zum Film an Wilms, die jedoch wenige Tage zuvor verstorben war.⁷⁹

Eben jene Begleitkarte gibt auch eine Vorstellung davon, in welchen thematischen Kontexten die Produktion eingesetzt werden sollte. Empfohlen wurde Vorführungen im Rahmen des Sachkundeunterrichts in der vierten Klasse sowie des Geschichtsunterrichts der Klassenstufen fünf bis zehn in allen Schulformen. Das Dokument betont verschiedentlich die weitreichende Gültigkeit des Filminhaltes. So versuche der Film «die Lebenssituation in Deutschland an Beispielen zu veranschaulichen».⁸⁰ Bezogen auf die konkreten Einsatzmöglichkeiten von *ALLTAG NACH DEM KRIEG* im Unterricht heißt es in der Begleitkarte unter anderem:

Ein Kennzeichen dieses Films ist, daß er einen starken Kontrast zu den gegenwärtigen Lebensverhältnissen bietet, obwohl die dargestellte Zeit noch gar nicht so lange zurückliegt und von vielen Angehörigen der Schüler

78 So übernahm das FWU beispielsweise den Filmschnitt, unterbreitete Wilms aber Schnittvorschläge, auf die sie ihrerseits Einfluss nahm. Vgl. ebd. sowie Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, 03.06.1980 und 11.08.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

79 In einem weiteren Schreiben des FWU an Wilms vom Januar 1981 ist die Rede davon, dass es Probleme bei der Herstellung der Kopien gibt, was voraussetzt, dass der Film zuvor fertig gestellt wurde. Siehe Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, 19.01.1981, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

80 An anderer Stelle heißt es darin z. B. auch «Wenngleich sämtliche Aufnahmen des Films aus Dortmund stammen, sind sie doch typisch für die Zustände in einer kriegszerstörten Stadt Deutschlands in den Jahren 1945–1948: das heißt, sie sind übertragbar auf die meisten deutschen Großstädte und einen Teil der Mittelstädte der damaligen Zeit.» Siehe Begleitkarte des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht zu *ALLTAG NACH DEM KRIEG*, 1981, STA DO, Best. 624, Nr. 97.

noch bewusst miterlebt worden ist. Der Film ist daher sehr gut geeignet, die Jugendlichen zur weiteren Befragung von Augenzeugen anzuregen. [...] Das Thema «Not und Elend in der Nachkriegszeit» eignet sich besonders für den regional- und familiengeschichtlich bezogenen Unterricht, da viele Schüler Erlebnisse ihrer Großeltern und Bekannten einbringen können.⁸¹

An diesem Zitat wird deutlich, dass die Produktion also nicht allein dazu dienen sollte, Schülerinnen und Schüler über die Nachkriegszeit zu belehren, sondern überdies dazu gedacht war, in deren Verwandten- und Bekanntenkreis Erinnerungen an eben diese Zeit zu evozieren, die mit der jüngeren Generation geteilt werden sollten.

Im Nachlass der Filmemacherin sind so gut wie keine Dokumente zur Distribution und Zirkulation von *ALLTAG NACH DEM KRIEG* überliefert, doch eine Recherche beim FWU ergab, dass über die Institution beginnend ab 1981 insgesamt 471 16-mm-Kopien ausgegeben wurden, die zumindest theoretisch bis zum Ende der Distribution von 16-mm-Filmen durch das FWU im Jahr 2002 in Umlauf gewesen sein könnten. Ab 1989 wurde der Film zudem auf VHS-Kassetten durch das Centre National de Documentation Pédagogique in Frankreich verbreitet. Sechs Jahre später nahm das FWU selbst den Film zudem im VHS-Format in den Vertrieb, wodurch erneut 251 Kopien in Umlauf gelangten. Die Distribution von VHS-Kopien wurde durch das FWU erst im Jahr 2010 beendet.⁸² Über *ALLTAG NACH DEM KRIEG* fanden Wilms' ursprünglich zum Zweck der Spendenakquise gedrehte Aufnahmen aus Dortmund im Kontext des Geschichtsunterrichts nicht nur bundesweite Verbreitung, sondern wurden darüber hinaus anscheinend auch in Frankreich dazu eingesetzt, einen visuellen Eindruck von der Nachkriegszeit in Deutschland zu vermitteln.

Exkurs *ALLTAG NACH DEM KRIEG*

Der 17-minütige Schwarzweißfilm basiert vollständig auf Wilms' Filmaufnahmen aus der Nachkriegs- und beginnenden Wiederaufbauzeit.⁸³ Er ist frei von jeglicher Filmmusik und weist als einziges akustisches Element einen von Wilms

81 Ebd.

82 Siehe die E-Mails der FWU-Mitarbeiterin für Rechtangelegenheiten Michaela Günther an den Verfasser vom 12.03.2019 und 19.03.2019.

83 Die Begleitkarte des FWU nennt für *ALLTAG NACH DEM KRIEG* eine Spielzeit von 17 Minuten. Die auf der 2011 veröffentlichten DVD *ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS* enthaltene Fassung weist eine Länge von etwas mehr als 20 Minuten auf, die wohl dadurch zustande kommt, dass der Film in einer falschen Geschwindigkeit digitalisiert wurden. Dies bezieht sich jedoch nur auf die Bild- und nicht die Tonebene des Films. Die Archiv-

ingesprochenen Off-Kommentar auf. Inhaltlich orientiert sich die Produktion an den Vorgaben des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht und fokussiert auf die vorgegebenen Themenkomplexe «Wohnung», «Ernährung», «Kleidung», «Verkehr» und «Wiederaufbau».⁸⁴ In der filmischen Narration von ALLTAG NACH DEM KRIEG werden diese Themen zwar nicht in exakt dieser Reihenfolge, aber überwiegend klar voneinander getrennt nacheinander abgehandelt. Einzig die Themenfelder Wohnung und Kleidung werden stark miteinander verwoben, weshalb der Film letztlich aus vier Sequenzen mit unterschiedlicher Gewichtung besteht. Die ersten beiden Sequenzen des Films sind mit einem Umfang von jeweils rund sechs Minuten die längsten, woraus sich ein deutlicher Schwerpunkt der Themen Wohnung, Kleidung und Ernährung gegenüber den Themen Verkehr und Wiederaufbau ergibt, die am Ende der Erzählung stehen und insgesamt nur drei Minuten der Spielzeit füllen.

Auffällig ist, dass der Film zu Beginn ohne jene establishing shots des zerstörten Dortmunds auskommt, die Wilms selbst immer wieder, auch in ihren kommunalen Imagefilmen, verwendete. Stattdessen beginnt ALLTAG NACH DEM KRIEG mit diversen Außenaufnahmen zerstörter oder stark beschädigter Häuser, zu denen sich die Filmemacherin selbst erstmals aus dem Off meldet und erklärt, wie die Bilder entstanden sind:

Wenn ich nach dem Kriege durch Dortmund fuhr, hatte ich fast immer meine Kamera bei mir. Jedem aufkreuzenden Rauch ging ich nach und entdeckte dadurch manche Kellerwohnung. Denn von außen sah man nicht, dass da Leute wohnten, aber in den Kellern, da hausten die Leute.⁸⁵

Schon diese ersten Sätze des Off-Kommentars machen Wilms' Position als Zeitzeugin im narrativen Gefüge des Films stark. Wie an ihnen zudem deutlich wird, erfolgt am Beginn des Films durch den Kommentar lediglich eine örtliche, aber keine präzise zeitliche Einordnung. Es ist nur bekannt, dass das Material in der Nachkriegszeit gedreht wurde. Auch wird die Urheberin der Bilder innerhalb der filmischen Erzählung nicht vorgestellt. Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt des Films wird deutlich, dass sein vollständiges Verständnis stark davon abhängig war, dass er durch das Lehrpersonal mittels der mitgelieferten Begleitkarte des FWU kontextualisiert wurde. Diese Karte beinhaltete neben Details zum bildlichen Inhalt und Hinweisen zu Einsatzmöglichkeiten von ALLTAG NACH DEM

version von ALLTAG NACH DEM KRIEG hat eine Laufzeit von 15 Minuten und dient als Grundlage der folgenden Ausführungen.

84 Siehe Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, 03.03.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

85 ALLTAG NACH DEM KRIEG.

KRIEG (siehe oben) auch Informationen zur Person Elisabeth Wilms, statistische Daten zum Verbrauch von Lebensmitteln in der Nachkriegszeit und zerstörtem Eisenbahnmateriale, sowie Literaturvorschläge und Hinweise auf weitere thematisch ergänzende Filme des FWU.⁸⁶

Nach den ersten, in Bezug auf die gezeigten Protagonist:innen anonym gehaltenen Aufnahmen bedient sich ALLTAG NACH DEM KRIEG in der Folge der bereits in DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT verwendeten Bilder individueller Not, um die Schwierigkeiten des Nachkriegsalltags darzustellen. Die Aneinanderreihung dieser Einzelfälle dauert bis zur achten Minute des Films an und macht gut die Hälfte der gesamten Spielzeit aus. Die Bilder werden dabei durch Wilms kommentiert, die teils ausführlich auf die Lebenssituation der gezeigten Personen eingeht. Die namentliche Bezeichnung der einzelnen Personen ist dabei konsistent mit der in den beiden Hilfswerk-Filmen und trägt wie auch schon in diesen dazu bei, den Eindruck der Authentizität der Aufnahmen, der ohnehin schon durch den sehr persönlichen Off-Kommentar verstärkt wird, noch einmal zu erhöhen.⁸⁷ Beispielhaft sei hier jene Szene genannt, in der eine Mutter ihr Baby zu Bett bringt. Während diese Szene in früheren Filmen (DORTMUND NOVEMBER 1947, EINE STADT IN SCHUTT UND ASCH) stets dazu diente, allgemeine Aussagen zur Versorgungslage in der Stadt zu bebildern, wird in ALLTAG NACH DEM KRIEG erstmals auf die Lebenssituation der Frau und ihres Kindes eingegangen. Der Film profitiert zudem insofern auch von Wilms' Kommentar, als dass sie teilweise den Inhalt ursprünglich sehr dunkler oder unscharfer Aufnahmen sowie deren innerdiegetischen kausalen Zusammenhang für das Publikum erläutert (Abb. 69–70).

Den Anfang der in ALLTAG NACH DEM KRIEG dargestellten Einzelfälle macht die in einem Kellerraum lebende Familie Limpe, deren Wohnumstände durch Wilms detailliert beschrieben werden. Darauf folgen Fräulein und Opa Kapinski, die in kleinen Hütten mit selbst gezimmertem Mobiliar leben, sowie Frau von Stahl, die mit ihrer Mutter und ihrer Tochter eine stark beschädigte Wohnung bewohnt. Den Übergang zur zweiten Sequenz mit dem Thema Ernährung bildet die Schilderung der Lebensumstände von Frau Klunker, die mit ihrer Familie immerhin über eine intakte Wohnung verfügt, aber stark unterernährt ist und wegen eines Zusammenbruchs den Arzt Dr. Schulz aufsucht, dem die Kamera anschließend nach Hause zu seiner Familie folgt. Diese leidet ihrerseits ebenfalls unter Unterernährung, sodass die Frau des Arztes auf «Hamsterfahrt» gehen muss, um bei Bauern persönliche Gegenstände gegen Lebensmittel einzutauschen.

86 Siehe Begleitkarte des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht zu ALLTAG NACH DEM KRIEG, 1981, STA DO, Best. 624, Nr. 97.

87 In Bezug auf die Reliabilität der Namen der ursprünglich in DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT gezeigten Personen sei auf Kapitel 4 verwiesen.



69–70 Zwei in ALLTAG NACH DEM KRIEG aufeinander folgende Einstellungen. Elisabeth Wilms kommentiert den Inhalt undeutlicher Aufnahmen (oben) und erläutert ihren Zusammenhang mit der weiteren Filmnarration, in diesem Fall Kohlenmangel und Kohlenklau (unten): «Dann steht ein Kohlenofen da drinnen, der Kohlenkasten ist leer, er [Opa Kapinski, Anm. d. Verf.] hat keine Kohlen. Das heißt und nun ist Winter. Der Winter stand vor der Tür. Was lag da näher, als sich die Kohlen zu besorgen?»



Zwischen die einzelnen Episoden sind weitere Einstellungen montiert, die, wie das pädagogische Begleitmaterial des FWU festhält, allgemeinere Eindrücke vom Nachkriegsalltag vermitteln und so suggerieren sollen, dass die Lebensumstände der gezeigten Personen als generalisierbar für die Lebensumstände in der Nachkriegszeit zu sehen sind.⁸⁸ Beispielsweise sind dies jene Aufnahmen aus *SCHAFFENDE IN NOT*, in denen zwei anonym bleibende Kinder über improvisierte Treppenkonstruktionen die oberen Stockwerke eines halbzerstörten Hauses erklimmen. Der Eindruck der Allgemeingültigkeit der Darstellung der Umstände in der Nachkriegszeit wird überdies auch durch den Titel des Films, *ALLTAG NACH DEM KRIEG*, suggeriert.

88 Ebd.

Auffällig ist weiterhin, dass der Film in mehrerlei Hinsicht frei von Wertungen des zeitlichen und kausalen Kontextes bleibt. So wird beispielsweise im Gegensatz zu *DORTMUND DAMALS* kein moralisches Urteil über den mutmaßlichen Schwarzmarkthändler gefällt, der nun auch im FWU-Film gezeigt wird. Es werden zudem weder Schuldige für die dargestellten Notsituationen und die Bombenangriffe auf Dortmund benannt (eine Rolle, die in früheren Produktionen von Wilms der britischen Militärregierung und den Alliierten zugeschrieben wurde), noch eine Kontextualisierung in Bezug auf die Frage nach der Kriegsschuld beziehungsweise der Rolle Deutschlands im Zweiten Weltkrieg vorgenommen. Auf diese Zusammenhänge wird auch durch das FWU-Begleitmaterial nicht hingewiesen, welches über die Zustände im (West-)Deutschland der Nachkriegszeit Auskunft gibt, sodass es einen Spielraum für das Lehrpersonal gab, eine diesbezügliche Kontextualisierung herzustellen – oder eben auch nicht.

Dass *ALLTAG NACH DEM KRIEG* auf ein Zielpublikum aus Kindern und Jugendlichen zugeschnitten ist, wird an mehreren Punkten des Films deutlich. So beinhaltet er bereits in der ersten Minute drei Einstellungen, die mehrere Kinder beim Säubern von Backsteinen aus Ruinen zeigen, die von Wilms mit den Worten «Das war das Kinderspiel von heute, wie es seinerzeit hieß. Steine klopfen und Trümmerbeseitigung» kommentiert werden. Im weiteren Verlauf der ersten Sequenz werden zudem überwiegend die Lebensumstände von Familien mit Kindern thematisiert. Die zweite Sequenz des Films hebt diesen Schwerpunkt noch deutlicher hervor, indem sie zum einen die ärztliche Untersuchung von Kindern thematisiert, um zu vermitteln, dass diese in der Nachkriegszeit mit Untergewicht und Mangelkrankungen zu kämpfen hatten. Zum anderen berichtet sie ausführlich von einer durch das Svenska Röda Korset durchgeführten Schulspeisung. Auch die dritte, nur rund eine Minute lange Sequenz *ALLTAG NACH DEM KRIEG*, die sich den Verkehrsverhältnissen in und um Dortmund widmet, setzt diesen Schwerpunkt fort. Elisabeth Wilms kommentiert darin die Aufnahmen überfüllter Eisenbahn- und Straßenbahnzüge dahingehend, dass es sich bei den Personen, die eine Mitfahrt außen auf einer überfüllten Straßenbahn wagen, um Kinder handele.

Der letzte, etwa zweiminütige inhaltliche Abschnitt des Films thematisiert die beginnende Phase des Wiederaufbaus. Wie schon zuvor im Film fällt hier auf, dass eine präzise zeitliche Einordnung nicht stattfindet. Stattdessen heißt es lediglich: «Es begann langsam der Wiederaufbau.» Die Bildfolge dieser Sequenz ähnelt in großen Teilen der Schluss-Sequenz von *DORTMUND DAMALS*, wenn auch mit einigen Auslassungen. Der ganze Prozess der Trümmerbeseitigung wird nachvollziehbar dargestellt: Zunächst wird das Material von Hand aus den Ruinen geräumt, bevor es im Anschluss mit der Trümmerbahn, dem «Trümmerexpress» abtransportiert wird. Ein Teil der Trümmer wird zur Auffüllung von Bergsenkungsbieten verwendet, ein anderer zu neuem Baumaterial wiederverwertet. Da auf die

Aufnahmen jenes Recyclings direkt jene Bilder aus DORTMUND IM WIEDERAUFBAU folgen, in denen der Aufbau einer Siedlung aus Wohnhäusern zu sehen ist, entsteht der Eindruck, als ob diese direkt aus den in «Eigenhilfe» entstandenen Steinen errichtet worden ist. Die Aufnahmen eines Möbelwagens, aus dem Hausrat entladen wird, werden von Wilms mit den Worten «In soeben ausgebesserte Häuser ziehen die Leute ein» kommentiert, und komplettieren so das Narrativ des voranschreitenden Wiederaufbaus, bevor eine abschließende Totale einen letzten Überblick über das immer noch größtenteils zerstörte Dortmund gibt.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass ALLTAG NACH DEM KRIEG einen deutlichen Kontrast zu den restlichen Filmen aus Wilms' Nachlass darstellt, die die Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit thematisieren. Dies liegt weniger an einer etwaigen Andersartigkeit auf bildlicher Ebene, als vielmehr daran, dass es sich dezidiert um einen Lehrfilm für den Schulunterricht handelt und die Filmemacherin selbst in der Rolle einer Zeitzeugin zu Worte kommt. Überdies trägt dazu der Umstand bei, dass der Film ohne jegliche Filmmusik auskommt, die im Falle von Wilms' Eigenproduktionen zum Thema stets äußerst dramatisch ausfiel, indem vor allem diverse Kompositionen Beethovens zum Einsatz kamen.

7.4 «Brennendes Dortmund in einer Länge von 1 Minute» – Die Verwertung von Wilms' Material im Fernsehen zwischen 1974 und 1989

Wie die vorangegangenen Ausführungen in diesem Kapitel gezeigt haben, fand Elisabeth Wilms' Filmmaterial seine Verbreitung im Laufe mehrerer Jahrzehnte auf diversen Wegen und zirkulierte in unterschiedlichen erinnerungskulturellen Kontexten. In den bisherigen Betrachtungen ging es dabei stets um den Einsatz der Filme als Ganzes oder die Kompilation historischen Filmmaterials zu neuen Filmen, die ihrerseits in Gänze zur Aufführung kamen. Tatsächlich wurde Wilms' Material aber nicht ausschließlich in Form kompletter Filme verbreitet. Es wurde und wird bis heute auch ausschnittsweise im Fernsehen ausgestrahlt. Als Hauptnutzer der Aufnahmen lassen sich dabei die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands, insbesondere die sogenannten «Dritten Programme» identifizieren. Die Filmemacherin und später auch ihr Ehemann standen dieser Art der Wiederverwendung offensichtlich aufgeschlossen gegenüber, beschieden sie doch jede belegbare derartige Anfrage eines Fernsehsenders oder einer Produktionsgesellschaft positiv.

Auf Basis der in Wilms' Nachlass überlieferten Unterlagen lässt sich die erste Interessensbekundung an ihrem Material durch einen Fernsehsender im Jahr 1973 nachweisen. Im Rahmen der Herstellung der letztlich im darauffolgenden Jahr ausgestrahlten Sendung TELEKOLLEG II CHEMISCHE TECHNOLOGIE: 1. TECH-

NOLOGIE DES WASSERS verwendete erstmals der Westdeutsche Rundfunk Teile einer Auftragsproduktion von Wilms für die Dortmunder Stadtwerke AG über die Wasserversorgung Dortmunds. Aufmerksam geworden war man auf diesen Film nicht durch die Filmemacherin selbst, sondern bei der Lichtbildstelle der Stadtwerke, die dann ihrerseits auf Wilms verwies.⁸⁹ Der WDR war nach diesem ersten Kontakt anscheinend über das thematisch vielfältige Filmarchiv und seine Urheberin informiert und verwendete 1975 und 1976 jeweils noch einmal Material von ihr. Für andere Akteure war die diesbezügliche Lage scheinbar unklar: Im Jahr 1978 nutzte der Süddeutsche Rundfunk Ausschnitte aus DORTMUND NOVEMBER 1947 in seiner Dokumentation DIE WIRREN JAHRE, ohne die Dortmunderin vorher um ihr Einverständnis gebeten zu haben. Diese wandte sich nach der Ausstrahlung der Sendung ihrerseits umgehend mit einer Beschwerde an den SDR. Dabei hatten die Mitarbeiter des Senders im Zuge der Materialrecherche laut eigener Aussage durchaus versucht, den oder die Rechteinhaber:innen der Aufnahmen zu ermitteln, doch waren sie auf einen fehlenden Verweis in der archivalischen Überlieferung gestoßen. Die Recherche des SDR hatte nämlich im Bundesarchiv-Filmarchiv stattgefunden, wo sich mittlerweile eine Kopie von DORTMUND NOVEMBER 1947 befand.⁹⁰ Wilms selbst hatte davon wohl keine Kenntnis, da nicht sie selbst, sondern der ursprüngliche Auftraggeber, das Evangelische Hilfswerk, beziehungsweise eine von dessen Nachfolgeorganisationen, diese dort abgegeben hatte. Beim Bundesarchiv-Filmarchiv war laut Süddeutschem Rundfunk nur das «Evangelische Hilfswerk, Dortmund»⁹¹ als Rechteinhaber gelistet, das als solches nicht aufzufinden war. Wilms und der Fernsehsender einigten sich schließlich auf eine nachträgliche finanzielle Vergütung für die ausgestrahlten Filmteile.⁹² Der SDR empfahl der Dortmunderin seinerseits, ihre Urheberrechtsansprüche gegenüber dem Bundesarchiv-Filmarchiv anzumelden, was sie in der Folge anscheinend auch tat.⁹³

Die beiden Beispiele der ersten nachweisbaren Verwendungen von Wilms' Material durch den WDR und den SDR zeigen gut, worin nicht nur eine Schwierigkeit für die heutige Forschung besteht, sondern auch für die Filmemacherin selbst bestand, wenn sie zu Lebzeiten nachvollziehen wollte, wann und in welchen Kontexten ihr Material im Fernsehen eingesetzt wurde. Über die Distributions- und Zirkulationswege der einstigen Auftraggeber waren einige ihrer Filme an öffentliche Einrichtungen gelangt, bei denen Fernsehsender oder Produktionsfir-

89 Vgl. den entsprechenden Schriftverkehr zwischen Wilms, dem Westdeutschen Rundfunk und der Dortmunder Stadtwerke AG in: STA DO, Best. 624, Nr. 10.

90 Vgl. Süddeutscher Rundfunk an Wilms, 25.04.1978, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

91 Ebd.

92 Auf die Höhe der finanziellen Vergütungen, die Elisabeth bzw. Erich Wilms von Fernsehsendern erhielten, wird noch im weiteren Verlauf des Unterkapitels eingegangen.

93 Vgl. ebd.

men ihre Materialrecherche betrieben. Der Bezug der Filme zu Wilms als deren Urheberin war dabei offensichtlich nicht immer deutlich, zumal nur ein Teil der im Laufe ihres Lebens realisierten Produktionen überhaupt durch eingeblendete credits eine klare Zuordnung zu ihrer Person zuließ. Für diese Arbeit resultiert daraus letztlich, dass sich nicht mehr vollumfänglich feststellen lässt, wann und wo welches Material von Elisabeth Wilms im Fernsehen zum Einsatz kam.

Analysiert man unter diesem Vorbehalt jedenfalls die entsprechenden Unterlagen im Nachlass der Filmemacherin, so scheint das mediale Interesse an ihren Aufnahmen bis ins Jahr 1985 eher spärlich gewesen zu sein: In den Jahren 1974 bis 1979 wurde Material bei ihr nur durchschnittlich einmal pro Jahr nachgefragt und in der Folge im Fernsehen ausgestrahlt. Am häufigsten (dreimal) kontaktierte sie in diesem Zeitraum der WDR, aber 1979 setzten auch das ZDF und der französische Sender TF1 einige ihrer Bilder ein.⁹⁴ Der Vollständigkeit halber sei hier auch vermerkt, dass sich im selben Jahr ebenfalls das DEFA-Studio für Dokumentarfilme, das wie TF1 auch über das Bundesarchiv-Filmarchiv auf sie aufmerksam geworden war, an sie wandte, weil es «eine mehrteilige Geschichtsserie»⁹⁵ produzierte und dazu an Filmmaterial aus der Nachkriegszeit interessiert war. Überhaupt ist auffällig, dass all die genannten Institutionen erneut überwiegend Aufnahmen aus dieser Periode deutscher Geschichte anfragten. Soweit es sich nachvollziehen lässt, war die Palette der Sendeformate, in denen Wilms' Material zwischen 1974 und 1979 ausgestrahlt wurde, relativ breit aufgestellt. Zweimal wurden mehrere Minuten Material aus der Nachkriegszeit im Rahmen von mehrteiligen Geschichtsdokumentationen eingesetzt (DIE WIRREN JAHRE, SDR 1978 und JAHRE UNSERES LEBENS, ZDF 1979/80), einmal im Rahmen eines Magazinbeitrages zum Thema «25 Jahre Montan-Union».⁹⁶ Aufnahmen der Dortmunderin zum Thema Wasser kamen im Rahmen des bereits erwähnten Bildungsformates TELEKOLLEG sowie in der Dokumentation DIENER AUS DER WAND: 1. DIE WASSERLEITUNG (WDR 1975) zum Einsatz.⁹⁷ Diese vereinzelt nachgefragten Nachfragen nach Material der sich selbst als «Amateurfilmerin» bezeichnenden Wilms lassen sich zeitlich grob in Einklang bringen mit dem aufkeimenden Interesse des deutschen

94 Vgl. u. a. Westdeutscher Rundfunk an Wilms, 13.03.1974, 15.07.1975 und 18.05.1976 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 10), Süddeutscher Rundfunk an Wilms, 25.04.1978, TF1 an Wilms, 05.04.1979, sowie Zweites Deutsches Fernsehen an Wilms, 14.11.1979 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 6).

95 Aus dem Schreiben geht jedoch nicht hervor, in welcher Form die Produktion verbreitet werden sollte. Vgl. DEFA-Studio für Dokumentarfilme an Wilms, 07.05.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

96 Vgl. Westdeutscher Rundfunk an Wilms, 18.05.1976 (STA DO, Best. 624, Nr. 10), Süddeutscher Rundfunk an Wilms, 25.04.1978, sowie Zweites Deutsches Fernsehen an Wilms, 14.11.1979 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 6).

97 Vgl. Westdeutscher Rundfunk an Wilms, 13.03.1974 und 15.07.1975 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 10).

Fernsehens an Filmaufnahmen, die von Amateur:innen gemacht wurden. So realisierten die beiden Filmemacher Alfred Behrens und Michael Kuball beispielsweise 1979 die siebenteilige Dokumentationsreihe FAMILIENKINO für NDR und WDR, die mittels Amateurfilmmaterial vom Alltagsleben in der BRD erzählt.

Währenddessen lassen sich für die Jahre zwischen 1979 und 1985 hingegen keinerlei Belege für eine Nutzung von Wilms' Filmarchiv durch das Fernsehen finden. Die Filmemacherin selbst verstarb im Jahr 1981, doch in der Folge übernahm es ihr Mann Erich, sich um ihr filmisches Erbe zu kümmern.⁹⁸ Wie schon zuvor seine Frau archivierte auch er den damit zusammenhängenden Schriftverkehr. Zwei Aktenordner voller Dokumente zeugen heute davon, dass ab 1985 seitens des Fernsehens wieder Interesse an den Aufnahmen der Dortmunderin aufkeimte, das allerdings fast ausschließlich von Seiten des WDR geäußert wurde und vor allem auf dem Lokalbezug des Materials gründete. Nach einer mehrjährigen Planungs- und Vorbereitungsphase hatte der Westdeutsche Rundfunk nämlich Mitte des Jahres 1985 in Dortmund ein sogenanntes «Kabelpilotprojekt» gestartet, das letztlich die offizielle Bezeichnung «Kabelfunk Dortmund» erhielt.⁹⁹

Den Ursprung hatte das Projekt in der im Laufe der 1970er-Jahre aufgebrachten Frage, ob und wie zukünftig die Breitbandkabeltechnologie durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in der BRD genutzt werden sollte. Eine eigens zur Beantwortung dieser Frage eingesetzte Kommission lehnte diese Nutzung und die damit verknüpfte bundesweite Verkabelung unter Verweis auf Kosten- und Bedarfsgründe erst einmal ab. Stattdessen einigte man sich auf Modellversuche, um die Technologie zu testen. Diese fanden ab 1985 in Berlin, Ludwigshafen/Mannheim, München und Dortmund statt und sollten im Rahmen einer mehrjährigen Laufzeit zeigen, auf welche Akzeptanz zusätzliche öffentlich-rechtliche Hörfunk- und Fernsehprogramme sowie andere Nutzungsformen bei der Bevölkerung stoßen würden.¹⁰⁰

Darüber hinaus müssen die Modellversuche auch im Kontext der 1984 erfolgten Öffnung des deutschen Rundfunkmarktes für private Anbieter gesehen werden. Wie 1987 eine wissenschaftliche Begleitpublikation zum Versuch in Dortmund konstatierte, sei das Lokalfernsehen des Kabelfunks Dortmund «[a]ngesichts des starken Ausbaus der Unterhaltungsfunktion des Fernsehens durch die neuen privaten Programme [...] eine Alternative.»¹⁰¹ Für den Dortmunder

98 Es ist möglich, dass es sich hierbei um eine Lücke in der Überlieferung handelt, die durch Elisabeth Wilms' Tod entstanden ist. Dies scheint allerdings angesichts der guten Quellenlage zur Verwertung des Materials durch das Fernsehen für den Zeitraum 1985 bis 1989 (Todesjahr von Erich Wilms) unwahrscheinlich.

99 Vgl. Erdmann Linde: *Gesamterfahrungsbericht Kabelpilotprojekt Dortmund 1984 bis 1988*, Köln 1989, S. 8 und S. 86–87.

100 Vgl. Linde, S. 6 und S. 10.

101 Ulrich Pätzold: *Fernsehen im Kabelpilotprojekt Dortmund*, Düsseldorf 1987, S. 57.

Modellversuch wurden Breitbandkabel in einem zirka 16 Quadratkilometer großen Bereich des Stadtgebietes verlegt, in dem sich ungefähr 44.000 Haushalte mit etwa 95.000 Menschen befanden.¹⁰² Es ist schwierig zu bestimmen, wie viele Menschen das Projekt in Dortmund letztlich wirklich erreichte. Waren Ende 1985 nur rund 5.200 Haushalte an den Kabelfunk angeschlossen, konnte man im Oktober 1986 bereits den 10.000sten Teilnehmer feiern.¹⁰³

Bereits Monate vor dem Start des Kabelfunks Dortmund äußerte der «Fernschleifer» des Projektes Gerald Baars gegenüber Erich Wilms Interesse an dem umfangreichen Bestand von Filmmaterial, das dieser geerbt hatte. Baars schrieb Wilms dazu: «Mir persönlich ist sehr daran gelegen, im Verlauf dieses auf drei Jahre befristeten Versuches eines lokalen Fernsehkanals, kontinuierlich Dortmunder Stadt- und Heimatgeschichte als Programmgegenstand zu behandeln. Während dieser Zeit böte sich die Gelegenheit, das Werk Ihrer Frau in möglichst weitgehender Vollständigkeit zu dokumentieren.»¹⁰⁴ Erich Wilms war diesem Vorhaben offensichtlich zugeneigt und lieh der Fernsehredaktion des Kabelfunks nach und nach große Teile seiner geerbten Filme zu Sichtungszwecken.¹⁰⁵ Wenn auch faktisch keine Rede davon sein kann, dass Elisabeth Wilms' Gesamtwerk in den folgenden Jahren in «weitgehender Vollständigkeit» im Kabelfunk Dortmund ausgestrahlt wurde, so lässt sich doch eine sehr intensive Nutzung ihres Materials durch das Projekt festhalten. Dabei ist zu beachten, dass das täglich produzierte Programm des Kabelfunks nur wenige Stunden umfasste, dafür häufig wiederholt wurde und dass das Projekt jeweils das Recht zur viermaligen Ausstrahlung der gewünschten Filmausschnitte bei Erich Wilms erwarb.¹⁰⁶ Vor diesem Hintergrund ergibt sich, dass allein 1985 insgesamt 36-mal Material von Elisabeth Wilms im Lokalfernsehen des Kabelfunks Dortmund ausgestrahlt wurde. 1986 kam es 32-mal zur Verwendung, 1987 52-mal und 1988 36-mal.¹⁰⁷ Es lässt sich festhalten, dass der Kabelfunk vor allem Gebrauch von jenem Material machte, das einen klaren lokalgeschichtlichen Bezug zu Dortmund aufwies, was insofern wenig überrascht, als es sowohl der Idee des Lokalprogramms als auch dem Ansinnen Baars entsprach.

Vor dem Hintergrund der medialen Konstruktion von Erinnerungskultur lohnt es sich, auch im Falle des Kabelfunks einen Blick darauf zu werfen, welche Themen jenes Material von Wilms, das dort zur Ausstrahlung kam, bediente

102 Vgl. Linde, S. 8.

103 Ebd., S. 88–89.

104 Kabelfunk Dortmund an Erich Wilms, 15.10.1984, STA DO, Best. 624, Nr. 69.

105 Siehe Erich Wilms an Kabelfunk Dortmund, 15.01.1985, 28.01.1985, 11.03.1985, sowie zweimal o. D. (alle STA DO, Best. 624, Nr. 69).

106 Vgl. Pätzold, S. 57.

107 Vgl. sämtliche Senderechtserklärungen und Vergütungsmittelungen in STA DO, Best. 624, Nr. 162 und Nr. 163.

und in welchen Sendekontexten es eingesetzt wurde. Demnach wurde im Rahmen des Kabelpilotprojekts zwischen 1985 und 1988 neben thematisch verschiedenen gelagerten Aufnahmen, die nur in ein einzelnes Sendeformat eingearbeitet wurden, mehrmals Material von Wilms verwendet, das den Bau der Westfalenhalle (drei verschiedene Produktionen), die Bundesgartenschau 1959 (vier), die Wiederaufbauzeit (drei) und die jüngere Entwicklung der Stadt (drei) thematisierte. Auch Ausschnitte aus dem Waschmaschinen-Werbefilm *FLIRT MIT EINER MASCHINE* kamen insgesamt in drei unterschiedlichen Produktionen zum Einsatz. Die Spitzenposition entfällt allerdings erneut auf jenes Filmmaterial, das die Nachkriegszeit thematisierte. Es wurde vom Kabelfunk in zehn verschiedenen Kontexten verwendet.¹⁰⁸ Die konkreten Bildmotive, die aus Wilms' Bestand zur Ausstrahlung kamen, lassen sich nicht mehr rekonstruieren, da die überlieferten Senderechtserklärungen fast ausschließlich den Filmtitel als Quelle des Materials sowie die gesamte Länge der verwendeten Ausschnitte auflisten. Präzisere Beschreibungen wie «Brennendes Dortmund» aus dem Film «November 1947» für den Beitrag «Volkstrauertag» in der Länge von 1 Minute¹⁰⁹ bilden die absolute Ausnahme.

Der Modellversuch in Dortmund umfasste mehrere Spartenprogramme. Es scheint aber, dass Wilms' Aufnahmen ausschließlich im sogenannten «Lokalprogramm» zum Einsatz kamen, und hier fast ausschließlich in den beiden Formaten «Lokalredaktion» und «Stadtjournal».¹¹⁰ Bei der «Lokalredaktion» handelte es sich um ein auf Dortmund zugeschnittenes, tagesaktuelles Informationsformat, in welchem Wilms' Aufnahmen offensichtlich im Rahmen der historischen Kontextualisierung aktueller Themen oder zur Bebilderung von Jahrestagen oder Jubiläen eingesetzt wurden.¹¹¹ Das «Stadtjournal» war demgegenüber eine Magazinsendung ohne Moderation, die aus «längeren Beiträgen über ungewöhnliche Dortmunder Bürger, Rückblicken in die Stadtgeschichte, Berichten über Nachbarschaftsaktion, Ausstellungen, Theaterpremierer sowie sonstigen kulturellen Ereignissen»¹¹² bestand. Beide Sendungen waren im Zeitfenster zwischen 19 Uhr und 20 Uhr platziert und erfreuten sich beim Publikum großer Beliebtheit.¹¹³ Trotz all dieser belegbaren Zahlen und Programmkontexte muss man sich doch bewusst machen, dass diese Daten letztlich keinen Aufschluss darüber zulassen, welche (zeitgeschichtlichen) Themen überwiegend innerhalb des Lokalprogramms behandelt wurden, da sich nicht feststellen lässt, wo und in welchem

108 Vgl. STA DO, Best. 624, Nr. 162 und Nr. 163.

109 Senderechtserklärung zwischen dem Westdeutschen Rundfunk und Erich Wilms, 10.12.1985, STA DO, Best. 624, Nr. 163.

110 Zu den Programmen im Dortmunder Modellversuch siehe: Pätzold, S. 25–26.

111 Vgl. Linde, S. 40.

112 Ebd.

113 Vgl. ebd. sowie Pätzold, S. 60–64.

Umfang die Verantwortlichen sich sonst noch Bildmaterial beschafften. Vielmehr gibt die Aufstellung einen Eindruck davon, welches einst von Elisabeth Wilms gedrehte Filmmaterial besonders nachgefragt war.

Die Länge der durch den Kabelfunk verwendeten Ausschnitte bewegte sich am häufigsten in einem Rahmen zwischen 30 Sekunden bis vier Minuten.¹¹⁴ Daneben ist aber zu beachten, dass entgegen der sonstigen Verwendung des «Wilms-Archivs» im Fernsehkontext das Dortmunder Lokalprogramm mehrmals auch vollständige Filme der Dortmunderin ausstrahlte. So wurden DORTMUND NOVEMBER 1947 und DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN insgesamt achtmal im Lokalprogramm gesendet, SCHAFFENDE IN NOT, DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE, SOMMER-SONNE-BLÜTENPRACHT – DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK, DER WEIHNACHTSBÄCKER sowie PUMPERNICKEL jeweils viermal. Dabei entfällt jeweils eine Ausstrahlung auf die Erstsending der Filme und drei auf die Programmwiederholungen des Kabelfunks.¹¹⁵ Der Modellversuch mit Breitbandkabeln in Dortmund endete formell am 31. Mai 1988. Zwar wurde das Programm in der Folge teilweise durch den WDR weitergeführt, dennoch schlägt sich die Beendigung des Modellversuchs auch im Umfang der medialen Verwendung von Elisabeth Wilms' Filmaufnahmen nieder, denn die intensive Nutzung durch den Dortmunder Kabelfunk, die bis zum Schluss auch immer wieder die Ausstrahlung kompletter Filme aus dem Nachlass beinhaltete, fand schließlich 1990 ein Ende.¹¹⁶

Abgesehen vom Dortmunder Kabelpilotprojekt war das Interesse an Wilms' Aufnahmen sehr überschaubar. Für die Jahre 1985 bis 1989 sind lediglich sieben Anfragen von Fernsehsendern dokumentiert. Interessant dabei ist, dass allein fünf von ihnen im Jahr 1985 gestellt wurden. Von diesen bezogen sich wiederum vier auf Filmmaterial aus der Nachkriegszeit, das dann beim ZDF, SWF, NDR und WDR in dezidiert erinnerungskulturellen Sendekontexten wie beispielsweise der Dokumentation DEUTSCHLAND IM WINTER 1945 (SWF) oder der Wiederholung der mehrteiligen ZDF-Dokumentationsreihe JAHRE UNSERES LEBENS auf 3sat zur Verwendung kamen.¹¹⁷ Führt man sich vor Augen, dass im selben Jahr auch DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT im Kabelfunk

114 Vgl. STA DO, Best. 624, Nr. 162 und Nr. 163.

115 Vgl. u. a. Westdeutscher Rundfunk an Erich Wilms, 08.11.1985, 23.12.1985, 24.10.1986, 31.12.1987, sowie Kabelfunk Dortmund an Erich Wilms, 25.09.1985 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 163).

116 Vgl. Linde, S. 90 sowie STA DO, Best. 624, Nr. 162 und Nr. 163 und GBELKA, Aktenordner: Filme/Wilms 1989/1990/1991 ff.

117 Vgl. Norddeutscher Rundfunk an Erich Wilms, 13.05.1985, Südwestfunk an Erich Wilms, 12.11.1985, (alle STA DO, Best. 624, Nr. 162), sowie Westdeutscher Rundfunk an Erich Wilms, 23.12.1985 und 31.12.1985, und Zweites Deutsches Fernsehen an Erich Wilms, 03.02.1986 (alle STA DO, Best. 624, Nr. 163).

Dortmund in Gänze ausgestrahlt wurden, so lässt sich hier ganz klar eine erinnerungskulturelle Konjunktur ablesen, die sich mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs 40 Jahre zuvor in Verbindung bringen lässt.

Was den finanziellen Aspekt der Verwendung von Wilms' Material im Fernsehen angeht, so wurde die Nutzung im ZDF und in den regulären «dritten» Programmen wesentlich besser vergütet als die durch das Kabelpilotprojekt. Letzteres bezahlte einen Festpreis von 50 DM pro Sendeminute, was bereits eine dreimalige Wiederholung im Lokalprogramm einschloss. Währenddessen war der Südwestfunk beispielsweise bereit, den zehnfachen Betrag zu zahlen. Ähnliche Beträge rief auch der WDR auf. Für sechs Minuten Material aus den Filmen DORTMUND NOVEMBER 1947 und EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE, die in der ZDF-Produktion JAHRE UNSERES LEBENS Verwendung fanden, überwies das ZDF 1980 im Rahmen der Erstaussstrahlung 4.674,28 DM an die Filmemacherin. Als die Reihe 1985 auf 3sat erneut gesendet wurde, zahlte man abermals 1.316,70 DM.¹¹⁸ Der französische Sender TF1 stellte 1979 pro Sendeminute 600,60 DM in Aussicht.¹¹⁹ Alles in allem lässt sich festhalten, dass angesichts der Tatsache, dass Wilms' Aufnahmen bis 1989 vor allem zu preisgünstigen Konditionen im Kabelfunk Dortmund zur Verwendung kamen, in diesem Zeitraum jedoch nicht von einem finanziell signifikanten (Zusatz-)Geschäft für die Filmemacherin beziehungsweise ihren Erben und Mann die Rede sein kann.

7.5 «Die «filmende Bäckerfrau ist wieder da» – Nutzungskontexte von Wilms' Material und die Erinnerung an die Filmemacherin selbst seit 1989

Wie und von wem das Filmmaterial der Dortmunderin seit dem Tod ihres Ehemanns verwertet wurde und bis heute verwertet wird, lässt sich in erster Linie mithilfe mehrerer Aktenordner nachvollziehen, die im Gemeindebüro der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln aufbewahrt werden. In ihnen ist, mit Ausnahme einer Lücke von März 1993 bis Jahresbeginn 1995, der Schriftverkehr der Gemeinde mit all jenen Fernsehsendern, Produktionsgesellschaften und sonstigen Dritten dokumentiert, die seit Erich Wilms' Tod Interesse an einzelnen Einstellungen oder Szenen aus dem umfangreichen Bestand gezeigt haben. Darüber hinaus dokumentieren sie zum Teil auch, welche Aufmerksamkeit nach 1989 nicht nur den Filmen, sondern auch der Person der Filmemacherin selbst zuteilwurde.

Grundsätzlich gilt, dass die Kirchengemeinde in Bezug auf die Verwertung von Wilms' Filmmaterial die Praxis der verstorbenen Eheleute im Wesentlichen

118 Vgl. STA DO, Best. 624, Nr. 162 und Nr. 163.

119 Vgl. TF1 an Wilms, 05.04.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 6.

fortgesetzt. Anfragen von Fernsehsendern, Produktionsfirmen oder anderen Interessierten werden in der Regel positiv beschieden und mit Nutzungsgebühren verknüpft. Dabei versucht die Gemeinde, die alle Anfragen neben ihren eigentlichen Aufgaben über ihr Gemeindebüro abwickelt, sich an branchenüblichen Preisen und der Reichweite der jeweiligen Nutzung zu orientieren. Mit dem WDR als häufigem Nutzer existiert ein Rahmenvertrag, der dem Sender vergünstigte Konditionen einräumt. Pro begonnene Sendeminute werden dem WDR bei der Erstsending einer Dokumentation 180 Euro berechnet. Die Nutzung von Wilms' Material im Rahmen einer Erstsendung in der ARD kostet pro Minute 410 Euro. Für die Dritten Programme werden 280 Euro berechnet, für öffentlich-rechtliche Spartenprogramme nur 45 Euro. Bei Wiederholungen fallen deutlich geringere Gebühren an.¹²⁰ Für wissenschaftliche Zwecke oder bestimmte nichtkommerzielle Veranstaltungen werden hingegen keine oder nur sehr geringe Gebühren erhoben, womit das Material ohne weiteres der Forschung zugänglich ist.

Bezüglich der Nutzung von Wilms' Material seit 1989 lässt sich nun zunächst festhalten, dass es zunächst auf lokaler Ebene eine anhaltende Nachfrage nach den Filmen gab. Laut eines Zeitungsartikels aus dem Jahr 1991 bestand vor allem von Seiten vieler Privatleute ein Interesse an dem Material. Sie fragten demnach bei der Gemeinde nach ausleihbaren VHS-Kopien oder wollten die Filme im Original einsehen.¹²¹ Die 16-mm-Originale waren nach dem Antritt des Erbes durch die Kirchengemeinde durch diese allerdings zunächst an das Landeskirchliche Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen zur Aufbewahrung gegeben worden, während sie zur selben Zeit Verhandlungen mit der Stadt Dortmund über den Ankauf des gesamten Nachlasses führte. Nachdem diese gescheitert waren, beauftragte die Gemeinde 1992 den Dortmunder Filmregisseur, Produzenten und -Professor Adolf Winkelmann damit, die Filme zu restaurieren, was durch die Stadtparkasse Dortmund finanziert wurde. Nach Abschluss von Winkelmanns Arbeiten, die mithilfe der Cutterin Ursula Grewsmühl sowie Hanne Hieber vorgenommen wurden, gelangte das Originalmaterial scheinbar Ende 1992 zurück an die Gemeinde, während dem Stadtarchiv Dortmund zur selben Zeit Kopien in Form von Betacam SP und VHS-Kassetten übergeben wurden, die vor Ort öffentlich einsehbar waren.¹²² In der überlieferten Pressemitteilung der Stadt zu diesem Ereignis wird insbesondere der lokalhistorische Wert des Filmbestandes hervor-

120 Vgl. Rahmenvertrag zwischen dem WDR und der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln zur Nutzung von Wilms' Filmmaterial im Fernsehen, 27.09.2007, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

121 Vgl. Andreas Schmid / Klaus-Peter Wolter-Veith: «Würdigung für filmende Bäckersfrau aus Asseln». In: *Westfälische Rundschau*, 04.03.1991, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

122 Mittlerweile wurden die VHS-Kassetten durch DVDs ersetzt. Zur Mitarbeit Grewsmühls und Hiebers siehe Hanne Hieber: «Euch, liebe Tante Lisbeth und lieber Onkel Erich zur Silberhochzeit alles Gute». Ein Fotoalbum über die filmende Bäckersfrau Elisabeth Wilms». In:

gehoben, der als «kulturhistorisch einmalige Dokumentation» bezeichnet wurde, welche «57 Stunden Dortmunder Stadtgeschichte von 1945 bis 1981» umfasse.¹²³ Auch die Kirchengemeinde in Asseln verfügte in der Folge neben den Originalfilmen auf 16-mm-Material über Betacam SP und VHS-Kassetten, die nachweislich für private Zwecke, Filmvorführungen in Dortmund sowie auch an interessierte Produktionsfirmen ausgeliehen wurden.¹²⁴

Abgesehen von dem Interesse einzelner Privatpersonen an Elisabeth Wilms' filmischen Nachlass lassen sich seit 1989 vier große, öffentliche Nutzungskontexte des Materials identifizieren: Dies sind erstens Filmfestivals und Filmreihen, die zumeist in Dortmund stattfinden. Dieser lokale Nutzungskontext lässt sich kaum getrennt von dem Umstand betrachten, dass auch der Person der Filmemacherin sowohl zu ihren Lebzeiten als auch posthum in Dortmund von verschiedenen Seiten Aufmerksamkeit zuteilwurde und bis heute zuteilwird. Den zweiten Nutzungskontext bilden Ausstellungen, die vorwiegend von Museen im Ruhrgebiet veranstaltet wurden und somit vor allem einen regionalen Nutzungskontext darstellen. Als dritter Kontext lässt sich der Einsatz des Materials in jenen Filmproduktionen identifizieren, die allein für die Verwertung auf VHS oder später DVD produziert wurden. Ihre Zirkulation lässt sich kaum nachvollziehen. Den vierten Nutzungskontext stellen schließlich Beiträge und Dokumentationen für das Fernsehen dar, die zum Teil aus Aufnahmen der Dortmunderin bestehen. Ihre Ausstrahlung findet teils auf regionaler, teils nationaler Ebene und in Einzelfällen auch außerhalb Deutschlands statt. Zur besseren Übersichtlichkeit sollen diese Kontexte im Folgenden nacheinander betrachtet werden.

Im Rahmen von Filmfestivals kamen Wilms' Filme nach dem Tod ihres Ehemanns erstmals in den Jahren 1991 und 1992 zur Verwendung. Der genaue Kontext ist insofern interessant, als dass er einen weiteren Rahmen dokumentiert, in dem das Wirken der Dortmunder Beachtung fand: Die Frauengeschichte, die sich in den 1970er-Jahren zunächst in den USA etabliert hatte und dann zögerlich in den 1980er-Jahren auch in die Geschichtswissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland Einzug hielt.¹²⁵ Elisabeth Wilms' Arbeiten wurden zu Beginn der 1990er-Jahre bei gleich beiden damals in Deutschland existierenden Frauenfilm-

Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 2, Dortmund 2003, S. 37.

123 Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Filmhistorischer Schatz wird Bestand des Stadtarchivs». In: *PresseDienst der Stadt Dortmund*, 16.12.1992 STA DO, Best. 624, o. N.

124 Vgl. bspw. die Ausleihquittungen vom 26.01.1995 und 13.08.1997, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge, sowie Paul Hoffmann et al.: *Filmschätzen auf der Spur. Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen, 2. erweiterte Auflage*, Düsseldorf 1997, S. 354–356.

125 Vgl. hierzu Gisela Bock: «Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte». In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 3, 1988, S. 364–391.

festivals, welche in den 1980er-Jahren aus der westdeutschen Frauenbewegung heraus entstanden waren, öffentlich gezeigt: 1991, bei «femme totale» in Dortmund wurden fünf ihrer Filme aufgeführt, wobei sich nicht mehr nachvollziehen lässt, um welche Produktionen es sich handelte. Das Festival widmete sich in diesem Jahr dem Thema «Maschinenstürmerinnen – Frauen und neue Technologien.»¹²⁶ Die «Feminale» in Köln nahm 1992 SCHAFFENDE IN NOT und FLIRT MIT EINER MASCHINE ins Programm auf.¹²⁷ Diese beiden öffentlichen Aufführungsanlässe einiger Wilms-Produktionen, die das Wirken der Filmemacherin in einen frauen(film)geschichtlichen Kontext einbanden, blieben, gemeinsam mit der Benennung einer Straße nach Elisabeth Wilms in Dortmund-Asseln, die allerdings schon 1987 erfolgt war, für viele Jahre die einzigen ihrer Art.¹²⁸

Erst nach dem Beginn des neuen Jahrtausends wurde der Person der verstorbenen Filmemacherin wieder eine lokale Aufmerksamkeit zuteil. Als maßgebliche Akteurin dieses wiederauflebenden Interesses lässt sich die 2016 verstorbene Diplompädagogin und Frauengeschichtsforscherin Hanne Hieber ausmachen, die sich verstärkt Themen zur Dortmunder Frauengeschichte widmete und bereits an der Inventarisierung von Wilms' Filmen durch Adolf Winkelmann beteiligt gewesen war.¹²⁹ Im Jahr 2001 erschien zunächst eine Beschreibung von Wilms' Leben im dritten Band der Reihe *Biographien bedeutender Dortmunder*.¹³⁰ Nur ein Jahr später kündigte die *Westfälische Rundschau* unter dem Titel «Die Kamera schrieb eigene Stadtgeschichte. Die «filmende Bäckerfrau» ist wieder da»¹³¹ eine Filmreihe der Volkshochschule Dortmund an, die im Laufe von sechs abendfüllenden Programmen eine repräsentative Auswahl aus Wilms' filmischem Schaffen abbilden sollte und wiederum von Hanne Hieber organisiert worden war. Die in den letzten Monaten des Jahres 2002 angesiedelte Veranstaltungsreihe war als Ergänzung einer parallel bestehenden Ausstellung des örtlichen Museums für Kunst und Kulturgeschichte zum Thema «Das neue Dortmund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren» gedacht.¹³² Doch die Reihe als solche ging über

126 Vgl. ebd.

127 Vgl. Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln an Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen, 15.01.1992, GBELKA, Aktenordner: Filme/Wilms 1989/1990/1991 ff.

128 Siehe Frauenbüro der Stadt Dortmund: *Durch Raum und Zeit. Dortmunder Frauenstraßennamen*, Dortmund 2007, S. 19.

129 Vgl. Hieber 2015, S. 37, sowie <https://bit.ly/3qKLEJ> (13.03.2022) und Auflistung der von Hieber publizierten Artikel und Bücher auf ihrer Website: <https://bit.ly/3CYW5Ma> (13.03.2022).

130 Hanne Hieber: «Wilms, Elisabeth». In: Hans Bohrmann (Hrsg.): *Biographien bedeutender Dortmunder: Menschen in, aus und für Dortmund*, Bd. 3, Essen 2001, S. 214–217.

131 O. V.: «Die Kamera schrieb eigene Stadtgeschichte». In: *Westfälische Rundschau*, 10.09.2002, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

132 Vgl. ebd.

diesen thematischen und zeitlichen Zuschnitt und damit auch über ihre rein ergänzende Funktion hinaus, indem sie auch Filme von Wilms beinhaltet, die zwischen 1942 und 1980 entstanden waren.¹³³ Chronologisch geordnet wurden diese zu Programmen zusammengestellt, die nicht nur streng stadtgeschichtliche Themen fokussierten, sondern sich darum bemühten, unter Oberthemen wie «Heile Heimat, Nachkriegselend», «Film-Flirt mit dem Wiederaufbau» und «BuGa, Rewe, Reisewelle» ein Bild der Lebenswelt der entsprechenden Jahre zu zeichnen.¹³⁴

2003 publizierte Hieber in einer Ausgabe der Zeitschrift *Heimat Dortmund* einen Text, der sich anhand eines überlieferten Fotoalbums, das von einer Nichte von Elisabeth Wilms stammt, mit dem Schaffen der Filmemacherin im Kontext von Frauen- und Sozialgeschichte auseinandersetzt.¹³⁵ Die Autorin bezeichnet Wilms in ihrem Text als Grenzgängerin «zwischen Privatleben (Familie und Haushalt), Beruf (mithelfende Familienangehörige im Bäckereibetrieb) und Berufung (Film)».¹³⁶ Seit 2004 unterhielt Hieber zudem eine Website, auf der sie Kurzbiografien bekannter Dortmunder Frauen (so auch von Elisabeth Wilms) bereitstellte und Stadtführungen mit dem Schwerpunkt Frauengeschichte anbot.¹³⁷ Davon abgesehen existiert seit dem 16. Juni 2008 ein Wikipedia-Artikel zu Wilms, der fast von Beginn an auf Hiebers Kurzbiografie der Filmemacherin von 2001 zurückverweist.¹³⁸ Im Rahmen des Projektes «RUHR.2010», das das Ruhrgebiet im Jahr 2010 als «Kulturhauptstadt Europas» präsentierte, wurde die Website «frauen/ruhr/geschichte» ins Leben gerufen, für die Hieber erneut einen biografischen Text über Elisabeth Wilms besteuerte.¹³⁹

Dementsprechend verwundert es auch nicht, dass Hanne Hieber auch an der im Jahr 2010 vom Frauenbüro der Stadt Dortmund und dem Internationalen Frauenfilmfestival veranstalteten Filmreihe «Der weibliche Blick auf das Ruhrgebiet. Dortmund gestern, heute, morgen» beteiligt war, in deren Rahmen Wilms' Filme ALLTAG NACH DEM KRIEG, FLIRT MIT EINER MASCHINE, GESTATTEN: DORTMUND, WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG, DORTMUND'S NEUE WESTFA-

133 Vgl. Hanne Hieber, Hanne: «40 Jahre Stadtgeschichte im Film. Retrospektive Elisabeth Wilms, die «Filmende Bäckerfrau von Dortmund» (Programm zur Veranstaltungsreihe), 2002, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

134 Vgl. ebd.

135 Hieber 2015.

136 Ebd., S. 39.

137 Hiebers Website ist noch heute online, wird allerdings nicht mehr gepflegt: <https://bit.ly/3CYW5Ma> (13.03.2022). Mithilfe der Wayback Machine lässt sich die früheste Version der Website auf 2004 datieren: <https://bit.ly/3u47hD2> (13.03.2022).

138 Siehe <https://bit.ly/3tmU9ts> (13.03.2022). Zur Versionsgeschichte des Beitrags siehe <https://bit.ly/3CVXBOP> (13.03.2022). Der Verweis auf Hiebers Text findet sich erstmals in einer Version der Seite vom 17. Juni 2008.

139 <https://bit.ly/3Imp8FB> (13.03.2022).

LENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, und DORTMUND, BRÜCKE ZUR SOWJETUNION durch sie eingeführt wurden.¹⁴⁰ Der Verdienst von Hiebers Engagement ist, dass die Frauengeschichtsforscherin sich um ein Bild von Wilms bemühte, das sie weder als Feministin noch als lebenslange Hobbyfilmerin überzeichnete. Dies lässt sich vielleicht am besten an einem Zitat von «frauen/ruhr/geschichte» ablesen:

Elisabeth Wilms war vor allem eine Filmchronistin ihrer Stadt und ihrer Zeit. Sie war keine sozialkritische und schon gar keine politische Filmemacherin, wie sie im Zuge der Student/innen/bewegung auf den Plan treten würden. Auch hatte sie keinen frauenspezifischen oder gar feministischen Blick auf die gesellschaftliche Frauenrolle. Im Gegenteil füllte sie diese Rolle selbst sehr resolut und kreativ aus. [...] Elisabeth Wilms hatte zwei Helfer im Hintergrund: ihren freundlichen und duldsamen Mann Erich und ihre Schwägerin und Haushälterin Grete. Erich wurde von Elisabeth als Stativträger und Chauffeur angestellt, nachdem die Bäckerei 1964 verpachtet worden war.¹⁴¹

Doch Hanne Hieber war nicht die einzige Person, die Wilms und ihre Filme in der jüngsten Vergangenheit in den Blick der Dortmunder Öffentlichkeit rückte. Im Jahr 2012 kamen zwei der Imagefilme (SOMMER, SONNE, BLÜTENPRACHT – DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK und DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE), die die Filmemacherin einst im Auftrag der Stadt Dortmund produziert hatte, beim zweiten «Dortmunder Tresen-Filmfestival», dessen Programm sich auf verschiedene Kneipen in der Stadt verteilt, öffentlich zur Aufführung, wobei das Interesse offensichtlich dem lokalgeschichtliche Wert der Filme galt.¹⁴² Im selben Jahr wurde zudem in einer weiteren Ausgabe von *Heimat Dortmund* über Wilms' Filmschaffen, diesmal insbesondere unter dem Aspekt ihrer Auftragsarbeiten für die Stadt Dortmund, berichtet.¹⁴³

Auch 2015 wurde Wilms und ihrem filmischen Werk gleich mehrfache Aufmerksamkeit zuteil. Zunächst widmete im April das «Internationale Frauenfilmfestival», das inzwischen aus «femme totale» und «Feminale» hervorgegangen

140 Vgl. E-Mail des Frauenbüros der Stadt Dortmund an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 25.05.2009, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen, sowie Frauenbüro der Stadt Dortmund: *Der weibliche Blick auf das Ruhrgebiet. Dortmund gestern, heute, morgen*, Dortmund 2010.

141 <https://bit.ly/3ImP8FB> (13.03.2022).

142 Vgl. Programm des Festivals unter <https://bit.ly/3JoNZ1y> (13.03.2022).

143 Siehe Paul Hofmann: «Solange ich laufen kann, werde ich natürlich Filme drehen ...» Die Dortmunder Filmchronistin Elisabeth Wilms». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten 3*, Dortmund 2012, S. 38–39.

war, der Filmemacherin (erneut) ein eigenes Programm, das den Schwerpunkt auf Produktionen mit einem Lokalbezug zu Dortmund legte. Zur Aufführung im Dortmunder U, ein in einem ehemaligen Brauereigebäude eingerichtetes Kulturzentrum, kamen der Fernsehwerbespot VOM BÄCKERMEISTER QUARKGEBÄCK sowie die Filme ALT-DORTMUND UNZERSTÖRT, DER WEIHNACHTSBÄCKER, ALLTAG NACH DEM KRIEG, DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN und GESTATTEN: DORTMUND.¹⁴⁴ Nur wenig später, im Mai desselben Jahres, veranstaltete der Historische Verein Dortmund für Dortmund und die Grafschaft Mark in Zusammenarbeit mit mir anlässlich des 70. Jahrestages des Endes des Zweiten Weltkriegs am selben Ort eine kommentierte Filmvorführung von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT.¹⁴⁵ Zudem erschien noch im selben Jahr in der Zeitschrift «Heimat Dortmund», die von dem Verein herausgegeben wird, ein Aufsatz von mir, der vorwiegend auf die Entstehungsgeschichte eben jener zwei Filme fokussiert. Anlass zu dieser Publikation war wiederum das Erinnern an das Kriegsende 1945, dem *Heimat Dortmund* eine eigene Ausgabe widmete.¹⁴⁶ Auch in diesen jüngsten Kontexten standen folglich lokalhistorische Aspekte im Vordergrund.

Die Verwendung von Wilms' Filmmaterial im Rahmen von (zumeist musealen) Ausstellungen bildet den zweiten der oben erwähnten Nutzungskontexte. Mithilfe der vorhandenen Unterlagen lassen sich seit 1989 zwar nur insgesamt acht Beispiele für diese Praktik belegen, doch ein Blick auf diese lohnt sich. Zunächst ist festzuhalten, dass alle entsprechenden Anfragen bis auf eine auf die Zeit nach der Jahrtausendwende datieren und es sich bis auf zwei Ausnahmen um Institutionen aus dem Ruhrgebiet handelt. Der überwiegende Teil von diesen hat sich einem wirtschaftsgeschichtlichen Schwerpunkt verschrieben, seien es das Westfälische Industriemuseum und das Deutsche Bergbau-Museum in Bochum oder das Brauerei-Museum und das Hoesch-Museum in Dortmund.

Doch auch Institutionen mit allgemeineren Interessenschwerpunkten nutzen das Material: Als das Museum Ostwall 2014 im Dortmunder U eine Ausstellung mit dem Titel «Das Dortmunder Gesundheitshaus von Willi Schwarz. Architektur der 50er Jahre – Fotografiert von Gerd Kittel» ausrichtete, veranstaltete man in Kooperation mit dem Stadtarchiv Dortmund einen begleitenden Filmabend mit Produktionen von Elisabeth Wilms. Gezeigt wurden DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, DURCH DAS

144 Die Website inklusive Programm von 2015 ist mittlerweile nur noch mittels Wayback Machine einsehbar: <https://bit.ly/3tm7IJQ> (13.03.2022).

145 Siehe <https://bit.ly/3CUB0SQ> (13.03.2022).

146 Alexander Stark: «Bilder von Leid und Zerstörung. Dortmund in Elisabeth Wilms' Nachkriegsfilmen». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 1, Dortmund 2015, S. 60–62.

SONNENLAND ITALIEN, FLIRT MIT EINER MASCHINE und DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK, wobei es bei diesem Anlass offensichtlich darum ging, anhand der Filme ein Bild der 1950er-Jahre zu vermitteln.¹⁴⁷ Der Landschaftsverband Westfalen-Lippe führte 2015 Wilms' Film SCHIFFSHEBEWERK HENRICHENBURG bei einem Museumsfest im inzwischen als Museum genutzten Vorgängerbau des im Film porträtierten Schiffshebewerkes vor.¹⁴⁸ In erster Linie muss in diesem zweiten Nutzungskontext folglich von einem regionalen Interesse an Wilms' Material gesprochen werden.

Eine der besagten zwei Ausnahmen in dieser Reihe stammt vom Goethe-Institut München, dessen Anfrage bezüglich der Nutzung eines nicht näher genannten Films im Rahmen der Ausstellung «Jugendliche im 3. Reich» schon aus 1995 datiert. Die andere datiert aus 2018 und bezieht sich auf das Bauernhausmuseum Bielefeld, das diverse Aufnahmen von Hunden aus Wilms' Bestand in einer Länge von fünf Minuten in die Ausstellung «Bello, Fiffi und Co – Zwischen Hundehütte und Handtasche» einband.¹⁴⁹ Vom letztgenannten Beispiel einmal abgesehen, fällt auf, dass sich die Institutionen vor allem für Wilms' Aufnahmen aus der Nachkriegszeit interessierten. Dies lässt sich häufig nur aus den Titeln der in den Schriftstücken erwähnten Ausstellungen folgern.¹⁵⁰ Im Fall des Hoesch-Museums, das 2017 von der Kirchengemeinde die Nutzungslizenzen für insgesamt 50 Sekunden Material aus den Filmen DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT erwarb, lassen sich sogar die gewählten filmischen Motive nachvollziehen, die darauf hindeuten, dass es um die museale Darstellung von Alltagsgeschichte ging. In einer E-Mail des Museums sind sie aufgeführt: «Kinder gehen

147 Vgl. <https://bit.ly/3irhDqZ> (13.03.2022), sowie <https://bit.ly/3IpHyda> (13.03.2022).

148 Vgl. Landschaftsverband Westfalen-Lippe an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 06.03.2015 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

149 Vgl. Achim Maibaum und Partner an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 03.02.1995, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge sowie Bauernhausmuseum Bielefeld an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 22.03.2018 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

150 2005 kuratierte man beim Westfälischen Industriemuseum eine Ausstellung mit dem Titel «Aufbau West» zum Thema Industriegeschichte zwischen 1945 und 1961 in Westfalen und interessierte sich für Material von Wilms. 2006 fragte das Brauerei-Museum in Dortmund die Verwendung von Sequenzen aus den Filmen DORTMUND NOVEMBER 1947 und DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE an. Das Deutsche Bergbau-Museum verwendete 2006 den Film EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE als Exponat für die Sonderausstellung «Glück Auf im Ruhrgebiet – Der Steinkohlebergbau im Ruhrgebiet nach 1945». Vgl. Westfälisches Industriemuseum (28.01.2005) und Brauerei-Museum Dortmund (E-Mail, 13.03.2006) an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln (beide GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge). Vgl. auch Deutsches Bergbau-Museum an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 04.06.2009 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

mit Henkelmann zur Schule, Essensausgabe, Kinder essen, Milch gegen Gasvergiftung.»¹⁵¹

Der dritte Nutzungskontext von Elisabeth Wilms' Filmmaterial seit 1989 wird gebildet durch Filmproduktionen, die ausschließlich auf VHS-Kassetten oder DVDs distribuiert wurden. Diese Art der Verwertung hat nur einen geringen Anteil am Gesamtbild dieses Themenkomplexes. Als einziges Beispiel aus den 1990er-Jahren finden sich in den Unterlagen Schriftstücke der Volkshochschule Düsseldorf, die drei Minuten des Materials aus der Nachkriegszeit für den Videofilm 45FF – KRIEGSENDE: KONTINUITÄT UND NEUBEGINN verwendete.¹⁵² Ob und in welchem Rahmen die Produktion distribuiert wurde und zirkulierte, lässt sich mittels der Unterlagen allerdings nicht mehr feststellen. Da es sich beim Produzenten des Films um eine Volkshochschule handelte, liegt nahe, dass die Produktion zu Bildungszwecken eingesetzt wurde. Erst für das Jahr 2007 lassen sich wieder eine ähnliche Nutzungsformen nachweisen. So verwendete eine Produktionsfirma die Aufnahmen aus den späten 1940er-Jahren für eine DVD aus der Reihe «Geschichte interaktiv», die für den Schulunterricht produziert wird.¹⁵³ Die Domino Film stellte ihrerseits im Auftrag des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) einen Film für den Schulunterricht her, in den ein bis zwei Minuten aus ALLTAG NACH DEM KRIEG eingearbeitet wurden.¹⁵⁴ Diesbezüglich gilt es, sich in Erinnerung zu rufen, dass das FWU ALLTAG NACH DEM KRIEG parallel dazu nachweislich noch bis 2010 als VHS-Kassette vertrieb.¹⁵⁵ 2006 war zudem bereits unter der Ägide der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* die DVD «NRW – der Anfang. Operation Marriage/Aufbruch zur Demokratie» erschienen, die ebenfalls die Aufnahmen aus dem zerstörten Dortmund nutzte, um an die Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit zu erinnern.¹⁵⁶

Im Jahr 2011 veröffentlichten das Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe und das Stadtarchiv Dortmund die DVD «Erich, lass mal laufen! Die Filme der Elisabeth Wilms», die insofern bedeutend ist, als dass sie vollumfänglich dem Filmschaffen der Dortmunderin gewidmet ist und sich darum bemüht, einen Querschnitt von diesem abzubilden. Enthalten sind die Filme

151 Siehe Hoesch-Museum an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 06.03.2017 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

152 Vgl. Volkshochschule der Stadt Düsseldorf an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 24.05.1995, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

153 Vgl. Anne Roerkohl dokumentARfilm GmbH an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 10.04.2007, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

154 Siehe Domino Film an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 19.09.2007, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

155 Siehe hierzu Unterkapitel 7.2.

156 Siehe u. a. Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 30.08.2006, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

DER WEIHNACHTSBÄCKER, MÜNSTERLAND – HEIMATLAND, DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, FLIRT MIT EINER MASCHINE SOWIE ALLTAG NACH DEM KRIEG. Darüber hinaus findet sich auf ihr auch ein filmisches Porträt, welches aus Interviewteilen von BROT UND FILME – DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS sowie diversen bildlichen Versatzstücken aus ihrem Filmbestand besteht. Im Booklet zur DVD, die in der Reihe «Westfalen in historischen Filmen» erschienen ist, werden sowohl der regionalgeschichtliche Wert des Filmnachlasses, als auch der Umstand, dass dieser von einer «höchst bemerkenswerten Frau» stammt, herausgestellt.¹⁵⁷ Die bisher letzte nachgewiesene Verwendung von Aufnahmen aus dem Bestand der Dortmunder Filmemacherin für eine DVD-Produktion stammt aus dem Jahr 2014, als die Marburger Firma art und weise medienproduktion, die sich schwerpunktmäßig der Herstellung von stadtgeschichtlichen DVDs widmet, von der Asselner Kirchengemeinde entsprechende Nutzungsrechte für eine Produktion über die jüngste Geschichte Münsters kaufte.¹⁵⁸ Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich hierbei um Teile des Films MÜNSTERLAND – HEIMATLAND handelte. In jedem Fall ist auch bei diesem Beispiel der lokalhistorische Bezug des Materials maßgeblich.

Der vierte und letzte der eingangs angesprochenen öffentlichen Nutzungskontexte ist die Verwendung von Elisabeth Wilms' Filmmaterial im Fernsehen. Dieser Kontext hat sich im Laufe der Zeit zu dem umfangreichsten entwickelt, wenn sich, trotz der eingangs angesprochenen Überlieferungslücke für die Zeit zwischen März 1993 und Anfang 1995, auch festhalten lässt, dass das Interesse von Seiten der Fernsehsender und der in ihrem Auftrag arbeitenden Produktionsfirmen bis in die späten 1990er-Jahre eher gering blieb. Soweit nachvollziehbar, beschränkte es sich bis auf eine Ausnahme ausschließlich auf den WDR, der einzelne Aufnahmen in erster Linie im Rahmen von Nachrichten- oder Magazinbeiträgen wie «Gefährliche Bausünden in Dortmund» (1993), «Verdammt lang her: 45 Jahre Dortmunder Westfalahalle» (1997) oder «Hungerwinter im Revier» (1998) verwendete.¹⁵⁹ Aus diesen und ähnlichen Beitragstiteln lässt sich ableiten, dass hier erneut der erkennbare lokalgeschichtliche Bezug des Materials zu Dortmund den Ausschlag für seine Verwendung gegeben hat, teilweise Jubiläen und

157 Vgl. Begleittext zur DVD im Booklet: Volker Jakob: Erich, lass mal laufen! Die Filme der Elisabeth Wilms». In: ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS, Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2011, hier S. 1.

158 Vgl. Art und Weise Medienproduktion an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 11.04.2014 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

159 Vgl. Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 05.03.1993, GBELKA, Aktenordner: Filme/Wilms 1989/1990/1991 ff. sowie Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 13.05.1997 und 01.10.1998, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

Jahrestage für die Produktion der Beiträge ausschlaggebend waren und sich rund die Hälfte der entsprechenden Anfragen auf das Filmmaterial der Dortmunderin aus der Nachkriegszeit bezog. Zum anderen nutzte der WDR erstmals 1996 Teile von Wilms' filmischem Nachlass im Rahmen der Geschichtsdokumentation *GESTUTZTE TRÄUME: KRIEGSENDSTIMMUNG IN WESTDEUTSCHLAND*, doch diese Nutzungsform blieb in den 1990er-Jahren eher die Ausnahme.¹⁶⁰ Wie der Titel der Dokumentation verrät, galt das Interesse der Fernsehmacher auch hier der Nachkriegszeit.

Im Jahr der Ausstrahlung erhielt die Kirchengemeinde in Asseln zudem ein Schreiben des Ministeriums für Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, in welchem es um eine Bestandsaufnahme historischer Filmbestände in dem Bundesland ging. Ziel war es, die Ergebnisse in Form einer zweiten Auflage des Nachschlagewerkes *Filmschätzen auf der Spur. Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen* zu publizieren. Dieses erschien schließlich ein Jahr später und beinhaltete auch eine zusammenfassende Beschreibung von Elisabeth Wilms' Filmnachlass inklusive Kontaktadressen bei der Asselner Kirchengemeinde sowie dem Stadtarchiv Dortmund, was für den Bestand bedeutete, dass seine öffentliche Sichtbarkeit potenziell erweitert wurde.¹⁶¹ Soweit die Quellenlage eine Aussage darüber zulässt, scheint sich dies aber nicht in einer vermehrten Nachfrage nach dem Material geäußert zu haben.

Für die Jahre zwischen 1990 und 2019 lassen sich insgesamt nicht weniger als 70 verschiedene Fernsehproduktionen (Beiträge und Dokumentationen) nachweisen, in denen Aufnahmen aus dem Nachlass der Dortmunderin genutzt wurden. Dies bedeutet, dass im Durchschnitt zweieinhalb Mal pro Jahr Fernsehsender oder Produktionsfirmen auf Wilms' Filmnachlass zugreifen. Es lässt sich zudem feststellen, dass, seitdem der Bestand im Jahr 2007 vom Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe übernommen wurde und damit leichter öffentlich zugänglich ist, er im Durchschnitt etwas häufiger vom Fernsehen genutzt wird. Dabei ist diese Nutzung allerdings keineswegs konstant: Auf Jahre, in denen das Material beispielsweise gleich im Rahmen von vier verschiedenen Produktionen verwendet wird, folgen solche, in denen es nicht eine einzige Anfrage gibt. Dies gilt für den gesamten Zeitraum zwischen 1990 und 2019.

Es stellt sich folglich die Frage, ob die Verwertung von Wilms' Aufnahmen im Fernsehen bestimmten Konjunkturen unterliegt. Bereits der Historiker Siegfried Quandt und der Medienwissenschaftler Jürgen Wilke konstatierten jeweils

160 Vgl. Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 01.10.1996, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

161 Siehe Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 24.05.1996, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge, sowie Hoffmann / Hauptstock / Jakob / Schleidgen / Wagner / Wessel, S. 103–104 und S. 354–356.

1988 und 1996, dass sich die Thematisierung von Geschichtsereignissen vorwiegend an Jubiläen, Jahres- und Gedenktagen, sprich kalendarischen Fixpunkten orientiert.¹⁶² Wenn es sich dabei auch durchaus nicht um eine Muss-Bestimmung handelt, wie Judith Keilbach 2002 anhand mehrteiliger Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus illustrierte, so lässt sich in Bezug auf den filmischen Nachlass von Elisabeth Wilms doch festhalten, dass derartige Fixpunkte bei der Nutzung des Materials durch das Fernsehen eine entscheidende Rolle spielen und spielen.¹⁶³ Dies betrifft Nachrichten- und Magazinbeiträge, die vor allem in den 1990er-Jahren die überwiegende Verwendungsform darstellten, aber auch viele Geschichtsdokumentationen, die die ihrerseits ungefähr seit 2006 den größten Anteil an der Fernsehverwertung im Fall Wilms haben. Es überrascht wenig, dass bei beiden Verwendungsformen jene Aufnahmen, die ursprünglich DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT entstammen, einen ganz klaren Schwerpunkt bilden. Sie fanden in Formaten Verwendung, die an die Jahre 1947 und 1948 erinnern. Deren Produktion erfolgte vermehrt in den Jahren 1996 bis 1998 und 2006 bis 2008, sodass sich hier in Bezug auf die Nachkriegszeit klar von zwei erinnerungskulturellen Hochphasen sprechen lässt.¹⁶⁴ Beispiele hierfür sind unter anderem die WDR-Beiträge zum Thema «Hungerwinter im Ruhrgebiet» (1997) oder «Weihnachten 1948» (1998) sowie die Dokumentationsreihen TRÜMMERJAHRE AN RHEIN, RUHR UND WESER (WDR 2006) und DAMALS NACH DEM KRIEG (ARD 2008).¹⁶⁵ Es liegt nahe zu vermuten, dass sich anhand der Quellen auch für den Zeitraum zwischen 2016 und 2018 eine entsprechende erinnerungskulturelle Konjunktur ablesen lässt, die sich in der Produktion weiterer Dokumentationen über die Nachkriegszeit und der erneuten Nutzung der Aufnahmen der Filmemacherin niederschlägt. Doch tatsächlich wurden in jenem Zeitraum vor allem bereits existierende und thematisch passende Produktionen aus den Vorjahren, insbesondere diejenigen des WDR, auf dem Sender phoenix erneut ausge-

162 Vgl. hierzu bspw. Siegfried Quandt: «Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Wissenschaft». In: Guido Knopp / Siegfried Quandt (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988, S. 11, sowie Jürgen Wilke: «Die Rethematisierung von Zeitgeschichte in den Massenmedien». In: Stephan Kronenburg / Horst Schichtel (Hrsg.): *Die Aktualität der Geschichte. Historische Orientierung in der Mediengesellschaft*, Gießen 1996, S. 178.

163 Keilbach verweist auf mehrteilige Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus, deren Programmierung sich nicht auf konkrete Gedenktage bezieht. Vgl. Judith Keilbach: «Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF». In: Stiftung für Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts (Hrsg.): *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 2, 2002, S. 102.

164 Vgl. die entsprechenden Schriftwechsel in GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

165 Vgl. Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 15.09.1997 und 08.09.1999, 15.10.2007, alle GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge, sowie Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln an Looks Film und TV, 29.01.2008, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

strahlt.¹⁶⁶ Als ursächlich dafür, dass das Nachkriegsmaterial hier vergleichsweise weniger als zuvor genutzt wurde, muss in Betracht gezogen werden, dass insbesondere der WDR als Dauernutzer von Wilms' historischem Filmmaterial ab 2016 große Einsparungen vornehmen musste.¹⁶⁷ Interessant ist überdies im Zusammenhang mit jenen Dokumentationen, die Wilms' Nachkriegsmaterial verwendeten, dass gleich mehrere der vom WDR hergestellten Produktionen in ihrem Titel eine direkte Ansprache an die Zeitzeugengeneration, das offensichtlich avisierte Publikum, beinhalteten, was ihren erinnerungskulturellen Zweck noch deutlicher hervortreten lässt: *MEINE KINDHEIT IM RUHRGEBIET* (2009 und 2011), *MEINE KINDHEIT AUF DEM LANDE* (2011) und *MEINE KINDHEIT IM WESTEN* (2017).¹⁶⁸

Soweit es anhand einzelner Dokumentationen möglich ist, nachzuvollziehen, wie Wilms' Aufnahmen jeweils in die filmische Narration eingebunden werden, lassen sich zwei gegensätzliche Trends feststellen: So erfolgt zum Teil eine explizite geografische Verortung des Materials und damit einhergehend die Einbindung in lokale beziehungsweise regionale Erinnerungskulturen. Beispiele hierfür sind die Dokumentationen *HEIMATABEND DORTMUND* (WDR 2013) oder *GEHEIMNIS DORTMUNDER U* (WDR 2016). Den Gegenpol dazu bildet die weitgehende Entkontextualisierung des Materials, wie beispielsweise im Rahmen der SWR-Dokumentation *LIEBE AUF DEM LAND* (2017), in der suggeriert wird, Wilms' Aufnahmen aus *SCHAFFENDE IN NOT*, die eine Frau auf «Hamsterfahrt» im Dortmunder Umland zeigen, würden aus Südwestdeutschland stammen. Beispiele wie diese können als Ausdruck einer Entwicklung gesehen werden, die bereits im Verlauf des Kapitels mehrmals angesprochen wurde und nicht erst seit der Nutzung des Materials durch das Fernsehen zu sehen ist. Wilms' grundsätzlich eher lokalspezifischen Aufnahmen wird eine Allgemeingültigkeit für die Zustände in Deutschland unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zugewiesen, so beispielsweise auch in der ARD-Dokumentation *DER HUNGERWINTER* (2009). Beide Trends sind sicherlich nicht spezifisch für Wilms' Material, sondern sind vielmehr als beispielhaft für allgemeine Entwicklungslinien der Geschichtsdarstellung im Fernsehen zu sehen.

Die überwiegende Zahl derjenigen Sender und Produktionsfirmen, die Wilms' Material verwendeten, stammt dabei aus Deutschland. Es lassen sich nur drei Beispiele finden, die sich auf ausländische Produktionen (in Großbritannien und Frankreich) beziehen. Aus den (Arbeits-)Titeln dieser Dokumentationen,

166 So etwa *MEINE KINDHEIT IM RUHRGEBIET* (WDR 2009). Vgl. Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 08.10.2018, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge.

167 Vgl. <https://bit.ly/3to69ed> (13.03.2022).

168 Vgl. Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 03.05.2017, 07.05.2018 und 31.08.2018, alle GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

SHOOTING THE WAR, SEULS CONTRE HITLER und LE MONDE SOUS LES BOMBES: DE GUERNICA À HIROSHIMA lässt sich ableiten, dass man im Ausland ebenfalls vor allem an den frühen Aufnahmen von Elisabeth Wilms, und insbesondere mutmaßlich an jenen, die das zerstörte Dortmund zeigen, interessiert war.¹⁶⁹ Das letztgenannte, zwei Teile umfassende Beispiel ist nicht nur deshalb zusätzlich interessant, weil es in einer deutschen Fassung im Jahr 2017 auch von 3sat ausgestrahlt wurde, sondern auch, weil eine der Mitarbeiterinnen der Produktionsfirma mit einer Bitte an die Kirchengemeinde in Asseln herantrat, die einen der Aspekte der Herstellungsmodalitäten jüngerer Geschichtsdokumentationen widerspiegelt.¹⁷⁰ Bezüglich der Verwendung von Material aus EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE schreibt sie, dass France Télévisions für die Dokumentation einen Hauptsendeplatz vorgesehen habe. Dafür sei der Produktionsfirma auferlegt worden, dass schwarzweißes Archivmaterial, das zur Verwendung kommt, nachkoloriert werden müsse: «Der heutige Zuschauer ist es eben gewohnt, die Welt im Film in Farbe zu sehen, das war früher natürlich anders.»¹⁷¹ Bislang handelt es sich bei dem zitierten Schreiben um einen Einzelfall, doch angesichts des anhaltenden Trends zur Nachkolorierung von Filmmaterial in Geschichtsdokumentationen ist es wahrscheinlich, dass sich die Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln als Erbin des Nachlasses von Elisabeth Wilms in Zukunft wahrscheinlich häufiger mit der Frage auseinandersetzen muss, ob sie derartigen Veränderungen an dem historischen Material zustimmt.¹⁷²

7.6 Zwischenfazit – Sich mit Wilms und an Wilms erinnern

2002 konstatierte die *Westfälische Rundschau* in Bezug auf Elisabeth Wilms: «Ihre Bilder über die im Krieg zerstörte Stadt hat wohl jeder schon einmal irgendwo gesehen.»¹⁷³ So phrasenhaft dieser Satz der Regionalzeitung im ersten Moment auch anmutet, hat sich im Laufe dieses Kapitels doch gezeigt, dass er,

169 Vgl. Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln an Available Light Productions (25.08.2009) sowie an AMIP, (29.11.2012), beide GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen. Außerdem La Compagnie des Phares et Balises an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 13.06.2016 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

170 Siehe <https://bit.ly/3CT4oZQ> (13.03.2022).

171 Vgl. La Compagnie des Phares et Balises an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 13.06.2016 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen.

172 Siehe u. a. die dreiteilige ZDF-Reihe WELTENBRAND (2012), die französische Produktion APOKALYPSE – DER ERSTE WELTKRIEG (France 2, 2014), 14 – TAGEBÜCHER DES ERSTEN WELTKRIEGS (Arte u. a., 2014) oder Peter Jacksons Dokumentarfilm THEY SHALL NOT GROW OLD (2018).

173 O. V.: «Die Kamera schrieb eigene Stadtgeschichte». In: *Westfälische Rundschau*, 10.09.2002, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms.

zumindest bezogen auf den klar umrissenen Lokalraum Dortmund, eine gewisse Gültigkeit besitzen dürfte.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass Wilms' in der Nachkriegszeit gedrehten Aufnahmen eine erstaunliche zweite Karriere beschieden war. Ausgangspunkt war der rasche Funktionswandel der Hilfswerk-Filme um 1950 von Instrumenten zur Spendenakquise hin zu filmischen Dokumenten einer vergangenen Notzeit, sowie ihre Legitimierung durch die Stadt Dortmund als «objektive Bericht-erstatte» über diese Zeit. Dieser Prozess wurde dadurch begünstigt, dass die Filme gemäß ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung ohnehin bestrebt waren, ein stellvertretendes Bild vom Leben im Dortmund der Nachkriegszeit zu zeichnen, auch wenn sie dies größtenteils anhand der Schilderung von Einzelfällen taten. Nicht außer Acht gelassen werden darf darüber hinaus auch, dass es sich bei Wilms' Aufnahmen bis heute um die einzigen bekannten Bewegtbilder aus der unmittelbaren Nachkriegszeit in Dortmund handelt.

Aufbauend auf diesen Wandlungsprozess lässt sich die Verwendung von Wilms' Filmen und Filmmaterial zur Nachkriegszeit in erinnerungskulturellen Kontexten zusammenfassend in drei Phasen unterteilen. Die erste dieser Phasen setzt unmittelbar 1950 an und endet 1974. Sie war zum einen dadurch gekennzeichnet, dass die beiden ursprünglich für das Evangelische Hilfswerk produzierten Filme bis auf eine Nachvertonung Ende der 1960er-Jahre mit dem Originalkommentar in ihrer ursprünglichen Form belassen wurden und als solche nur vollständig zur Aufführung kamen. Zum anderen ist aber vor allem prägnant, dass die Filme kaum öffentlich aufgeführt wurden. Dies deutet darauf hin, dass die Nachkriegszeit in dieser Phase, zumindest in Dortmund, unter erinnerungskulturellen Gesichtspunkten kaum Beachtung erfuhr, was zumindest teilweise auch zu jener «Geschichtsvergessenheit» passen würde, die Aleida Assmann und Ute Frevert der westdeutschen Gesellschaft für die 1960er- und 1970er-Jahre attestieren.¹⁷⁴ Dennoch darf man diesbezüglich nicht vergessen, dass Elisabeth Wilms zwischen 1960 und 1980 im Auftrag der Stadt Dortmund mehrere Imagefilme über Dortmund produzierte. Nicht alle dieser Produktionen sind überliefert, doch diejenigen, die es sind, weisen eine Gemeinsamkeit auf: Sie beginnen ihre Erzählung alle mit establishing shots des nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Trümmern liegenden Dortmunder Stadtzentrums.¹⁷⁵ Erfuhren die beiden Hilfswerk-Filme also insgesamt zwischen 1950 und 1974 keine große Verbreitung, so waren Teile des Materials, aus dem sie bestanden, doch in Dortmund im Kontext der städtischen Imagepflege präsent.

Betrachtet man die Kontexte einige der seltenen Vorführungen von DORTMUND NOVEMBER 1947 und SCHAFFENDE IN NOT in dieser ersten Verwen-

174 Assmann / Frevert, S. 10.

175 Vgl. Kapitel 6.

dungsphase, lässt sich festhalten, dass die ausrichtenden Institutionen, wohl ausgehend von den klassischen Geschlechterrollen, verschiedene Veranstaltungskontexte für männliche und weibliche Publika vorsahen. Während die Vorführungen der Filme vor Frauen im Rahmen von «Kaffeekränzchen» oder einem «gemütlichen Beisammensein» stattfanden, anscheinend nicht unwesentlich der Gemeinschaftsbildung dienten und durch Verweise auf den inzwischen weit vorangeschrittenen Wiederaufbau stets positiv gerahmt wurden, ging es bei den vorwiegend oder dezidiert männlichen Publika um die Aneignung und Weitergabe von geschichtlichem Wissen sowie um die Diskussion bestehender Probleme. Als Akteur:innen dieser Phase lassen sich vor allem private Vereine sowie einige wenige Interessensgruppen wie die Dortmunder Sektion des Deutschen Hausfrauenbundes oder der Gesamtverband evangelischer Kirchengemeinden in Dortmund identifizieren. Das Interesse an Wilms' Filmen aus der Nachkriegszeit bestand in dieser ersten Phase fast ausschließlich auf lokaler Ebene.

Der Beginn der zweiten Phase lässt sich auf das Jahr 1974 datieren, als seitens der Stadt Dortmund erneutes Interesse an Wilms' Material aus den Jahren 1945–48 aufkeimte. Dieses Interesse hatte seinen Ursprung offensichtlich in dem bevorstehenden 30. Jahrestag des Kriegsendes sowie in den anstehenden Kommunalwahlen und führte schließlich zur Neukompilation der Aufnahmen zu den beiden Filmen *EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE* und *DORTMUND DAMALS*. Im Zuge dieser lokalen Erinnerungskontexte und der «Film- und Klangbildschau» können dem Material rückblickend zwei Funktionen zugewiesen werden: Erstens die Erinnerung an die Lebensumstände in der Stadt in der Nachkriegszeit und zweitens, vor dem Hintergrund des lokalen Wahlkampfes, der Verweis auf den inzwischen als Kollektivleistung erfolgreich abgeschlossenen Wiederaufbau.¹⁷⁶ Diese Praxis erinnert zwangsläufig an Wilms' Imagefilme für die Stadt Dortmund, die dasselbe Erzählmuster aufweisen.¹⁷⁷

EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHE und *DORTMUND DAMALS* markieren gleichzeitig den Beginn eines Deutungswandels von Wilms' Nachkriegsaufnahmen, denen in der Folge, ohne dass sie zwangsläufig ihren starken Lokalbezug einbüßen, eine gewisse inhaltliche Allgemeingültigkeit für die Zustände in Deutschland nach dem Krieg zugeschrieben wurde. Dieser Prozess wurde auch durch die Machart der beiden neu produzierten Filme begünstigt, da in ihnen im Vergleich zu *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* der Bildinhalt deutlich distanzierter und allgemeiner kommentiert wird.

Insgesamt kann man innerhalb der zweiten Phase zudem von einer Institutionalisierung der Erinnerung an die Nachkriegszeit sprechen, da Wilms' Aufnah-

176 Die Wiederaufbauphase in Dortmund endete, je nach Sichtweise, entweder 1960 oder 1965. Siehe z. B.: Stadtarchiv Dortmund 1985, sowie Högl, S. 489.

177 Vgl. Kapitel 6.

men nicht allein durch die Stadt Dortmund im Rahmen der «Film- und Klangbildschau» intensiv zur Aufführung kamen und DORTMUND DAMALS mit dem Prädikat »besonders wertvoll« der Filmbewertungsstelle Wiesbaden ausgezeichnet wurde. Vielmehr wurden auch die beiden Hilfswerk-Filme über ihre Verwendung im Rahmen der Retrospektive «Das Ruhrgebiet im Film» auf den «24. Westdeutschen Kurzfilmtagen» 1978 und das anschließende Aufgreifen dieser durch die Volkshochschulen Duisburgs und Düsseldorfs sowie die nordrhein-westfälische Landeszentrale für politische Bildung erneut als historische Zeugnisse legitimiert, die ein korrektes filmisches Abbild der Nachkriegszeit bieten würden. Gleichzeitig fand im Zuge dieser Institutionalisierung auch eine verstärkte geografische Verbreitung der Aufnahmen statt, die den regionalen Rahmen spätestens mit dem bundesweiten Vertrieb des Films ALLTAG NACH DEM KRIEG durch das FWU überschritt. Dieser Vertrieb endete erst 2010 und stellte wahrscheinlich den quantitativen Höhepunkt der Verbreitung von Wilms' Nachkriegsmaterial in Form eines vollständigen Films dar. Da, abgesehen von ALLTAG NACH DEM KRIEG, die Verbreitung von Elisabeth Wilms' Filmen spätestens mit dem Tod ihres Mannes 1989 einen deutlichen Einschnitt erfuhr, ist das Ende der zweiten Phase der erinnerungskulturellen Verwertung ihres Nachkriegsmaterials in diesem Jahr anzusetzen.

Der Beginn der dritten Phase ist spätestens auf das Jahr 1985 zu datieren, sodass von einer zeitlichen Überschneidung zwischen dem Ende der zweiten und dem Beginn dieser Phase gesprochen werden kann. Diese dritte Verwendungsphase von Wilms' Material ist erstens gekennzeichnet von dessen regelmäßiger Nutzung im Fernsehen und zweitens von der Würdigung des Lebenswerkes der verstorbenen Filmemacherin, welche in Erinnerungsabenden und eigenen Festivalprogrammen ihren Ausdruck fand und bis heute findet. Während die Verwendung von Wilms' Aufnahmen im Fernsehen zwischen 1974 und 1985 noch als sehr marginal beschrieben werden kann, änderte sich dies vor allem durch die Schaffung des Kabelfunks Dortmund, der sich ausgiebig an jenen Bildmotiven bediente, die einen stadtdogmatischen Bezug zu Dortmund aufwiesen. Doch wie sich gezeigt hat, lag nicht nur der Nutzungsschwerpunkt des Kabelfunks auf den Nachkriegsaufnahmen der Filmemacherin, sondern auch der Fokus späterer Nutzer aus dem Fernsehkontext. Wie sich gezeigt hat, herrschen bezüglich des Fernsehens in dieser bisher letzten Phase, die bis heute andauert, zwei Trends vor: Die Verwendung des Materials in Verbindung mit einem starken Lokalbezug einerseits, und eine weitgehende Entkontextualisierung der Bilder andererseits, was wiederum auf die unterschiedlichen Ebenen (lokal/regional und national) von Erinnerungskulturen verweist.

Elisabeth Wilms' Filmmaterial aus der Nachkriegszeit wurde auf lokaler Ebene schon früh historische Bedeutung beigemessen. Doch diese Popularität allein auf ihr Alleinstellungsmerkmal als einzig bekannte Bewegtbilder Dortmunds aus

dieser Zeit zurückzuführen, wäre zu kurz gegriffen. Die zweite Karriere dieses thematisch sehr spezifischen Materials muss auch vor dem Hintergrund der öffentlichen Auseinandersetzung mit und Erinnerung an die unmittelbare Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gesehen werden. In ihrer gemeinsamen Publikation mit Ute Frevert mit dem Titel *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit* konstatierte Aleida Assmann 1999 dazu unter anderem: «Meine These ist, daß das Jahr 1945 ein blinder Fleck in der deutschen Erinnerungsgeschichte ist und uns als ein solcher heute immer noch zu schaffen macht.»¹⁷⁸ Viel wichtiger als die Frage, ob diese These heute noch, 20 Jahre nach Veröffentlichung des Buches vollständig Bestand hat, sind für diese Arbeit Assmanns Ausführungen über die historische Konstruktion dieses blinden Flecks. Der Umgang der Deutschen mit ihrer unmittelbaren Vergangenheit stand während der Nachkriegszeit demnach zunächst im Zeichen dreier «Selbst-Entlastungsmechanismen», welche das Trauma der Kollektivschuld abwehrten. Erstens war dies ein «kommunikatives Beschweigen» der jüngsten Vergangenheit, welches die Gesellschaft in der BRD zusammenhielt. Der zweite Mechanismus wurde durch das «Opfer-Syndrom» gebildet, welches auf einer klaren Trennung zwischen Regime und Volk beruhte. Das Regime nahm dabei die Täterrolle ein, das Volk die Opferrolle. Als dritten Entlastungsmechanismus identifiziert sie den Anti-Kommunismus als gesellschaftlichen Grundkonsens in der BRD, der die Konzentration auf ein neues, gemeinsames Feindbild ermöglichte.¹⁷⁹

Wilms' Hilfswerk-Filme als originärer inhaltlicher Kontext ihres Materials aus der Nachkriegszeit und als Ursprung für die späteren Bearbeitungen des Themas beschreiben explizit nicht das Jahr 1945, sondern den Zeitraum 1947–48. Doch auffällig ist, dass sie, entsprechend ihrem ursprünglichen Zweck als Spendenfilme zumindest die ersten beiden dieser «Selbst-Entlastungsmechanismen» bedienen und sich damit den problembehafteten Kommunikationsfeldern «Befreiung oder Niederlage», «neuer Mensch» und «Kollektivschuld», die Assmann identifiziert, größtenteils entziehen.¹⁸⁰ So ist die Niederlage des Krieges visuell anhand der zerbombten Stadt präsent, wird jedoch als solche nicht explizit durch den Kommentar thematisiert. Auch eine geistige Umformung im Sinne eines neuen Menschen ist nicht Thema des Materials. Dieses zeigt zwar zahlreiche Menschen, die sich in Umbruchzuständen befinden, doch spielt eine geistige Umformung keine Rolle. Auch Täter sind vollständig abwesend. Vielmehr sind gewissermaßen alle Opfer des Krieges. In der ursprünglichen Zweckbestimmung der Filme als Instrumente zur Spendenakquise lag so gewissermaßen der spätere Erfolg ihrer zweiten Karriere begründet. Das erinnerungskulturelle Inte-

178 Assmann / Frevert, S. 97.

179 Vgl. ebd., S. 140–142.

180 Vgl. ebd., S. 97.

resse an den Filmen *DER WEIHNACHTSBÄCKER* und *FLIRT MIT EINER MASCHINE*, die, wie sich gezeigt hat, ebenfalls bis heute immer wieder öffentlich zur Aufführung kommen, dürfte demgegenüber anders zu begründen sein. Abgesehen von der Tatsache, dass sie von Elisabeth Wilms stammen, ist ihr lokalgeschichtlicher Bezug eher schwach ausgeprägt: Ihr Handlungsort ist Dortmund, dies wird in den Filmen selbst aber kaum dargestellt oder thematisiert. Bei *DER WEIHNACHTSBÄCKER* handelt es um einen frühen 16-mm-Farbfilm, dessen Schauwert sich zu einem guten Teil aus dem Umstand ableitet, dass die dargestellten Torten, Marzipanfrüchte und Kuchen in Farbe zu sehen sind. Zudem bietet sich das Thema des Films an, um eine Verbindung zu Elisabeth Wilms' Beinamen und den Ursprüngen ihres Schaffens herzustellen. *FLIRT MIT EINER MASCHINE* verströmt seinerseits den Aufbruchcharakter der «Wirtschaftswunderjahre» und stellt traditionelle Geschlechterrollen in den Vordergrund, was ihn zu einem Zeitdokument macht. Beiden Filmen ist überdies gemein, dass sie einen starken Fokus auf eine positive und unterhaltsame Erzählhandlung legen, die in Retrospektiven und ähnlichen Veranstaltungen einen inhaltlichen Gegenpol zu Wilms' Filmen über die Nachkriegszeit bildet.

8 Fazit – Schmalfilmstudio Elisabeth Wilms

Was bleibt übrig am Ende eines Lebens, das von einer jahrzehntelangen Filmtätigkeit geprägt war? Die Antwort auf diese Frage kann ausgesprochen unterschiedlich ausfallen – man denke nur an all jene Filme und filmbezogenen Dokumente, die in den vergangenen Jahrzehnten ihren Weg von Dachböden und Kellern direkt in den Müll gefunden haben, an die zahlreichen, weitgehend kontextlos überlieferten Amateur- und Gebrauchsfilm in diversen Archiven, oder aber an die umfangreichen, gut erschlossenen Nachlässe populärer Regisseure. Im Fall von Elisabeth Wilms sind mit rund 200 Spulen mit belichtetem 16-mm-Film, einigen Kameras, Fotoalben und mehreren Regalmetern mit Briefen, Rechnungen, Reparaturbelegen, Schnittlisten, Zeitschriften und Presseartikeln verhältnismäßig viele Zeugnisse ihrer rund vierzigjährigen Schaffensphase erhalten geblieben. Aber inwiefern kann dieses sehr personen- und lokalbezogene Konvolut von Filmen, Dokumenten und Geräten dazu beitragen, unser derzeitiges Verständnis der Filmgeschichte zu erweitern? Wofür steht die «filmende Bäckerfrau» in jenem umfangreichen Flechtwerk aus Filmformen, Produktions- und Verwendungspraktiken, welches die Amateur- und die Gebrauchsfilmforschung in den letzten Jahren aufgedeckt haben? Im Rahmen meiner Arbeit habe ich Wilms' Fall aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, um Antworten darauf zu geben und neue Erkenntnisse über verschiedene Bereiche des non-theatrical film in der Bundesrepublik Deutschland bis 1981 zu generieren.

Als Elisabeth Wilms 1941 begann, mit einer geliehenen 16-mm-Kamera erste Filmaufnahmen zu drehen, so tat sie dies als Amateurfilmerin im Rahmen einer Hobbytätigkeit, doch im Laufe der nächsten Jahre blieb es weder bei dem einen noch dem anderen. Dieser Umstand sollte noch einmal grundlegend verdeutlichen, dass es sich bei der Statuszuschreibung *Amateur* nicht um etwas handelt, das lebenslange Gültigkeit besitzen muss, sondern dem vielmehr die Möglich-

keit der Überwindbarkeit innewohnt. Eine Karriere im Bereich der Gebrauchsfilmproduktion scheint zu Beginn von Wilms' filmischer Tätigkeit von ihr selbst nicht intendiert gewesen zu sein. Zugleich sträubte sie sich nicht, als sich ihr Anfang der 1950er-Jahre aufgrund mehrerer Zufälle die Gelegenheit zum Einstieg in die gewerbliche Produktion von Auftragsfilmen bot. Sie nutzte diese Chance zur Selbstverwirklichung abseits des Familiengeschäftes, was sich ohne Frage als emanzipatorischer Schritt deuten lässt. Den Weg zu diesem Einstieg ebneten ihr ihre beiden, Ende der 1940er-Jahre für das Evangelische Hilfswerk gefertigten Filme, *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT*, deren Produktions- und Zirkulationsmodalitäten ich im Rahmen des vierten Kapitels meiner Dissertation ausführlich beleuchtet habe. Dieser Teil der Arbeit konnte einen von der Forschung bislang weitgehend unbeachteten Bereich des non-theatrical film beleuchten, indem er gezeigt hat, wie eine kirchliche und karitative Organisation wie das Evangelische Hilfswerk in der Nachkriegszeit den Einsatz von Filmen als Mittel zur Spendenakquise plante und welchen Problemen die Produktion und Vervielfältigung von derartigen Filmen in dieser Zeit unterlagen. Dabei ist auch klar geworden, dass die Praktiken des Evangelischen Hilfswerkes nicht «aus dem Nichts» entstanden sind, sondern verschiedene Organisationen und Institutionen der evangelischen Landeskirchen in Deutschland bereits seit den 1920er-Jahren Filme über die kirchliche Sozialarbeit produzieren ließen und diese über eigene Distributions- und Zirkulationskanäle auswerteten, um Geld für ihre Arbeit zu sammeln. Eine genauere Betrachtung von *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* selbst hat zudem unterstrichen, dass Wilms die Produktionen für ihren Zweck maßschneiderte und sie entgegen ihren eigenen späteren Aussagen keineswegs nur als zeitgeschichtliche Filmdokumente herstellte, die dann mehr oder weniger zufällig zur Spendenakquise verwendet wurden. Aus den Erkenntnissen dieses Kapitels ergeben sich mehrere Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsvorhaben. So ließe sich beispielsweise die Frage stellen, wie andere Hilfsorganisationen in der unmittelbaren Nachkriegszeit das Medium Film für ihre Zwecke einsetzten. Mit Blick auf den Umstand, dass das Evangelische Hilfswerk mit Wilms gezielt eine Amateurfilmerin mit der Herstellung zweier Filme beauftragte, könnte man zudem fragen, welchen Anteil Amateurfilmer:innen in der Nachkriegszeit in Deutschland nicht allein bei der filmischen Dokumentation des Alltagslebens, sondern auch bei Produktion von Spendenfilmen hatten.¹ Das durch das Haus des Dokumentarfilms belegte Beispiel Rudolf Langwielers, dessen Film über die Zerstörung und den Wiederaufbau Freiburg im lokalen Kontext ebenfalls zum Zweck der Spendenakquise

1 Zu dem Umstand, dass Wilms wegen ihres Amateurstatus vom Evangelischen Hilfswerk mit den zwei Filmen beauftragt wurde, vgl. Heinrich Schmidt an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 04.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2.

eingesetzt wurde, lässt vermuten, dass es noch mehrere derartig gelagerte Fälle gegeben hat.²

Wilms' Karriere in der noch jungen Bundesrepublik Deutschland vollzog sich vor dem Hintergrund der Wiederaufbaubestrebungen und jenes raschen wirtschaftlichen Aufschwungs, der häufig als «deutsches Wirtschaftswunder» bezeichnet wird. Beide Faktoren hatten auf mehreren Ebenen Auswirkungen auf die Filmkarriere der Dortmunderin: Wie ich in Kapitel 6 gezeigt habe, brachte zum einen der Wiederaufbau in Dortmund und der in diesem Kontext verwickelte, prestigeträchtige Neubau der Westfalenhalle Wilms die ersten kommunalen Filmaufträge ein. Zum anderen war das Ruhrgebiet mit seinen zahlreichen Zechen und Industrieunternehmen in den 1950er-Jahren das Zentrum des wirtschaftlichen Aufschwungs in der BRD, und viele der dort ansässigen Unternehmen waren offenbar der Ansicht, im Zuge ihrer internen und externen Unternehmenskommunikation Filme einsetzen zu wollen. Auch hiervon profitierte Wilms, was sich daran ablesen lässt, dass die Produktion von Industriefilmen bis Mitte der 1960er-Jahre das Rückgrat ihrer filmischen Tätigkeit bildete.

Wie im Laufe der Untersuchung deutlich wurde, spielten für Wilms' Erfolg, der sich vor diesen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Hintergründen vollzog, mehrere, miteinander in enger Verknüpfung stehende Faktoren eine Rolle. Erstens besaß sie einen klaren Standortvorteil: Die Dortmunderin lebte im Ruhrgebiet, war damit in direkter Zugriffsreichweite ihrer Kunden (was diesen wichtig zu sein schien) und konnte, da sie weitgehend als Ein-Frau-Unternehmen agierte, rasch auf Anfragen zur Herstellung von Filmaufnahmen eingehen. Zweitens spielte der Kostenfaktor eine Rolle: Zwar wäre Wilms, wie ich in Kapitel 3 dargelegt habe, ab 1954 theoretisch dazu in der Lage gewesen, ihren Lebensunterhalt mit der Produktion von Filmen zu verdienen. Letztlich war sie aber durch die Existenz des Familiengeschäftes in Asseln nie darauf angewiesen.

Zum dritten war die Existenz einer Low-Budget-Nische im Bereich des Industriefilms immens wichtig. Diese wurde bislang wissenschaftlich weitgehend vernachlässigt. Meine Untersuchung hat gezeigt, wie facettenreich diese Nische in Bezug auf die Verwendungszwecke von Filmen sowie ihre Produktion gestaltet war. Diverse Unternehmen hatten das Bedürfnis, Film als Kommunikationsmittel einzusetzen, wenngleich sie selbst häufig nur über beschränkte finanzielle Möglichkeiten, wenig eigenes Wissen über den Umgang mit Film sowie in einigen Fällen kaum über eine eigene Projektionsinfrastruktur verfügten. Wie Wilms' Fall gezeigt hat, hielten diese Widrigkeiten jene Unternehmen jedoch nicht davon ab, Gebrauchsfilme in Auftrag zu geben, die teils auf sehr spezifische

2 Vgl. den Begleittext im Booklet der DVD FREIBURG 1940–1950: Günter Wolf: «FREIBURG 1940–1950». In: ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG: FREIBURG 1940–1950, Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.), s/w, Ton, 52 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2010.

Verwendungszwecke ausgerichtet waren und deshalb häufig nur in äußerst geringer Kopienanzahl zirkulierten. Jenem Umstand ist es zu verdanken, dass Wilms diese Nische im Rahmen ihrer Kapazitäten und ihres Tätigkeitsradius besetzen konnte. Im Laufe ihrer mehrere Jahrzehnte andauernden filmischen Tätigkeit realisierte sie niedrigpreisige Industriefilme für viele verschiedene Kunden, die in und um Dortmund ansässig waren. Hier gilt es, erneut darauf hinzuweisen, dass Wilms' Schaffen in meiner Arbeit als Fallbeispiel dient, das in seiner genauen Betrachtung jedoch zahlreiche Erkenntnisse liefern konnte. Wenn zukünftige Forschungen zum Industriefilm sich verstärkt Low-Budget-Produktionen zuwenden sollten, wofür ich plädiere, so werden sie auf ähnliche Beispiele in anderen lokalen oder regionalen Kontexten stoßen, die unser Verständnis dieser Nische des non-theatrical film beträchtlich erweitern werden.

Als vierter entscheidender Faktor für Elisabeth Wilms' Erfolg spielte der Umstand eine Rolle, dass der Amateurfilm- und der Gebrauchsfilmsektor einander mit einer gewissen Durchlässigkeit gegenüberstanden. Davon zeugt nicht nur ihr Fall selbst, sondern auch all jene Seitenblicke, die ich im Kontext des Kapitels 5 auf ähnliche Praktiken geworfen habe: So erfolgte in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre auf der einen Seite die Gründung einer ganzen Reihe von Filmproduktionsfirmen durch Quereinsteiger, die in den folgenden Jahren mal mehr und mal weniger erfolgreich waren und hinter denen teils nicht mehr steckte als eine Ein-Personen-Unternehmen, dem man mittels eines vielversprechenden Firmennamens und eines Briefkopfes etwas mehr Glanz verlieh. Fraglos lässt sich auch Elisabeth Wilms' «Schmalfilmstudio» in diese Kategorie einordnen. Der Umstand, dass Wilms ihrem Filmgewerbe genau diesen gab, ist an dieser Stelle ebenfalls noch einmal beachtenswert, denn vor dem Hintergrund des Wissens um die Formatspezifika des kommerziellen Kinos macht er deutlich, dass die Filmemacherin nie im Sinn hatte, für diesen Auswertungskontext zu produzieren, sondern sich auf den vielfältigen Bereich des non-theatrical film, bei dem der 16-mm-«Schmalfilm» das entscheidende Format war, spezialisierte. Mit Blick auf die erwähnten, teils kurzlebigen Filmproduktionsfirmen, die Wilms' Konkurrenz bildeten, scheint es, dass für ihr Entstehen ebenfalls der wirtschaftliche Aufschwung in der Bundesrepublik Deutschland, aber auch Brüche in persönlichen Biografien, die durch den Zweiten Weltkrieg entstanden waren, eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Auf der anderen Seite machten aber beispielsweise die Kommunen des Ruhrgebietes nicht ausschließlich Gebrauch von den Leistungen eben jener Unternehmen, sondern in einer gewissen Bandbreite auch von den Diensten einzelner Amateurfilmer:innen oder Amateurfilmclubs. Auch dabei handelt es sich um einen filmgeschichtlichen Aspekt, der in meiner Arbeit aufgezeigt werden konnte und bislang ansonsten kaum Beachtung gefunden. Hier bietet sich eine weitere Anknüpfungsmöglichkeit für zukünftige filmwissenschaftliche Forschungen.

Wie vielgestaltig die Möglichkeiten der Zusammenarbeit von Kommunen mit Amateur:innen waren, haben verschiedene Beispiele gezeigt, die ich im Rahmen des sechsten Kapitels betrachtet habe: So etwa das des gelernten Bäckers Hans Rotterdam aus Gelsenkirchen, der nach dem Krieg zunächst als Fotograf von der Stadt angestellt wurde und in der Folge für die Produktion der städtischen Jahresfilme verantwortlich zeichnete, oder das Beispiel des Soester Amateurfilmclubs, den die Stadt mit der Produktion mehrerer Filme über örtliche Persönlichkeiten beauftragte um Kosten zu sparen. Auch Werner Smacka, der als Mitglied des Dortmunder Amateurfilmclubs Wilms' Imagefilme für die Stadt vertonte und diese gegen Vergütung auch öffentlich aufführte, hat diesbezüglich eine interessante Facette aufgezeigt.

Die Zusammenarbeit mit Amateur:innen, wie auch immer sie geartet war, fokussierte offenbar vorwiegend auf den Bereich der Kommunikation der jeweiligen Kommune mit ihren Einwohner:innen, den es vom Kontext der Kulturfilmproduktion und -Rezeption zu trennen gilt. Bisherige wissenschaftliche Publikationen haben häufig keine Unterscheidung zwischen der Herstellung und dem Einsatz kommunaler Auftragsfilme als Kulturfilme und der Produktion und Auswertung zur lokalen Image- und Identitätsbildung gemacht. Es scheint zwar, dass beide Zweige sich auf die gleichen filmischen Konventionen stützten, die sich für filmische Städteporträts schon früh in der Filmgeschichte herausgebildet haben und es ist davon auszugehen, dass Filme existierten, die beide Zwecke bedienten, doch bedarf es hier noch weiterer Forschung bezüglich der Gestaltung, Argumentation und Rolle solcher Filme im lokalen Gebrauch. Untersuchungen mit einem solchen Schwerpunkt können für die Filmwissenschaft weitere Einblicke in lokale oder regionale Amateur- und Gebrauchsfilmkulturen eröffnen, die abgekoppelt vom kommerziellen Kino funktionierten, und damit im Sinne Haidee Wassons unser Verständnis vom Facetten- und Nischenreichtum historischer Filmpraktiken erhöhen.³

Eine weitere, wichtige Erkenntnis meiner Arbeit ist, dass die meisten von Wilms' Auftragsproduktionen für die Stadt zudem hybride wie auch polyvalente Filme waren. Hybrid in dem Sinne, dass sie häufig zu nicht unwesentlichen Teilen aus Versatzstücken älterer Produktionen bestanden. Polyvalent in dem Sinne, dass sie zur Erfüllung mehrerer Zwecke angelegt waren, wie beispielsweise zur filmischen Dokumentation der Stadtentwicklung, zur Identitäts- und Gemeinschaftsbildung und zur kollektiven Erinnerung an die jüngste Geschichte Dortmunds. Diese verschiedenen Phasen der Zweckbestimmung durchliefen sie oft hintereinander: Wenn sie ihre Halbwertszeit als städtische Imagefilme erreicht hatten, erfüllten sie den Zweck einer filmischen Archivadokumentation der Höhepunkte des städtischen Lebens und wurden überdies später beispielsweise im

3 Vgl. Wasson 2015, S. 60–61.

Rahmen von öffentlichen Großveranstaltungen zu Erinnerungszwecken vorgeführt, wie sich an verschiedenen Fällen zeigen lässt.⁴ Wie ich zeigen konnte, waren Wilms' Produktionen, die Dortmunds Stadtentwicklung dokumentierten zu großen Teilen Imagefilme *für* Dortmund *in* Dortmund *für* Dortmunder:innen. Sie waren Instrumente der Stadtverwaltung zur Gemeinschaftsbildung und zum Beleg einer aus Sicht des Auftraggebers erfolgreichen sozialdemokratischen Kommunalpolitik. Als in erster Linie lokal ausgewertete, kommunale Auftragsproduktionen sind sie als Teil einer internationalen und lange tradierten Gebrauchsfilmpraxis zu sehen, die bislang insbesondere durch die wissenschaftlichen Arbeiten von Elizabeth Lebas, Floris Paalman und Erik Persson hervorgehoben wurde.⁵

Nicht unwesentlich begünstigt durch die oben aufgeführten gesellschaftlichen Faktoren vollzog sich Elisabeth Wilms' Professionalisierung innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums im Laufe der 1950er-Jahre. Gerade im Laufe dieses Jahrzehnts investierte sie sehr viel Geld in ihre technische Ausstattung und produzierte mehrere Auftragsfilme pro Jahr, die ihr dann größere Erträge einbrachten. Die Erhältlichkeit der ersten Zoomobjektive für 16-mm-Kameras Mitte der 1950er-Jahre hat den Stil ihrer Filme ohne Zweifel insofern beeinflusst, als das sich nun auch ohne Einsatz mehrerer nebeneinander auf der Revolveroptik ihrer Bolex-Kameras montierter Objektive ein schneller Wechsel der Einstellungsgröße vornehmen ließ. Aus der Gesamtschau betrachtet blieben Wilms' Produktionen jedoch stets stilistisch konventionell und kaum innovativ: Es dominieren Panoramaeinstellungen und Totalen. Eine statische Bildgestaltung, aufgelockert vor allem durch Schwenks und in einigen Fällen Zooms, überwiegt. Der Rhythmus der Filme ist meist eher gemächlich. Abwechslung versuchte Wilms' indes zu erzeugen, indem sie häufig den Kamerastandort und damit die Perspektive wechselte. Originalton fehlte bis auf äußerst wenige Aufnahmen gänzlich. All diese Punkte scheinen dem Erfolg der Filmemacherin zeitlebens nicht geschadet zu haben. Im Gegenteil: Vielmehr waren diese Charakteristika Teil ihres dauerhaften Erfolgs, wie ich im Rahmen der verschiedenen Exkurse zu exemplarischen Filmen aus Wilms' Gesamtwerk zeigen konnte. Die für heutige Sehgewohnheiten häufig langatmig und monoton gestalteten Filme entsprachen den Konventionen der professionellen Gebrauchsfilmproduktion, die sich unter anderem aus jenen des Lehrfilms, des Industriefilms und des Stadtwerbefilms speisten und häufig für den didaktisch-instruktiven Charakter von Wilms' Produktionen mitverantwortlich waren. Es ist unbedingt davon auszugehen, dass genau diese Filmgestal-

4 Siehe z. B. o. V.: «Hansmann raucht dicke Zigarren». In: *Ruhr-Nachrichten*, 04.02.1977, oder o. V.: «Alte Freunde fehlten beim Treff im Park». In: *Ruhr-Nachrichten*, 18.12.1978 (beide STA DO, Best. 624, Nr. 105).

5 Lebas sowie Paalman 2011 und Persson 2017.

tung den Wünschen ihrer Kunden entsprach, da viele von ihnen immer wieder auf Wilms' Dienste zurückgriffen.

Nicht wenige ihrer Produktionen weisen sowohl einen hybriden als auch polyvalenten Charakter auf: Sie bestanden häufig aus Versatzstücken älterer Produktionen und waren auf mehrere Zwecke ausgerichtet. Elisabeth Wilms' Arbeitspraktiken blieben zeitlebens eine Mischung aus professionellen und Amateurpraktiken. Neben der raschen Adaption professioneller Konventionen in Bildgestaltung und filmischer Narration stellte sie auch ihr eigenes stock footage her und recycelte alte Filmaufnahmen für neue Zwecke, wobei es sich ebenfalls um Praktiken aus der professionellen Auftragsfilmproduktion handelte. Dies sorgt auch für den modularen Charakter, den einige ihrer Filme aufweisen und den Yvonne Zimmermann beispielsweise auch in Bezug auf Schweizer Auftragsfilme festgestellt hat.⁶ Andererseits blieb Wilms der Arbeit ohne verschriftlichtes Filmkonzept, Treatment oder Drehbuch verhaftet und arbeitete teils nur auf mündliche Zusagen hin an Filmprojekten. Dies zeigt erneut die Schnittmengen zwischen den polaren Zuschreibungen von *Amateur* und *Profi* auf, die es künftig noch weiter zu erforschen gilt. Diese angesprochene Mischung verschiedener Praktiken ist besonders bei meiner Untersuchung von Wilms' Industriefilmen deutlich geworden. Aber insbesondere dieses Kapitel hat auch gezeigt, dass es sich teils nicht nur bei den Produzent:innen von Gebrauchsfilmen um Menschen handelte, die im Raum zwischen den beiden Zuschreibungsextremen aktiv waren, sondern auch die auftraggebenden Unternehmen künftig stärker als Amateure im Bereich der Filmproduktion in den Blick genommen werden müssen. Wie sich an Elisabeth Wilms' Fallbeispiel gezeigt hat, verzögerte in vielen Fällen gerade das amateurhafte Agieren der Auftraggeber den Produktionsprozess eines Films erheblich, denn es wich häufig von all jenen Ratschlägen ab, die die zeitgenössische Ratgeberliteratur für die Auftraggeber von Gebrauchsfilmen bereithielt.

Die Filmemacherin selbst, die sich durch Produktionen wie *PUMPERNICKEL* (1942) und *DER WEIHNACHTSBÄCKER* (1943) bereits früh in ihrer Laufbahn als «advanced amateur» nach Charles Tepperman begreifen lässt, schwankte indes in ihrer Selbstdarstellung zwischen den Bezeichnungen *Amateur* und *Profi* und wurde von den verschiedenen Akteuren aus den Bereichen des Amateur- und Gebrauchsfilms, mit denen sie im Laufe ihrer Filmtätigkeit in Berührung kam, unterschiedlich beurteilt. Im Rahmen des dritten Kapitels ist auch deutlich geworden, dass die Dortmunder Ortsgruppe des BDFA und der Schmalfilm-Klub Dortmund als deren Nachfolger im Sinne der Erkenntnisse von Ryan Shand, Heather Norris Nicholson und Annamaria Motrescu-Mayes nicht ausschließlich einen wichtigen filmischen Sozialisierungsrahmen und Ort des Wissenstransfers

6 Vgl. Zimmermann 2009, S. 112.

für Wilms darstellten, sondern auch zumindest in Teilen als berufliches Netzwerk gesehen werden müssen, was sich insbesondere am Beispiel Werner Smackas gezeigt hat.⁷ Es erscheint mir sinnvoll, auch diesen filmgeschichtlichen Gesichtspunkt in Zukunft ausführlicher wissenschaftlich zu untersuchen, denn er verweist, wie andere Aspekte von Wilms' Fall auch, erneut auf die Schnittmengen zwischen Amateurfilm und professionellem Filmschaffen.

Wilms nutzte den Amateurstatus schnell als Label zur Selbstvermarktung. In diesem Sinne ist sie am ehesten als professionelle Amateurin zu verstehen – als Filmemacherin, die es schaffte, unter Nutzung des Amateurbegriffs als Label ein regelmäßiges Einkommen zu generieren. Dennoch bleibt Elisabeth Wilms in Bezug auf ihr Selbstbild eine widersprüchliche Figur: Sie präsentierte sich in unterschiedlichen Kontexten mal als Amateurin und mal als Profi, hier als Hobby- und dort als Berufsfilmerin. Mal ist sie die treusorgende Hausfrau, die die Familie an erste Stelle stellt, mal die emanzipierte Filmproduzentin, die darüber nachdenkt, das Familiengeschäft zugunsten des Films zu schließen. Dieses Pendeln zwischen verschiedenen Extremen, das sich gut auch in dem bis heute verwendeten Beinamen «die filmende Bäckersfrau» niederschlägt, lässt sie bis heute kaum fassbar erscheinen. Es kann zugleich als Ausdruck für die Zeit und den gesellschaftlichen Kontext gesehen werden, in denen die Filmemacherin lebte. Diese waren von biografischen Brüchen und gesellschaftlichen Umbrüchen gekennzeichnet, die ihre Ursachen nicht zuletzt in den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs hatten. Zugleich galten in der BRD konservative Rollenbilder als Ideal. Dass sich die Filmemacherin somit in einem Spannungsfeld befand, hat sich am deutlichsten in der Untersuchung der Presseberichterstattung über sie gezeigt. Der Umstand, dass sie mit ihrer umfangreichen filmischen Tätigkeit nicht dem Bild einer «gewöhnlichen» Frau aus dem Handwerkermilieu entsprach, machte sie in den 1950er- und 1960er-Jahren für die Presse überhaupt erst interessant. Dementsprechend verwundert es zwar nicht, dass im Rahmen der Berichterstattung immer wieder ein Abgleich ihrer Person mit dem sozial erwünschten Rollenbild der treusorgenden Hausfrau und Mutter stattfand. Doch sollte im Blick behalten werden, dass es sich hierbei um eine Diskussion, nämlich jene um die Vereinbarkeit von Selbstverwirklichung und familiärer Pflichten handelt, der sich (leider bis heute) spezifisch Frauen ausgesetzt sehen. Wenn etwa immer wieder betont wird, Wilms würde ihre häuslichen Pflichten trotz ihrer Filme nicht vernachlässigen, so handelt es sich dabei um eine Aussage, die in einem Artikel über einen männlichen Filmemacher so vermutlich nicht zu finden wäre. Elisabeth Wilms' ambivalente Positionierung in Bezug auf ihr Selbstverständnis lässt sich folglich auch als Ausdruck deuten, sich zugleich selbst verwirklichen und dem sozial erwünschten Rollenbild entsprechen zu wollen.

7 Vgl. Shand 2015, sowie Motrescu-Mayes / Norris Nicholson, S. 30–56.

Wenn im Laufe meiner Untersuchung der Gender-Aspekt von Wilms' Fall, auf den ich im Kapitel 3 verstärkt eingegangen bin, immer mehr in den Hintergrund getreten ist, so hängt dies damit zusammen, dass dieser sich in Bezug auf die verschiedenen Bereiche ihrer filmischen Auftragstätigkeit in der schriftlichen Überlieferung kaum niedergeschlagen hat. Dies muss im Umkehrschluss nicht bedeuten, dass Wilms im Rahmen ihrer Tätigkeit keinem Alltagssexismus oder sonstiger geschlechterspezifischer Diskriminierung ausgesetzt war. Es lässt sich nur nicht mehr feststellen. Im Rahmen des letzten Kapitels der Untersuchung ist jedoch deutlich geworden, dass der Umstand, dass es sich bei Elisabeth Wilms um eine Filmemacherin gehandelt hat, sehr wohl zum Teil eine Rolle dabei gespielt hat, wie man sich in Dortmund an sie und ihre Filme erinnerte und bis heute erinnert. Seit Anfang der 1990er-Jahre gab es immer wieder Impulse aus der Frauenbewegung und Frauengeschichte, die Wilms' Fall beispielweise im Rahmen von Filmfestivals wiederholt aufgriffen.

In diesem letzten Kapitel meiner Arbeit bin ich schließlich zum Ausgangspunkt von Elisabeth Wilms' Tätigkeit im Bereich der Produktion von Auftragsfilmen zurückgekommen, um die zweite Karriere ihres Filmmaterials aus der Nachkriegszeit näher zu beleuchten. Nach allen Erkenntnissen, die sich im Rahmen meiner Recherche über *DORTMUND NOVEMBER 1947* und *SCHAFFENDE IN NOT* ergeben haben, können die beiden Filme nicht unbedingt als Erfolge im Sinne ihres primären Herstellungszwecks gesehen werden. Eine umso größere Rolle spielten sie allerdings im Kontext erinnerungskultureller Prozesse, wo sie nicht zuletzt in Teilen jene Selbst-Entlastungsmechanismen bedienten, die Aleida Assmann als charakteristisch für die Auseinandersetzung der Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland mit der Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs identifiziert haben.⁸ Wie ich gezeigt habe, lässt sich der Gebrauch der Filme selbst, aber auch der von Neukompilationen und einzelnen Szenen und Einstellungen in drei Phasen untergliedern, die zeigen, dass die ursprünglichen Hilfswerk-Filme bis 1974 nur wenig öffentlich vorgeführt wurden und sich erst im Zuge der öffentlichen Erinnerung an den 30. Jahrestag des Kriegsendes ein verstärktes Interesse an dem Material und den Themen, die es behandelt, gezeigt hat. Dieses Interesse blieb keineswegs auf den lokalen Kontext Dortmunds beschränkt, sondern ist vor allem in jüngster Zeit dadurch gekennzeichnet, dass Wilms' Material häufig entweder im Rahmen regionaler Erinnerungskultur zur Verwendung kommt oder aber, meist entkontextualisiert, im Geschichtsfernsehen eingesetzt wird, wo es als stellvertretend für die Lebensumstände in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg präsentiert wird. Insofern verweist Wilms' Fall hier auf die heutigen medialen Nutzungspraktiken von historischem Filmmaterial sowie auch auf die Bedeutung, die gerade das Fernsehen mittlerweile Ama-

8 Vgl. Assmann / Frevort, S. 97 und S. 140–142.

teurfilmen zuschreibt. Doch auch abseits der Gebrauchskontexte des Materials aus der Nachkriegszeit hat sich gezeigt, dass Elisabeth Wilms und ihrem vielfältigen filmischen Lebenswerk für Dortmund selbst eine große historische Bedeutung zukommt, da sie über Jahrzehnte hinweg die Entwicklung der Stadt mit ihrer Kamera begleitete. Als Wissenschaftler kann ich schließlich auch meine eigene Rolle im Rahmen erinnerungskultureller Prozesse nicht ausblenden: Über die Jahre hinweg, in denen ich an diesem Projekt gearbeitet habe, habe ich immer wieder öffentlich und zu verschiedenen Anlässen über meine Erkenntnisse berichtet, Beiträge zu Wilms' Wirken publiziert und einige von ihren Filmen vorgeführt und kontextualisiert, was zum Teil in einer dezidiert erinnerungskulturellen Rahmung geschah und so ebenfalls einen Anteil daran hatte, wie heute an die Filmemacherin erinnert wird.

Wie außergewöhnlich oder exemplarisch ist nun Wilms' Fall im Kontext des non-theatrical film und der Filmgeschichte? Eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu finden, fällt schwer. Wie ich zeigen konnte, ist Elisabeth Wilms' Filmschaffen vor allem durch ihren eigenen Nachlass gut dokumentiert, der an sich selbstverständlich nur ein gefärbtes Bild vermittelt und deshalb einer kritischen Betrachtung bedurfte. In den Archiven ihrer einstigen Auftraggeber finden sich indes kaum Hinweise auf sie oder ihre Filme. Dass diese Quellenlage allerdings dafürsprechen soll, dass wir es hier mit einem singulären Ausnahmefall zu tun haben, halte ich jedoch für zu kurz gegriffen. Sicher, vor dem Hintergrund jener konservativen Geschlechterbilder und Rollenvorstellungen, die lange Zeit auch in der westdeutschen Gesellschaft favorisiert wurden, mutet der Fall der «filmenden Bäckersfrau» ungewöhnlich an, und es scheint wenig wahrscheinlich, dass sich in den nächsten Jahren eine wirklich große Zahl von sehr ähnlichen Fällen nachweisen lassen werden. Doch insbesondere die geografisch und methodisch breit aufgestellte Amateurfilmforschung hat jüngst vermehrt Schlaglichter sowohl auf jene Entfaltungsräume geworfen, die sich im Kontext des Amateurfilms für Frauen ergeben haben (siehe etwa die Arbeiten von Heather Norris Nicholson und Annamaria Motrescu-Mayes), als auch auf die Schnittmengen, die es im Bereich des Gebrauchsfilms zwischen Amateurfilm und professioneller Filmtätigkeit gab (wie beispielsweise die Untersuchungen von Charles Tepperman und Ralf Forster, aber auch Yvonne Zimmermann gezeigt haben).

Meine Untersuchung von Wilms' Fall ist in diesem Zusammenhang ein weiteres Schlaglicht, das seinerseits verschiedene Kontexte des non-theatrical film in der Bundesrepublik Deutschland beleuchten konnte. Ich denke, ich konnte im Zuge dessen auch zeigen, wie produktiv bei einer entsprechend guten Quellenlage die Verknüpfung der Methoden insbesondere der Gebrauchsfilmforschung mit einem biografischen Ansatz sein kann. Dabei war nicht mein Ziel, eine Rückkehr zu alten Kategorien wie Autor:in, Werk und Kanon zu postulieren, die einige Zweige der Filmwissenschaft erfolgreich hinter sich gelassen haben. Vielmehr

geht es darum, den wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn zu steigern, indem man die Perspektiven von Produzent:innen- und Auftraggeber:innenseite im Verbund betrachtet. Wie ich zeigen konnte, hatten Wilms' Biografie und ihr persönliches Agieren unmittelbaren Einfluss auf ihr filmisches Schaffen – auf die Art, *wie* ihre Auftragsfilme produziert wurden, *welche Form* sie annahmen und in manchen Fällen auch *wo* sie zur Aufführung kamen. In diesem Sinne möchte ich argumentieren, dass die Einbeziehung biografischer Gesichtspunkte unter gewissen Umständen dazu dienen kann, ein erweitertes Verständnis des produktions- und anwendungsbezogenen Kontextes von Gebrauchsfilmern und damit letztlich auch der Filmgeschichte zu erlangen.

9 Anhang

9.1 Tabellarische Übersichten zu einzelnen Kapiteln

Tabellarische Übersicht über die Herstellung und Distribution der «Hilfswerk-Filme»

Die beiden Tabellen wurden auf Basis der im STA DO, ADE und LkA EKvW überlieferten Briefkorrespondenz zwischen der Synodaldienststelle Dortmund, dem Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen und dem Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes vom Verfasser erstellt.

DORTMUND NOVEMBER 1947

Zeitraum	Beschreibung, Verbleib der Kopien
12/1947 12/1947 01-02/1948 02/1948 02-06/1948	Original (bleibt Eigentum von Wilms) Fertigstellung Vorführung im Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen Mehrmalige Vorführung im Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes Reinigung und Konservierung beim Filmpflegeinstitut Theo Hoeboer Zur (letztlich nicht erfolgten) Anfertigung von 10 Kopien in der Schweiz Vorführung vor dem Reconstruction Department des Weltrates der Kirchen
03/1948 06/1948	Zur Anfertigung von Kopien bei KINAX Letztlich bei Wilms verbleibend
02-06/1948 06-10/1948 10/1948	1 Schwarzweiß-Duplikat-Positiv («Lavendel»), hergestellt in der Schweiz im Auftrag des Weltrates der Kirchen und leihweise dem Evangelischen Hilfswerk überlassen Zur Anfertigung von Kopien bei KINAX Rückgabe an den Weltrat der Kirchen
09/1948	1 Vorführungskopie , hergestellt im Auftrag der Synodaldienststelle Dortmund für das Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen und an dieses übergeben

9 Anhang

08/1948	<p>5 Vorführkopien, hergestellt im Auftrag der Synodaldienststelle Dortmund durch KINAX. 4 der Kopien bestimmt für das Zentralbüro, 2 davon bilden eine um Aufnahmen des kirchlichen Wiederaufbaus ergänzte Fassung. Von den 5 Kopien:</p> <p>1 der ergänzten Kopien durch Dr. Eugen Gerstenmaier mit zur Amsterdamer Kirchenkonferenz genommen. Möglicherweise Vorführung dort sowie Weitergabe anderen Kirchenvertreter. Verbleib unklar.</p> <p>1 Kopie sollte von Professor Iwand mit nach England genommen werden. Ob dies erfolgt ist, bleibt unklar.</p> <p>1 Kopie wird an das Svenska Röda Korset gegeben.</p> <p>1 Kopie durch die Synodaldienststelle Dortmund im Okt. 1948 an Åke Wermaeus (Stiftsadjunkt des Erzbischofs von Uppsala, Landesjugendpfarrer) für den Erzbischof von Uppsala übergeben. Verbleib und Nutzung unklar.</p>
08/1948	
09/1948	
09/1948	
10/1948	
11/1948	<p>1 Vorführkopie, angefordert vom <i>Zentralbüro</i>, bestimmt für den CRALOG-Direktor in Deutschland, Dr. Burke.</p>
Gesamtzahl der Vorführkopien (ohne Original): 7	

SCHAFFENDE IN NOT

Zeitraum	Beschreibung, Verbleib der Kopien
03/1948 1948 06/1948	<p>Original (bleibt Eigentum von Wilms) Fertigstellung Zur Anfertigung von Kopien bei KINAX Auf Betreiben des Zentralbüros werden Änderungen vorgenommen Letztlich bei Wilms verbleibend</p>
03/1948 04/1948 05/1948	<p>1 Vorführkopie, hergestellt im Auftrag von Elisabeth Wilms, übergeben an die Synodaldienststelle Dortmund vorgeführt im Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen und diesem überlassen Übergabe vermutlich dieser Kopie an Pastor Bielenstein für Schweden</p>
03/1948 04/1948 05/1948	<p>1 Vorführkopie, hergestellt im Auftrag von Elisabeth Wilms, übergeben an die Synodaldienststelle Dortmund Einsatz in Westfalen durch die Synodaldienststelle Dortmund Möglicherweise Vorführung dieser Kopie im Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes</p>
04/1948 04/1948 06/1948 1949	<p>2 Vorführkopien, hergestellt im Auftrag der Synodaldienststelle Dortmund Einsatz beider Kopien in Westfalen durch die Synodaldienststelle Dortmund 1 Kopie übergeben durch die Synodaldienststelle Dortmund an das Svenska Röda Korset Einsatz möglicherweise einer dieser Kopien bei Vorführungen in Westfalen durch die Synodaldienststelle Dortmund</p>
06/1948	<p>1 Vorführkopie, sollte durch die Synodaldienststelle Dortmund an die schwedische Außenstelle des Evangelischen Hilfswerkes («Tyska Kyrkokontoret») gegeben werden. Unklar, ob dies erfolgt ist und die Kopie überhaupt hergestellt wurde.</p>
11/1948	<p>1 Vorführkopie, angefordert vom Zentralbüro, Zweck und Verbleib unklar.</p>
Gesamtzahl der Vorführkopien (ohne Original): 6-7	

Elisabeth Wilms' nachweisbare Industriefilme

Filmtitel (laut Titelleinblendung im Film)	Länge	Bild, Ton	Produktionsjahr (eig. Recherche)	Auftraggeber (eig. Recherche)
WESTFALENHÜTTE DORTMUND A.G. Alternativ: VOM EISENERZ ZUM WALZDRAHT – WESTFALENHÜTTE DORTMUND A.G.	29:26	s/w, stumm	1950/1951	Westfalenhütte Dortmund AG
AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND	19:20	s/w, stumm	1951	Maschinenfabrik Deutschland GmbH
HOCHWASSERSCHUTZ FÜR DORTMUND- MARTEN	16:30	s/w, stumm	1951	Emschergenos- senschaft
DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN	20:00	s/w, Ton	1950-1952	Westfalenhalle AG
MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND GMBH DORTMUND	07:36	s/w, stumm	1952	Maschinenfabrik Deutschland GmbH
WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND	37:00	s/w, Ton	1952	Dortmunder Stadtwerke AG
WASSER FÜR DIE GROSSSTADT	39:00	s/w, stumm	1951-1953	Dortmunder Stadtwerke AG
ROHRVERLEGUNG (Archivtitel)	29:30	s/w, stumm	1951-1953	Dortmunder Stadtwerke AG
DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55	39:00	s/w, Ton	1952-1955	Vereinigte Elek- trizitätswerke Westfalen AG
KESSELBAU DES GERSTEINWERKES (Arbeitstitel)	n. b.	n. b.	1954-1955	Dürwerke AG
GWH GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN ERWEITERUNG 1957/59	35:00	Farbe, stumm	1956-1959	Vereinigte Elek- trizitätswerke Westfalen AG
HARNISCHFEGER AUTO- U. RAUPENKRANE AUS DORTMUNDER FERTIGUNG	26:45	Farbe, stumm	1959	Rhein Stahl Union Brücken- bau AG
P&H-RAUPENBAGGER IN INTERESSANTEN UND SCHWIERIGEN EINSÄTZEN	34:50	Farbe, stumm	1961	Rhein Stahl Union Brücken- bau AG
VOLLMECHANISIERTE GEWINNUNG U. FÖRDE- RUNG AUF DER EISENERZGRUBE WOHLVER- WAHRT-NAMMEN KLEINENBREMEN	05:20	Farbe, stumm	1962	Barbara Erzberg- bau AG
FORSCHPEIPE, SCHLACKEVERWERTUNG (Archivtitel)	14:00	Farbe, stumm	1962	Forschepiipe KG, Dortmund
WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSS- STADT DORTMUND	37:00	Farbe, Ton	1962	Dortmunder Stadtwerke AG
SCHIFFSHEBEWERK HENRICHENBURG IN WALTROP	35:50	Farbe, Ton	1959-1963	Neubauamt des Wasser- und Schiffahrtsamtes Münster

Filmtitel (laut Titeleinblendung im Film)	Länge	Bild, Ton	Produktionsjahr (eig. Recherche)	Auftraggeber (eig. Recherche)
BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963	36:35	Farbe, Ton	1961–1963	Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG
KÜHLWASSERKANAL IN VAKUUMBETON FÜR DAS KRAFTWERK «WESTFALEN»	11:40	Farbe, stumm	1962–1963	Arbeitsgemeinschaft Schubert-Strabag
KRAFTWERK IM GRÜNEN LAND	31:45	Farbe, stumm	1958–1966	Bochumer Bergbau AG
DER BAU DER STAUSTUFE GEESTHACHT BEI ELBE-KM 585,900 1956/1960	n. b.	n. b.	1966	Wasser- und Schifffahrsdirektion Hamburg
UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL	24:30	Farbe, Ton	1966	Rheinstahl Union Brückenbau AG
EIDERSPERRWERK Alternativ: STAHLBAU ZUM KÜSTENSCHÜTZ	17:00	Farbe, Ton	1970–1972	Rheinstahl Union Brückenbau AG
WASSER FÜR DORTMUND	35:30	Farbe, Ton	1971–1972	Dortmunder Stadtwerke AG
WASSER – MEHR ALS H ₂ O	36:00	Farbe, Ton	1972	Dortmunder Stadtwerke AG
UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL	24:00	Farbe, Ton	1972	Rheinstahl Union Brückenbau AG
RHEINSTAHLBRÜCKENBAU (Archivtitel) Alternativ: BRÜCKEN ÜBER DEN RHEINHERNE-KANAL BOTTRUP (laut Rechnung)	08:22	s/w, stumm	1973	Rheinstahl Union Brückenbau AG
THYSSEN-KLÖNNE STAHLBRÜCKENBAU	21:20	Farbe, Ton	1976–1977	Thyssen Industrie AG Klönne
Gesamt: 28				

Elisabeth Wilms' nachweisbare Auftragsproduktionen für die Stadt Dortmund

Filmtitel (laut Titeleinblendung im Film)	Länge	Bild, Ton	Produktionsjahr (eig. Recherche)	Auftraggeber (eig. Recherche)
DORTMUND IM WIEDERAUFBAU	38:00	s/w, stumm	1950	Presse- und Verkehrsamt
DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN	20:00	s/w, Ton	1950–1952	Westfalenhalle AG
WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND	37:00	s/w, Ton	1952	Dortmunder Stadtwerke AG

9.1 Tabellarische Übersichten zu einzelnen Kapiteln

Filmtitel (laut Titleinblendung im Film)	Länge	Bild, Ton	Produktionsjahr (eig. Recherche)	Auftraggeber (eig. Recherche)
WASSER FÜR DIE GROSSSTADT	39:00	s/w, stumm	1951-1953	Dortmunder Stadtwerke AG
HELFT DEM MENSCHEN	41:00	s/w, Ton	1953	Sozialverwaltung
ROHRVERLEGUNG (Archivtitel)	29:30	s/w, stumm	1953	Dortmunder Stadtwerke AG
DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIE- METROPOLE	25:00	Farbe, Ton	1962	Amt für Wirt- schafts- und Verkehrsförde- rung
WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSS- STADT DORTMUND	37:00	Farbe, Ton	1962	Dortmunder Stadtwerke AG
DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN	n.b.	n.b.	1969	Informations- und Presseamt
SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT. DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK	30:00	Farbe, Ton	1969	Informations- und Presseamt
Wasser für Dortmund	35:30	Farbe, Ton	1971-1972	Dortmunder Stadtwerke AG
WASSER - MEHR ALS H ₂ O	36:00	Farbe, Ton	1972	Dortmunder Stadtwerke AG
DORTMUND DAMALS	19:00	s/w, Ton	1974	Informations- und Presseamt
EINE STADT IN SCHUTT UND ASCHEN	44:00	s/w, Ton	1974	Informations- und Presseamt
DORTMUND, BRÜCKE ZUR SOWJETUNION	16:00	Farbe, stumm	1976	Rheinisch-West- fälische Auslandsgesell- schaft e.V.
GESTATTEN: DORTMUND	19:20	Farbe, Ton	1976	Informations- und Presseamt
LEBENDIGE VERGANGENHEIT – EIN FILM ÜBER NOCH VORHANDENE BAU- UND KUNSTDENK- MALE IN DORTMUND	41:55	Farbe, stumm	1976	Informations- und Presseamt
TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN	42:00	Farbe, Ton	1971-1977	Informations- und Presseamt
EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR	36:00	Farbe, Ton	1981	Informations- und Presseamt
Gesamt: 19				

9.2 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Filmtitel, Still aus DER WEIHNACHTSBÄCKER, TC 00:00:09
- Abb. 2: Arbeitsplanung mittels Notizen auf Kalenderblättern, Still aus DER WEIHNACHTSBÄCKER, TC 00:01:00
- Abb. 3: Stutenkerl, Still aus DER WEIHNACHTSBÄCKER, TC 00:02:17
- Abb. 4: Lebkuchenhaus und Heinzelmännchen, Still aus DER WEIHNACHTSBÄCKER, TC 00:10:09
- Abb. 5: Unbekannte Veranstaltung, Still aus FAMILIE WILMS PRIVAT ROLLE 1, TC 00:10:39
- Abb. 6: Geschäft der Familie Wilms, Still aus FAMILIE WILMS PRIVAT ROLLE 2, TC 00:54:18
- Abb. 7: Hochzeit, Still aus FAMILIE WILMS PRIVAT ROLLE 2, TC 00:51:37
- Abb. 8: Verleihung der Ehrennadel der Stadt Dortmund an Elisabeth Wilms, Still aus FAMILIE WILMS PRIVAT ROLLE 2, TC 01:40:56
- Abb. 9: Teilansicht aus den Umbauplänen des Wilms'schen Hinterhauses zum Studio mit Zuschauerraum und Vorführraum, 1961, STA DO, Best. 624, Nr. 152
- Abb. 10: Plan des Inneneinrichters zur Ausgestaltung von Wilms' Zuschauerraum, 1962, STA DO, Best. 624, Nr. 152
- Abb. 11: Textinsert zur Authentifizierung des Filminhaltes von DORTMUND NOVEMBER 1947, STA DO, Best. 624, Nr. 4
- Abb. 12: Zerstörte Häuser in der Dortmunder Innenstadt, Still aus SCHAFFENDE IN NOT, TC 00:00:25
- Abb. 13: Oma Brehmke, Still aus DORTMUND NOVEMBER 1947, TC 00:12:07
- Abb. 14: Karl Wunder, Still aus SCHAFFENDE IN NOT, TC 00:04:40
- Abb. 15: Kinderspeisung des Svenska Röda Korset, Still aus DORTMUND NOVEMBER 1947, TC 00:19:56
- Abb. 16: Hausbesuch einer Gemeindegemeinschwester, Still aus SCHAFFENDE IN NOT, TC 00:09:10
- Abb. 17: Himmel mit Kondensstreifen, Still aus DORTMUND NOVEMBER 1947, TC 00:00:40
- Abb. 18: Brennende Häuser, Still aus DORTMUND NOVEMBER 1947, TC 00:01:04
- Abb. 19: Himmel mit Kondensstreifen, Still aus TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN, TC 00:00:01
- Abb. 20: Himmel mit Kondensstreifen, Still aus TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN, TC 00:00:03
- Abb. 21: Walzstrecke, Still aus WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG, TC 00:17:19
- Abb. 22: Walzstrecke, Still aus WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG, TC 00:18:07
- Abb. 23: Wasserhahn, Still aus WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND, TC 00:02:18
- Abb. 24: Wasserhahn, Still aus WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND, TC 00:01:48
- Abb. 25: Kaffeeabfüllung, Still aus WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND, TC 00:02:28
- Abb. 26: Kaffeeabfüllung, Still aus WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND, TC 00:01:57
- Abb. 27: Ausschnitt aus dem Besprechungsprotokoll zum Film DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55, STA DO, Best. 624, Nr. 33
- Abb. 28: *Ländliches Leben*, Still aus BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963, TC 00:00:56
- Abb. 29: Vermessungsarbeiten, Still aus BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963, TC 00:01:01
- Abb. 30: Dampftramme, Still aus BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963, TC 00:04:59
- Abb. 31: Kessel- und Maschinenhaus, Still aus BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963, TC 00:08:46
- Abb. 32: Freileitungsmast, Still aus BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963, TC 00:30:54

- Abb. 33: Arbeiten an Freileitung, Still aus BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963, TC 00:30:57
- Abb. 34: Auszug aus einem Schreiben der Vereinigten Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms vom 13.06.1962 über die Vergütung von Filmvorführungen, STA DO, Best. 624, Nr. 72
- Abb. 35: Straßenverkehr, Still aus UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, TC 00:00:01
- Abb. 36: Straßenverkehr in Paris, Still aus UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, TC 00:00:37
- Abb. 37: Baustelle, Still aus UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, TC 00:04:53
- Abb. 38: Brückenlieferung, Still aus UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, TC 00:05:00
- Abb. 39: Brückeneinbau, Still aus UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, TC 00:05:16
- Abb. 40: Verkehr auf Brücke, Still aus UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, TC 00:05:40
- Abb. 41: Schaufensterauslage, Still aus DORTMUND IM WIEDERAUFBAU, TC 00:09:30
- Abb. 42: Schaufenster, Still aus DORTMUND IM WIEDERAUFBAU, TC 00:09:38
- Abb. 43: Arbeiter auf Mast, Still aus DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, TC 00:06:18
- Abb. 44: Arbeiten an Stahlträger, Still aus DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, TC 00:07:34
- Abb. 45: Arbeiten an Dachkonstruktion, DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, TC 00:08:58
- Abb. 46: Arbeiten an Dachkonstruktion, DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN, TC 00:09:19
- Abb. 47: Eis essen, Still aus WASSER FÜR DIE GROSSSTADT, TC 00:01:14
- Abb. 48: Kind in Badewanne, Still aus WASSER FÜR DIE GROSSSTADT, TC 00:33:23
- Abb. 49: Nahaufnahme Kind, Still aus HELFT DEM MENSCHEN, TC 00:19:46
- Abb. 50: Nahaufnahme Kind, Still aus HELFT DEM MENSCHEN, TC 00:20:06
- Abb. 51: Besuch bei Familien in Notbehandlungen, Still aus HELFT DEM MENSCHEN, TC 00:32:56
- Abb. 52: Besuch bei Familien in Notbehandlungen, Still aus HELFT DEM MENSCHEN, TC 00:33:45
- Abb. 53: Blumen im Westfalenpark vor Industriebühnen, Still aus DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK, TC 00:05:25
- Abb. 54: Luftaufnahme Westfalenpark vor Industriebühnen, Still aus DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK, TC 00:29:12
- Abb. 55: Menschen stehen Schlange, Still aus DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE, TC 00:05:56
- Abb. 56: Westfalenpark, Still aus DORTMUND – NICHT NUR INDUSTRIEMETROPOLE, TC 00:18:07
- Abb. 57: Filmtitel, Still aus EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR, TC 00:00:34
- Abb. 58: Einblendung DO-Emblem, Still aus TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN, TC 00:38:06
- Abb. 59: Zerstörtes Stadtzentrum, Still aus TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN, TC 00:00:29
- Abb. 60: Rechenzentrum, Still aus TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN, TC 00:07:41
- Abb. 61: Westenhellweg, Still aus TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN, TC 00:13:01
- Abb. 62: Schwimmhalle, Still aus TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN, TC 00:17:07
- Abb. 63: Rechenzentrum, Still aus GESTATTEN: DORTMUND, TC 00:03:59
- Abb. 64: Einkaufszentrum, Still aus GESTATTEN: DORTMUND, TC 00:09:30

Abb. 65: Kind bittet um Autogramm, Still aus GESTATTEN: DORTMUND, TC 00:10:23

Abb. 66: Begrüßung vor der Westfalenhalle, Still aus GESTATTEN: DORTMUND, TC 00:10:26

Abb. 67: Musik- und Tanzbasar, Still aus GESTATTEN: DORTMUND, TC 00:17:43

Abb. 68: Musik- und Tanzbasar, Still aus GESTATTEN: DORTMUND, TC 00:17:40

Abb. 69: Leerer Kohlenkasten, Still aus ALLTAG NACH DEM KRIEG, TC 00:03:42

Abb. 70: Kohlenklau, Still aus ALLTAG NACH DEM KRIEG, TC 00:03:47

Tabelle 1: Finanzielle Erlöse Elisabeth Wilms' aus ihrer Tätigkeit als «Schmalfilmamateurin», eigene Darstellung

Tabelle 2: Anzahl der Filmarbeitstage und Auftragsproduktionen von Elisabeth Wilms, eigene Darstellung

Tabelle 3: Preise einiger von Elisabeth Wilms hergestellter Industriefilme, eigene Darstellung

Tabelle 4: Anzahl nachweisbarer Positiv-Kopien für einige der von Elisabeth Wilms hergestellten Industriefilme, eigene Darstellung

Tabelle 5: Übersicht über die Angebote der Rhein-Ruhr-Film und der Exentrik-Film für die Herstellung eines Films über die Bundesgartenschau 1959 in Dortmund, eigene Darstellung

Tabelle 6: Tabellarische Übersicht über die Herstellung und Distribution der «Hilfswerk-Filme»: DORTMUND NOVEMBER 1947, eigene Darstellung

Tabelle 7: Tabellarische Übersicht über die Herstellung und Distribution der «Hilfswerk-Filme»: SCHAFFENDE IN NOT, eigene Darstellung

Tabelle 8: Elisabeth Wilms' nachweisbare Industriefilme, eigene Darstellung

Tabelle 9: Elisabeth Wilms' nachweisbare Auftragsproduktionen für die Stadt Dortmund, eigene Darstellung

9.3 Quellenverzeichnis

Verwendete Archivkürzel

ADE: Archiv für Diakonie und Entwicklung

AELKA: Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln

GBELKA: Gemeindebüro der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dortmund-Asseln

LkA EKvW: Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen

STA DO: Stadtarchiv Dortmund

tkA: thyssenkrupp Konzernarchiv

9.3.1 Veröffentlichte Quellen

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Benzing, Elly: «Porträts westfälischer Frauen von heute. Schmalfilmproduzentin Elisabeth Wilms». In: *Westfalen-Spiegel*, Juni 1953, STA DO, Best. 624, Nr. 113

Berthold, Otto: «Wie der Dortmunder Schmalfilm-Klub entstand». In: *Dortmunder Schmalfilm-Klub e. V. (Hrsg.): Dortmund im Dezember 1960. 10 Jahre Dortmunder Schmalfilm-Klub – 20 Jahre Arbeit im B. D. F. A.*, Dortmund 1960, o. S., STA DO, Best. 624, Nr. 98

Bund Deutscher Film-Amateure e. V. (Hrsg.): *Schmalfilm. Eine Fachzeitschrift für alle Schmalfilmfragen*, Nr. 2, Februar 1953

Bund Deutscher Film-Amateure e. V. (Hrsg.): *Schmalfilm. Eine Fachzeitschrift für alle Schmalfilmfragen*, Nr. 8, August 1953

Coerdts, Klaus: «Zwangsarbeiter als ‚Filmstar‘». In: *Ruhr-Nachrichten*, 24.12.2015, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms

Damrow, Hildegard: «Produktion im Herrenzimmer». In: *Hamburger Abendblatt*, 10.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113

Damrow, Hildegard: «Produktion im Herrenzimmer». In: *Frankfurter Neue Presse*, 22.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 114

Dortmunder Stadtwerke AG (Hrsg.): *pub-*

- lik – Kundenmagazin des Unternehmensverbundes DSW 21 2, 2007
- F., G.: «Bäckermeistersfrau dreht Dortmund-Film». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 25.07.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- Fröhling, Marc: «Lünen 1959: Stadtfilmer dreht ein paar Szenen und flieht mit dem Geld nach Rio de Janeiro». In: *Ruhr Nachrichten*, 25.11.2018
- K., A.: «Nach der ‚Pensionierung‘ beginnt erst die Arbeit.». In: *Westfälische Rundschau*, 15.05.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Müller, Hellmut: «10 Jahre Dortmunder Schmalfilm-Klub. 1950–1960». In: Dortmunder Schmalfilm-Klub e. V. (Hrsg.): *Dortmund im Dezember 1960. 10 Jahre Dortmunder Schmalfilm-Klub – 20 Jahre Arbeit im B. D. F. A.*, Dortmund 1960, o. S., STA DO, Best. 624, Nr. 98
- Müller, Hellmut: «Rückschau auf 12 Jahre Klubbätigkeit». In: Bund Deutscher Film-Amateure (Hrsg.): *Die Zelluloidorgel. Informationen für Freunde des Schmalfilms in der III. Region des BDF A* 2, 1962, S. 12–15, STA DO, Best. 624, Nr. 122/1
- Otto, Hans-Georg: «Mehr Mut zur Schere. Bemerkungen zum ersten deutschen Wirtschaftsfilm-Festival». In: *Handelsblatt*, 16.09.1959, tkA, Best. Hoe, Nr. 10356
- O. V.: «12.000 sahen Stadt im Film». In: *Ruhr-Nachrichten*, 17.01.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «400 Ingenieure sahen Westfalenhallen-Film». In: *Westfälische Rundschau*, 06.03.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 114
- O. V.: «75jähriges Geschäftsjubiläum». In: *Ruhr-Nachrichten*, 05.10.1960, STA DO, Best. 624, Nr. 154
- O. V.: «Als alle Schaufenster leer waren ...». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 1958, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Alte Freunde fehlten beim Treff im Park». In: *Ruhr-Nachrichten*, 18.12.1978, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Asselner Schüler sahen Dokumente vom Nachkriegs-Dortmund in Filmen». In: *Ruhr-Nachrichten*, 22.02.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Auch ZDF bringt Filmdokument von Frau Wilms». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 21.01.1982 STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «Bäckermeistersfrau dreht Filme». In: *Rheinische Post*, 10.11.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V.: «Bäckersfrau dreht Kulturfilme». In: *Herner Zeitung*, 02.03.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Bäckersfrau filmt Dortmund bei Nacht». In: *Westfälische Rundschau*, 12.01.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Beifall für Dortmunder Schmalfilmer». In: *Soester Anzeiger*, 04.10.1957, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Binsenweisheit ... und Bäckerkünste». In: *Heute* 14, München 1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V.: «Das beste Jubiläumsgeschenk machte sich Peter Simon selbst». In: *Westfälische Rundschau*, 22.10.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Das Rezept ist ein Gespräch zu zweit». In: *Ruhr-Nachrichten*, 09.12.1970, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V.: «Der erste Spatenstich liegt 25 Jahre zurück». In: *Ruhr-Nachrichten*, 01.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Die Kamera schrieb eigene Stadtgeschichte». In: *Westfälische Rundschau*, 10.09.2002, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «DO-Film hat Premiere vor ‚älterer Generation‘». In: *Ruhr-Nachrichten*, 08.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Dortmunder Filme laufen in Stuttgart». In: unbekanntes Presseerzeugnis, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Dortmund-Film auch für Schulen». In: unbekanntes Presseerzeugnis, 12.06.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 105

- O. V.: «Dortmund vor elf Jahren». In: *Ruhr-Nachrichten*, 12.12.1958, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Düstere Dokumente und bunte Reklame». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 18.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Ein Film über Westfalenpark». In: *Ruhr-Nachrichten*, 19.02.1981, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «Einzelhandel beim Dortmunder Gaswerk zu Gast». In: *Dortmunder Bekanntmachungen*, 06.10.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 130
- O. V.: «Erich Wilms 75 Jahre alt». In: *Ruhr-Nachrichten*, 14.02.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 146
- O. V.: «Film ‹Dortmund damals› bekam Prädikat ‹besonders wertvoll›». In: *Westfälische Rundschau*, 07.07.1977, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «Filme der Not». In: *Westfalenpost*, 18.11.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 108
- O. V.: «Filmende Bäckersfrau». In: *Die Hausfrau*, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V.: «Filmen ist ihre Leidenschaft». In: *Westfälische Rundschau*, 13.08.1958, STA DO, Best. 624, Nr. 111
- O. V.: «Film wird verliehen». In: *Westfälische Rundschau*, 28.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- O. V.: «Frau Elisabeth Wilms. Dortmunds filmende Bäckersfrau». In: *Die Frau in der Bäckerei* 3, 1959, S. 5–7, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V.: «Frau legt Dortmunds Wiederaufbau auf die Spule». In: unbekanntes Pressezeugnis, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Frau Wilms, Filmamateurin aus Leidenschaft». In: *Cuxhavener Presse*, 25.08.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Frische Birnen belohnen Zuschauergeduld». In: *Westfälische Rundschau*, 15.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- O. V.: «Frisches Leben durchpulst die Stadt». In: *Dortmunder Tageszeitung*, 04.01.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Fürsorge leistete spürbare Hilfe». In: *Dortmunder Stadtanzeiger*, 04.05.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Gartenschau im Farbfilm». In: *Westfälische Rundschau*, 14.03.1960, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Großer Film zum Jubiläum». In: *Ruhr-Nachrichten*, 28.01.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Hansmann raucht dicke Zigarren». In: *Ruhr-Nachrichten*, 04.02.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Hausfrau als Filmoperateur». In: *Westfälische Rundschau*, 10.02.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 111
- O. V.: «Jury voll des Lobes für ‹Dortmund damals›». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 07.07.1977, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «Machtvoller Deutscher Bäcker-Sängertag». In: *Weckruf Informationen. Extrablatt des Rhein.-Westf. Bäcker-Verlages zur ‹iba 1964› Dortmund*, 14.10.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 130
- O. V.: «Neue Anregungen beim Hausfrauenbund». In: *Westfälische Rundschau*, 10.03.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Neuer Film vom Westfalenpark». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 14.02.1981, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «Prädikat für Dortmunds Film-Rückblick». In: *Ruhr-Nachrichten*, 08.07.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Schmalfilm: Reiterolympiade». In: *Tecklenburger Landbote*, 22.12.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Schmerz und Stolz» lagen dicht beisammen». In: *Westfälische Rundschau*, 18.10.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- O. V.: «Selbst immer als Amateurin betrachtet». In: *Ost Anzeiger*, 29.12.1992, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «Sie war immer dabei». In: *Dortmunder Stadtanzeiger*, 17.10.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 114
- O. V.: «Todesanzeige Elisabeth Wilms». In: *Ruhr-Nachrichten*, 26.08.1981, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- O. V.: «Trümmerbilder erschüttern Haus-

- frauen». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 06.07.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 114
- O. V.: «Trümmer-Film auch in Bonn». In: *Ruhr-Nachrichten*, 27.04.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Überall geschätzt und anerkannt: Die filmende Bäckerfrau». In: *Bäcker-Post*, 12.07.1957, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V.: «Unvergängliche Bundesgartenschau». In: *Westfälische Rundschau*, 06.06.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 114
- O. V.: «Vereine können Euroflor-Film leihen». In: *Ruhr-Nachrichten*, 06.04.1981, STA DO, Best. 624, Nr. 105
- O. V.: «Westfalenhalle im Film. Dortmunderin «kurbelt» im Auftrage der Westfalenhalle A. G.». In: *Dortmunder Tageblatt*, 07.11.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- Schackmann, Eugen: «Bäume wachsen bei uns – richtige Bäume. Stadtwerbung und alles was so dazugehört». In: *Industrie- und Handelskammer Dortmund* (Hrsg.): *Ruhrwirtschaft* 5, 1972, S. 165–168
- Schmid, Andreas / Wolter-Veith, Klaus-Peter: «Würdigung für filmende Bäckerfrau aus Asseln». In: *Westfälische Rundschau*, 04.03.1991, STA DO, Best. 500, Lfd. Nr. Wilms
- Schmohl, H. H.: «Keine Kalkulation ohne Drehbuch. Der Industriefilm in Zahlen». In: *Handelsblatt*, 24.08.1962, tkA, Best. RSW, Nr. 2154
- Schulz, Richard: ««Filmender Bäckerfrau» ist kein Dach und kein Turm zu hoch». In: *Essener Allgemeine Zeitung*, 29.10.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Simoneit, F.: «Eine Frau filmt Zeitgeschichte». In: *Welt am Sonntag*, 11.09.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 111–112
- Wilms, Elisabeth: «Sie wünschen?». In: *Der Film-Kreis. Eine Zeitschrift für Freunde des Amateurfilms* 2, 1955, S. 36–37, 65, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Sonstige veröffentlichte Quellen**
- Antonoff, Roman: *Wie man seine Stadt verkauft. Kommunale Werbung und Öffentlichkeitsarbeit*, Düsseldorf 1970
- Berg, Christian: *Auftrag und Gestalt des Hilfswerkes der Evangelischen Kirchen in Deutschland. Vier Reden*, Stuttgart 1947
- Bergmann, Volker: «Kalkulation». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 122–125
- Bergmann-Michel, Ella: «Meine Dokumentarfilme». In: Duscha, Anneli: *Ella Bergmann-Michel. Fotografien und Filme 1927–1935*, Göttingen 2005, S. 80–81 (Erstveröffentlichung eines maschinenschriftlichen Textes von Bergmann-Michel vom 20.01.1967)
- Brepohl, Klaus: *Der Deutsche Industriefilm. Eine Analyse*, Köln 1966
- Bund Deutscher Film-Amateure e. V.: *XXV Deutsche Amateurfilm-Festspiele Dortmund. Festspielkatalog 1967*, Dortmund 1967 STA DO, Best. 624, Nr. 98
- Bürgerliches Gesetzbuch (BGB)* vom 18.08.1896, Reichsgesetzblatt 1896, ausgegeben am 24.08.1896, in Kraft seit 01.01.1900
- Deutsches Institut für Filmkunde (Hrsg.): *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952. Nach dem Stand vom 31. Dezember 1952*, Wiesbaden 1953
- Dorider, Adolf: «Recklinghausen». In: Keyser, Erich (Hrsg.): *Westfälisches Städtebuch*, Stuttgart 1954, S. 295–299
- Frauenbüro der Stadt Dortmund: *Der weibliche Blick auf das Ruhrgebiet. Dortmund gestern, heute, morgen*, Dortmund 2010
- Frauenbüro der Stadt Dortmund: *Durch Raum und Zeit. Dortmunder Frauenstrahlenamen*, Dortmund 2007
- Günther, Walther: *Verzeichnis deutscher Filme*, Berlin 1927
- Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Farbfilmvorführungen im

- Rahmen der Euroflor». In: *Pressedienst der Stadt Dortmund*, 05.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Letzte Filmvorführungen in der Bundesgartenschau Euroflor». In: *Pressedienst der Stadt Dortmund*, 18.09.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Verdienstorden für sechs Dortmunder Bürger». In: *Pressedienst der Stadt Dortmund*, 22.09.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 92
- Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund: «Filmhistorischer Schatz wird Bestand des Stadtarchivs». In: *Pressedienst der Stadt Dortmund*, 16.12.1992 STA DO, Best. 624, o.N.
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht: *Pädagogisches Begleitmaterial zum Film ALLTAG NACH DEM KRIEG*, STA DO, Best. 624, Nr. 97
- Maison Brandt Frère: *Beaulieu R16 «Automatic»*, o.O. 1972
- Menck-Diercks, Edith: «So entsteht ein Auftragsfilm». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 100–107
- Mörtzsch, Friedrich: *Die Industrie auf Zelluloid. Filme für die Wirtschaft*, Düsseldorf 1959
- Motzkus, Hans J.: «Kosten/Nutzen-Relation des Industriefilms». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 142–145
- Murrells, Joseph: *The Book of Golden Discs*, London 1978
- Newell, H. W.: «Die Bedeutung der Amsterdamer Kirchenkonferenz». In: *Internationale kirchliche Zeitschrift* 1, 1948, S. 5–11
- O.V.: «Mitgliederverzeichnis des Historischen Vereins für Dortmund und die Grafschaft Mark». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark* 67, Dortmund 1971, S. 329–343
- O. V.: *Programm der 24. Westdeutschen Kurzfilmtage*, 1978, STA DO, Best. 624, Nr. 59
- O. V.: «Programm des VI. Regionalen Wettbewerbs der III. Region im BDEFA». In: Bund Deutscher Film-Amateure (Hrsg.): *Die Zelluloidorgel. Informationen für Freunde des Schmalfilms in der III. Region des BDEFA* 2, 1962, STA DO, Best. 624, Nr. 122/1
- Rottmann, Gert: «Erfahrungen mit industriellen Auftragsfilmen aus unternehmerischer Sicht». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 150–159
- Rüsse, Dieter: «Das Manuskript». In: Kodak AG (Hrsg.): *Industrie-, Informations-, Wirtschaftsfilm im Auftrag*, Stuttgart 1978, S. 108–113
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V. (Hrsg.): *Mitteilungsblatt des Schmalfilm-Klubs Dortmund* 1–2, 1954, STA DO, Best. 624, Nr. 98
- Winkelmann Filmproduktion: «Übergabe des Wilms Archiv in den Räumen der Stadt Dortmund» (Pressemitteilung), 16.12.1992, STA DO, Best. 624, o.N.
- Zentralbüro des Hilfswerkes der Evangelischen Kirche in Deutschland (Hrsg.): *Dank und Verpflichtung. 10 Jahre Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland*, Stuttgart 1955

9.3.2 Unveröffentlichte Quellen

Briefkorrespondenz

- Aberbach GmbH an Wilms, Elisabeth, 30.07.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Alf Zengerling Filmproduktion an Stadt Dortmund, 17.12.1954, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Anne Roerkohl dokumentARfilm GmbH an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 10.04.2007,

- GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
 Art und Weise Medienproduktion an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 11.04.2014 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Atlantik-Film Studio- und Kopierbetrieb an Wilms, Elisabeth, 20.01.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 81
- Bauernhausmuseum Bielefeld an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 22.03.2018 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Baugewerbeverband Westfalen an Wilms, Elisabeth, 04.07.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 34
- Beaufays, Theodor an Stadt Dortmund, 06.03.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Becker, Klaus an Wilms, Elisabeth, 28.10.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 94
- Behrens, Hildegard an Wilms, Elisabeth, 16.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 94
- Behrens-Kühn, Hildegard an Wilms, Elisabeth, 12.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 94
- Bochumer Bergbau AG an Wilms, Elisabeth, 12.10.1958, STA DO, Best. 624, Nr. 18
- Brauerei-Museum Dortmund an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 13.03.2006 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Bucerius, Sigrid an Wilms, Elisabeth, 29.09.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 96
- Bund Deutscher Film-Amateure e. V. an Wilms, Elisabeth, 18.01.1943, STA DO, Best. 624, Nr. 104
- Bundesarchiv, Abteilung Filmarchiv an Stark, Alexander, 23.07.2012 (unveröffentlichte E-Mail)
- Bundesverband des deutschen Stahlhandels an Smacka, Werner, 05.12.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- La Compagnie des Phares et Balises an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 13.06.2016 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- DEFA-Studio für Dokumentarfilme an Wilms, Elisabeth, 07.05.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Deutsche Kockum-Landsverk GmbH an Wilms, Elisabeth, 26.10.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 61
- Deutsche Kockum-Landsverk GmbH an Wilms, Elisabeth, 24.01.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 61
- Deutscher Berufsverband der Sozialarbeiterinnen an Wilms, Elisabeth, 06.10.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Deutscher Hausfrauen-Bund e. V., Ortsverband Schwerte an Wilms, Elisabeth, 09.08.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 59
- Deutsches Bergbau-Museum an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 04.06.2009 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Domino Film an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 19.09.2007, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, Elisabeth, 06.02.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 8
- Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, Elisabeth, 29.04.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, Elisabeth, 14.08.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, Elisabeth, 04.11.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, Elisabeth, 16.12.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 12
- Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, Elisabeth, 06.01.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 12
- Dortmunder Stadtwerke AG an Wilms, Erich, 11.03.1986, STA DO, Best. 624, Nr. 13

- Dürrwerke AG an Wilms, Elisabeth, 18.08.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 53
- Der erfolgreiche Film an Wilms, Elisabeth, 28.03.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Evangelisches Hilfswerk Westfalen an KLNAX, 01.06.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln an AMIP, 29.11.2012, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln an Available Light Productions, 25.08.2009, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln an Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen, 15.01.1992, GBELKA, Aktenordner: Filme/Wilms 1989/1990/1991 ff.
- Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln an Looks Film und TV, 29.01.2008, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Exentrik-Film an Geringhoff, Theodor, 25.01.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Exentrik-Film an Stadt Dortmund, 25.01.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Exentrik-Film an Stadt Dortmund, 05.03.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Faßbender, Hanne an Wilms, Elisabeth, 19.09.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 154
- Faßbender, Hanne an Wilms, Elisabeth, 30.09.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 154
- Faßbender, Hanne an Wilms, Elisabeth, 06.01.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 154
- Film-Club Berlin 1950 an Wilms, Elisabeth, 24.05.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 95
- Der Film-Kreis an Wilms, Elisabeth, 08.01.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 109
- Der Film-Kreis an Wilms, Elisabeth, 19.01.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Der Film-Kreis an Wilms, Elisabeth, 12.04.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Filmpflegeinstitut Theo Hoehoer an Wilms, Elisabeth, 10.02.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 86
- Filmproduktion Herbert K. Theis an Stadt Dortmund, 24.04.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 134
- Frauenbüro der Stadt Dortmund an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 25.05.2009, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Gerstenmaier, Eugen an Wilms, Elisabeth, 10.01.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Gesamtverband evangelischer Kirchengemeinden in Dortmund an Küper, Georg, 24.02.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Geyer Filmkopierwerke an Wilms, Elisabeth, 31.10.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 44
- Grewsmühl, Ursula an Stadt Dortmund, 08.12.1972, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- HADEKO – Film GmbH & Co Kommanditgesellschaft an Wilms, Elisabeth, 28.02.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 89
- HADEKO – Film GmbH & Co Kommanditgesellschaft an Wilms, Elisabeth, 31.07.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 74
- Hamburger Abendblatt an Wilms, Elisabeth, 16.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Hanisch, Karl-Heinz, an Stadt Dortmund, 21.04.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Hanisch, Karl-Heinz, an Stadt Dortmund, 10.05.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Hanisch, Karl-Heinz, an Stadt Dortmund, 12.06.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Hanisch, Karl-Heinz, an Stadt Dortmund, 20.08.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Hanisch, Karl-Heinz, an Stadt Dortmund, 05.09.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen an Synodaldienststelle Dortmund, 01.07.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen an Synodaldienststelle Herford, 29.06.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen an Wilms, Elisabeth, 15.12.1947, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Haus für Berufsgestaltung des Lebensmittel-

- Einzelhandels an Wilms, Elisabeth, 16.10.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 96
- Heimatverein Vorhelm an Wilms, Elisabeth, 07.09.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 37
- Heitmann, Hermann an Finanzamt Dortmund-Außenstadt, 23.10.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- HGP Filmgesellschaft KG an Stadt Dortmund, 02.11.1955, STA DO, Best. 113, Nr. 134
- Hoesch-Museum an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 06.03.2017 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Insel-Film GmbH an Stadt Dortmund, 07.11.1950, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Hantsche, Irmgard, 08.01.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Stark, Alexander, 12.03.2019 (unveröffentlichte E-Mail)
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Stark, Alexander, 19.03.2019 (unveröffentlichte E-Mail)
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, Elisabeth, 03.03.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, Elisabeth, 03.06.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, Elisabeth, 11.08.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, Elisabeth, 19.01.1981, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Institut für den wissenschaftlichen Film an Wilms, Elisabeth, 19.01.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 54
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht an Wilms, Elisabeth, 03.03.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Jedwabski, Erich, an Stadt Dortmund, 08.11.1965, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Kabelfunk Dortmund an Wilms, Erich, 15.10.1984, STA DO, Best. 624, Nr. 69
- Kabelfunk Dortmund an Wilms, Erich, 25.09.1985, STA DO, Best. 624, Nr. 163
- KINAX an Filmtechnischer Betrieb Trebus, 02.06.1969, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- KINAX an Wilms, Elisabeth, 07.02.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 90
- KINAX an Wilms, Elisabeth, 28.05.1969, STA DO, Best. 624, Nr. 74
- Kirchlicher Gemeindedienst für Innere Mission Dortmund an Wilms, Elisabeth, 29.06.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 66
- Krupp Industrie- und Stahlbau an Wilms, Elisabeth, 13.12.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 64
- Landeszentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen an Wilms, Elisabeth, 02.08.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Landschaftsverband Westfalen-Lippe an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 06.03.2015 (E-Mail), GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Landschaftsverband Westfalen-Lippe an Stadt Dortmund, 28.01.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Leibold, Carl an Wilms, Elisabeth, 24.02.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 53
- Les, Hans an Wilms, Erich, 13.07.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 118
- Lummerzheim, M. V. an Dissel, Karl, 20.06.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 89
- Lyn-Film GmbH an Stadt Dortmund, 14.07.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Maibaum, Achim, und Partner an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 03.02.1995, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Marzahl, Erwin an Wilms, Elisabeth, 01.10.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 94
- Melinkat, Eduard an Wilms, Elisabeth, 20.09.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 94
- Meyer zur Capellen, W. an Wilms, Elisabeth, 24.11.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 31
- Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen an Evangelisch-Lutherische Kirchen-

- gemeinde Dortmund-Asseln, 24.05.1996, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Mundus-Filmproduktion an Stadt Dortmund, 16.06.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Nachschubbataillon 7, 1. Kompanie an Wilms, Elisabeth, 29.01.1981, STA DO, Best. 624, Nr. 49
- Nordbayerische Filmamateure Hersbruck an Wilms, Elisabeth, 08.06.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 63
- Norddeutsche Filmproduktion GmbH an Stadt Dortmund, 27.08.1954, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Norddeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 13.05.1985, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- O. V. an Kobusch, Paul, 16.11.1960, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V. an Markaritzer, Julius, 19.10.1960, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V. an Markaritzer, Julius, 16.11.1960, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- O. V. (vermutlich Neubauamt des Wasser- und Schifffahrtsamtes Münster) an Wilms, Elisabeth, 05.10.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 48
- Pawlowski, Karl an Wilms, Elisabeth, 20.04.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Peters, Elke an Wiethmann, Rolf, 07.04.2006, STA DO, Best. 624, o. N.
- Reinoldus-Film an Stadt Dortmund, 19.06.1957, STA DO, Best. 113, Nr. 132
- RETHETO Filmpflegeanstalten an Wilms, Elisabeth, 12.01.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Rewe Lebensmittelgroßhandel eGmbH an Wilms, Erich, 09.11.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 154
- Reychardt, Tino an Wilms, Elisabeth, 03.04.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft e. V. an Wilms, Elisabeth, 27.10.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 50
- Rhein-Ruhr-Film an Stadt Dortmund, 25.03.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Rheinstahl AG, Abteilung Presse und Information an Schoeneberg, Ekmar, 26.01.1970, tkA, Best. RSW, Nr. 5028
- Rheinstahl Union Brückenbau AG: Rundschreiben vom 05.05.1958, tkA, Best. Hoe, Nr. 8
- Rheinstahl Union Brückenbau AG an Wilms, Elisabeth, 25.10.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66
- Rheinstahl Union Brückenbau AG an Wilms, Elisabeth, 27.01.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66
- Rhewes Filmproduktion GmbH an Stadt Dortmund, 19.03.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Rhythmoton Film-Produktion an Stadt Dortmund, 04.05.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 134
- Ritter Filmgeräte GmbH an Wilms, Elisabeth, 05.02.1971, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Rosenberg, Hannes an Wilms, Elisabeth, 12.04.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Ruf, Wolfgang an Wilms, Elisabeth, 02.03.1978, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Schmaus, Herbert an Wilms, Elisabeth, 05.05.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 96
- Schmidt, Heinrich an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 04.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 18.06.1947, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 20.03.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 12.10.1949, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 08.02.1950, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 05.02.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 02.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 02.04.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2

- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 05.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 05.05.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 01.06.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 23.11.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Stuhlmacher, Johannes, 25.02.1949, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Wilms, Elisabeth, 22.12.1947, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Schmidt, Heinrich an Wilms, Elisabeth, 25.03.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Schmidt, Heinrich an Wilms, Elisabeth, 01.09.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Schmidt, Heinrich an Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes, 20.03.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Schmidt, Heinrich an Zentralbüro des Evangelischen Hilfswerkes, 12.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Schmidt, Karlheinz an Wilms, Elisabeth, 29.05.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 64
- Schulz, Richard an Wilms, Elisabeth, 17.11.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Schulz, Walter an Wilms, Elisabeth, 31.12.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 96
- Staatliche Ingenieurschule Dortmund an Wilms, Elisabeth, 28.09.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 34
- Stadt Dortmund an Borkowski, Hans, 22.10.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Stadt Dortmund an Buchdruckerei Gillessen, 06.10.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Stadt Dortmund an Deutscher Städtetag, 21.09.1950, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund an Hanisch, Karl-Heinz, 07.04.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Hanisch, Karl-Heinz, 30.04.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Hanisch, Karl-Heinz, 15.05.1964, STA DO Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Hanisch, Karl-Heinz, 21.09.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Hanisch, Karl-Heinz, 15.01.1965, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Insel-Film GmbH, 16.02.1951, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund an Jedwabski, Erich, 15.11.1964, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Jedwabski, Erich, 02.09.1965, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Melzer, Karl, 18.03.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund an Reinoldus-Film, 01.08.1957, STA DO, Best. 113, Nr. 132
- Stadt Dortmund an Roto-Film GmbH, 12.04.1951, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund an Schrader Filmproduktion, 23.10.1951, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund an Smacka, Werner, 20.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Stadt Dortmund an Thöne, Hermann, 04.02.1960, STA DO, Best. 113, Nr. 134
- Stadt Dortmund an Verein für Heimatkunde u. Verkehr Kreis Dinslaken e. V., 10.05.1951, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund an West-Film GmbH, 18.12.1952, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 07.12.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 53
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 09.12.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 53
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 25.03.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 02.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 06.12.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 152
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 13.12.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 13.08.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 22.09.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 08.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 19.11.1971, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 23.12.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 15.01.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 14
- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 01.07.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 14

- Stadt Dortmund an Wilms, Elisabeth, 09.04.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Stadt Dortmund an Wilms, Erich, 10.12.1982, STA DO, Best. 624, o.N.
- Stadt Dortmund, Informations- und Presseamt: an Wilms, Elisabeth, 27.12.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Stadt Wuppertal an Stadt Dortmund, 21.08.1951, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Strauch, Eberhard an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 23.03.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Strauch, Eberhard an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 29.04.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Strauch, Eberhard an Stuhlmacher, Johannes, 30.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Strauch, Eberhard an Stuhlmacher, Johannes, 07.06.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Strauch, Eberhard an Stuhlmacher, Johannes, 06.08.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Strauch, Eberhard an Wilms, Elisabeth, 07.06.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Strauch, Eberhard an Wilms, Elisabeth, 15.06.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Stuhlmacher, Johannes, an KINAX, 09.08.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 24.01.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 12.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 18.03.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 08.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 17.04.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 11.05.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 19.05.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 04.06.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 19.06.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 11.09.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 01.11.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 20.11.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 27.04.1949, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Stuhlmacher, Johannes, an Schmidt, Heinrich, 09.06.1949, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Stuke, Karl an Wilms, Elisabeth, 19.08.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 96
- Süddeutscher Rundfunk an Wilms, Elisabeth, 25.04.1978, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Südwestfunk an Wilms, Erich, 15.10.1985, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Südwestfunk an Wilms, Erich, 12.11.1985, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Südwestfunk an Wilms, Erich, 13.01.1986, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Südwestfunk an Wilms, Erich, 25.08.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Südwestfunk an Wilms, Erich, 04.10.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Südwestfunk an Wilms, Erich, 19.12.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Synodaldienststelle Herford an Hauptbüro des Evangelischen Hilfswerkes Westfalen, 24.06.1948, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Technische Hochschule München an Wilms, Elisabeth 22.11.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66
- Telefunken GmbH an Wilms, Elisabeth, 17.02.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- TF1 an Wilms, Elisabeth, 05.04.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Thöne, Hermann an Stadt Dortmund, 11.01.1960, STA DO, Best. 113, Nr. 134
- Tonstudio Dortmund GmbH an Wilms, Elisabeth, 15.11.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 74
- Trickfilmstudio Hubert Hasse an Wilms, Elisabeth, 30.11.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 74
- Universal Tonstudio an Stadt Dortmund, 22.04.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Universum Film AG an Stadt Dortmund, 20.08.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 134

- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, Elisabeth, 13.06.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 33
- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, Elisabeth, 01.08.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 33
- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, Elisabeth, 15.11.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 71
- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, Elisabeth, 13.06.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 72
- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, Elisabeth, 08.03.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 33
- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG an Wilms, Elisabeth, 26.10.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66
- Verein zur Förderung geistig Behinderter e. V., Dortmund an Wilms, Elisabeth 07.01.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 41
- Volkshochschule der Landeshauptstadt Düsseldorf an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 24.05.1995, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Volkshochschule der Landeshauptstadt Düsseldorf an Wilms, Elisabeth, 21.04.1978, STA DO, Best. 624, Nr. 59
- Volkshochschule der Stadt Duisburg an Wilms, Elisabeth, 02.10.1978, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg an Wilms, Elisabeth, 29.12.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 40
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 05.03.1993, GBELKA, Aktenordner: Filme/Wilms 1989/1990/1991 ff.
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 01.10.1996, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 13.05.1997, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 15.09.1997, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 01.10.1998, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 08.09.1999, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 30.08.2006, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 15.10.2007, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 03.05.2017, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 07.05.2018, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 31.08.2018, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Westdeutscher Rundfunk an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 08.10.2018, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Elisabeth, 03.12.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Elisabeth, 12.12.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Elisabeth, 13.03.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Elisabeth, 10.05.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Elisabeth, 15.07.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 10

- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 16.06.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 22.06.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 07.09.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 09.09.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 23.09.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 03.10.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 10.10.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 20.10.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 01.12.1988, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westdeutscher Rundfunk an Wilms, Erich, 18.04.1989, STA DO, Best. 624, Nr. 162
- Westfalahalle AG an Wilms, Elisabeth, 28.02.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 34
- Westfalahütte Dortmund AG an Wilms, Elisabeth, 07.05.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 25
- Westfälische Rundschau an Wilms, Elisabeth, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Westfälisches Industriemuseum an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 28.01.2005, GBELKA, Ordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- WIDOK GmbH an Stadt Dortmund, 17.10.1958, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Wilms, Elisabeth an Aberbach GmbH, 01.08.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Wilms, Elisabeth an Arbeitsgemeinschaft Schubert-Strabag, 07.01.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 36
- Wilms, Elisabeth an Bayerische Schmalfilm Gesellschaft, 03.09.1960, STA DO, Best. 624, Nr. 82
- Wilms, Elisabeth an Bever-Mohr, Walther, 30.01.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 3
- Wilms, Elisabeth an Bucurius, Sigrid, 10.10.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 96
- Wilms, Elisabeth an Bundeswasserwirtschaftsamt Hamburg, 20.09.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 67
- Wilms, Elisabeth an Colour Film Services Ltd., 23.09.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Elisabeth an Colour Film Services Ltd., 01.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Elisabeth an Colour Film Services Ltd., 11.12.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Elisabeth an Colour Film Services Ltd., 11.10.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an Colour Film Services Ltd., 10.03.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 85
- Wilms, Elisabeth an Colour Film Services Ltd., 07.04.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 85
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 23.01.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 13
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 21.12.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 27.12.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 06.05.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 10
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 15.12.1971, STA DO, Best. 624, Nr. 76
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 08.04.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 9
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 08.04.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 76
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 10.06.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 76
- Wilms, Elisabeth an Dortmunder Stadtwerke AG, 03.01.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 12
- Wilms, Elisabeth an Döring, Norbert, 19.10.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 53
- Wilms, Elisabeth an Dürrwerke AG, 03.01.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 71
- Wilms, Elisabeth an Faßbender, Hanne, 21.09.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 154
- Wilms, Elisabeth an Filmkopierwerk Ludwig Epkens, 26.12.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an Filmkopierwerk Ludwig Epkens, 01.01.1957, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an Filmtechnischer Betrieb Trebus, 02.06.1969, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Wilms, Elisabeth an FIPRA Filmpräparieranstalt, 10.03.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 73
- Wilms, Elisabeth an Freese, Frank, 08.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 88

- Wilms, Elisabeth an Gesamtverband evangelischer Kirchengemeinden in Dortmund, 11.06.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Wilms, Elisabeth an Geyer Filmkopierwerke, 08.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 88
- Wilms, Elisabeth an HADEKO – Film GmbH & Co Kommanditgesellschaft, 16.11.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Wilms, Elisabeth an Hansmann, Wilhelm, 09.04.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 34
- Wilms, Elisabeth an Haus für Berufsgestaltung des Lebensmittel-Einzelhandels, 17.09.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 154
- Wilms, Elisabeth an Hüttemann, W., 18.02.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Wilms, Elisabeth an Kiesewetter, Liselotte, 28.06.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an KINAX, 25.09.1949, STA DO, Best. 624, Nr. 82
- Wilms, Elisabeth an KINAX, 28.05.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an Kodak AG, 01.06.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an Kodak AG, 26.06.1957, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an Kodak AG, 05.08.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 88
- Wilms, Elisabeth an KINAX, 21.08.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 61
- Wilms, Elisabeth an KINAX, 02.08.1971, STA DO, Best. 624, Nr. 50
- Wilms, Elisabeth an Lichtpauzanstalt Gröschchen, 16.10.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 84
- Wilms, Elisabeth an Maschinenfabrik Deutschland GmbH, 20.02.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 51
- Wilms, Elisabeth an Melinkat, Eduard, 03.10.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 94
- Wilms, Elisabeth an Paillard Bolex GmbH, 02.04.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 88
- Wilms, Elisabeth an Paillard Bolex GmbH, 07.03.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 88
- Wilms, Elisabeth an Porst, Hanns, 11.05.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Elisabeth an RETHETO Filmpflegeanstalten, 16.09.1953, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Elisabeth an RETHETO Filmpflegeanstalten, 29.06.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Elisabeth an RETHETO Filmpflegeanstalten, 11.12.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Elisabeth an Rheinstahl Union Brückenbau AG, 28.09.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 71
- Wilms, Elisabeth an Rheinstahl Union Brückenbau AG, 10.04.1962, STA DO, Best. 624, Nr. 72
- Wilms, Elisabeth an Rheinstahl Union Brückenbau AG, 09.02.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 77
- Wilms, Elisabeth an Rheinstahl AG Bergbau- und Hebeteknik, 05.04.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 76
- Wilms, Elisabeth an Rheinstahl Hanomag AG, 17.07.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 72
- Wilms, Elisabeth an Rheinstahl Hanomag AG, 25.07.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 72
- Wilms, Elisabeth an Rheinstahl Union Brückenbau AG, 22.05.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 71
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 18.06.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 04.11.1959, STA DO, Best. 624, Nr. 32
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 09.01.1960, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 05.04.1961, STA DO, Best. 624, Nr. 77
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 12.01.1971, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 11.01.1974 STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 20.12.1974, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 16.12.1975, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 21.02.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 12.05.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 17.05.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Wilms, Elisabeth an Stadt Dortmund, 12.12.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 15
- Wilms, Elisabeth an Stadt Unna, 23.06.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 47
- Wilms, Elisabeth an Sozialverwaltung der

- Stadt Dortmund, 31.03.1954, STA DO, Best. 624, Nr. 77
- Wilms, Elisabeth an Thyssen Industrie AG Klönne, 27.10.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 42
- Wilms, Elisabeth an Thyssen Industrie AG Klönne, 09.09.1977, STA DO, Best. 624, Nr. 42
- Wilms, Elisabeth an Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, 01.08.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 33
- Wilms, Elisabeth an Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, 21.10.1963, STA DO, Best. 624, Nr. 71
- Wilms, Elisabeth an Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg, 28.02.1966, STA DO, Best. 624, Nr. 66
- Wilms, Elisabeth an Westfalenhalle AG, 15.11.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 34
- Wilms, Elisabeth an Dr. Zaiser, 07.06.1951, STA DO, Best. 624, Nr. 83
- Wilms, Erich an Kabelfunk Dortmund, 15.01.1985, 28.01.1985, 11.03.1985, sowie zweimal o.D., STA DO, Best. 624, Nr. 69
- Wilms, Josefine an Wilms, Elisabeth, 02.09.1956, STA DO, Best. 624, Nr. 116
- W. Vortmeyer KG an Wilms, Elisabeth, 15.10.1964, STA DO, Best. 624, Nr. 35
- Zeitlupe TV an Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln, 11.11.2013, GBELKA, Ordner: Elisabeth-Wilms-Filme Rechnungen
- Zweites Deutsches Fernsehen an Wilms, Elisabeth, 14.11.1979, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- Zweites Deutsches Fernsehen an Wilms, Erich, 12.12.1985, STA DO, Best. 624, Nr. 163
- Zweites Deutsches Fernsehen an Wilms, Erich, 03.02.1986, STA DO, Best. 624, Nr. 163
- Sonstige unveröffentlichte Quellen**
- Baumann, Carl-Friedrich: «Was kostet ein Industriefilm?», Typoskript, 1963, tkA, Best. RSW, Nr. 5024
- Benzing, Elly: «Elisabeth Wilms Schmalfilmproduzentin» (Manuskript eines Artikels für den Westfalen-Spiegel), 1953, STA DO, Best. 624, Nr. 113
- Bund Deutscher Film-Amateure e. V.: «Bericht über die vom Bund Deutscher Film-Amateure e. V. Braunschweig einberufene Tagung der Film-Amateure in Dillenburg (Hessen) vom 21. bis 23. April 1950», 22.04.1950, STA DO, Best. 624, Nr. 97
- Dortmunder Stadtwerke AG: Auflistung mit Motivvorschlägen für einen Film über die Wasserversorgung Dortmunds, o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 8
- Dortmunder Stadtwerke AG: Vereinbarung zwischen Dortmunder Stadtwerke AG und Elisabeth Wilms, 05.09.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 9
- Filmprüfstelle Berlin: Vorschussrechnung für die Zensur von DER WEIHNACHTSBÄCKER, 16.03.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 2
- Filmprüfstelle Berlin: Vorschussrechnung für die Zensur von MOSELHERBST, 16.03.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 2
- Filmprüfstelle Berlin: Vorschussrechnung für die Zensur von MÜNSTERLAND – HEIMATLAND, 16.03.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 2
- Filmprüfstelle Berlin: Vorschussrechnung für die Zensur von PUMPERNICKEL, 16.03.1944, STA DO, Best. 624, Nr. 2
- Gesellschaft Casino zu Dortmund: «Einladung zu einem gemütlichen Kaffee-Kränzchen», 03.11.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 64
- HADEKO – Film GmbH & Co Kommanditgesellschaft: Rechnung für Filmkopie, 26.02.1952, STA DO, Best. 624, Nr. 74
- HADEKO – Film GmbH & Co Kommanditgesellschaft: Rechnung für Filmkopie, 31.07.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 74
- HADEKO – Film GmbH & Co Kommanditgesellschaft: Rechnung für Filmkopie, 30.11.1973, STA DO, Best. 624, Nr. 74
- HADEKO – Film GmbH & Co Kommanditgesellschaft / Wilms, Elisabeth: Musiknutzungsvertrag, 17.07.1967, STA DO, Best. 624, Nr. 23
- Hieber, Hanne: Programm zur Veranstal-

- tungsreihe «40 Jahre Stadtgeschichte im Film. Retrospektive Elisabeth Wilms, die «Filmende Bäckerfrau von Dortmund», 2002, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Höhere Mädchenschule zu Lengerich in Westfalen: Abgangszeugnis Elisabeth Meyer, 08.04.1919, STA DO, Best. 624, Nr. 133
- KINAX: Rechnung für Filmkopie, 20.03.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 89
- KINAX: Rechnung für Filmkopie, 16.04.1981, STA DO, Best. 624, Nr. 73
- Lions Club Schwerte: Sitzungsprotokoll [unvollständig überliefert], o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 64
- Meyer, Wilhelm: Testament, 29.02.1940, Stadtarchiv Dortmund, Best. 624, Nr. 158
- O. V.: Aktenvermerk, 18.12.1981, STA DO, Best. 624, o. N.
- O. V.: Ausleihquittung über Videokassette, 26.01.1995, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- O. V.: Ausleihquittung über Videokassette, 13.08.1997, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- O. V.: Besprechungsprotokoll, 06.02.1948, STA DO, Best. 624, Nr. 6
- O. V.: «Elisabeth Wilms. Ein Porträt» [einleitender Text des Film-Findbuches zum Nachlass von Elisabeth Wilms], o. D., STA DO, Best. 624, o. N.
- O. V.: Fortnightly Intelligence Report, 12.05.1947, STA DO, Best. 80, Nr. 18
- O. V.: Programm der Tagung «Fünf Jahre Moskauer Vertrag – Was hat der Vertrag an Fortschritten gebracht?», o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 50
- O. V.: Textentwurf für FLIRT MIT EINER MASCHINE, STA DO, Best. 624, Nr. 24
- O. V.: Vorschläge für die Werbung, 04.11.1945, LkA EKvW, Best. 13.110, Nr. 95/2
- Paillard Bolex GmbH: Kostenvoranschlag für Reparatur, 13.04.1970, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Paillard Bolex GmbH: Kostenvoranschlag für Revision, 02.02.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Rheinstahl AG: «Filme im Rheinstahl-Kreis – Stand 6.12.61», 06.12.1961, tkA, Best. RSW, Nr. 5024
- Rheinstahl AG: «Filme im Rheinstahl-Kreis – Stand 14.01.1964», 14.01.1964, tkA, Best. RSW, Nr. 5024
- Rheinstahl AG: «Filme im Rheinstahl-Kreis – Stand August 1964», o. D., tkA, Best. RSW, Nr. 5024
- Rheinstahl AG: «Gültige Filme im Rheinstahl-Kreis (16mm Kopien), Stand 06.02.1967», 06.02.1967, tkA, Best. RSW, Nr. 3270
- Rheinstahl Union Brückenbau AG: «Aktennotiz Betr. Erstellung eines neuen USTH-Films», o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 42
- Rheinstahl Union Brückenbau AG: Drehbuch zu UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL, STA DO, Best. 624, Nr. 42
- Ritter Filmgeräte GmbH: Kundendienst-Rechnung, 23.06.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Ritter Filmgeräte GmbH: Kundendienst-Rechnung, 03.08.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Ritter Filmgeräte GmbH: Kundendienst-Rechnung, 07.08.1972, STA DO, Best. 624, Nr. 80
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: «Einladung zum gemütlichen vorweihnachtlichen Beisammensein 1977», o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 104
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: «Einladung zum gemütlichen vorweihnachtlichen Beisammensein 1979», o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 103
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: «Mitglieder am 1. Juli 1976», 01.07.1976, STA DO, Best. 624, Nr. 103
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: «Mitgliederstand 01.01.1980», 01.01.1980, STA DO, Best. 624, Nr. 103
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: «Pro-

- gramm für die Zeit vom 01. Januar – 31. März 1980», o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 103
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: «Programm bis einschließlich Oktober 1978», o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 103
- Schmalfilm-Klub Dortmund e. V.: «Protokoll zur Jahreshauptversammlung 1980 des Schmalfilm-Klubs Dortmund», STA DO, Best. 624, Nr. 103
- Spar- und Darlehenskasse Dortmund-Asseln: Kontoauszug für Elisabeth Wilms, 04.09.1950, AELKA, Nr. 352
- Stadt Dortmund, Frauenausschuss: «Einladung zum geselligen Beisammensein am 03.01.1952», o. D., STA DO, Best. 624, Nr. 59
- Stadt Dortmund, Presse- und Verkehrsamtsamt: Aktennotiz, 31.03.1950, STA DO, Best. 113, Nr. 130
- Stadt Dortmund, Presse- und Verkehrsamtsamt: Aktennotiz, 11.01.1960, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund, Presse- und Verkehrsamtsamt: Aktennotiz, 19.02.1962, STA DO, Best. 113, Nr. 132
- Stadt Dortmund, Presse- und Verkehrsamtsamt: Aktennotiz, 28.05.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Stadt Dortmund, Presse- und Verkehrsamtsamt: Aktennotiz, 04.08.1969, STA DO, Best. 113, Nr. 124
- Stadt Dortmund, Presse- und Verkehrsamtsamt: Aktennotiz betreff Dortmund Film, o. D., STA DO, Best. 113, Nr. 132
- Stadt Dortmund: «Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Arbeitskreises Bundesgartenschau», 27.06.1959, STA DO, Best. 113, Nr. 129
- Stadt Dortmund: Eintrittskarte zu Filmveranstaltung «So entstand die Westfalenhalle», STA DO, Best. 624, Nr. 105
- Stadt Dortmund: internes Schreiben, 08.06.1960, STA DO, Best. 113, Nr. 132
- Stadt Dortmund: internes Schreiben, 19.02.1961, STA DO, Best. 113, Nr. 132
- Stadt Dortmund: internes Schreiben, 05.12.1961, STA DO, Best. 113, Nr. 132
- Stadt Dortmund: Urkunde zur Verleihung der Ehrennadel der Stadt Dortmund an Elisabeth Wilms, STA DO, Best. 624, Nr. 60
- Standesamt Dortmund: Sterbeurkunde Elisabeth Wilms, 26.08.1981, AELKA, Nr. 352
- Standesamt Dortmund: Sterbeurkunde Friedrich Wilms, 12.07.1943, AELKA, Nr. 352
- Stuhlmacher, Johannes: Aktenvermerk für Dr. v. Gersdorff, 23.02.1948, ADE, Best. ZB, Nr. 462
- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG: Protokoll der Filmsichtung von DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55, 01.02.1955, STA DO, Best. 624, Nr. 33
- Westdeutscher Rundfunk / Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Dortmund-Asseln: Rahmenvertrag zur Nutzung von Elisabeth Wilms' Filmmaterial im Fernsehen, 27.09.2007, GBELKA, Aktenordner: Filmarchiv Korrespondenz Verträge
- Westfälischer Bezirksverein des Vereins Deutscher Ingenieure: «Einladung zur Jahres-Hauptversammlung», 03.03.1958, STA DO, Best. 624, Nr. 59
- Wiethmann, Rolf: Aktenvermerk, 02.04.2006, STA DO, Best. 624, o. N.
- Wilms, Elisabeth: «Anlage zur Erklärung der einheitl. Feststellung der Einkünfte für das Kalenderjahr 1954», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Anlage zur Überschüßermittlung für das Kalenderjahr 1961», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Anlage zur Überschüßermittlung für das Kalenderjahr 1963», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Ausgaben 1950», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Einkommenssteuererklärung für das Kalenderjahr 1953», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Einnahmen und Aus-

- gaben II/48–1949», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Filmarbeitstage 1963», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Filmeinnahmen 1950», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: FLIRT MIT EINER MASCHINE [Textentwürfe], STA DO, Best. 624, Nr. 24
- Wilms, Elisabeth: «Gewinnermittlung für die Zeit vom 1.1. – 31.12.1957», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Gewinnermittlung für die Zeit vom 1.1. – 31.12.1959», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: Inventarauflistung 1953–1955, STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: Inventarauflistung 1956–1959, STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Jahreszusammenstellung 1956», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Jahreszusammenstellung 1960», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Jahreszusammenstellung 1962», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Jahreszusammenstellung 1963», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1951», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1952», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1953», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1954», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1955», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1956», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1961», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1962», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth: «Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben 1963», STA DO, Best. 624, Nr. 91a
- Wilms, Elisabeth und Erich: Arbeitsvertrag, 30.03.1965, STA DO, Best. 624, Nr. 79
- Wilms, Erich: Fragebogen zur Entnazifizierung, 10.11.1946, STA DO, Best. 624, Nr. 137–141
- Wilms, Friedrich und Henriette: Testament, 20.08.1931, AELKA, Nr. 352

9.3.3 Internetquellen

- Amateur Cinema Project: «Stubbornly Alive Particles»: Recovering Basque Amateur Cinema (Part I)». In: <https://bit.ly/3pk3nEF> (26.02.2022)
- Auslandsgesellschaft.de e. V.: «70 Jahre Auslandsgesellschaft NRW». In: <https://bit.ly/3ItDyBd> (13.03.2022)
- Beziehungsweise – weiterdenken: «Hanne Hieber». In: <https://bit.ly/3qIKLEJ> (13.03.2022)
- Center for Home Movies: <http://www.centerforhomemovies.org/> (26.02.2022)
- Deutsche Forschungsgemeinschaft: «Sonderforschungsbereich 434: Erinnerungskulturen». In: <https://bit.ly/3Po4bnd> (13.03.2022)
- DFG-gefördertes Graduiertenkolleg 2279 «Konfigurationen des Films»: <https://konfigurationen-des-films.de/> (26.02.2022)
- Dierks, Klaas Dirk: «Getrud David – Regisseurin, Produzentin», <https://bit.ly/3vIgvpp>, 13.03.2022
- Dortmunder Tresen Filmfestival: «Das Programm 2012». In: <https://bit.ly/3JoNZ1y> (13.03.2022).
- Dortmunder U: «MO Schaufenster #11». In: <https://bit.ly/3IpHyda> (13.03.2022)
- Duisburger Filmwoche: «Protokoll der Diskussion über die Fernseh-Filme FAMILIENKINO – Folge 4 und 5 von Alfred Beh-

- rens und Michael Kuball am 09.11.1979», online verfügbar unter: <https://bit.ly/3Mh35Z5> (26.02.2022)
- Filmportal.de: «Alf Zengerling». In: <https://bit.ly/3q715sE> (13.03.2022)
- Filmportal.de: «HGP-Filmgesellschaft KG (Berlin/West)», <https://bit.ly/3KKQADh> (13.03.2022)
- Filmportal.de: «Lyn-Film GmbH (Düsseldorf)». In: <https://bit.ly/3I86zcU> (13.03.2022)
- Filmportal.de: «Norddeutsche Filmproduktion GmbH (Hamburg)». In: <https://bit.ly/36m7E3r> (13.03.2022)
- Filmportal.de: «Rhewes Filmproduktion GmbH (Düsseldorf)». In: <https://bit.ly/34KNakB> (13.03.2022)
- Filmportal.de: «Rhythmoton Film-Produktion (Hamburg)». In: <https://bit.ly/3q782d8> (13.03.2022)
- Forschungsinformationssystem Agrar und Ernährung: «Institut für Wasserforschung GmbH». In: <https://bit.ly/3MRSkww> (13.03.2022)
- Geiß, Antje: «Filme von Elisabeth Wilms aus den 50er Jahren». In: <https://bit.ly/3irhDqZ> (13.03.2022)
- Gesellschaft Casino zu Dortmund: «Über uns». In: <https://bit.ly/36abj4Q> (13.03.2022)
- Gesetze im Internet: «Durchschnittsentgelt in EURO/DM/RM». In: <https://bit.ly/3KGer72> (13.03.2022)
- Haus des Dokumentarfilms: «Die DVD-Edition mit Filmschätzen aus unserer Heimat». In: <https://bit.ly/3BSIYww> (26.02.2022)
- Hieber, Hanne: «Bücher». In: <https://bit.ly/3CYW5Ma> (13.03.2022)
- Hieber, Hanne: «Elisabeth Wilms / 1905–1981. Die ‚Filmende Bäckerfrau‘ von Dortmund». In: <https://bit.ly/3ImP8FB> (13.03.2022)
- Hieber, Hanne «Stöckelschuh – Frauen-Geschichte-Dortmund». In: <https://bit.ly/3CYW5Ma> (13.03.2022)
- Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V.: «Beiträge». In: <https://bit.ly/3tpWHqE> (13.03.2022)
- Internationales Frauenfilmfestival: «Festival-archiv». In: <https://bit.ly/3tm7IJQ> (13.03.2022) [nur noch mittels Wayback Machine einsehbar]
- Jacobsen, Wolfgang: «Oertel, Curt». In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Neue Deutsche Biographie, Bd. 19*, Berlin 1999, S. 449–450: <https://bit.ly/3q32OPG> (13.03.2022) [Retrodigitalisat]
- Kanton Aargau: «Sammlungen». In: <https://bit.ly/3pjOlhQ> (26.02.2022)
- Kinothek Asta Nielsen e. V.: <http://www.kinothek-asta-nielsen.de/> (26.02.2022)
- Lesbian Home Movie Project: <https://www.lesbianhomemovieproject.org/> (26.02.2022)
- Lexikon der Filmbegriffe: «Blimp». In: <https://bit.ly/3tO6Mge> (13.03.2022)
- Lexikon der Filmbegriffe: «Dup-Negativ». In: <https://bit.ly/3a3TENT> (13.03.2022)
- Lexikon der Filmbegriffe: «Galgen». In: <https://bit.ly/3MFIP4q> (13.03.2022)
- Lexikon der Filmbegriffe: «Lavendel». In: <https://bit.ly/3I8z7TB> (13.03.2022)
- Lexikon der Filmbegriffe: «Zwischenpositiv». In: <https://bit.ly/34EjPsb> (13.03.2022)
- Lichtspiel / Kinemathek Bern: <https://lichtspiel.ch/de/> (26.02.2022)
- Lions Club Schwerte/Ruhr: «Der Lions Club Schwerte/Ruhr». In: <https://bit.ly/3io8pvT> (13.03.2022)
- Lions Club Schwerte/Ruhr: «Gründung des Lions Clubs Schwerte-Caelestia». In: <https://bit.ly/3qJlRYS> (13.03.2022)
- LWL-Medienzentrum für Westfalen: «Film- und Tonarchiv». In: <https://bit.ly/3Is1jlg> (26.02.2022)
- Matthias-Film gGmbH: «60 Jahre Matthias-Film». In: <https://bit.ly/34Z8B1A> (13.03.2022)

- Mitteldeutscher Rundfunk: «8mm DDR». In: <https://bit.ly/3ueN90S> (13.03.2022)
- Niederösterreich privat: <https://www.noeprivat.at/de/> (26.02.2022)
- Northeast Historic Film: «Collections». In: <https://bit.ly/3vtpFr4> (26.02.2022)
- Österreichisches Filmmuseum: «Amateurfilm». In: <https://bit.ly/3JZQc3m> (26.02.2022)
- Presseportal.de: «Von Guernica bis Hiroshima: 3sat zeigt zweiteilige Dokumentation «Bombenkrieg»». In: <https://bit.ly/3C-T4oZQ> (13.03.2022)
- Rodvalho, Beatriz / Sapio, Guiseppina: «Tuer les pères: femmes derrière la caméra dans les film de famille». In: <https://bit.ly/3PhZ6gh> (26.02.2022)
- Ruhr-Revue: «Das Phantom: Karl Hoesch». In: <https://bit.ly/3JoAv68> (13.03.2022)
- Stadtlabor Gießen: «Gießen in bewegten Bildern». In: <https://bit.ly/3Hlc1st> (26.02.2022)
- thyssenkrupp AG: «thyssenkrupp Corporate Archives». In: <https://bit.ly/363iqfc> (13.03.2022)
- Université de Lausanne: «Histoire des machines et archéologie des pratiques: Bolex et le cinéma amateur en Suisse». In: <https://bit.ly/3plxeyx> (26.02.2022)
- Weblog der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund: «Wilms-Filme im U-Kino!». In: <https://bit.ly/3CUB0SQ> (13.03.2022)
- Westdeutscher Rundfunk: «15 Heimatabende!». In: <https://bit.ly/3ubg7P1> (13.03.2022)
- Westdeutscher Rundfunk: «Budget 2016». In: <https://bit.ly/3to69ed> (13.03.2022)
- Wikipedia – die freie Enzyklopädie: «Elisabeth Wilms». In: <https://bit.ly/3tmU9ts> (13.03.2022)
- Wildermuth, Katja: «Hintergrund. Deutschland filmt!». In: <https://bit.ly/3spcENF> (26.02.2022)
- Yale University Library: «Yale Film Archive». In: <https://bit.ly/3K1vAbg> (26.02.2022)
- Yorkshire Film Archive: <https://www.yfane-fa.com/> (26.02.2022)
- Zeitlupe GmbH: «Die Stadtfilmer». In: <https://bit.ly/363FR8d> (13.03.2022)

9.4 Literaturverzeichnis

- Aasman, Susann: *Ritueel van huiselijk geluk: een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*, Groningen 2004
- Acland, Charles R. / Wasson, Haidee (Hrsg.): *Useful Cinema*, Durham, London 2011
- Allmendinger, Jutta / Leuze, Kathrin / Blanck, Jonna Milena: «50 Jahre Geschlechtergerechtigkeit und Arbeitsmarkt». In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 24–25, 2008, S. 18–25
- Assmann, Aleida / Frevert, Ute: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999
- Assmann, Jan: «Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität». In: Assmann, Jan / Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt 1988, S. 9–19
- Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): *Fische, Flieger, Frau im Winter. Auftragsfotografie im 20. Jahrhundert aus dem Archiv Bauer*, Karlsruhe 1999
- Basaldella, Dennis: *Ein Leben für den Film. Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehschaffen in der DDR*, Marburg 2020
- Basner, Klaus: *Unna. Historisches Porträt einer Stadt*, Bd. 2, Bönen 2013
- Bell, Frank: «Kopier- und Entwicklungsanstalten in der BRD seit 1945». In: Polzer, Joachim (Hrsg.): *Zur Geschichte des Filmkopierwerks*, Potsdam 2006, S. 231–244
- Bell, Frank: «Unsere Welt ist der Film: Wil-

- helm Ax und KINAX in Dillenburg». In: Polzer, Joachim (Hrsg.): *Zur Geschichte des Filmkopierwerks*, Potsdam 2006, S. 205–216
- Björkin, Mats / Snickars, Pelle: «1923/1933. Production, Reception and Cultural Significance of Swedish Non-fiction Film». In Zimmermann, Peter / Hoffmann, Kay (Hrsg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz 2003, S. 272–290
- Buchloh, Stephan: «Zwischen Demokratisierungsbemühungen und Wirtschaftsinteressen: Der Film unter der Besetzung der westlichen Alliierten». In: Holger Böning / Arnulf Kutsch / Rudolf Stöber (Hrsg.): *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, Bd. 8, Stuttgart 2006, S. 162–193
- Buckingham, David / Willett, Rebekah (Hrsg.): *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*, London 2009
- Bock, Gisela: «Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte». In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 3, 1988, S. 364–391
- Bohn, Anna / Koerber, Martin: «Archivierung audiovisueller Medien in Deutschland». In: Lepper, Marcel / Raulff, Ulrich (Hrsg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 168–177
- Börstinghaus, Wolfgang / Jacobs, Martin / Penckert, Uwe / Schreckenber, Ernst: «Frühes Kino in Dortmund: Ein neues Unterhaltungsmedium setzt sich durch». In: Framke, Gisela (Hrsg.): *8 Stunden sind kein Tag. Freizeit und Vergnügen in Dortmund 1870–1939*, Heidelberg 1993, S. 68–80
- Börstinghaus, Wolfgang / Jacobs, Martin: «Von der Schaubude zum Filmpalast. Kinetographie und Urbanität – Frühes Kino in Dortmund». In: *Raumplanung* 66, 1994, S. 145–157
- Bösch, Frank: «Holocaust mit ›K‹. Audiovisuelle Narrative in neueren Fernsehdokumentationen». In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 317–332
- Craven, Ian: «Eine Annäherung an den Avantgardismus? Amateuranimation und das Ringen mit der Technik». In: Mattl, Siegfried / Lesky, Carina / Öhner, Vráäth / Zechner, Ingo (Hrsg.): *Abenteurer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 41–57
- Craven, Ian (Hrsg.): *Movies on Home Ground. Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge 2009
- Cosandey, Roland: «Fragments pour une histoire du cinéma amateur en Suisse». In: RéseauPatrimoineS (Hrsg.): *Documents* 6, Lausanne 2005
- Cuevas, Efrén: «Change of Scale: Home Movies as Microhistory in Documentary Films». In: Rascaroli, Laura / Young, Gwenda / Monahan, Barry (Hrsg.): *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, New York u. a. 2014, S. 139–151
- Dannebom, Werner: «Öffentlichkeitsarbeit und Werbung im Amt für Wirtschafts- und Strukturförderung». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 10–11
- De Rosa, Miriam / Hediger, Vinzenz: «Post-what? Post-when? A Conversation on the ›Posts‹ of Post-media and Post-cinema». In: Milano University Press (Hrsg.): *Cinema & Cie* 26/27, S. 9–20
- Diner, Dan: *Kreisläufe. Nationalsozialismus und Gedächtnis*. Berlin 1995
- Döring, Peter: «Der Filmbestand im Archiv der RWE Net AG». In: Rasch, Manfred / Berendes, Hans Ulrich / Döring, Peter / Ellerbrock, Karl-Peter / Farrenkopf, Michael / Köhne-Lindenlaub, Renate / Siekmann, Birgit / Thomas, Hans-Georg / Toncourt, Manfred / Wessel, Horst A. / Zeppenfeld, Burkhard (Hrsg.): *Industriefilm 1948–1959. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2003, S. 52–53
- Döring, Peter / Thomas, Hans-Georg: «Der Filmbestand im Historischen Konzernarchiv RWE». In: Rasch, Manfred / Ahl-

- brecht, Hans / Berendes, Hans Ulrich / Bleidick, Dietmar / Ellerbrock, Karl-Peter / Farrenkopf, Michael / Fehse, Monika / Kania, Rudolf / Przigoda, Stefan / Rennert, Kornelia / Stellmacher, Ulrike / Stremmel, Ralf / Thomas, Hans-Georg (Hrsg.): *Industriefilm 1960–1969. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2011, S. 46–47
- Duscha, Anneli: *Ella Bergmann-Michel. Fotografien und Filme 1927–1935*, Göttingen 2005
- Dyson, Francis: «Occupying a Distinguished but Lonely Place in the Amateur Movement: Ace Movies 1929 to 1964». In: Shand, Ryan / Craven, Ian (Hrsg.): *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh 2013, S. 125–143
- Eckart, Wolfgang U.: «Kino, Hunger, «Rassenschmach». Exemplarische Dokumentar- und Propagandafilme aus dem Nachkriegsdeutschland, 1919–1924». In: Osten, Philipp / Moser, Gabriele / Bonah, Christian / Sumpf, Alexandre / Close-Koenig, Tricia / Danet, Joël (Hrsg.): *Das Vorprogramm. Lehrfilm, Gebrauchsfilm, Propagandafilm, unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am Oberrhein, 1900–1970*, Heidelberg, Straßbourg 2015, S. 317–338
- Eisert, Gelia / Kemner, Gerhard: *Lebende Bilder: Eine Technikgeschichte des Films*, Berlin 2000
- Elsaesser, Thomas: «Archives and Archaeologies, The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media». In: Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 19–34
- Elsaesser, Thomas: «Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen». In: Kremer, Klaus / Ehmann, Antje / Goergen, Jeanpaul (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 381–410
- Fibla, Enrique / Salazkina, Masha (Hrsg.): *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Bloomington 2021
- Fibla, Enrique / Salazkina, Masha: «Introduction. *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*». In: Fibla, Enrique / Salazkina, Masha: *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Bloomington 2021, S. 1–24.
- Fischl, Felix / Filmkollektiv Frankfurt e. V. (Hrsg.): *Wandelbares Frankfurt. Dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 2018
- Fleiß, Daniela: *Auf dem Weg zum «starken Stück Deutschland». Image- und Identitätsbildung im Ruhrgebiet in Zeiten von Kohle- und Stahlkrise*, Duisburg 2010
- Fleiß, Daniela: «Die Stadt und ihr Bild. Stadtwerbung in Bottrop, Duisburg und Essen in Zeiten von Kohle- und Stahlkrise». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 40–44
- Forster, Ralf: «Die Stadt und das Werk. Das Amateurfilmstudio PENTACON in Dresden (1953–1990)». In: CineGraph Babelsberg e. V. (Hrsg.): *Filmblatt* 57, Sommer 2015, S. 61–74
- Forster, Ralf: *Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR*, München 2018
- Forster, Ralf / Fritzsche, Karin / Petzold, Volker: «Amateurfilm» in der DDR. *Erste Bestandsaufnahme und strukturelle Beschreibung des Schmalfilmschaffens mit lokaler und regionaler Bedeutung. Arbeitsbericht zur Studie*, o. O. 2005
- Forster, Ralf / Petzold, Volker: *Im Schatten der DEFA. Private Filmproduzenten in der DDR*, Stuttgart 2011
- Framke, Gisela (Hrsg.): *8 Stunden sind kein Tag. Freizeit und Vergnügen in Dortmund 1870–1939*, Heidelberg 1993
- Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt a. M., 1986

- Goergen, Jeanpaul: «Einführung in den Dokumentarfilm »Es war ein Mensch...«», <https://bit.ly/3tSe6Y9> (13.03.2022)
- Goergen, Jeanpaul: «Im Schatten von Reinger und Riefenstahl. Filmwege von Frauen im deutschen Animations-, Dokumentar- und Kulturfilm bis 1945». In: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin (Hrsg.): *Frauen – Film – Frauen. Deutsche Dokumentar-, Animations- und Kulturfilme bis 1954*. Berlin 2002, S. 9–18
- Goergen, Jeanpaul: «Urbanität und Idylle. Städtefilme zwischen Kommerz und Kulturpropaganda». In: Kremer, Klaus / Ehmann, Antje / Goergen, Jeanpaul (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 152–172
- Guckes, Jochen: *Konstruktionen bürgerlicher Identität. Städtische Selbstbilder in Freiburg, Dresden und Dortmund 1900–1960*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2011
- Guerin, Frances: *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, Minneapolis, London 2012
- Haake, Susanne / Keitz, Ursula von (Hrsg.): *Kino und Erinnerung, AugenBlick – Konstanzer Hefter zur Medienwissenschaft* 61, Marburg 2015
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967
- Harenberg, Bodo (Hrsg.): *Chronik des Ruhrgebiets*, Dortmund 1987
- Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Berlin 2007
- Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009
- Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick: «Record, Rhetoric, Rationalization: Industrial Organization and Film». In: Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 35–49
- Heinrich, Horst-Alfred: *Kollektive Erinnerungen der Deutschen. Theoretische Konzepte und empirische Befunde zum sozialen Gedächtnis*, Weinheim, München 2002
- Heise, Sabine: «Frauen-Arbeiten – Zwischen Beruf und Berufung», <https://bit.ly/357glt6> (26.02.2022)
- Herbert, Ulrich: *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, München 2001
- Hermanns, Silke: *Trümmer (in) der Erinnerung. Strategien des Erzählens über die unmittelbare Nachkriegszeit*, Bielefeld 2006
- Hieber, Hanne: ««Euch, liebe Tante Lisbeth und lieber Onkel Erich zur Silberhochzeit alles Gute». Ein Fotoalbum über die filmende Bäckerfrau Elisabeth Wilms». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 2, Dortmund 2003, S. 37–39
- Hieber, Hanne: «Wilms, Elisabeth». In: Bohrmann, Hans (Hrsg.): *Biographien bedeutender Dortmunder: Menschen in, aus und für Dortmund*, Bd. 3, Essen 2001, S. 214–217
- Hofmann, Paul: «Solange ich laufen kann, werde ich natürlich Filme drehen...» Die Dortmunder Filmchronistin Elisabeth Wilms». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 38–39
- Hoffmann, Anne: «'59 '69 '91 – Drei entscheidende Wegmarken. Die Gartenschauen im Überblick». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 2, Dortmund 2009, S. 91–95
- Hoffmann, Kay: Eine «lokale Wochenschau als Spiegel des bundesdeutschen Wirtschaftswunders. Das Beispiel Karlsruher Monatsspiegel». In: Osten, Philipp / Moser, Gabriele / Bonah, Christian / Sumpf,

- Alexandre / Close-Koenig, Tricia / Danet, Joël (Hrsg.): *Das Vorprogramm. Lehrfilm, Gebrauchsfilm, Propagandafilm, unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am Oberrhein, 1900–1970*, Heidelberg, Strasbourg 2015, S. 243–262
- Hoffmann, Kay: «Ein wirklicher Neuanfang blieb aus. Westdeutscher Kulturfilm der 1940er und 1950er Jahre». In: Roschlau, Johannes (Hrsg.): *Träume in Trümmern. Film – Produktion und Propaganda in Europa 1940–1950*, München 2009, S. 35–45
- Hoffmann, Paul / Hauptstock, Hans / Jakob, Volker / Schleidgen, Wolf-Rüdiger / Wagner, Johannes Volker / Wessel, Horst A.: *Filmschätzen auf der Spur. Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen*, 2. erweiterte Auflage, Düsseldorf 1997
- Hogenkamp, Bert / Lauwers, Mieke: «In Pursuit of Happiness? A Search for the Definition of Amateur Film». In: Association Européenne Inédits (Hrsg.): *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Charleroi 1997, S. 107–116
- Högl, Günther: «Das 20. Jahrhundert: Urbanität und Demokratie». In: Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Geschichte der Stadt Dortmund*, Dortmund 1994, S. 355–508
- Holgersson, Helena / Persson, Erik Florin: «A Deceptive Return to Welfare State Rhetoric in the Marketing Initiatives of Gothenburg». In: *Mediapolis* 1, 2018, <https://bit.ly/3qa76Vx> (13.03.2022).
- Hoppe, Karsten / Loiperdinger, Martin / Wollscheid, Jörg: «Trierer Lokalaufnahmen der Filmpliniere Marzen». In: *KINtop* 9, 2000, S. 15–37
- Horstmann, Johannes (Hrsg.): *Kirchliches Leben im Film. Mission und konfessionelle Jugend- und Sozialarbeit im Spiegel kirchlicher Filmproduktion in Deutschland von den Anfängen des Films bis 1945*, Schwerter 1981
- Hoyle, Brian: «Start as You Mean to Go On: Ken Russel's Early Amateur Films». In: Shand, Ryan / Craven, Ian (Hrsg.): *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh 2013, S. 201–220
- Huet, André: «Approche de l'univers inédits». In: Association Européenne Inédits (Hrsg.): *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Charleroi 1997, S. 11–30
- Jacobson, Brian R.: «The Boss's Film: Expert Amateurs and Industrial Culture». In: McNamara, Marta J./ Sheldon, Karan (Hrsg.): *Amateur Movie Making: Aesthetics of the Everyday in New England Film 1915–1960*, Bloomington 2017, S. 198–218
- Jakob, Volker: «Erich, lass mal laufen! Die Filme der Elisabeth Wilms» (Begleittext zur DVD im Booklet). In: ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS, Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2011
- Jöhvik, Liis: «Reel Life: Memory and Gender in Soviet Estonian Home Movies and Amateur Films. A Case Study of the Estonian TV Series 8 MM LIFE (2014–2015)». In: *Research in Film and History* 2, 2019, S. 1–10.
- Jönsson, Mats: «Framing the Welfare State: Swedish Amateur Fiction Film 1930 to 1965». In: Shand, Ryan / Craven, Ian (Hrsg.): *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh 2013, S. 102–124
- Jönsson, Mats: «Patriotische Projektionen. Eine Kontextualisierung der schwedischen Amateurfilmkultur 1910–1960» in: Matzl, Siegfried / Lesky, Carina / Öhner, Vrääh / Zechner, Ingo (Hrsg.): *Abenteurer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 183–198
- Jung, Uli: «Kinoreformer. Nicht-fiktionale Filme für Bildungszwecke». In: Jung, Uli / Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 1, Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart 2005, S. 333–340
- Jung, Uli: «Lehr- und Unterrichtsfilm für Schulen und Hochschulen». In: Jung, Uli / Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in*

- Deutschland, Bd. 1, Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart 2005, S. 349–356
- Jung, Uli / Mühl-Benninghaus, Wolfgang: «Die Kulturfilmdiskussion von 1914 bis 1920. Die politische und ideologische Dynamik der Ufa-Gründung». In: Jung, Uli / Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 1, Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart 2005, S. 480–486
- Kattelle, Alan D.: «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1985–1965». In: *Journal of Film and Video* 3/4, 1986, S. 47–57
- Keilbach, Judith: «Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF». In: Stiftung für Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts (Hrsg.): *1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 2, 2002, S. 102–113
- Keilbach, Judith: ««Neue Bilder» im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus». In: Crivellari, Fabio / Kirchmann, Kay / Sandl, Marcus / Schlögl, Rudolf (Hrsg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 543–568
- Keitz, Ursula von: «Die Kinematographie in der Schule. Zur politischen Pädagogik des Unterrichtsfilms von RdfU und RWU». In: Hoffmann, Kay / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3, «Drittes Reich» 1933–1945*, Stuttgart 2005, S. 463–488
- Kemner, Gerhard: «Amateurfilm – Eine Zeitreise durchs Familienkino». In: Eisert, Gelia / Kemner, Gerhard: *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*, Berlin 2000, S. 137–157
- Kessler, Frank: «Historische Pragmatik». In: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. (Hrsg.): *Montage AV* 2, 2002, S. 104–112
- Krause, Michael / Drexler, Peter (Hrsg.): *Geächtetniskino. Film im Spannungsfeld von kollektiver und subjektiver Erinnerung*, Hamburg 2016
- Kreimeier, Klaus: «Ein deutsches Paradigma. Die Kulturabteilung der Ufa». In: Kreimeier, Klaus / Ehmann, Antje / Goergen, Jeanpaul (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 67–86
- Krenz, Leska: «Private Cinema in the GDR – Daily Life in the GDR on Amateur Film». In: Kmec, Sonja / Thill, Viviane (Hrsg.): *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Trier 2009, S. 89–95
- Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 1: 1900–1930*, Reinbek 1980a
- Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 2: 1931–1960*, Reinbek 1980b
- Kuchler, Christian: *Kirche und Kino. Katholische Filmarbeit in Bayern 1945–1965*, Paderborn 2006
- Ladwig, Sandra: «Von der Arbeit am Film. Die österreichische Amateurfilmkultur der Zwischenkriegszeit». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19, 2018, S. 82–92
- Landwehr, Claudia: «Im Herzen Westfalens. Soest in historischen Filmen» (Begleittext zur DVD im Booklet). In: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hrsg.): *IM HERZEN WESTFALENS. SOEST IN HISTORISCHEN FILMEN, s/w und Farbe*, Ton, 36 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2015
- Lebas, Elizabeth: «The Clinic, the Street and the Garden: Municipal Film-making in Britain Between the Wars». In: Kostantarakos, Myrto (Hrsg.): *Spaces in European Cinema*, Exeter 2000, S. 138–151
- Lehnert, Esther: «Fürsorge im Nationalsozialismus – Die Beteiligung von Fürsorgefrauen an einem ausmerzenden System». In: Engelfried, Constance / Voigt-Kehlenbeck, Corinna (Hrsg.): *Gendered Profession. Soziale Arbeit vor neuen Her-*

- ausforderungen in der zweiten Moderne, Wiesbaden 2010, S. 77–90
- Linde, Erdmann: *Gesamterfahrungsbericht Kabelpilotprojekt Dortmund 1984 bis 1988*, Köln 1989
- Loiperdinger, Martin: «La vie prise sur le vif. Akzente des Zufälligen in Stadtbildern des Cinématographe Lumière». In: Koebner, Thomas / Meder, Thomas / Liptay, Fabienne (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 381–392
- Martin, Andreas: «Medieneinsatz und Propaganda zum Winterhilfswerk im Dritten Reich». In: Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Massenmedien und Spendenkampagnen. Vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Köln 2008, S. 161–232
- Matthews, Glenn E. / Tarkington, Raife G.: «Early History of Amateur Motion-Picture Film». In: Fielding, Raymond (Hrsg.): *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley 1993, S. 129–141
- Mattl, Siegfried / Lesky, Carina / Öhner, Vrääh / Zechner, Ingo (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015
- Meyer, Frank Thomas: «Bekehrung mit der Kamera. Filme der Äußeren Mission». In: Kremeier, Klaus / Ehmann, Antje / Goergen, Jeanpaul (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 204–218
- Meyer, Frank Thomas: «Endsieg für den Samariter». Missionsfilme der evangelischen und katholischen Kirche». In: Hoffmann, Kay / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3, «Drittes Reich» 1933–1945*, Stuttgart 2005, S. 414–420
- Minner, Katrin: «Lost in Transformation? Städtische Selbstdarstellung in Stadt(werbe)filmen der 1950er bis 1970er Jahre». In: Zimmermann, Clemens (Hrsg.): *Stadt und Medien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln, Weimar, Wien 2012, S. 197–216
- Minner, Katrin: «Ruß, dreckige Häuserfasaden, Kumpelatmosphäre, miese Maloche? Imagewandel und Selbstdarstellung westfälischer Städte in Stadtwerbefilmen zwischen 1950 und 1980». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 36–37
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek, 2013
- Moran, James M.: *There's No Place Like Home Video*, Minneapolis, London 2002
- Motrescu-Mayes, Annamaria: «Britische Frauen mit imperialer Mission und ihre Amateurfilme». In: Mattl, Siegfried / Lesky, Carina / Öhner, Vrääh / Zechner, Ingo (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 172–182
- Motrescu-Mayes, Annamaria / Norris Nicholson, Heather: *British Women Amateur Filmmakers. National Memories and Global Identities*, Edinburgh 2018
- Národní filmový archiv (Hrsg.): *Illuminace: A Journal for Theory, History and Aesthetics* 2, 2016
- Norris Nicholson, Heather: *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927–77*, Manchester 2012
- Norris Nicholson, Heather: «Das Alltagsleben und andere Geschichten. Visuelle Praktiken britischer Amateurfilmerinnen». In: Mattl, Siegfried / Lesky, Carina / Öhner, Vrääh / Zechner, Ingo (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 199–217
- Nowak, Kurt: *Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, München 1995
- Odin, Roger: «Kino mit klopfendem Herzen». Anmerkungen zu den Emotionen

- im Familienfilm». In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz / Keitz, Ursula von / Schneider, Alexandra / Tröhler, Margrit (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 103–120
- Odin, Roger: «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz». In: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. (Hrsg.): *Montage AV 2*, 2002, S. 43–57
- Odin, Roger: «Pour une sémio-pragmatique du cinéma». University of Iowa (Hrsg.): *Iris 1*, Iowa City 1983, S. 67–82
- Odin, Roger: «Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach». In: Ishizuka, Karen L. / Zimmermann, Patricia R. (Hrsg.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, Los Angeles 2008, S. 255–271
- Overmans, Rüdiger: «Die Kriegsgefangenenpolitik des Deutschen Reiches». In: Echterkamp, Jörg (Hrsg.): *Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945. Zweiter Halbband: Ausbeutung, Deutungen, Ausgrenzung*, München 2005, S. 729–876
- Paalman, Floris: *Cinematic Rotterdam. The Times and Tides of a Modern City*, Rotterdam 2011
- Paalman, Floris: «Harbor, Architecture, Film. Rotterdam, 1925–1935». In: Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 391–404
- Paschen, Joachim: *AV-Medien für die Bildung. Eine illustrierte Geschichte der Bildstellen und des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*, Grünwald 1983
- Pätzold, Ulrich: *Fernsehen im Kabelpilotprojekt Dortmund*, Düsseldorf 1987
- Perret, Thomas / Cosandey, Roland: *Pailard – Bolex – Boolsky. La caméra de Pailard & Cie SA. Le cinéma de Jaques Boolsky*, Yverdon-les-Bains 2013
- Persson, Erik Florin: «Useful Cinema and the Dynamic Film History Beyond the National Archive: Locating Municipally Sponsored Swedish City Films in Local Archives». In: Intellect Ltd. (Hrsg.): *Journal of Scandinavian Cinema 2*, Bristol 2017, S. 121–134
- Petzina, Dieter: «Wirtschaftliche Entwicklung und sozialer Wandel in der Stadtregion Dortmund im 20. Jahrhundert». In: Luntowski, Gustav / Reimann, Norbert (Hrsg.): *Dortmund. 1100 Jahre Stadtgeschichte*, Dortmund 1982, S. 297–312
- Picard, Tobias: ««Alt» und «Neu» im städtischen Imagefilm in den Jahren 1936, 1952 und 1959». In: Fischl, Felix / Filmkollektiv Frankfurt e. V. (Hrsg.): *Wandelbares Frankfurt. Dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 2018, S. 62–85
- Pinel, Vincent: «Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village. Les formats Pathé». In: Kermabon, Jaques (Hrsg.): *Pathé. Premier empire du cinéma*, Paris 1994, S. 196–217
- Pollack, Detlef: «Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in den 1960er Jahren». In: Lepp, Claudia / Oelke, Harry / Pollack, Detlef (Hrsg.): *Religion und Lebensführung im Umbruch der langen 1960er Jahre*, Göttingen 2016, S. 31–64
- Polzer, Joachim (Hrsg.): *Zur Geschichte des Filmkopierwerks*, Potsdam 2006
- Prelinger, Rick: *The Field Guide to Sponsored Films*, San Francisco 2006
- Quaas, Anne Kathrin: *Evangelische Filmpublizistik 1948–1968. Beispiel für das kulturpolitische Engagement der evangelischen Kirche in der Nachkriegszeit*, Ingolstadt 2007
- Quandt, Siegfried: «Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Wissenschaft». In: Knopp, Guido / Quandt, Siegfried (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988, S. 10–20
- Rascaroli, Laura / Young, Gwenda / Monahan, Barry (Hrsg.): *Amateur Filmmaking*

- king. *The Home Movie, the Archive, the Web*, New York u. a. 2014
- Rasch, Manfred: «Der deutsche Industriefilm der 1960er-Jahre im Spiegel seiner Festivals.» In: Rasch, Manfred / Ahlbrecht, Hans / Berendes, Hans Ulrich / Bleidick, Dietmar / Ellerbrock, Karl-Peter / Farrenkopf, Michael / Fehse, Monika / Kania, Rudolf / Przigoda, Stefan / Rennert, Kornelia / Stellmacher, Ulrike / Stremmel, Ralf / Thomas, Hans-Georg (Hrsg.): *Industriefilm 1960–1969. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2011, S. 9–27
- Rasch, Manfred: ««Film ab!» Zum Industriefilm des Ruhrgebiets zwischen 1948 und 1959». In: Rasch, Manfred / Berendes, Hans Ulrich / Döring, Peter / Ellerbrock, Karl-Peter / Farrenkopf, Michael / Köhne-Lindenlaub, Renate / Siekmann, Birgit / Thomas, Hans-Georg / Toncourt, Manfred / Wessel, Horst A. / Zeppenfeld, Burkhard (Hrsg.): *Industriefilm 1948–1959. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*, Essen 2003, S. 11–49
- Rasch, Manfred: «Von der Kinoempfehlung zum firmeneigenen, prämierten Dokumentarfilm. Über die Anfänge des Industriefilms auf der August Thyssen-Hütte AG». In: Rasch, Manfred / Ellerbrock, Karl-Peter / Köhne-Lindenlaub, Renate / Wessel, Horst A. (Hrsg.): *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie*, Essen 1997, S. 82–93
- Rasch, Manfred: «Zur Geschichte des Industriefilms und seines Quellenwertes. Eine Einführung». In: Rasch, Manfred / Ellerbrock, Karl-Peter / Köhne-Lindenlaub, Renate / Wessel, Horst A. (Hrsg.): *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie*, Essen 1997, S. 9–23
- Read, Paul: «A Short History Of Cinema Film Post-Production». In: Polzer, Joachim (Hrsg.): *Zur Geschichte des Filmkopierwerks*, Potsdam 2006, S. 41–132
- Reininghaus, Wilfried: «Dortmunder Stahlbaufirmen nach 1945». In: Fischer, Manfred / Kleinschmidt, Christian (Hrsg.): *Stahlbau in Dortmund. Unternehmen, Technik und Industriekultur im 19. und 20. Jahrhundert*, Essen 2001, S. 25–38
- Roepke, Martina: «Bewegen und bewahren. Die Wirklichkeit im Heimkino». In: Hoffmann, Kay / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3, «Drittes Reich» 1933–1945*, Stuttgart 2005, S. 287–298
- Roepke, Martina: «Feiern im Ausnahmezustand: Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller». In: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. (Hrsg.): *Montage AV 1*, 2001, S. 59–66
- Roepke, Martina: «Lichtspiele im Wohnzimmer». In: *Cinema 44*, Marburg 1999, S. 22–35
- Roepke, Martina: *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim 2006
- Roschlau, Johannes: «Wege aus dem Wellental». In: Roschlau, Johanne. (Hrsg.): *Im Zeichen der Krise. Das Kino der frühen 1960er Jahre*, München 2013, S. 7–10
- Schackmann, Eugen: «Das DO-Emblem. Werben für Dortmund – Werben für unsere Stadt». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten 3*, Dortmund 2012, S. 32–35
- Schaller, Hans: *Der Industriefilm schrieb Geschichte. 1895–1995, 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm*, Dortmund 1997
- Schenk, Irmbert: «BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel». In: Heller, Heinz-B. / Krewani, Angela / Schenk, Irmbert (Hrsg.): *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 54/55*, 2012, S. 62–77
- Schenke, Eckhard: *Der Amateurfilm – Gebrauchswesen privater Filme*, Göttingen 1998, <https://bit.ly/3tDnz6F> (13.03.2022)
- Schlager, Franz: *Amateurfilm in Österreich. An Beispielen des persönlichen Gebrauchs*, Wien 1992

- Schmid, Harald (Hrsg.): *Erinnerungskultur und Regionalgeschichte*, München 2009
- Schmidt, Oliver / Schackmann, Eugen: «Erinnerungen an 24 Jahre Amtsleitung (1967–1991)». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012, S. 27–31
- Schmitt, Heiner: *Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*, Boppard 1978
- Schneider, Alexandra: «Autosonntag (CH 1930) – eine Filmsafari im Klöntal». In: Hediger, Vinzenz / Sahli, Jan / Schneider, Alexandra / Tröhler, Margit (Hrsg.): *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg 2001, S. 83–99
- Schneider, Alexandra: «Carole und Brenda. Das Paradox des Stativs oder eine Archäologie des Amateurfilms». In: Mattl, Siegfried / Lesky, Carina / Öhner, Vrääth / Zechner, Ingo (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 58–70
- Schneider, Alexandra: «Die Stars sind wir». *Heimkino als filmische Praxis*, Marburg 2004
- Schneider, Alexandra: «Home Movie-Making and Swiss Expatriate Identities in the 1920s and 1930s». In: Indiana University Press (Hrsg.): *Film History* 2, Bloomington 2003, S. 166–176
- Schneider, Alexandra: «Mit dem Auto ins Grüne»: privater Film und private Mobilität». In: Stapferhaus Lenzburg (Hrsg.): *Autolust: Ein Buch über die Emotionen des Autofahrens*, Baden 2002, S. 51–56
- Schneider, Alexandra: «Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms». In: Groß, Bernhard / Morsch, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden 2016, S. 1–18
- Schneider, Alexandra: «Viewer's Digest: Small Gauge and Reduction Prints as Liminal Compression Formats». In: Janovic, Marek / Vollmar, Axel / Schneider, Alexandra (Hrsg.): *Format Matters: Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg 2020, S. 129–146
- Schwalbach, Gerald: «Das Evangelische Hilfswerk Westfalen (1945–1950). Die ›Stunde der Kirchen‹ und der ›Hilfswerkimpuls‹ der Nachkriegszeit». In: Krolzik, Udo (Hrsg.): *Zukunft der Diakonie. Zwischen Kontinuität und Neubeginn*, Bielefeld 1998, S. 171–182
- Schwarz, Meinhard: «Zwischen Wiederaufbau und Wiedervereinigung: Die VEW von 1949 bis 1989». In: Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG (Hrsg.): *Mehr als Energie. Die Unternehmensgeschichte der VEW 1925–2000*, Essen 2000, S. 198–293
- Shand, Ryan: *Amateur Cinema: History, Theory, and Genre 1930–80*, Glasgow 2007, <https://bit.ly/3vhSdE6> (26.02.2022)
- Shand, Ryan: Amateurfilmklubs. «Historische Motivation und Methoden». In: Mattl, Siegfried / Lesky, Carina / Öhner, Vrääth / Zechner, Ingo (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, S. 111–126
- Shand, Ryan; Craven, Ian (Hrsg.): *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh 2013
- Shand, Ryan: «Introduction: Ambitions and Arguments – Exploring Amateur Cinema through Fiction». In: Shand, Ryan; Craven, Ian: *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh 2013, S. 1–32
- Slansky, Peter C.: *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte, Typologie, Architektur*, München 2011
- Slide, Anthony: *Before Video. A History of the Non-Theatrical Film*, New York 1992
- Slootweg, Tom: *Resistance, Disruption and Belonging. Electronic Video in Three Amateur Modes*, Groningen 2018, <https://bit.ly/3Nn3sSg> (13.03.2022)
- Smith-von Osten, Annemarie: *Von Treysa 1945 bis Eisenach 1948. Zur Geschichte der Grundordnung der Evangelischen Kirche in Deutschland*, Göttingen 1980
- Springer, Ralf: Das Münsterland. «Vier Filmporträts aus den 1950er Jahren» (Be-

- gleittext zur DVD im Booklet). In: DAS MÜNSTERLAND. VIER FILMPORTRÄTS AUS DEN 1950ER JAHREN, Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 50 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2007
- Springer, Ralf / Minner, Katrin: «Stadtporträts aus dem Revier. Castrop-Rauxel, Marl und Gelsenkirchen im Wirtschaftswunder» (Begleittext zur DVD im Booklet). In: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hrsg.): STADTPORTRÄTS AUS DEM REVIER. CASTROP-RAUXEL, MARL UND GELSENKIRCHEN IM WIRTSCHAFTSWUNDER, s/w, Ton, 40 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2012
- Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Aus der Geschichte einer Stadt. Ausstellung und Dokumentation des Stadtarchivs zur Geschichte der Stadt Dortmund im neuen Rathaus*, Dortmund 1989
- Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Dortmund im Wiederaufbau. 1945–1960*, Dortmund 1985
- Stadtarchiv Dortmund (Hrsg.): *Geschichte der Stadt Dortmund*, Dortmund 1994
- Stadt Dortmund (Hrsg.): *Von der toten zur lebendigen Stadt. Fünf Jahre Wiederaufbau in Dortmund*, Dortmund 1951
- Stark, Alexander: «Bilder von Leid und Zerstörung. Dortmund in Elisabeth Wilms' Nachkriegsfilmen». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten 1*, Dortmund 2015, S. 60–62
- Stark, Alexander: *Leben zwischen Trümmern. Dokumentarfilme aus Dortmund von Elisabeth Wilms*, Trier 2013 (unveröffentlichte Magisterarbeit)
- Stebbins, Robert A.: *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*, 2. Auflage, Montreal, Kingston, London, Buffalo 1992
- Steinle, Matthias: ««Als Fliegenfänger verkaufen»? Zum westdeutschen Kultur- und Dokumentarfilm der fünfziger Jahre». In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino in der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*, München 2009, S. 271–304
- Stickler, Matthias: «Gerstenmaier, Eugen Karl Albrecht». In: Bautz, Traugott (Hrsg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 19, Nordhausen 2001, Sp. 550–559
- Streible, Dan / Roepke, Martina / Mebold, Anke: «Introduction. Nontheatrical film». In: Indiana University Press (Hrsg.): *Film History 19*, Bloomington 2007, S. 339–343
- Tepperman, Charles: *Amateur Cinema. The Rise of North American Moviemaking, 1923–1960*, Oakland 2015
- Tepperman, Charles: «Mechanical Craftsmanship. Amateurs Making Practical Films». In: Acland, Charles R. / Wasson, Haidee (Hrsg.): *Useful Cinema*, Durham, London 2011, S. 289–314
- Thommes, Joachim: *In jeden dieser Filme wollte ich Kunst reinbringen, soviel ich nur konnte. Hugo Niebeling, die Mannesmann-Filmproduktion und der bundesdeutsche Wirtschaftsfilm 1947–1987*, Essen 2008
- Treber, Leonie: *Mythos Trümmerfrauen. Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Essen 2014
- Turquety, Benoit: «Understanding (Amateur) Cinema. Epistemology and Technology». In: Fibla, Enrique / Salazkina, Masha (Hrsg.): *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Bloomington 2021, S. 27–42.
- Van der Heijden, Tim: *Hybrid Histories: Technologies of Memory and the Cultural Dynamics of Home Movies, 1895–2005*, Maastricht 2018
- Vatter, Christoph / Pronkevich, Oleksandr (Hrsg.): *Film and Cultures of Memory*, Saarbrücken 2015, <https://bit.ly/3CRYok1> (13.03.2022)
- Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG (Hrsg.): *Mehr als Energie. Die Unternehmensgeschichte der VEW 1925–2000*, Essen 2000

- Vignaux, Valérie / Turquety, Benoît: *L'Amateur en cinéma – Un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris 2017
- Vinogradova, Maria: *Amateur Cinema in the Soviet Union: History, Ideology and Culture*, New York 2017 (unveröffentlichte Dissertation)
- Volmerich, Oliver: «Zwischen PR und Pressearbeit. Die ›Ära Schackmann‹ im Urteil der Medien». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 3, Dortmund 2012 S. 12–17
- Wach, Margarete: «Qualität(en) des Laien-Blicks – Amateurfilmklubs in Polen, 1953–1989». In: *Cinema* 64, Marburg 2019, S. 94–108
- Walther, Günther: «Film ohne Zukunft?». In: Bund Deutscher Film- und Video-Amateure e. V. (Hrsg.): *Das BDFAHandbuch. Nachschlagewerk für alle Film- und Video-Freunde*, Gütersloh 1997, S. 54–61
- Wasson, Haidee / Acland, Charles R.: «Utility and Cinema» In: Acland, Charles R. / Wasson, Haidee (Hrsg.): *Useful Cinema*, Durham, London 2011, S. 1–14
- Wasson, Haidee: «Formatting Film Studies». In: Manchester University Press (Hrsg.): *Film Studies* 12, Manchester 2015, S. 57–61
- Weber, Andreas: «Die Entwicklung der ›Messe Westfalenhallen Dortmund‹». In: Heineberg, Heinz (Hrsg.): *Westfalen regional. Aktuelle Themen, Wissenswertes und Medien über die Region Westfalen-Lippe*, Münster 2007, S. 180–181
- Weber, Eberhard: «Der Arbeitsmarkt im Wandel». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten* 1+2, Dortmund 2010, S. 70–72
- Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bundesrepublik und DDR, 1949–1990*, Bonn 2009
- Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Von der ›deutschen Doppelrevolution‹ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, 1849–1914*, München 1995
- Wilke, Jürgen: «Die Rethematisierung von Zeitgeschichte in den Massenmedien». In: Kronenburg, Stephan / Schichtel, Horst (Hrsg.): *Die Aktualität der Geschichte. Historische Orientierung in der Mediengesellschaft*, Gießen 1996, S. 175–192
- Winterfeld, Luise von: *Geschichte der freien Reichs- und Hansestadt Dortmund*, 5. erweiterte Auflage, Dortmund 1968
- Winterfeld, Luise von: «Jahresberichte 1940–1948». In: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark* 47, Dortmund 1948, S. 139
- Wischnath, Johannes Michael: *Das Evangelische Hilfswerk in der Nachkriegszeit, in: Krolzik, Udo (Hrsg.): Zukunft der Diakonie. Zwischen Kontinuität und Neubeginn*, Bielefeld 1998, S. 135–146
- Wischnath, Johannes Michael: *Kirche in Aktion. Das Evangelische Hilfswerk 1945–1957 und sein Verhältnis zu Kirche und Innerer Mission*, Göttingen 1986
- Wolf, Günter: «Zerstörung, Wiederaufbau, Alltag: Freiburg 1940–1950» (Begleittext zur DVD im Booklet). In: ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG: FREIBURG 1940–1950, Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.), s/w, Ton, 52 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2010
- Zimmermann, Barbara: «100 Jahre Filmgeschichte – 70 Jahre BDFÄ». In: Bund Deutscher Film- und Video-Amateure e. V. (Hrsg.): *Das BDFÄ-Handbuch. Nachschlagewerk für alle Film- und Video-Freunde*, Gütersloh 1997, S. 12–35
- Zimmermann, Patricia R.: «Democracy and cinema: A history of amateur film». In: Association Européenne Inédits (Hrsg.): *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Charleroi 1997, S. 73–80
- Zimmermann, Patricia R.: «Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950–1962». In:

- University of Texas Press (Hrsg.): *Cinema Journal* 27, Austin 1988, S. 23–44
- Zimmermann, Patricia R.: «Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923–1940». In: Indiana University Press (Hrsg.): *Film History* 2, Bloomington 1988, S. 267–281.
- Zimmermann, Patricia R.: *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington, Indianapolis 1995
- Zimmermann, Patricia R.: *Reel Families. A Social History of the Discourse on Amateur Film 1897–1962*, Madison 1985
- Zimmermann, Yvonne: «Amateur Film in the Factory: Forms and Functions of Amateur Cinema in Corporate Media Culture». In: Fibla, Enrique / Salazkina, Masha (Hrsg.): *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Bloomington 2021, S. 112–130
- Zimmermann, Yvonne: «Dokumentarischer Film: Auftragsfilm und Gebrauchsfilm». In: Zimmermann, Yvonne (Hrsg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich 2011a, S. 34–83
- Zimmermann, Yvonne: «Industriefilme». In: Zimmermann, Yvonne (Hrsg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich 2011b, S. 241–251
- Zimmermann, Yvonne: «Neue Impulse in der Dokumentarfilmforschung». In: Zimmermann, Yvonne (Hrsg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich 2011c, S. 14–31
- Zimmermann, Yvonne (Hrsg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich 2011d
- Zimmermann, Yvonne: ««What Hollywood Is to America, the Corporate Film Is to Switzerland». Remarks on Industrial Film as Utility Film». In: Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 101–118
- Zingl, Stefanie: *9.000 Meter retrospektiv. Margret Veits Schmalfilmbiographie*, Wien 2015 (Diplomarbeit)

9.5 Filmografie

9.5.1 Elisabeth Wilms' Filme

Die folgende Auflistung erhebt nicht den Anspruch, ein vollständiges Abbild aller jemals von Elisabeth Wilms realisierten Filme zu sein. Es handelt sich lediglich um alle jene Filme, die ich im Laufe meiner Untersuchung explizit erwähnt habe. Mit Ausnahme von wenigen, entsprechend gekennzeichneten Produktionen, sind alle aufgeführten Filme im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe überliefert. Anmerkungen zu einzelnen Filmen sind in eckigen Klammern gehalten. Soweit Auftraggeber für einen Film recherchiert werden konnten, sind diese ebenfalls aufgeführt. Bezüglich der Produktionsjahre habe ich mich vorwiegend an eigene Rechercheergebnisse gehalten und ansonsten auf das Findbuch des Stadtarchivs Dortmund zum Nachlass von Elisabeth Wilms (Bestand 624) zurückgegriffen.

PUMPERNICKEL

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w, stumm, 12 Min., D 1942

MOSELHERBST

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm 6 Min., vermutlich D 1942/43

DER WEIHNACHTSBÄCKER

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, Ton [nachträglich mit Musikbegleitung versehen], 11 Min., D 1943

FRÜHLING IN ASSELN

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w und Farbe, stumm, 7 Min., D 1944

KINDERSONNTAG

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 13 Min., D 1944

MÜNSTERLAND – HEIMATLAND

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w und Farbe, stumm, 20 Min., D 1944

DORTMUND NOVEMBER 1947

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland, 16 mm, s/w, Ton [nachträglich vertont], 25 Min., D 1947 / um 1967

SCHAFFENDE IN NOT

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Hilfswerk der Evangelischen Kirche in Deutschland, 16 mm, s/w, Ton [nachträglich vertont], 19 Min., D 1948 / um 1967

KINDERHILFE TUT NOT

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 23 Min., vermutlich D 1949

DORTMUND IM WIEDERAUFBAU

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Presse- und Verkehrsamt, 16 mm, s/w, stumm, 38 Min., D 1950

EVANGELISCHE KIRCHENGEMEINDE**BRACKEL**

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w, stumm, 24 Min., vermutlich D 1950

EVANGELISCHER KIRCHENTAG 1950

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 19 Min., D 1950

WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG

[Alternativtitel: VOM EISENERZ ZUM WALZDRAHT – WESTFALENHÜTTE DORTMUND AG]

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Westfalenhütte Dortmund AG, 16 mm, s/w, stumm, 30 Min., D 1950/51

AUFGLEISGERÄTE FÜR SCHIENENFAHRZEUGE SYSTEM MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Maschinenfabrik Deutschland GmbH, 16 mm, s/w, stumm, 19 Min., D 1951

HOCHWASSERSCHUTZ FÜR DORTMUND-MARTEN

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Emschergenossenschaft, 16 mm, s/w, stumm, 17 Min., D 1951

DORTMUND'S NEUE WESTFALENHALLE – DER GIGANT UNTER DEN SPORTPALÄSTEN

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Westfalenhalle AG, 16 mm, s/w, Ton, 20 Min., D 1952

MASCHINENFABRIK DEUTSCHLAND GMBH DORTMUND

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Maschinenfabrik Deutschland GmbH, 16 mm, s/w, stumm, 8 Min., D 1952

WASSERVERSORGUNG DER INDUSTRIESTADT DORTMUND

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Dortmunder Stadtwerke AG, 16 mm, s/w, Ton, 37 Min., D 1952

FLIRT MIT EINER MASCHINE

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Peter Pfenningberg GmbH, 16 mm, Farbe, Ton, 10 Min., D 1953

HELFT DEM MENSCHEN

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Sozialverwaltung, 16 mm, s/w, Ton, 41 Min., D 1953

ROHRVERLEGUNG [Archivtitel]

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Dortmunder Stadtwerke AG, 16 mm, s/w, stumm, 30 Min., D 1953

WASSER FÜR DIE GROSSSTADT

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Dortmunder Stadtwerke AG, 16 mm, s/w, stumm, 39 Min., vermutlich D 1953

75-JÄHRIGES JUBILÄUM DES BÄCKER-INNUNGS-VERBANDES WESTFALEN-LIPPE

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Bäckerinnungsverband Westfalen-Lippe, 16 mm, s/w, stumm, 34 Min., D 1954

«NICKI» WEIHNACHTEN 1954

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 5 Min., vermutlich D 1954

DER BLINDENFÜHRHUND

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Fritz Wittmann, 16 mm, Farbe, stumm, 19 Min., D 1955

DURCH DAS SONNENLAND ITALIEN

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 26 Min. und 32 Min., D 1955

DOKUMENTARFILM VON DER ERWEITERUNG DES KRAFTWERKS GERSTEINWERK 1952/55

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, 16 mm, s/w und Farbe, Ton, 39 Min., D 1955

JUGEND IN CHRISTUS, JUGEND DER FREUDE

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w, stumm, 20 Min., vermutlich D 1955

VON DER ETSCH BIS AN DEN BELT

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 30 Min., D 1955

XVI. OLYMPISCHE REITERSPIELE

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, Ton, 64 Min., D 1956

DER BAU DER STAUSTUFE GEESTHACHT BEI ELBE-KM 585,900

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Wasser- und Schifffahrtsdirektion Hamburg, vermutlich 16 mm und 35 mm, Farbe, Ton, D 1956/1960 [Weitere Spezifika unbekannt – Film ist nicht in Wilms' Nachlass überliefert]

AUS DEM GEMEINDELEBEN DER EVG.

KIRCHENGEMEINDE DORTMUND-ÄSSELN

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, Ton, 60 Min., D 1957

HAUS HUSEN – JUGENDBILDUNGSSTÄTTE

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Evangelisches Mädchenwerk, 16 mm, Farbe, Ton, 20 Min., D 1957/66

TRAUMREISE

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 29 Min., D 1958

GHW GEMEINSCHAFTSWERK HATTINGEN

ERWEITERUNG 1957/59

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, 16 mm, Farbe, stumm, 35 Min., D 1959

DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung, 16 mm, Farbe, Ton, 31 Min., D 1959

HARNISCHFEGER AUTO- U. RAUPENKRANE AUS DORTMUNDER FERTIGUNG

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Rheinstahl Union Brückenbau AG, 16 mm, Farbe, stumm, 27 Min., D 1959

BERLIN [Archivtitel]

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 20 Min., vermutlich D 1961

P&H-RAUPENBAGGER IN INTERESSANTEN UND SCHWIERIGEN EINSÄTZEN

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Rheinstahl Union Brückenbau AG, 16 mm, Farbe, stumm, 35 Min., D 1961

DORTMUND – NICHT NUR

INDUSTRIEMETROPOLE

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung, 16 mm, Farbe, Ton, 25 Min., D 1962

VOLLMECHANISIERTE GEWINNUNG U.

FÖRDERUNG AUF DER EISENERZGRUBE

WOHLVERWAHRT-NAMMEN KLEINEN-BREMEN

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Barbara Erzbergbau AG, 16 mm, Farbe, stumm, 5 Min., D 1962

WASSERVERSORGUNG DER

INDUSTRIEGROSSSTADT DORTMUND

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Dortmunder Stadtwerke AG, 16 mm, Farbe, Ton, 37 Min., D 1962

BAU «KRAFTWERK WESTFALEN» 1960–1963
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen AG, 16 mm, Farbe, Ton, 36 Min., D 1963

KÜHLWASSERKANAL IN VAKUUMBETON FÜR DAS KRAFTWERK «WESTFALEN»
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Arbeitsgemeinschaft Schubert-Strabag, 16 mm, Farbe, stumm, 12 Min., D 1963

SCHIFFSHEBEWERK HENRICHENBURG IN WALTROP
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Neubauamt des Wasser- und Schifffahrtsamtes Münster, 16 mm, Farbe, Ton, 36 Min., D 1963

INTERNATIONALE BÄCKEREI-FACHAUSSTELLUNG DORTMUND 1964
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Bäckerinnungsverband Westfalen-Lippe, 16 mm, Farbe, Ton, 46 Min., D 1964

FROH ZU SEIN BEDARF ES WENIG
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Verein zur Förderung geistig Behinderter e. V., Dortmund, 16 mm, Farbe, Ton, 15 Min., D 1966

KRAFTWERK IM GRÜNEN LAND
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Bochumer Bergbau AG, 16 mm, Farbe, stumm, 32 Min., D 1966

UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSE SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Rheinstahl Union Brückenbau AG, 16 mm, Farbe, Ton, 25 Min., D 1966

VOM BÄCKERMEISTER QUARKGEBÄCK
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: vermutlich Bäckerinnungsverband Westfalen-Lippe, 16 mm und 35 mm, Farbe, stumm, 32 Sek, D 1967

DORTMUND – GROSSSTADT IM GRÜNEN
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftrag-

geber: Stadt Dortmund, Informations- und Presseamt, 16 mm, D 1969 [Weitere Spezifika unbekannt – Film ist nicht in Wilms' Nachlass überliefert]

SOMMER – SONNE – BLÜTENPRACHT. DER GROSSE GARTEN VOR DEM HÜTTENWERK
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Amt für Wirtschaft- und Verkehrsförderung oder Presse- und Informationsamt, 16 mm, Farbe, Ton, 30 Min., D 1969

TREFFPUNKT DORTMUND – ERINNERUNGEN, SKIZZEN, NOTIZEN
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Informations- und Presseamt, 16 mm, Farbe, Ton, 42 Min., D 1971/1977

EIDERSPERRWERK [Alternativtitel: STAHLBAU ZUM KÜSTENSCHÜTZ]
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Rheinstahl Union Brückenbau AG, 16 mm, Farbe, Ton, 17 Min., D 1972

UMSETZBARE STAHLHOCHSTRASSEN SCHNELLBAUWEISE SYSTEM RHEINSTAHL
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Rheinstahl Union Brückenbau AG, 16 mm, Farbe, Ton, 24 Min., D 1972

WASSER FÜR DORTMUND
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Dortmunder Stadtwerke AG, 16 mm, Farbe, Ton, 36 Min., D 1972

WASSER – MEHR ALS H₂O
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Dortmunder Stadtwerke AG, 16 mm, Farbe, Ton, 36 Min., D 1972

DORTMUND DAMALS
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Informations- und Presseamt, 16 mm, s/w, Ton, 19 Min., D 1974

EINE STADT IN SCHUTT UND ASCH
 Produktion: Elisabeth Wilms, Auftrag-

geber: Stadt Dortmund, Informations- und Presseamt, 16 mm, s/w, Ton, 44 Min., D 1974

DORTMUND, BRÜCKE ZUR SOWJETUNION

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft e. V., 16 mm, Farbe, stumm, 16 Min., D 1976

GESTATTEN: DORTMUND

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft e. V., 16 mm, Farbe, Ton, 19 Min., D 1976

LEBENDIGE VERGANGENHEIT – EIN FILM ÜBER NOCH VORHANDENE BAU- UND KUNSTDENKMALE IN DORTMUND

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Informations- und Presseamt, 16 mm, Farbe, stumm, 42 Min., D 1976

FROH ZU SEIN BEDARF ES WENIG

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Verein zur Förderung geistig Behinderter e. V., Dortmund, 16 mm, Farbe, Ton, 17 Min., D 1977

THYSSEN-KLÖNNE STAHLBRÜCKENBAU

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Thyssen Industrie AG Klönne, 16 mm, Farbe, Ton, 17 Min., D 1977

ALLTAG NACH DEM KRIEG

Produktion: Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht in Zusammenarbeit mit Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w, Ton, 17 Min., D 1980

FAMILIE WILMS PRIVAT ROLLE 1

[Kompilation von Privatmaterial]

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w und Farbe, stumm, 56 Min., vermutlich D 1941–1981

FAMILIE WILMS PRIVAT ROLLE 2

[Kompilation von Privatmaterial]

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w

und Farbe, stumm, 52 Min., vermutlich D 1941–1981

EIN PARK LÄDT EIN – EUROFLOR UND VIELES MEHR

Produktion: Elisabeth Wilms, Auftraggeber: Stadt Dortmund, Informations- und Presseamt, 16 mm, Farbe, Ton, 36 Min., D 1981

DORTMUND, UNSERE STADT

Produktion: vermutlich Elisabeth Wilms, Auftraggeber: vermutlich Stadt Dortmund, s/w, Ton [Weitere Spezifika unbekannt – Film ist lediglich auf einer U-Matic-Kasse im Stadtarchiv Dortmund, getrennt von Wilms' Nachlass überliefert]

HERBSTFAHRT INS WERDENFELSER LAND

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, Farbe, stumm, 17 Min. [Produktionsjahr unbekannt]

KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE ASSELN

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w, stumm, 18 Min. [Produktionsjahr unbekannt]

PRIVATSZENEN VON DIVERSEN REISEN

ROLLE 1 [Archivtitel, Kompilation von Privatmaterial]

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w und Farbe, stumm, 47 Min., [Produktionsjahre unbekannt]

PRIVATSZENEN VON DIVERSEN REISEN

ROLLE 1 [Archivtitel, Kompilation von Privatmaterial]

Produktion: Elisabeth Wilms, 16 mm, s/w und Farbe, stumm, 20 Min., [Produktionsjahre unbekannt]

RHEINSTAHL-BRÜCKENBAU [Archivtitel, Alternativtitel: BRÜCKEN ÜBER DEN RHEIN-HERNE-KANAL BOTTROP]
[weitere Spezifika unbekannt]

9.5.2 Filme über Elisabeth Wilms

BROT UND FILME. DAS GROSSE HOBBY DER ELISABETH WILMS

Regie: Jürgen Klauß / Michael Lentz, WDR, s/w und Farbe, Ton, 60 Min., D 1981, Erstausstrahlung: 05.12.1981 [Im Stadtarchiv Dortmund auf VHS-Kassette überliefert]

ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS

Regie: Claus Bredenbrock, s/w und Farbe, Ton, 23 Min. [enthalten auf ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS, Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2011]

9.5.3 Sonstige Filme

BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

Regie: Walther Ruttmann, 35 mm, s/w, stumm, 65 Min., D 1927 [überliefert im Bundesarchiv-Filmarchiv]

BRÜCKE VOM ALTEN ZUM NEUEN REVIER

Produktion: Exentrik-Film, 35 mm, s/w, Ton, 12 Min., D 1960 [überliefert im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe]

DAS GRÖSSTE ABER IST DIE LIEBE

Regie: Adolf Forster, 35 mm, s/w, Ton, 16 Min., CH 1950 [enthalten auf ZEITREISEN IN DIE VERGANGENHEIT DER SCHWEIZ. AUFTRAGSFILME 1939–1959, Folge 3, Produktion: Praesens Film, s/w, Ton, 157 Min., DVD-Veröffentlichung, CH 2007]

DAS WAR RICHTIG!

Produktion: Kinomat-Film, Limberg & Peters, 35 mm, Farbe, Ton, 2 Min., D 1938 [enthalten auf BLITZBLANK & SAUBER! DIE REINLICHKEIT IM SPIEGEL DES WERBEFILMS, Tacker-Film GmbH, s/w und Farbe, Ton, 55 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2009]

DE STAD DIE NOOIT RUST

Produktion: Transfilma, 35 mm, s/w, stumm, 57 Min., NL 1928 [überliefert im EYE Filmmuseum]

DER EHEZWIST

Produktion: Diehl-Film GmbH, 35 mm, Farbe, Ton, 3 Min., D 1952 [enthalten auf BLITZBLANK & SAUBER! DIE REINLICHKEIT IM SPIEGEL DES WERBEFILMS, Tacker-Film GmbH, s/w und Farbe, Ton, 55 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2009]

DER GUTE GEIST IM HAUS

Produktion: Roto-Film GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 12 Min., D 1951 [Überlieferung unbekannt, beschrieben in: Deutsches Institut für Filmkunde (Hrsg.): Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952. Nach dem Stand vom 31. Dezember 1952, Wiesbaden 1953]

DER MENSCH IM PLANQUADRAT

Produktion: Filmproduktion Herbert K. Theis, 16 mm, s/w, Ton, 11 Min., D 1956 [überliefert im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe]

DIE PARADIESE LIEGEN NEBENAN

Regie: Ule J.R. Eith, Produktion: Exentrik-Film, 35 mm, s/w, Ton, 12 Min., D 1957, [überliefert im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe]

DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT

Produktion: Ufa-Kulturabteilung, 35 mm, s/w, stumm, 50 Min., D 1921 [überliefert im Bundesarchiv-Filmarchiv]

ELLA MAILLART – DOUBLE JOURNEY

Regie: Mariann Lewinsky / Antonio Bigini, Farbe, Ton, 40 Min., CH/I 2015

ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE

Regie: Ella Bergmann-Michel, Auftraggeber: Verein der Frankfurter Erwerbslosenküchen, 35 mm, s/w, stumm, 9 Min., D 1932 [überliefert im DFF – Deutsches Filminstitut]

& Filmmuseum sowie bei Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen]

ES WAR EIN MENSCH

Regie: Curt Oertel, 35 mm, s/w, Ton, 70 Min., D 1950 [überliefert im Bundesarchiv-Filmarchiv]

FREIBURG 1940–1950

Regie: Rudolf Langwieler, 16 mm, s/w, stumm, 38 Min., D 1950 [enthalten auf ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG: FREIBURG 1940–1950, Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.), s/w, Ton, 52 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2010]

GRÜNE INSEL IM SCHWARZEN REVIER

Produktion: Filmproduktion Herbert K. Theis, 16 mm, s/w, Ton, 11 Min., D 1956 [überliefert im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe]

HAGEN – STADT ZWISCHEN ERZ UND KOHLE

Produktion: Paul Kellermann Filmproduktion, 35 mm und 16 mm, Farbe, Ton, 11 Min., D 1959 [überliefert im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe]

IM RHYTHMUS DER ZEIT

Produktion: Schrader Filmproduktion Hamburg, 35 mm, 15 Min., D 1954 [weitere Spezifika unbekannt, überliefert im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe]

KARLSRUHER MONATSSPIEGEL – DER

AKTUELLE FILMBERICHT IN BILD UND TON
Produktion: Meinzer-Film Karlsruhe, 35 mm, s/w und Farbe, Ton, 94 Ausgaben, D 1957–1966 [überliefert im Stadtarchiv Karlsruhe]

KENNEN SIE BRIGITTE?

Produktion: Roto-Film GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 12 Min., D 1951/52 [Überlieferung unbekannt, beschrieben in: Deutsches Institut für Filmkunde (Hrsg.): *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952*. Nach dem Stand vom 31. Dezember 1952, Wiesbaden 1953]

MODERNE FÄRBEREI

Regie: Egon Schübbe [weitere Spezifika und Überlieferung unbekannt]

SCHICKSALE EINER LANDSCHAFT

Regie: Ule J.R. Eith, Produktion: Exentrick-Film, 35 mm (CinemaScope), Farbe, Ton, 14 Min., D 1958 [überliefert im Medienarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe]

STADT DER TAUSEND FEUER

Produktion: Burg-Film Produktion GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 13 Min., D 1950 [überliefert im DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum]

THEY SHALL NOT GROW OLD

Regie: Peter Jackson, s/w und Farbe, Ton, 132 Min., GB 2018

VON DER BRAMME ZUM BREITBAND

Regie: Alexander Treleani, 35 mm, s/w, Ton, 28 Min. / 12 Min., D 1955 [überliefert bei der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung]

WERK AM STROM

Produktion: Deutsche Industrie- und Dokumentarfilm GmbH, 35 mm, s/w, Ton, 35 Min., D 1951/52

WERKSTATT FÜR EUROPA – FEUER AN DER RUHR

Regie: Ferdinand Kittl, 35 mm, Farbe, Ton, 71 Min., D 1957 [überliefert bei Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen]

WENN VATER WASCHEN MÜSSTE

Produktion: Exentric-Film Zorn & Tiller GmbH, 35 mm, s/w, stumm, 5 Min., D 1928 [enthalten auf BLITZBLANK & SAUBER! DIE REINLICHKEIT IM SPIEGEL DES WERBEFILMS, Tacker-Film GmbH, s/w und Farbe, Ton, 55 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2009]

WOLFSBURG – STADT IM AUFBAU

Produktion: Filmproduktion Herbert K. Theis, 35 mm, Farbe, Ton, 11 Min., D 1959 [Überlieferung unbekannt]

9.5.4 Fernsehproduktionen und DVD-Veröffentlichungen

8MM DDR – DER OSTEN IM PRIVATFILM

Regie: André Meier, Produktion: MDR, s/w und Farbe, Ton, zwei Teile zu je 45 Min., D 2017, Erstaussstrahlung: 5.12.2017

14 – TAGEBÜCHER DES ERSTEN WELTKRIEGS

Regie: Jan Peter, Produktion: Arte/NDR/SWR/WDR/ORF, s/w und Farbe, Ton, vier Teile zu je 45 Min., D 2014, Erstaussstrahlung: 29.04.2014

APOKALYPSE – DER ERSTE WELTKRIEG

Produktion: France 2, s/w und Farbe, Ton, fünf Teile zu je 45 Min., F 2014 Erstaussstrahlung: 2.3.2014

BLITZBLANK & SAUBER! DIE REINLICHKEIT IM SPIEGEL DES WERBEFILMS

Tacker-Film GmbH, s/w und Farbe, Ton, 55 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2009

DAMALS NACH DEM KRIEG

Produktion: ZDF, s/w und Farbe, Ton, 4 Teile zu je 45 Min., D 2008, Erstaussstrahlung: 11.2.2008

DAS MÜNSTERLAND. VIER FILMPORTRÄTS AUS DEN 1950ER JAHREN

Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 50 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2007

DER HUNGERWINTER

Produktion: ARD, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., D 2009, Erstaussstrahlung: 27.12.2009

DEUTSCHLAND IM WINTER 1945

Produktion: SWF, D 1985 [weitere Spezifika unbekannt]

DIE EIGENEN VIER WÄNDE

Regie: Elke Sasse, Produktion: MDR/BR/WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2012, Erstaussstrahlung: 26.3.2012

DIENER AUS DER WAND:

1. DIE WASSERLEITUNG

Produktion: WDR, D 1975 [weitere Spezifika unbekannt]

DIE SCHÖNSTE ZEIT DES JAHRES

Regie: Jens Pfeifer, Produktion: MDR/BR/WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2012, Erstaussstrahlung: 2.4.2012

DIE WIRREN JAHRE

Produktion: SDR, D 1978 [weitere Spezifika unbekannt]

ERICH, LASS MAL LAUFEN! DIE FILME DER ELISABETH WILMS

Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2011

FAMILIENKINO

Regie: Michael Kuball / Alfred Behrens, Produktion: NDR/WDR, s/w und Farbe, Ton, 5 Teile, [Länge unbekannt] D 1978/79

FESTE FEIERN

Regie: Ulrike Brincker, Produktion: MDR/BR/WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2012, Erstaussstrahlung: 19.3.2012

GEHEIMNIS DORTMUNDER U

Produktion: WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2016, Erstaussstrahlung: 8.2.2016

GESTUTZTE TRÄUME: KRIEGSENDSTIMMUNG IN WESTDEUTSCHLAND

Produktion: WDR, D 1996 [weitere Spezifika unbekannt]

HEIMATABEND DORTMUND

Regie: Christoph Schurian / Frank Bürgin, Produktion: WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2013, Erstaussstrahlung: 25.10.2013

IM HERZEN WESTFALENS. SOEST IN HISTORISCHEN FILMEN

Produktion: Landschaftsverband Westfalen-

Lippe, s/w und Farbe, Ton, 36 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2015

JAHRE UNSERES LEBENS

Regie: Dieter Franck, Produktion: ZDF, s/w, Ton, 6 Teile, [Länge unbekannt], D 1978, Erstaussstrahlung: 3.12.1978

KARLSRUHE IM PORTRÄT – DER FOTOGRAF ERICH BAUER

Regie: Bernhard Foos, Produktion: SWR, s/w und Farbe, Ton, 30 Min., D 2015, Erstaussstrahlung: 7.6.2015

LE MONDE SOUS LES BOMBES: DE GUERNICA À HIROSHIMA

Produktion: France 3, s/w und Farbe, Ton, 2 Teile, F 2016 [weitere Spezifika unbekannt]

LIEBE AUF DEM LAND. ERINNERUNGEN ANS DORFLEBEN IM SÜDWESTEN

Regie: Nicola Haenchen / Elmar Babst / Holger Wienpahl; Produktion: SWR, s/w und Farbe, 90 Min., D 2017, Erstaussstrahlung: 1.10.2017

MEINE KINDHEIT AUF DEM LANDE

Produktion: WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2011, Erstaussstrahlung: 5.10.2011

MEINE KINDHEIT IM RUHRGEBIET

Regie: Achim Scheunert / Luzia Schmid, WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2010, Erstaussstrahlung: 8.1.2010

MEINE KINDHEIT IM WESTEN

Produktion: WDR, s/w und Farbe, Ton, 45 Min., D 2017, Erstaussstrahlung: 1.1.2017

NRW – DER ANFANG. OPERATION

MARRIAGE / AUFBRUCH ZUR DEMOKRATIE
Produktion: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, WDR, s/w und Farbe, Ton, 90 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2006

POTSDAM WIEDERENTDECKT. HISTORISCHE FILMSCHÄTZE 1910–1959

Produktion: Filmmuseum Potsdam / Bundesarchiv-Filmarchiv / Potsdam-Museum,

s/w und Farbe, Ton, 120 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2008

SEULS CONTRE HITLER

Regie: Michael Gaumitz, s/w und Farbe, Ton, 52 Min., F 2013, Erstaussstrahlung: 5.2.2013

SHOOTING THE WAR

Produktion: BBC, s/w und Farbe, Ton, 3 Teile zu je 60 Min., GB 2010, Erstaussstrahlung: 20.1.2010

STADTPORTRÄTS AUS DEM REVIER.

CASTROP-RAUXEL, MARL UND

GELSENKIRCHEN IM WIRTSCHAFTSWUNDER

Produktion: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, s/w, Ton, 40 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2012

TELEKOLLEG II CHEMISCHE TECHNOLOGIE:

1. TECHNOLOGIE DES WASSERS

Produktion: WDR, D 1974, Erstaussstrahlung: 4.3.1974 [weitere Spezifika unbekannt]

TRÜMMERJAHRE AN RHEIN, RUHR UND WESER

Produktion: WDR, s/w und Farbe, Ton, 4 Teile zu je 45 Min., D 2006, Erstaussstrahlung: 20.1.2006

UNSER KRIEG. HEIMAT DEUTSCHLAND

1933–1945

Regie: Michael Kuball, s/w und Farbe, Ton, 60 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2007

WELTENBRAND

Regie: Guido Knopp, Produktion: ZDF, s/w und Farbe, Ton, drei Teile zu je 45 Min., D 2012, Erstaussstrahlung: 18.9.2012

WIR IM KRIEG – PRIVATFILME AUS DER NS-ZEIT

Regie: Jörg Müllner, Produktion: ZDF, s/w und Farbe, 45 Min., D 2019, Erstaussstrahlung: 6.8.2019

WN Blickt zurück, Teil 1: Münster 1924–1944

Produktion: Art und Weise Medienproduktion / Westfälische Nachrichten, s/w und

Farbe, Ton, [Länge unbekannt], DVD-Veröffentlichung, D 2014

ZEITREISEN IN DIE VERGANGENHEIT DER SCHWEIZ. AUFTRAGSFILME 1939–1959, FOLGE 3
Produktion: Praesens Film, s/w, Ton, 157 Min., DVD-Veröffentlichung, CH 2007

ZERSTÖRUNG, WIEDERAUFBAU, ALLTAG: FREIBURG 1940–1950

Produktion: Haus des Dokumentarfilms, s/w, Ton, 52 Min., DVD-Veröffentlichung, D 2010