

Alexander Stark

Die «filmende Bäckersfrau»

Elisabeth Wilms

Amateurfilmpraktiken und
Gebrauchsfilmkultur

SCHÜREN

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	396
9.1 Tabellarische Übersichten zu einzelnen Kapiteln	396
9.2 Abbildungsverzeichnis	401
9.3 Quellenverzeichnis	403
Verwendete Archivkürzel	403
9.3.1 Veröffentlichte Quellen	403
Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	403
Sonstige veröffentlichte Quellen	406
9.3.2 Unveröffentlichte Quellen	407
Briefkorrespondenz	407
Sonstige unveröffentlichte Quellen	418
9.3.3 Internetquellen	421
9.4 Literaturverzeichnis	423
9.5 Filmografie	435
9.5.1 Elisabeth Wilms' Filme	435
9.5.2 Filme über Elisabeth Wilms	440
9.5.3 Sonstige Filme	440
9.5.4 Fernsehproduktionen und DVD-Veröffentlichungen	442

1 Einleitung

«Von Stunde an war ich wie im Fieber.»

Frau Müllers größtes Grauen ist der Waschttag. Er bringt für die Hausfrau allerdhand 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 Waschganges 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 Zigarettens 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 Waschtage 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 Pfenningberg 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 Puppentricks 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 Bürokräftin 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 genere, 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 publizierten 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 Forschungswege 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 Forschungswege 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 Gebrauchsfilmern 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' Filmtätigkeit) 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 Formbildung, 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: *Pressedienst 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 Bäckerfrau». In: *Bäcker-Post*, 12.07.1957, o. V.: «Filmende Bäckerfrau». 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 andauernden 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.