universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Politisches Framing beim Nürnberger Prozess
gegen die Hauptkriegsverbrecher.
Nazi Concentration Camps und *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*
als Mittel zur Selbstinszenierung“

verfasst von / submitted by

Nicole Mairhofer, BEng, BA, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 665
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Interdisziplinäres Masterstudium Zeitgeschichte und Medien UG2002
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 4

1.1 Forschungsfragen 4

1.2 Forschungsstand 5

2. Theoretische Grundlagen 7

2.1 Framingtheorie 7

2.2 Dokumentarische Formen des Films 10

3. Film als Beweismittel vor Gericht 13

4. Der Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher 15

4.1 Grundlagen 15

4.2 Ankläger 17

4.3 Angeklagte 19

4.4 Anklagepunkte 20

4.5 Warum wurden beim Prozess Filme gezeigt? 23

4.6 Kritik 25

5. Filmanalyse nach Helmut Korte 27

5.1 Filmrealität und Wirkungsrealität 1945/46 27

5.1.1 Inhalt 28

5.1.1.1 Versionen von *Nazi Concentration Camps* 29

5.1.1.2 Versionen von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* 32

5.1.2 Form 33

5.1.2.1 US Army Signal Corps 34

5.1.2.2 Army Film and Photographic Unit der britischen Armee 36

5.1.2.3 Außerordentliche Staatliche Kommission der Sowjetunion 37

5.1.3 Handlung 40

5.1.4 Die Problematik der Wirkungsrealität 1945/46 43

5.1.5 Was zur Einführung beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher gesagt wurde 45
5.1.6 Was nach der Projektion beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher gesagt und getan wurde 47

5.2 Bedingungsrealität und Bezugsrealität 48
5.2.1 Wer sind die Opfer in *Nazi Concentration Camps*? 51
5.2.2 Wer sind die Opfer in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*? 58
5.2.3 Wer sind die Täter_innen in *Nazi Concentration Camps*? 81
5.2.4 Wer sind die Täter_innen in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*? 88
5.2.5 Was wird in *Nazi Concentration Camps* über sich selbst ausgesagt? 93
5.2.6 Was wird in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* über sich selbst ausgesagt? 97
5.2.7 Was ist die Message von *Nazi Concentration Camps*? 103
5.2.8 Was ist die Message von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*? 105

5.3 Wirkungsrealität in der Gegenwart 109
5.3.1 Atrocity Pictures and chill 110
5.3.2 Rezente Sehgewohnheiten von dokumentarischen Filmen 112

6. Conclusio 113
7. Bibliografie 118
8. Internetquellen 128
9. Filmografie 129
10. Filme online 129
11. Abbildungsverzeichnis 130
12. Anhang 131

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit stellt Fragen nach der Rezeption, Wirkung und Intention von zwei verschiedenen Filmen, die beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher 1945/46 im Gerichtssaal gezeigt wurden. Im Folgenden sollen die konkreten Forschungsfragen näher vorgestellt werden. Der Forschungsstand sowie die theoretischen Grundlagen für diese Arbeit werden am Beginn erläutert, die Methode der systematischen Filmanalyse, die später zur Anwendung kommt, wird erst im entsprechenden Kapitel erklärt.

1.1 Forschungsfragen

Aufgrund des Forschungsstandes wurden drei Forschungsfragen ausgearbeitet, die an dieser Stelle näher beleuchtet werden sollen.

1. Wie stellt sich die amerikanische, die britische und die sowjetische Anklage durch die gezeigten Beweisfilme selbst dar?
2. Wie stellt die Anklage die Opfer des Nationalsozialismus dar?
3. Wie werden die Täter_innen des Nationalsozialismus dargestellt?
4. Was wird durch ein etwaiges Framing erreicht?

Die Fragen eins bis drei sollen in dieser Arbeit mit Hilfe einer systematischen Filmanalyse beantwortet werden. Die filmimmanent feststellbaren Formen der Darstellung müssen allerdings mit der historischen Wirklichkeit abgeglichen werden. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass Filme, die als dokumentarisch betrachtet werden können und die als Beweismittel vor einem Internationalen Militärgerichtshof eingesetzt wurden, objektiv sind. Deshalb wird nach Unschärfen in der Darstellung von Opfern, Täter_innen und den alliierten Streitkräften gesucht.

Die vierte Frage bezieht sich auf etwaige festgestellte Unschärfen. Es stellt sich also die Frage nach den Unterschieden zwischen den in den Filmen dargestellten Handlungen und Zuständen und der historischen Wirklichkeit der 1940er Jahre. Mit „Framing“ ist gemeint, dass eine bestimmte Sicht auf die Dinge bevorzugt wird, während andere Narrative ausgeklammert oder unterdrückt werden. Die Inhalte der Filme – visuell und narrativ – werden für diese Arbeit als Teil der politischen Kommunikation verstanden. Die zugrundeliegenden theoretischen Annahmen werden in Kapitel zwei erörtert.

1.2 Forschungsstand

Als Basisinformation über Dokumentarfilm aber auch über die Verwendung von dokumentarischem Film im Kontext von Gerichtsprozessen ermöglicht Barnouw[1] einen guten Einstieg. Ausführlicher zum Thema Film als Zeuge vor Gericht schreibt Paradis[2]. Über den Einsatz von Medien vor Gericht allgemein und über Nürnberg speziell kann bei Vismann[3] nachgelesen werden.

Wichtige Hintergrundinformationen über die Arbeitsweise der britischen Armee, die einen Ausschnitt zu *Nazi Concentration Camps* beigesteuert hat (die Filmaufnahmen aus Bergen-Belsen) finden sich bei Hannah Caven[4] und bei Toby Haggith[5]. Beide legen allerdings wenig Wert auf Filmanalysen, sondern beleuchten stattdessen die Bedingungen und Kontexte, in denen die Aufnahmen von britischen Soldaten entstanden sind. Bei Karner[6] ist ausführlich über die Außerordentliche Staatliche Kommission nachzulesen, die hinter den Filmaufnahmen der sowjetischen Soldaten stand.

Profunde Filmanalysen beider Filme sind in Ulrike Weckels sehr umfangreicher Monografie *Beschämende Bilder*[7] zu finden. Der Fokus des Buches liegt zwar auf der Reaktion der deutschen Bevölkerung auf die Befreiungsfilme der Alliierten, doch dieses Werk stellt trotzdem eine der am besten recherchierten Arbeiten über liberation footage insgesamt dar.

Es gibt wenige Analysen über den sowjetischen Film, doch auch hier kann bei Haggith[8] über die Nichtdarstellung von jüdischen Opfern in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-*

---

[1] Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*, New York: Oxford University Press 1974.

[2] Paradis, Pierre R.: „The Celluloid Witness“ in *University of Colorado Law Review*, 37 1965, S. 235–269.

[3] Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt/Main: Fischer 2011.

[4] Caven, Hannah: „Horror in Out Time: Images of the concentration camps in the British media, 1945“ in: *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, 21:3 2001, S. 205–253.

[5] Haggith, Toby: „The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen and its Impact on the Understanding of the Holocaust“ in: *Holocaust Studies*, 12:1–2 2006, S. 89–122.

[6] Karner, Stefan: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion. Die ‚Außerordentliche Staatliche Kommission‘ 1942 bis 1951“, in Geschichtsverein für Kärnten (Hrsg.): *Kärntner Landesgeschichte und Archivwissenschaft. Festschrift für Alfred Ogris zum 60. Geburtstag*, Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten 2001, S. 509–523.

[7] Weckel, Ulrike: *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012.

[8] Haggith, Toby: „From Atrocity to Action: How Soviet Cinema initiated the Holocaust Film“, in Bardgett, Suzanne (Hrsg.): *Justice, Politics and Memory in Europe after the Second World War*, London: Vallentine Mitchell 2011, S. 249–266.

faschistskich sachwatschikow nachgelesen werden. Auch der Dokumentarfilm *Die Grauen der Shoah*[9] von Véronique Lagoarde-Ségot weiß darüber zu berichten, liefert aber genauso wenig wie Haggith eine profunde Analyse des Films.

Unverzichtbar für die wissenschaftliche Bearbeitung des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher ist der offizielle Wortlaut des Prozesses[10], der für diese Arbeit in deutscher Übersetzung verwendet wird. Eine Analyse des Prozesses ist nicht enthalten, doch der Wortlaut muss die Grundlage für eigene Überlegungen darstellen.

Auch wenn Hannah Arendt die Berichterstattung über den Eichmannprozess übernommen hat, so finden sich in ihrem Bericht[11] doch auch erhellende Analysen zur Anklage beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher. Besonders interessant in diesem Zusammenhang sind auch die Aufzeichnungen von Gilbert[12], dem Gerichtspsychologen des Nürnberger Prozesses, der seine Eindrücke von Interviews mit den Angeklagten zu Papier gebracht hat. Hier können auch Reaktionen der Angeklagten auf die beiden Filme nachgelesen werden. Profunde Analysen des Prozesses und der Vorbereitungen darauf finden sich ferner bei Kochavi[13] und Overy[14].

Wesentliche Schriften über *Nazi Concentration Camps* beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher stammen von Lawrence Douglas. Sowohl der Aufsatz „Der Film als Zeuge. *Nazi Concentration Camps* vor dem Nürnberger Gerichtshof“[15] als auch die Monografie *The Memory of Judgment*[16] enthalten Ausführungen über den Film selbst,

---

[9] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, FR 2015; DVD, *Die Grauen der Shoah. Dokumentiert von sowjetischen Kameramännern*, absolut MEDIEN/arte EDITION 2018.

[10] Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946. Band 1–41*, Nürnberg 1947.

[11] Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München/Berlin: Piper Verlag [14]2017.

[12] Gilbert, G. M.: *Nürnberger Tagebuch*, Frankfurt/Main: Fischer 1962.

[13] Kochavi, Arieh J.: *Prelude to Nuremberg. Allied War Crimes Policy and the Question of Punishment*, Chapel Hill/London: University of North Carolina Press 1998.

[14] Overy, Richard: *Interrogations. The Nazi Elite in Allied Hands, 1945*, London: The Penguin Press 2001.

[15] Douglas, Lawrence: „Der Film als Zeuge. *Nazi Concentration Camps* vor dem Nürnberger Gerichtshof“ in Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 197–218.

[16] Douglas, Lawrence: *The Memory of Judgment. Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Yale University Press 2001.
Darin besonders: „Film as Witness: Screening *Nazi Concentration Camps* Before the Nuremberg Tribunal“.

inklusive kleinerer Analysen, sowie umfassende zusätzliche Informationen über die Situation, in der der besagte Film bei Gericht 1945 gezeigt wurde. Christian Delage hat nicht nur einen Dokumentarfilm[17] über den Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher gemacht, er hat auch ausführlich über den Zusammenhang der gerichtlichen Praxis in Nürnberg 1945/46[18] und die Folgen für spätere Prozesse[19] geschrieben.

Eine Forschungslücke, die sofort sichtbar wird, ist die Analyse des sowjetischen Films *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*. In dieser Arbeit kann allerdings etwaige russischsprachige Forschungsliteratur nicht berücksichtigt werden, sofern sie nicht übersetzt wurde. Die deutsch- und englischsprachige Forschung weist auf jeden Fall die genannte Lücke auf.

Das zweite Desiderat ist die (Selbst-)Inszenierung der alliierten Ankläger beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher. Auch wenn Weckel und Douglas das Thema streifen, so lässt sich doch keine Literatur finden, die die Inhalte der beiden zu analysierenden Filme mit den Worten und Handlungen vor und nach den Screenings und dem dabei betriebenen Framing, geschweige denn mit den politischen Interessen der Alliierten in Zusammenhang bringt.

2. Theoretische Grundlagen

Als theoretische Grundlagen für die vorliegenden Analysen sollen einerseits Versatzstücke aus der Framingtheorie der Kommunikationswissenschaft dienen, sowie andererseits theoretische Überlegungen zum dokumentarischen Film. Es soll erklärt werden, wie der Begriff „Framing“ im Titel dieser Arbeit gemeint ist, danach muss auf die Quellen dieser Arbeit eingegangen werden. Die Quellen – zwei Filme – werden als dokumentarisch, als nichtfiktional, verstanden.

2.1 Framingtheorie

Als theoretische Grundlage für die Beantwortung der Forschungsfragen sollen Ansätze aus der Framingtheorie dienen. Das Thema Framing findet sich in unterschiedlichen

---

[17] *Le procès de Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes*, Regie: Christian Delage, FR 2006; 2 DVDs, *Der Prozess von Nürnberg. Die Nazis vor Gericht*, absolut MEDIEN/arte EDITION 2006.

[18] Delage, Christian: „Image as Evidence and Mediation: The Experience of the Nuremberg Trials“, in Freeman, Michael (Hrsg.): *Law and popular Culture*, Oxford University Press 2005, S. 491–503.

[19] Delage, Christian: „The Judicial Construction of the Genocide of the Jews at Nuremberg“, in Bankir, David/Michman, Dan (Hrsg.): *Holocaust and Justice: Representation and Historiography of the Holocaust in Post-War Trials*, Yad Vashem: Jerusalem 2010, S. 101–116.

Ausformungen innerhalb verschiedener Theorien der Kommunikationswissenschaft. Diese Theorien finden im Allgemeinen Anwendung in der Medienpsychologie bzw. in der Wirkungsforschung bezüglich Medien und Journalismus. Um die Theorie für diese Arbeit nutzbar zu machen, sollen die Grundannahmen herausgelöst werden, um sie dann auf die zu analysierenden Medien umzulegen. Es wird konstatiert, dass es sich bei den Aussagen der zu analysierenden Filme um politische Kommunikation handelt, weshalb die Theorie aus der Kommunikationsforschung fruchtbar ist.

Der Begriff „Frame" ist in der Kommunikationswissenschaft intensiv bearbeitet worden. Für eine detaillierte Analyse verschiedener Definitionen rund um das Thema Framing kann auf Potthoff und Kohring[20] zurückgegriffen werden. Für diese Arbeit sollen allerdings nur jene Erscheinungsformen herausgegriffen und kombiniert werden, die für die Beantwortung der Forschungsfragen als sinnvoll erscheinen.

Die Ausführungen über den Prozess des Framings von Brosius können als sinnvolle Grundlage dienen:

> Im Framing-Prozess kann man feststellen, dass (1) zum Frame passende Informationen gesucht und hervorgehoben werden, dass (2) zum Frame nicht passende Informationen übersehen oder vernachlässigt werden und dass (3) ambivalente Informationen so umgedeutet werden, dass sie mit dem Frame konsistent sind.[21]

Im Zentrum steht hier die Auswahl von Informationen, die je nach Frame ausgewählt werden. Doch Brosius bezieht sich hier auf Journalismus: „Dies gilt sowohl für die Nachrichtenauswahl von Journalisten als auch für die Nachrichtenverarbeitung von Rezipienten."[22] Nichtsdestotrotz soll der erste Teil der Definition über den Framing-Prozess in eine eklektische eigene Definition übernommen werden.

Eine Definition, die losgelöst vom Feld des Journalismus betrachtet werden kann, ist jene von Entman. Seine relativ frühen Annahmen über das Thema stehen noch nicht in Zusammenhang mit späteren Analysen, die die Framingtheorie für den Journalismus bzw. die Medienwirkungsforschung nutzbar gemacht haben:

---

[20] Potthoff, Matthias / Kohring, Matthias: „Die Berücksichtigung von Kohärenz in der empirischen Analyse textueller Frames" in Marcinkowski, Frank (Hrsg.): *Framing als politischer Prozess. Beiträge zum Deutungskampf in der politischen Kommunikation*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2014, S. 29–43.

[21] Brosius, Hans-Bernd: „Agenda Setting und Framing als Konzepte der Wirkungsforschung" in Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Die Aktualität der Anfänge. 40 Jahre Publizistikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2005, S. 125–143, hier S. 136.

[22] Brosius: „Agenda Setting und Framing als Konzepte der Wirkungsforschung", S. 136.

> Framing essentially involves *selection* and *salience*. To frame is to *select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation* for the item described. [Hervorhebung im Original][23]

Entman verwendet den Begriff der Salienz in dieser Definition. Der Fokus auf die Auswahl und die Salienz bilden die wichtigsten Grundvoraussetzungen, um die in dieser Arbeit behandelten Filme auf das Vorhandensein von Frames zu analysieren. Es soll weder um die Darstellung der Shoah durch Journalist_inn_en gehen, noch um die Rezeption von Berichten, die von Journalist_inn_en geschrieben wurden. Der Fokus soll auf der Präsentation der Umstände liegen, die alliierte Soldaten zwischen 1941 und 1945 gefilmt und kommentiert haben. Für die finalen Filme wurden Informationen ausgewählt, was zwangshalber dazu führt, dass andere Informationen weggelassen wurden. Diese sollen im Zentrum stehen. Es wird sich im Lauf der Analyse zeigen, ob bestimmte Sachverhalte auch hervorgehoben werden, und somit auch das Thema Salienz Bedeutung hat.

Eine spezifische Analyse von Entman aus dem Jahr 2003 über das Framing des 11. September 2001 durch die Bush-Regierung beinhaltet jene Faktoren, die auch für die Analyse der Filme in dieser Arbeit von Relevanz sind. Entman untersucht, auf welche Weise durch George W. Bush und in der Folge durch dessen Administration über 9/11 gesprochen wurde. Seine Ausführungen können zum Teil zu den oben zitierten theoretischen Annahmen summiert werden, um ein genaueres Bild davon zeichnen zu können, was in den nächsten Kapiteln dieser Arbeit analysiert werden soll. Entman analysiert die politische Kommunikation der US-Regierung 2001: „Successful political communication requires the framing of events, issues, and actors in ways that promote perceptions and interpretations that benefit one side while hindering the other.“[24] Auch wenn bei der Analyse von filmischen Bildern und gesprochener Sprache aus den Jahren des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher die Zeit vor dem Kalten Krieg behandelt wird, so wird doch vorausgesetzt, dass die politischen Akteur_inn_en – das heißt die anklagenden Staaten – politische Interessen verfolgen. Diese Interessen mögen sich 1945/46 nicht als Konfrontation zwischen den USA und der Sowjetunion äußern. Doch der Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher stellte an sich die Konfrontation zwischen dem besiegten Dritten Reich und den siegreichen alliierte Mächten dar. Innerhalb dieser

---

[23] Entman, Robert M.: „Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm“ in: *Journal of Communication* Fall 1993, Vol. 43 Issue 4, S. 51–58, hier: S. 52.

[24] Entman, Robert M.: „Cascading Activation: Contesting the White House’s Frame After 9/11“ in: *Political Communication* 2003 Vol. 20, S. 415–432, hier: S. 417.

Konfrontation und auch schon während der Kriegsjahre sind definitiv politische Interessen zu finden.

Entman schreibt weiter: „Framing entails *selecting and highlighting some facets of events or issues, and making connections among them so as to promote a particular interpretation, evaluation, and/or solution.* [Hervorhebung im Original]“[25] Entman analysiert die Sprache des ehemaligen US-Präsidenten und unterstellt ihm, bestimmte Interpretationen hervorheben zu wollen. Ähnliches soll in der vorliegenden Analyse geschehen. Es gilt herauszufinden, welche Informationen innerfilmisch zur Verfügung gestellt werden und welche eventuell weggelassen wurden. Es stellt sich die Frage, ob es Hervorhebungen bestimmter Sachverhalte gibt. Durch die Beantwortung dieser Fragen sollen auch die Forschungsfragen dieser Arbeit beantwortet werden können.

2.2 Dokumentarische Formen des Films

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die Geschichte sowie die verschiedenen Theorien des dokumenarischen Films anzuführen. Stattdessen soll eine Auswahl an Konzepten herangezogen werden, die helfen können, die folgenden Analysen in einen filmhistorischen Kontext zu betten. Die beiden zu analysierenden Filme werden grundsätzlich für diese Arbeit in den Diskurs des dokumentarischen Films gestellt, um sie von fiktionalen Formen abzugrenzen. Eine der wichtigsten zugrundeliegenden Ideen diesbezüglich besagt, dass es keine Objektivität geben kann, lediglich eine Annäherung an Informationsweitergabe statt Manipulation.[26] Angelehnt an Guynn spricht Beyerle davon, dass sich Dokumentarfilm „auf die Welt tatsächlicher Ereignisse, denen ein spezifischer Ort und Zeitpunkt zugeschrieben werden kann“ bezieht.[27] In diesem Sinne wurden auch die beiden zu besprechenden Beweisfilme behandelt. Stets wird den einzelnen Sequenzen vorangestellt, wo sie gemacht worden sind und zum Teil wird auch ein Datum zugeordnet. Filmimmanent ist der Ort stets nachvollziehbar, in *Nazi Concentration Camps* durch Zwischentitel, in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* durch Nennung der Orte in der Narration aus dem Off. Der Zeitpunkt ist aufgrund wissenschaftlicher Forschung zu den jeweiligen Zeitpunkten der Befreiung einzelner Orte der Vernichtung ebenfalls ungefähr zuordenbar. Diese Zuordnung kann nicht immer auf den Tag genau erfolgen, da teilweise über längere Zeiträume gefilmt wurde und nicht immer spezifiziert wird, an welchem Tag die

---

[25] Entman: „Cascading Activation“, S. 417.

[26] Schadt, Thomas: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe ²2005 (Original: 2002), S. 40.

[27] Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997, S. 50.
Vgl. Guynn, William: *A Cinema of Nonfiction*, Rutherford: Associated University Presses 1990, S. 13.

Dreharbeiten begonnen haben. Turim verwendet für dokumentarisches Material, das sehr zeitnahe Ereignisse aufzeichnet, den Begriff „nearly present“[28]. Dieser Begriff ist vor allem für *Nazi Concentration Camps* passend, da die Aufnahmen zu großen Teilen im Frühling 1945 entstanden sind und der Film im Herbst 1945 im Nürnberger Gerichtssaal gezeigt wurde. Doch auch die gefilmte Realität von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* lag zum Zeitpunkt seiner Ausstrahlung zum Teil nur ein Jahr zurück, zum Teil länger. Insofern können beide Filme als besonders aktuell zu ihrem jeweiligen Erstausstrahlungstermin in Nürnberg gelten.

Zur Frage der Authentizität des Dokumentarfilms stellt Nichols fest: „The bond of image to object will not […] certify the historical status of the object nor the credibility of an argument“.[29] Beyerle leitet daraus ab, dass „der Beweis für dokumentarische Authentizität intrafilmisch nicht erbracht werden kann, sondern notwendigerweise über bestimmte filmische Strategien, die einen Eindruck von Glaubwürdigkeit und Authentizität vermitteln, konstruiert oder suggeriert werden muss.“[30] Authentizität ist eines der wichtigsten Kriterien von filmischen Beweisen, die vor einem internationalen Militärtribunal vorgelegt werden sollen. Die Beweise müssen genauen Untersuchungen standhalten können, um vor Gericht Geltung zu erhalten. In der Montage der beiden Filme hat man vermutlich verstanden, dass die gerichtliche Praxis einen hohen Grad an Authentizität fordert, weshalb jedem der beiden Filme abgefilmte schriftliche und gleichzeitig in der Narration vorgelesene eidesstattliche Erklärungen vorangestellt wurden. In diesen Erklärungen wird die Echtheit des filmischen Materials beschworen. Für *Nazi Concentration Camps* wurden Erklärungen von George C. Stevens (beglaubigt von James D. Donovan) und E. R. Kellogg (beglaubigt von John Ford) vorangestellt. Zusätzlich wird am Beginn des Films erklärt, dass die einzelnen Filmsequenzen aufgrund eines Befehls von General Dwight D. Eisenhower angefertigt wurden. Für diese Aussage bürgt Robert H. Jackson. Für *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* bürgen Alexander Woronzow, Rafail Gikow, Wiktor Dobronzki, Wladimir Jeschurin, Arkadi Senjakin, Roman Karmen, Kenan Kutub-Sade, Arkadi Lewitan, Wladislaw Mikoscha, Jewgenij Muchin, Iwan Panow, Michail Posselski, Michail Segal, Wassilij Solowjow, Andrej Sologubow und Mark Troianowski. Bei diesen Personen handelt es sich um die Kameraleute des Zentralen Studios für Dokumentarfilme, wobei auch der Regisseur des Films, Roman Karmen, als Kameramann an der Front war. Für manche Sequenzen werden im sowjetischen Beweisfilm die Namen der Kameraleute genannt. Allerdings stammen nur fünf dieser Namen aus der Liste von Kameraleuten in der eidesstattlichen Erklärung. Die anderen elf Namen aus der eidesstattlichen Erklärung

---

[28] Turim, Maureen: *Flashbacks in Film. Memory & History*, New York/London: Routledge 1989, S. 15.

[29] Nichols, Bill: *Representing Reality*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 5.

[30] Beyerle: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm*, S. 53.

werden später im Film nicht erwähnt, dafür werden 16 weitere Kameraleute im Film genannt, die die eidesstattliche Erklärung nicht unterschrieben haben. Es wird ausgeschlossen, dass alle 16 Kameraleute aus dem Film im Krieg gefallen sind, da zumindest einer, M. Oschurkow, als Kameramann in einem Film von Roman Karmen aus dem Jahr 1960 auftaucht.[31] Die Aufzählung von Namen der Kameraleute trägt nichtsdestotrotz zum Authentizitätseindrucks des Filmes bei.

Als eine weitere Autenthisierungsstragegie kann, wie bereits erwähnt, das Nennen von Ortsnamen oder Gebieten verstanden werden. Durch die genaue Zuordnung der Filmbilder zu einem bestimmten Ort, teilweise auch durch die Verknüpfung mit einem genauen Datum, wird dem Film mehr Aussagekraft verliehen. Auch die Einblendung einer Landkarte am Beginn von *Nazi Concentration Camps* dient dazu, die folgenden Bilder besser verorten und damit zuordnen zu können.

Die Narration beider Filme ist genauso der Authentizität verschrieben, wie die anderen bereits genannten Punkte. Mit Barthes könnte von einer Verankerung der Bildbeschreibung gesprochen werden, die im Gegensatz zu einer Relaisfunktion steht.[32] Bei einer Beschreibung, die Barthes Verankerung nennt, soll den Rezipient_inn_en dabei geholfen werden,

> die richtige Wahrnehmungsebene zu wählen […] Auf der Ebene der „symbolischen“ Botschaft steuert die sprachliche Botschaft nicht mehr die Identifikation, sondern die Interpretation, sie bildet eine Art Schraubstock, der die konnotierten Bedeutungen daran hindert, entweder in allzu individuelle Regionen auszuschwärmen (das heißt, er begrenzt die Projektionsmacht des Bildes) oder in dysphorische Werte.[33]

Auf diese Weise wird also ausgeschlossen, dass etwas anderes als der gewünschte Sinn in die Filmbilder hineininterpretiert wird. Die Narration ist mit den Bildern so eng verknüpft (verankert), dass keine andere Interpretation möglich sein soll, als die gegebene.

Es wurde nun erklärt, welche Strategien des dokumentarischen Films für die beiden Beweisfilme angewandt worden sind, die den gewünschten Effekt der Glaubhaftigkeit erzielen können. Die folgenden Analysen beziehen sich allerdings nicht immer nur auf die Inhalte der beiden Filme. Angelehnt an Hohenberger soll die nichtfilmische Realität in die

---

[31] http://stadtfilm-wien.at/film/113/, Zugriff: 7.9.2019.

[32] Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990 [Original: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Editions du Seuil 1982.], S. 34.

[33] Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 35.

Analyse mit einfließen. Darunter versteht Hohenberger „die Realität, die zwar nicht zu filmen beabsichtigt ist, die aber dennoch für die Produktion eine Rolle spielt“.[34] Diese Realität soll mit der vorfilmischen Realität abgeglichen werden. Damit ist die Realität gemeint, „die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist.“[35] Für die Analyse bedeutet das, dass auch jene Gegebenheiten an den gezeigten Orten von Bedeutung sein werden, die nicht gefilmt wurden. Die nichtfilmische und die vorfilmische Realität sollen miteinander verglichen werden, um bestimmen zu können, inwiefern die Auswahl der Bilder (sei es durch die Kameraperson oder erst durch die Montage) motiviert ist. Konkret werden dazu wissenschaftliche Forschungen zu den einzelnen Orten herangezogen, um bestimmen zu können, welche Bilder sich den alliierten Soldat_inn_en geboten haben.

3. Film als Beweismittel vor Gericht

Bevor in die Analyse eines konkreten Falles eingestiegen wird, in dem Filme als Beweismittel vor Gericht eingesetzt wurden, soll beleuchtet werden, wie die gerichtliche Praxis vor bzw. bis 1945 ausgesehen hat.

Bereits im Jahr 1915 sind Filme als Beweismittel eingesetzt worden. Die Geschichte des Films als Zeugen vor Gericht geht damit weit in die Anfangsjahre des Films zurück. Nie ist ein Film vor Gericht als Beweismittel abgelehnt worden – obwohl es sich um ein neues, nicht vertrautes Medium handelte.[36] Paradis, der diese frühen Verwendungen von Filmmaterial vor Gericht recherchiert hat, zitiert direkt aus Gerichtsakten, aus denen hervorgeht, dass in den 1930er-Jahren Fotograf_inn_en bzw. Kameraleute vor Gericht aussagten, dass sie abgebildet haben, was sie gesehen haben und dass die (bewegten) Bilder somit die Wahrheit zeigen.[37] Parallelen dazu finden sich auch in den zu analysierenden Filmen beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher 1945/46. Diese Filme enthalten eidesstattliche Erklärungen, die in die Filme eingebunden sind. Anhand eines Falles aus dem Jahr 1944 hat Paradis herausgearbeitet, dass es ein Problem darstellte, wenn die Kameraperson nicht vor Gericht erscheinen konnte, um persönlich Zeugnis darüber abzulegen, dass die Bilder wahrheitsgetreu sind. In diesem speziellen Fall wurde eine dritte Person vor Gericht geladen, die beim Dreh dabei war und die unter Eid aussagte, dass die Bilder der Wirklichkeit entsprechen.[38]

---

[34] Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnografischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1988, S. 29.

[35] Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 30.

[36] Paradis: „The Celluloid Witness“, S. 235.

[37] Paradis: „The Celluloid Witness“, S. 236.

[38] Paradis: „The Celluloid Witness“, S. 237.

Es schien also vor 1945 der gerichtlichen Praxis der USA[39] zu entsprechen, dass Film, egal ob von Amateur_inn_en oder von professionellen Kameraleuten[40], bei Gericht zugelassen wurde, solange die Kameraperson die Echtheit bestätigte.

Eine Neuheit stellten allerdings die Prozesse gegen NS-Verbrecher_innen insofern dar, als 1945 das erste Mal war, dass Verbrechen wie jene des NS-Regimes in Filmform einem Gericht als Beweis für Verbrechen vorgelegt wurde.[41] Allerdings war der Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher nicht der erste derartige Prozess, der solches Filmmaterial als Beweis anerkannte, sondern der Belsen-Prozess, der zwei Monate vor dem Nürnberger Prozess begann.[42]

Außerhalb der anglo-amerikanischen Gerichtspraxis wurde auch der polnische Film *Majdanek* (1944), ebenfalls ein Film, der die Verbrechen der Shoah zeigt, zu einem Beweismittel in Gerichtsprozessen zum Zweiten Weltkrieg.[43]

Für die Beantwortung der Forschungsfragen ist es prinzipiell nicht relevant, ob das Zeigen von Filmen als Beweismittel vor Gericht 1945 ein Novum darstellte oder nicht. Aufgrund dessen, dass es eben kein Novum war, kann festgestellt werden, dass die Beweisfilme für den Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher keine radikale Neuerung in der Gerichtspraxis darstellten. Viel wichtiger scheint, dass das Zeigen von „atrocity pictures“, wie die diese „Gräuelfilme“ in der englischsprachigen Forschungsliteratur pauschal genannt werden, eine Neuheit darstellte. Es wurde allerdings von alliierter Seite noch während der Kriegsjahre bereits darauf geachtet, die durch das NS-Regime verursachten Schäden an Leib und Leben zu dokumentieren, um sie juristisch brauchbar zu machen. Die besonders interessanten Details, die es beim Nürnberger Prozess 1945/1946 zu analysieren gilt, sind die Strategien, mit denen präzedenzlose Verbrechen, deren Ausmaße auf Film festgehalten wurden, in eine juristische Sprache übersetzt wurden. Douglas hat in diesem Sinne festgestellt, dass es sich dabei um die „chief challenge“ des Tribunals handelte: „to submit unprecedented horror to principled legal judgments.“[44] Und um in einem internationalen

---

[39] Die Verfahrensregeln des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher wurden der Praxis angloamerikanischer Strafprozesse entlehnt, siehe Buscher, Frank M.: „Bestrafen und erziehen. ‚Nürnberg‘ und das Kriegsverbrecherprogramm der USA“ in: Frei, Norbert (Hrsg.): *Transnationale Vergangenheitspolitik. Der Umgang mit deutschen Kriegsverbrechern in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*, Göttingen: Wallstein Verlag 2006, S. 94–139, hier: S. 97.

[40] Paradis: „The Celluloid Witness“, S. 237.

[41] Paradis: „The Celluloid Witness“, S. 235.

[42] Douglas: *The Memory of Judgment*, S. 23, siehe Fußnote 46 auf S. 271.

[43] Barnouw: *Documentary*, S. 172–173.

[44] Lawrence: *The Memory of Judgment*, S. 27.

Militärtribunal – so eines war der Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher – solche Verbrechen behandeln zu können, musste die adäquate Sprache dafür gefunden werden. Nichtsdestotrotz hat der amerikanische Hilfsankläger Donavan bei seinen einleitenden Worten zum amerikanischen Beweisfilm *Nazi Concentration Camps* verkündet, der Film spreche für sich selbst.[45]

Im folgenden Kapitel sollen zum besseren Verständnis der Ausführungen über den Internationalen Militärgerichtshof von Nürnberg die Grundlagen des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher dargelegt werden.

4. Der Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher

Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof fand vom 14. November 1945 bis zum 1. Oktober 1946 in der deutschen Stadt Nürnberg statt. Als Ort der Austragung wurde der Nürnberger Justizpalast gewählt, der allerdings vor Prozessbeginn renoviert und umgebaut werden musste, da das Gebäude im Februar 1945 durch mehrere Bombentreffer stark beschädigt worden war.[46] Dass die Wahl des Ortes auf Nürnberg und nicht auf Berlin gefallen ist, hatte hauptsächlich symbolische Bedeutung. Die Prozesse sollten in jener Stadt ausgetragen werden, in der die NS-Führung ihre „einstigen triumphalen Aufzüge“[47] umgesetzt hatte. Dem ersten Nürnberger Prozess vor dem Internationalen Militärtribunal (engl. *International Military Tribunal, IMT*) folgten zwölf weitere gegen Eliten des Dritten Reichs.

4.1 Grundlagen

Der Startschuss für das Vorhaben, deutsche Verbrecher_innen vor ein Gericht zu stellen, ist in der Moskauer Deklaration aus dem Jahr 1943 zu finden. Im Abschnitt „Statement on Atrocities“, der von Franklin D. Roosevelt, Winston Churchill und Josef Stalin unterzeichnet wurde, wird erklärt, wie das Vorgehen nach einem Waffenstillstand aussehen soll. Zuerst wird festgehalten, dass die Alliierten über die deutschen Verbrechen Bescheid wissen:

---

[45] Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946. Band 2: Verhandlungsniederschriften 14. November 1945–30. November 1945*, S.477–478.

[46] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, München: C.H.Beck [2]2015, S. 31.
Anderen Quellen zufolge blieb der Nürnberger Justizpalast weitgehend von Bombardements verschont, vgl. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 243.

[47] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 31.

> The United Kingdom, the United States and the Soviet Union have received from many quarters evidence of atrocities, massacres and cold-blooded mass executions which are being perpetrated by Hitlerite forces in many of the countries they have overrun and from which they are now being steadily expelled.[48]

Die Grundlage für die Prozesse nach Kriegsende wird gelegt, indem erklärt wird, dass die Personen, die für die genannten Verbrechen verantwortlich sind, vor Gericht gestellt werden sollen:

> Accordingly, the aforesaid three Allied powers, speaking in the interest of the thirty-two United Nations, hereby solemnly declare and give full warning of their declaration as follows:
>
> At the time of granting of any armistice to any government which may be set up in Germany, those German officers and men and members of the Nazi party who have been responsible for or have taken a consenting part in the above atrocities, massacres and executions will be sent back to the countries in which their abominable deeds were done in order that they may be judged and punished according to the laws of these liberated countries and of free governments which will be erected therein.[49]

Aus heutiger Sicht kann die Problematik herausgelesen werden, vor die die Alliierten nach 1945 gestellt waren: Es sollten jene Personen angeklagt werden, die für die Verbrechen verantwortlich waren oder diesen zugestimmt haben. Der weitverbreitete Antisemitismus und Rassismus in der europäischen Bevölkerung, der zur Zustimmung geführt hat, konnte in der Moskauer Deklaration nicht berücksichtigt werden. Erst mit der Zeit der Besatzung nach Ende des Zweiten Weltkrieges konnte für die Alliierten sichtbar werden, dass in den (vermeintlichen) Opferstaaten teilweise auch die Zivilbevölkerung der Deportation verfolgter Personengruppen zugestimmt hatte.

Teile der Moskauer Deklaration werden im Londoner Viermächte-Abkommen vom 8. August 1945 zitiert. Das Dokument wurde von Robert H. Jackson für die Regierung der USA, von Robert Falco für die provisorische Regierung von Frankreich, von William Jowitt für die Regierung von Großbritannien und Nordirland und von Iona Nikitschenko und Aron Trainin für die Regierung der UdSSR unterzeichnet.

In Artikel 1 des Abkommens wird beschlossen, dass ein internationales Militärtribunal gegründet werden soll:

---

[48] http://www.ibiblio.org/pha/policy/1943/431000a.html, Zugriff: 25.3.2019.

[49] http://www.ibiblio.org/pha/policy/1943/431000a.html, Zugriff: 25.3.2019.

> There shall be established after consultation with the Control Council for Germany an International Military Tribunal for the trial of war criminals whose offenses have no particular geographical location whether they be accused individually or in their capacity as members of the organizations or groups or in both capacities.[50]

Die anklagenden Staaten USA, UdSSR, Großbritannien und Frankreich mussten sich damit auseinandersetzen, in welcher Form überhaupt rechtgesprochen werden konnte. Hätte Churchill sich beispielsweise durchgesetzt, hätte es keinen Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher gegeben. Seiner Meinung nach hätten die Verbrecher zu „Outlaws" erklärt werden sollen. Nach einer Identitätsfeststellung sollten NS-Führungspersönlichkeiten einfach erschossen werden.[51] Churchill hat diesen Wunsch mehrfach geäußert, letztendlich wurde die Idee aber verworfen.[52]

Kurz vor Verhandlungsbeginn wurde ein Statut für den Internationalen Militärgerichtshof aufgesetzt, das die Verfassung des Internationalen Militärgerichtshofes, die Zuständigkeiten der einzelnen Staaten, den Ausschuss für die Untersuchung von Kriegsverbrechen und die Verfolgung von Hauptkriegsverbrechern, die Rechtssprechung des Verfahrens für die Angeklagten, die Rechte des Gerichtshofes, das Prozessverfahren, die Urteile und Strafen sowie die Kosten regelt.[53]

4.2 Ankläger

Die Anklage des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher setzte sich aus Delegationen aus den vier alliierten Staaten USA, UdSSR, Großbritannien und Frankreich zusammen. Laut oben zitiertem Londoner Viermächte-Abkommen wurde von den Regierungen dieser Staaten beschlossen, dass ein Internationaler Militärgerichtshof geschaffen werden sollte.

Die Anklagebehörde setzte sich somit aus vier verschiedenen Staaten zusammen, innerhalb derer jeweils Hauptankläger, Ankläger, beigeordnete Ankläger und Hilfsankläger gestellt wurden, wobei nicht alle vier Staaten diese vier Kategorien besetzten. Der Hauptankläger der USA war Richter Robert H. Jackson, die Ankläger Robert G. Storey und Thomas J.

---

[50] Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946. Band 1: Einführungsband*, Nürnberg 1947, S. 7.

[51] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 11.

[52] Overy: *Interrogations*, S. 6.

[53] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 10–18.

Dodd. Als beigeordnete Ankläger werden Sidney S. Alderman, Telford Taylor, John Harlan Amen und Ralph G. Albrecht genannt. Des Weiteren wurden mehrere Hilfsankläger eingesetzt.[54] Robert H. Jackson war Richter am Supreme Court der USA.[55] 1936 wurde er stellvertretender Justizminister der USA, im Jahr 1938 schließlich Justizminister des Staates New York. 1940 wurde er zum Justizminister der Vereinigten Staaten und 1941 als Richter ans Oberste Bundesgericht berufen.[56]

Die Anklage von Großbritannien bestand aus dem Hauptankläger Sir Hartley Shawcross, seinem stellvertretenden Hauptankläger Sir David Maxwell Fyfe und dem ersten Ankläger G.D. Roberts. Auch Großbritannien stellte weitere Hilfsankläger.[57] Sir Hartley Shawcross lehrte ab 1927 Rechtswissenschaften in Liverpool und war dort auch als Anwalt tätig. Im Jahr 1939 wurde er Kronanwalt, ab 1941 hatte er verschiedene hohe Posten im zivilen Luftschutz inne. Ab 1945 war er Abgeordneter im britischen Unterhaus.[58]

Der chronologisch erste Hauptankläger von Frankreich war François de Menthon, der später von Auguste Champetier de Ribes abgelöst wurde. Stellvertretende Hauptankläger waren Charles Dubost und Edgar Faure, zusätzlich gab es acht Hilfsankläger.[59] François de Menthon lehrte an der Universität Lyon, wurde jedoch 1942 aus dem Professorenamt gedrängt, nachdem er seine Abneigung gegen das Vichy-Regime nicht verbergen wollte. Im Untergrund schloss er sich de Gaulle an und wurde von September 1944 bis Mai 1945 Justizminister in der ersten provisorischen Regierung nach der Befreiung Frankreichs.[60] Auguste Champetier de Ribes war vor seiner Berufung nach Nürnberg Minister bzw. Unterstaatssekretär im Ministerium des Auswärtigen in Frankreich.[61]

Der Hauptankläger der Sowjetunion war R.A. Rudenko, der stellvertretende Hauptankläger J.W. Pokrowsky. Zudem wurden mehrere Hilfsankläger gestellt.[62] Roman A. Rudenko war

---

[54] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 2.

[55] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 17.

[56] Taylor, Telford: *Die Nürnberger Prozesse. Hintergründe, Analysen und Erkenntnisse aus heutiger Sicht*, München: Heyne 1994, S. 62.

[57] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 3.

[58] Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, Artikelanfang: http://www.munzinger.de/document/00000000600, Zugriff: 25.3.2019.

[59] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 3.

[60] https://www.ordredelaliberation.fr/fr/les-compagnons/659/francois-menthon-de, Zugriff: 25.3.2019.

[61] Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, Artikelanfang: https://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=00000000611, Zugriff: 25.3.2019.

[62] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 4.

ab 1944 Staatsanwalt in der Sowjetunion und wurde 1953 zum Generalstaatsanwalt berufen.[63]

4.3 Angeklagte

In Artikel 14 des bereits zitierten Statuts für den Internationalen Militärgerichtshof wurde geregelt, dass aus jedem der anklagenden Staaten ein Generalstaatsanwalt entsendet werden soll, der laut Punkt b in Artikel 14 die „endgültige Entscheidung, wer als Hauptkriegsverbrecher zu betrachten und vor Gericht zu ziehen ist“[64] fällen soll.

Die endgültige Liste der Einzelangeklagten war am 29. August 1945[65] fertig und lautete wie folgt: Hermann Göring, Rudolf Hess, Joachim von Ribbentrop, Robert Ley, Wilhelm Keitel, Ernst Kaltenbrunner, Alfred Rosenberg, Hans Frank, Wilhelm Frick, Julius Streicher, Walter Funk, Hjalmar Schacht, Karl Dönitz, Erich Raedar, Baldur von Schirach, Fritz Sauckel, Alfred Jodl, Martin Bormann, Franz von Papen, Arthur Seyß-Inquart, Albert Speer, Constantin von Neurath, Hans Fritzsche, Gustav Krupp von Bohlen und Halbach.[66]

Die Liste bestand somit aus Vertretern aus Politik, Militär und Wirtschaft.[67] Die Verbrechen der Hauptkriegsverbrecher ließen sich nicht auf bestimmte Territorien beschränken oder an speziellen Orten festmachen, sodass es formal nicht möglich war, sie zur Aburteilung in die entsprechenden Staaten bzw. Nachfolgestaaten auszuliefern.[68] Zu den früheren Funktionen der Angeklagten: Göring war 1933–1945 Reichsminister und 1935–1945 Oberbefehlshaber der Luftwaffe, Hess war von 1933 bis 1941 Hitlers Stellvertreter. Von Ribbentrop war Reichsaußenminister in der Zeit von 1938 bis 1945, Ley war von 1933 bis 1945 Führer der Deutschen Arbeitsfront. Keitel war 1935–1938 Chef des Wehrmachtsamts im Reichskriegsministerium und 1938–1945 Chef des Oberkommandos der Wehrmacht. Kaltenbrunner war von 1939 bis 1943 SS- und Polizeiführer in Wien und 1943–1945 Chef des Reichssicherheitshauptamtes. Rosenberg war von 1941 bis 1945 Reichsminister für die besetzten Ostgebiete, Frank war von 1939 bis 1945 Generalgouverneur im besetzten Polen. Frick war von 1933 bis 1943 Reichsinnenminister und von 1943 bis 1945 Reichsprotektor von Böhmen und Mähren. Streicher war von 1933 bis 1940 NSDAP-Gauleiter von Franken, allerdings war er besser bekannt als der Herausgeber der Zeitung *Der Stürmer* von 1933 bis

---

[63] http://bse.sci-lib.com/article097980.html, Zugriff: 25.3.2019.

[64] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 14.

[65] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 29.

[66] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1,* S. 5.

[67] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 29.

[68] Weckel: *Beschämende Bilder*, S. 188.

1945. Funk war von 1937 bis 1945 Reichswirtschaftsminister, Schacht war von 1933 bis 1939 Präsident der Reichsbank und von 1934 bis 1936 Reichswirtschaftsminister. Dönitz war von 1943 bis 1945 Oberbefehlshaber der deutschen Kriegsmarine und in der Zeit vom 1. bis zum 23. Mai 1945 Hitlers Nachfolger als Reichspräsident und Oberbefehlshaber der Wehrmacht. Raedar war direkt vor Dönitz, nämlich von 1935 bis 1943 der Oberbefehlshaber der deutschen Kriegsmarine. Von Schirach bekleidete von 1933 bis 1945 das Amt des Reichsjugendführers, zusätzlich war er von 1940 bis 1945 Reichsstatthalter von Wien. Sauckel war in der Zeit von 1942 bis 1945 Generalbevollmächtigter für den Arbeitseinsatz, Jodl war von 1940 bis 1945 Chef des Wehrmachtsführungsstabes im Oberkommando der Wehrmacht. Bormann war von 1933 bis 1945 Reichsleiter, zusätzlich von 1941 bis 1945 Chef der NSDAP-Parteikanzlei und von 1943 bis 1945 Hitlers Stellvertreter. Von Papen war von 1932 bis 1933 Reichskanzler und von 1933 bis 1934 Vizekanzler, Seyß-Inquart war von 1939 bis 1940 der Stellvertreter von Hans Frank, des Generalgouverneurs des besetzten Polen und 1940 bis 1945 Reichskommissar der besetzten Niederlande. Speer war Hitlers Architekt und von 1942 bis 1945 Reichsminister für Rüstung, Bewaffnung und Munition. Von Neurath war Reichsaußenminister von 1932 bis 1938 und Reichsprotektor von Böhmen und Mären von 1939 bis 1941. Fritzsche bekleidete von 1942 bis 1945 das Amt des Leiters der Rundfunkabteilung im Reichspropagandaministerium. Krupp von Bohlen und Halbach war Konzernchef der Friedrich Krupp AG.[69]

Zusätzlich zu den Einzelangeklagten wurden auch folgende Gruppen und Organisationen angeklagt: Das Reichskabinett, das Führerkorps der NSDAP, SS, SD, SA, Gestapo und der Generalstab und das Oberkommando der Deutschen Wehrmacht.[70]

Nicht alle der 24 Angeklagten sind vor Gericht erschienen. Robert Ley hat sich am 25. Oktober 1945 durch Selbstmord dem Gericht entzogen, Martin Bormann war nicht in Haft befindlich, gegen ihn wurde in absentia verhandelt und Gustav Krupp von Bohlen und Halbach blieb dem Prozess aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes fern.[71]

4.4 Anklagepunkte

Die Anklage hat vier hauptsächliche Anklagepunkte erarbeitet, wobei drei davon weitere Unterpunkte enthalten. Nur jene Anklagepunkte, die mit den zu besprechenden Filmvorführungen in Zusammenhang stehen, sollen kurz erläutert werden.

---

[69] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 29–30.
Ausführliche Angaben zu den Tätigkeitsfeldern der Angeklagten siehe auch Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 74–85.

[70] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1,* S. 6.

[71] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 5.

Anklagepunkt eins lautete „Gemeinsamer Plan oder Verschwörung“[72]. Dieser Punkt wurde hauptsächlich von den Vertretern der USA übernommen.[73]

> Alle Angeklagten haben mit verschiedenen anderen Personen während eines Zeitraumes von Jahren vor dem 8. Mai 1945 als Führer, Organisatoren, Anstifter und Mittäter an der Ausarbeitung oder Ausführung eines gemeinsamen Planes oder einer Verschwörung teilgenommen, die darauf abzielte oder mit sich brachte, die Begehung von Verbrechen gegen den Frieden, gegen das Kriegsrecht und gegen die Humanität, [zu begehen].[74]

Dieser Anklagepunkt verfolgt das Ziel, den Angeklagten nachzuweisen, dass vorsätzlich und geplant gehandelt wurde. Er hat unmittelbar mit den Verbrechen der Shoah zu tun, die in den zwei zu analysierenden Beweisfilmen gezeigt wurden.

Anklagepunkt zwei „Verbrechen gegen den Frieden“ enthält keine Unterpunkte und beschreibt die „Planung, […] Vorbereitung, […] Entfesselung und […] Führung von Angriffskriegen […].“[75]

Anklagepunkt drei ist der umfangreichste: „Kriegsverbrechen“[76]. Dieser Anklagepunkt enthält Unterpunkt A: „Ermordung und Misshandlung der Zivilbevölkerung von oder in besetzten Gebieten und auf hoher See“.

> Die Angeklagten haben während der ganzen Zeit ihrer Besetzung der von ihren Armeen überrannten Gebiete zwecks systematischer Terrorisierung der Einwohnerschaft Zivilisten ermordet und gefoltert, sie misshandelt und ohne Gerichtsverfahren ins Gefängnis geworfen.[77]

In Unterpunkt B wird die „Deportation der Zivilbevölkerung von und aus besetzten Ländern zur Sklavenarbeit und für andere Zwecke“ erläutert.[78]

---

[72] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 30. Gesamter Anklagepunkt siehe S. 30–45.

[73] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 24.

[74] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 30–31.

[75] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 45–46.

[76] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 46. Gesamter Anklagepunkt siehe S. 46–70.

[77] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 47.

[78] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 54–56.

Unterpunkt C lautet auf „Mord und Misshandlung von Kriegsgefangenen und anderen Angehörigen der Streitkräfte solcher Länder, mit denen Deutschland im Kriege stand, und von Personen auf hoher See“.[79]

Unterpunkt D klagt die „Ermordung von Geiseln“ an.[80]

Unterpunkt E lautet: „Plünderung öffentlichen und privaten Eigentums“[81].

In Unterpunkt H wird schließlich die zwangsweise Rekrutierung von Zivilarbeitern angeklagt.[82]

Anklagepunkt vier lautete: „Verbrechen gegen die Humanität“[83]. Darunter fiel A) Die „Ermordung, Ausrottung, Versklavung, Deportation und andere unmenschliche Handlungen gegen Zivilbevölkerung vor oder während des Krieges“[84] und B) „Verfolgung aus politischen, rassischen und religiösen Gründen […]“[85]. Unterpunkt B enthält Einzelheiten zur Judenverfolgung:

> In Ausführung und in Verbindung mit dem gemeinsamen, in Anklagepunkt Eins erwähnten Plan wurden, wie oben dargelegt, die Gegner der deutschen Regierung ausgerottet und verfolgt. Diese Verfolgungen waren gegen Juden gerichtet. Sie waren auch gegen Personen gerichtet, von denen man annahm, daß ihre politische Überzeugung und ihr geistiges Streben in Gegensatz zu den Zielen der Nazis stand. Juden wurden seit 1933 systematisch verfolgt; sie wurden ihrer Freiheit beraubt und in Konzentrationslager geworfen, wo sie gemordet und mißhandelt wurden. Ihr Eigentum wurde beschlagnahmt. Hunderttausende von Juden wurden vor dem 1. September 1939 auf diese Weise behandelt.
> Nach dem 1. September 1939 wurden die Judenverfolgungen verdoppelt. Millionen von Juden wurden von Deutschland und den besetzten westlichen Ländern in die östlichen Länder zur Vernichtung gesandt.[86]

---

[79] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 56–58.

[80] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 58–59.

[81] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 59–65.

[82] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 67.

[83] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 70. Gesamter Anklagepunkt siehe S. 70–73.

[84] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 71.

[85] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 71–73.

[86] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 1*, S. 71–72.

Die einzigen Opfergruppen, die hier explizit genannt wurden, sind Jüdinnen und Juden und politische Gegner_innen des NS-Regimes.

Zu Anklagepunkt vier, der auch als „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ übersetzt wird (Original *crimes against humanity*), hat sich Hannah Arendt sprachkritisch geäußert: „[A]ls hätten es die Nazis lediglich an ‚Menschlichkeit‘ fehlen lassen, als sie Millionen in die Gaskammern schickten, wahrhaftig *das* Understatement des Jahrhunderts. [Hervorhebung im Original]“[87] Arendts Ausführungen machen deutlich, welchen Stellenwert die Sprache für das Verständnis des Gesagten hat. Sie selbst verwendet übrigens stets den Ausdruck „Verbrechen gegen die Menschheit“, den sie im Zusammenhang mit ihrem Bericht über den Eichmannprozess in Jerusalem von einem Verbrechen gegen das jüdische Volk abgrenzt. Im Gegensatz zum Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher existierte der Anklagepunkt „Verbrechen gegen das jüdische Volk“ beim Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem im Jahr 1962.[88]

Aus den exemplarisch ausgewählten Anklagepunkten geht hervor, dass die Anklage durchaus über die Verfolgung von Jüdinnen und Juden informiert war. Dieses Faktum sei an dieser Stelle hervorgehoben, da es für die Filmanalyse in Kapitel 5 von Bedeutung sein wird.

4.5 Warum wurden beim Prozess Filme gezeigt?

In Kapitel 3 wurde bereits erläutert, dass Film als Beweismittel vor Gericht in den Jahren 1945/46 kein Novum darstellte. Dieses Unterkapitel soll dennoch erklären, wie es dazu kam, dass bei den Gefechten und an vorderster Front gefilmt wurde.

> Zumindest den amerikanischen Alliierten ging es vom Anfang des Endes an darum, dem Krieg und der Vernichtung ein Bild zu geben. Den Übergang von Krieg und Faschismus in eine demokratische Nachkriegsordnung vertrauten sie der Kamera an. Bei der Erstürmung der Konzentrationslager waren Kamerateams mit mehr oder minder bekannten Regisseuren dabei, unter ihnen etwa John Ford und GI Samuel Fuller, der im Lager von Falkenau mit seiner 16-mm-Kamera Aufnahmen machte.[89]

Die hauptsächliche Absicht hinter dem Dreh und schließlich auch hinter der Entscheidung, einen Film in Nürnberg zu zeigen, scheint der Tatsache geschuldet gewesen zu sein, dass

---

[87] Arendt: *Eichmann in Jerusalem*, S. 399.

[88] Arendt: *Eichmann in Jerusalem*, S. 93.

[89] Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 241f.

das Geschehene nur schwer in Worte zu fassen war. Gleichzeitig wurden die Filmbilder als Instrument zur Reeducation der Täter_innennation(en) wahrgenommen:

> „So war die amerikanische Anklagevertretung von Anfang an bestrebt, das IMT [International Military Tribunal] in ihre Politik der Reeducation einzubinden, die als Teil des […] so genannten Vier-D-Programms (Democratization, Demilitarization, Decartelization, Denazification) zur Zivilisierung der deutschen Bevölkerung führen sollte.“[90]

Laut amerikanischem Verständnis war „grundsätzlich jeder mündliche Beweis irrelevant, der authentische Dokumente zu widerlegen oder zu verändern suchte.“[91] Der US-amerikanische Hilfsankläger James Britt Donavan definierte den Film *Nazi Concentration Camps* in seinen einleitenden Worten zum Screening als „offiziellen Tatsachenfilm“[92]. Des Weiteren erklärte Donavan, der Film spreche für sich. Er wies außerdem auf die Beglaubigung der Echtheit der Filmbilder durch die eidesstattlichen Erklärungen der US-Soldaten hin.[93] Vismann entlarvt in dieser Hinsicht das Dispositiv, das hergestellt wurde: „Auch wenn ein Bild niemals für sich selbst spricht, ist damit eine Atmosphäre hergestellt, in der jeder annehmen muss, dass die kommenden Bilder so eindeutig sind, dass alle im Saal Anwesenden das Gleiche sehen.“[94]

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Auffassung der Filmbilder als absolut vertrauenswürdige Originaldokumente mit der gleichzeitigen Ablehnung von anderen (mündlichen) Beweisen, die solche Originale widerlegen könnten, den Film *Nazi Concentration Camps* für die US-Anklage zum perfekten Beweismaterial machte. Der Glaube an die Echtheit der Filmbilder, verstärkt durch die dazugehörigen eidesstattlichen Erklärungen, sollte als unumstößlicher Beweis dienen, der sich zusätzlich in die Köpfe des Publikums einprägen sollte.

Weinke zufolge gilt dasselbe Prinzip für alle vier alliierten Ankläger. Die dokumentarischen Filme seien als unersetzliche Beweisquelle aufgefasst worden, die die unüberbrückbare Lücke schließen sollte, die die (fehlende) Sprache angesichts der Verbrechen hinterließ.[95]

---

[90] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 44.

[91] Jung, Susanne: *Die Rechtsprobleme der Nürnberger Prozesse dargestellt am Verfahren gegen Friedrich Flick*, Tübingen: Mohr Siebeck 1992, S. 76–78 zit. n. Brink, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Zum öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin: Akademie Verlag 2016, S. 104.

[92] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 2*, S. 477.

[93] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 2*, S. 478.

[94] Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 251.

[95] Weinke: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 45–46.

Die spezifischen Gründe der sowjetischen Anklage, einen Film beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher zu zeigen, scheinen in der Fachliteratur weniger gut beleuchtet zu sein als die Gründe der amerikanischen Anklage. Eine besonders aufschlussreiche Quelle ist allerdings der Dokumentarfilm *Die Grauen der Shoah* (Original *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*) von Véronique Lagoarde-Ségot aus dem Jahr 2014. Die Regisseurin hat anhand verschiedener, teilweise davor unveröffentlichter Archivaufnahmen nachgezeichnet, wie die sowjetischen Aufnahmen aus den 1940er-Jahren entstanden sind, die auch Einzug in den Film *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* gefunden haben.

Der aus dem Off gesprochene Text von *Die Grauen der Shoah* enthält unter anderem folgende Informationen:

> 1943 finden überall Exhumierungen statt. Es ist an der Zeit Beweise zu sammeln. Untersuchungskommissionen heben die Gräben aus, analysieren die Tötungsmethoden, erfassen die materiellen und menschlichen Verluste, beziffern die Schäden. Kameramänner sollen das Vorgehen filmen. Das Erfassen des Geländes, die gerichtsmedizinischen Untersuchungen, die Befragungen von Zeugen. Ihre Aufnahmen sollen der Erinnerung dienen und der Justiz.[96]

Den Recherchen Lagoarde-Ségots zufolge seien die Aufnahmen der sowjetischen Kameraleute bereits 1943 zu juristischen Zwecken gemacht worden. Dieser Anspruch passt zu der von Stefan Karner in einem kurzen Artikel über die Außerordentliche Staatliche Kommission[97] (die von Lagoarde-Ségot „Untersuchungskommission" genannt wird) festgestellten Vorhaben, dass von Seiten der Sowjetunion bereits ab 1942 gefordert wurde, dass deutsche Täterinnen und Täter juristisch bestraft werden sollten.[98]

4.6 Kritik

Eine Tendenz, die in früheren Analysen der Filme und des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher bereits mehrfach festgestellt wurde, ist, dass der strukturelle Antisemitismus des NS-Regimes unterschätzt wurde. Bei genauer Betrachtung der oben genannten Anklagepunkte wird deutlich, dass es an dieser Stelle ein Desiderat gab. Bloxham hat diesen Umstand folgendermaßen formuliert:

---

[96] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 37'15"–38'09".

[97] Siehe Kapitel 5.1.2.3.

[98] Karner: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion", S. 509.

> Thus in a strict legal sense, the Americans' broad conspiratorial approach failed to establish the relevance of the build-ups of the Nazi antisemitic ideas, and their early consummation into practice as embodied in the Nuremberg Laws or the Kristallnacht pogrom and related persecutory measures.[99]

Die gesellschaftlichen und sozialen Einschränkungen der jüdischen Bevölkerung im Dritten Reich seien also nicht mit Nachdruck verhandelt worden. Aus einer heutigen Perspektive ist es einfach zu sagen, der Holocaust hat nicht mit oder in den Gaskammern begonnen. Aus heutiger Perspektive ist es auch offensichtlich, dass die Ausschlussmechanismen und der gesäte Hass lange davor der Beginn der Katastrophe waren. Das wurde beim Nürnberger Prozess 1945 so noch nicht festgeschrieben, der Fokus lag woanders.

Eine weitere Tendenz ist jene, dass das Leid der europäischen Jüdinnen und Juden im Nürnberger Prozess nicht in einer Weise dargestellt wurde, die dem Ausmaß der realen Geschichte entsprochen hätte. Bloxham schreibt an anderer Stelle: „[…] there was a more consistent underlying trend which was not consonant with a comprehensive treatment of the fate of the European Jews."[100] Auch in den beiden analysierten Filmen ist dieses Schicksal nicht umfassend wiedergegeben. Genauere Analysen dazu finden sich in den Abschnitten über die Darstellung von Opfern in den Beweisfilmen.

Beim Nürnberger Prozess selbst wurde vor allem von amerikanischer Seite darauf geachtet, dass jüdische Mitglieder im Gerichtsteam nicht zu viel Kontakt mit dem Thema Shoah hatten. So hatte beispielsweise Richter Jackson jüdische Anwält_inn_e_n in seinem Team, sie sollten aber nicht in die Präsentation des „Jewish case" involviert werden.[101]

> But Jews could not be allowed to be seen to describe the fate of their kin; this was the task of the ‚objective' Nazi documentation on the one hand, and the voice of universal opinion – personified in US Supreme Court Justice Jackson – on the other.[102]

Dieser Zugang mag damit zu tun haben, dass sämtliche Vorwürfe, es handle sich bei den Beweisen oder dem Prozess selbst um Propaganda, abgeschmettert werden sollte. Es kann vermutet werden, dass es die Befürchtung gab, jüdische Mitglieder im Anwaltsteam könnten die Objektivität nicht wahren.

---

[99] Bloxham, Donald: *Genocide on Trial. War Crimes Trials and the Formation of Holocaust History and Memory*, Oxford University Press 2001, S. 64.

[100] Bloxham,: *Genocide on Trial*, S. 63.

[101] Bloxham: *Genocide on Trial*, S. 67–68.

[102] Bloxham: *Genocide on Trial*, S. 68.

5. Filmanalyse nach Helmut Korte

Im Folgenden sollen die beiden Filme *Nazi Concentration Camps* und *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* systematisch analysiert werden. Die Grundlage für die Filmanalyse bietet Kortes Werk *Einführung in die Systematische Filmanalyse*[103]. Korte definiert vier verschiedene Dimensionen der Filmanalyse: die Filmrealität, die Bedingungsrealität (Kontext 1), die Bezugsrealität (Kontext 2) und die Wirkungsrealität.[104] Die vorliegende Arbeit versucht, diese vier Dimensionen abzudecken, wobei der Hauptfokus auf der Bedingungsrealität und der Bezugsrealität liegt, während die Wirkungsrealität weniger Relevanz für die Beantwortung der Fragestellung hat und deshalb nur kurz angeschnitten wird. Da die vier Korte'schen Dimensionen der Analyse in keinem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen, werden sie nicht in der oben vorgestellten Reihenfolge abgearbeitet, sondern entsprechend den Forschungsfragen angepasst.

So sollen zuerst die Wirkungsrealität 1945/1946 sowie die Filmrealität beleuchtet werden. In einem zweiten Schritt wird die Bedingungsrealität beleuchtet, die sogleich mit der Bezugsrealität abgeglichen wird. Schließlich wird mit einem kurzen Kapitel über die Wirkungsrealität in der Gegenwart geendet.

In den folgenden Kapiteln werden die beiden zu besprechenden Filme gegenübergestellt. In manchen Analysekategorien kann mehr über den einen, in anderen mehr über den anderen Film gesagt werden. Es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit, da nur jene Aspekte der Filme herausgegriffen werden sollen, die der Beantwortung der Fragestellung dienlich sind. Jedes Kapitel befasst sich aber auf jeden Fall mit beiden Filmen.

5.1 Filmrealität und Wirkungsrealität 1945/46

Unter Filmrealität versteht Korte alle „am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen [und] Aussagen"[105]. Die wichtigsten Elemente, die auf diese Weise analysiert werden können, sollen in den folgenden drei Unterkapiteln in Inhalt, Form und Handlung zusammengefasst werden. Zusätzlich zu den Informationen über den Film soll kurz auf die Wirkungsrealität der Jahre 1945 und 1946, das heißt im Zuge der Screenings beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, eingegangen werden.

---

[103] Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag [4]2010.

[104] Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 23.

[105] Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 23.

5.1.1 Inhalt

Beide Filme, sowohl *Nazi Concentration Camps* als auch *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, beginnen mit eidesstattlichen Erklärungen. Diesen Erklärungen folgt in beiden Fällen eine Abfolge von verschiedenen Episoden, wobei jede Episode einem Ort zugeordnet wird. Im Fall des amerikanischen *Nazi Concentration Camps* werden die Episoden durch Zwischentitel angekündigt, während beim sowjetischen *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* die Stimme des Erzählers erklärt, an welchem Ort die Aufnahmen gemacht wurden. In beiden Filmen gibt es die Stimme eines unsichtbaren männlichen Erzählers aus dem Off, wobei einer englisch und der andere russisch spricht.

Bei beiden Filmen stammen die Aufnahmen aus der Zeit, in der die deutsche Wehrmacht bzw. anderes NS-Personal das Gebiet, in dem gedreht wurde, bereits verlassen hatte. In seltenen Fällen werden deutsche Funktionär_inn_e_n aufgegriffen. Das heißt, die amerikanischen, britischen und sowjetischen Kameraleute haben die Tatorte nach der Tat gefilmt. Es gibt keine Aufnahmen von Verbrechen, die im Moment der Aufnahmen geschehen.

Bei *Nazi Concentration Camps* handelt es sich um Aufnahmen von verschiedenen Konzentrations- und Vernichtungslagern. In *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* sind zwei besonders große Vernichtungslager sichtbar (Auschwitz und Majdanek), während die anderen Orte weitere befreite Konzentrationslager und Gefängnisse sind oder andere Orte der Vernichtung zeigen. Es handelt sich oft um Gebiete, in denen beispielsweise Erschießungen stattgefunden haben, wo es aber zu großen Teilen kein Lager oder Gefängnis im herkömmlichen Sinne gab.

Die Handlungsorte von *Nazi Concentration Camps* sind laut den Zwischentiteln: Leipzig[106] Concentration Camp (03’54”–05’09”[107]), Penig Concentration Camp (05’10”–08’01”), Ohrdruf Concentration Camp (08’02”–13’59”), Hadamar (14’00”–18’26”), Breendonck (18’27”–21’02”), Hannover Concentration Camp (24’15”–26’34”), Arnstadt Concentration Camp (26’25”–28’19”), Nordhausen Concentration Camp (21’03”–24’14”), Mauthausen Concentration Camp (28’20”–36’16”), Buchenwald Concentration Camp (36’17”–42’29”), Dachau Concentration Camp (42’30”–48’24”) und Belsen Concentration Camp (48’25”–58’20”).

---

[106] Es handelt sich um das KZ Leipzig-Thekla, ein Außenlager des KZ Buchenwald.

[107] Es werden die Timecodes vom Bonusmaterial der DVD *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage verwendet. Siehe Anhang A.

Die Handlungsorte von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* sind laut Narration: Rostow (03'59"–07'03"[108]), Tichwin (07'04"–07'50"), bei Klin (07'51"–08'25"), Lokotni (08'26"–09'07"), Kaluga (09'08"–10'05"), Umgebung von Kertsch (10'06"–11'36"), Barwenkowo (11'37"–12'51"), Sofino (12'52"–13'37"), Umgebung von Naltschik (13'38"–14'11"), Prochladnoe (14'12"–15'26"), Malaja Rossoschka (15'27"–16'14"), Pjatigorsk (16'15"–17'09"), Rossoch (17'10"–17'31"), Rostow (17'32"–18'14"), Charkow (18'15"–19'09"), Umgebung von Charkow (19'10"–19'22"), Drobitzki Jar (19'23"–20'14"), Rjew (20'15"–21'04"), Wjasma (21'05"–21'41"), Makeewka (21'42"–22'20"), Sergo bei Donezk (22'21"–22'59"), Taganrog (23'00"–23'43"), Slobodka (23'44"–24'08"), Ossipenko (24'09"–25'06"), Kiew, Vorort Darnitsa (25'07"–25'51"), Kiew (25'52"–26'40"), Babi Jar bei Kiew (26'41"–27'10"), Isjaslaw, Ukraine (27'11"–27'48"), bei Ternopol (27'49"–28'36"), Pekalino (28'37"–29'43"), Sowchose Bolschevitschka (29'44"–30'11"), bei Slonim (30'12"–30'54"), Salaspils (30'55"–31'23"), Klooga (31'24"–33'24"), Lublin (33'25"–34'48"), Schlesien, Nähe Lamsdorf (34'49"–37'04"), Majdanek (37'05"–43'43"), Auschwitz (43'44"–54'21"), Obrawalde (54'22"–55'44"), Danzig (55'45"–57'11"), Posen (57'12"–57'47") und Sonnenburg (57'48"–59'17").

Bevor jedoch genauer auf den Inhalt eingegangen werden kann, soll definiert werden, warum auf welche Version des Films Bezug genommen wird. Der Autorin liegen vier verschiedene Versionen von *Nazi Concentration Camps* und zwei verschiedene Versionen von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* vor, die ohne Probleme frei zugänglich online zu sehen sind oder auf DVD gekauft werden können. Beim sowjetischen Beweisfilm können nur Versionen berücksichtigt werden, die Untertitel in deutscher oder englischer Sprache beinhalten. Die Versionen unterscheiden sich in der Abfolge der Schauplätze, in den Längen der einzelnen Kapitel und in der Bildqualität. Im Folgenden sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Versionen zusammengefasst werden, um schließlich die Entscheidung begründen zu können, welche Versionen für diese Arbeit zitiert werden soll.

5.1.1.1 Versionen von *Nazi Concentration Camps*

Nazi Concentration Camps ist beispielsweise als Bonusmaterial auf der DVD *Der Prozess von Nürnberg. Die Nazis vor Gericht*[109] erschienen. Der Hauptfilm ist ein Dokumentarfilm des französischen Historikers Christian Delage. Diese Version ist die einzige, die sich nicht

---

[108] Die Timecodes stimmen mit dem Bonusmaterial der DVD *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage und auch mit dem Bonusmaterial der DVD *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Regie: Véronique Lagoarde-Ségot) überein. Siehe Anhang B.

[109] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage.

an die Reihenfolge der gefilmten Orte hält, die in den Unterlagen des IMT[110] nachzulesen sind. Die Gesamtdauer der Aufnahmen zwischen den am Beginn und am Ende eingeblendeten eidesstattlichen Erklärungen und exklusive der Visualisierung der Landkarte am Beginn beträgt 54 Minuten und 15 Sekunden.

Die zweite gesichtete Version von *Nazi Concentration Camps* ist auf einer DVD namens *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg*[111] erschienen. Diese Veröffentlichung enthält kein Begleitmaterial und es ist nicht angegeben, bei welchem Verlag und in welchem Jahr die DVD erschienen ist. Der Eindruck von Unwissenschaftlichkeit wird noch dadurch verstärkt, dass das Cover der DVD eine Montage in Sepiatönen ziert, die das Eingangstor von Auschwitz-Birkenau von innen zeigt und einen Zug auf den Gleisen, der scheinbar Dampf ausstößt. Ganz oben am Cover stehen die Namen Dwight D. Eisenhower und Jack Taylor in derselben Art, wie auf Filmpostern die Namen der Hauptdarsteller_innen abgedruckt sind. Die DVD enthält neben *Nazi Concentration Camps* auch noch den Film *Death Mills* und *Nazi Murder Mills*. Die Version von *Nazi Concentration Camps* auf dieser Veröffentlichung enthält die gefilmten Orte in derselben Reihenfolge, wie es in den Unterlagen des IMT[112] nachzulesen ist. Die Dauer des Films zwischen Intro und Outro beträgt 53 Minuten und 42 Sekunden.

Die dritte vorliegende Version von *Nazi Concentration Camps* ist online auf archive.org[113] verfügbar. In der Infobox unter dem Video wird angegeben, um welche Art von Film es sich handelt und dass es sich um eine Kopie von einem Film aus den National Archives in College Park, Maryland handelt. In dieser Version gibt es zwischen den Aufnahmen der Orte der Vernichtung insgesamt fünf Unterbrechungen, in denen jeweils für mehrere Sekunden eingeblendet wird, welche Filmrolle als nächstes folgen wird. Werden diese Unterbrechungen abgezogen und nur die Aufnahmen zwischen Intro und Outro zusammengezählt ergibt sich eine Dauer von 53 Minuten und 43 Sekunden. Die verschiedenen Abschnitte sind in der gleichen Reihenfolge wie im Skript des IMT[114].

---

[110] Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946. Band 30: Urkunden und anderes Beweismaterial Nummer 2239-PS bis Nummer 2582-PS*, Nürnberg 1947, S. 459–472.

[111] *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg. Dieser Film zeigt die grausame Wirklichkeit. Gegen das Vergessen!*, Kompilation ohne Angabe der Regie; DVD, ohne Verlag, ohne Jahr.

[112] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 30*, S. 459–472.

[113] *Nazi Concentration Camps*, https://archive.org/details/nazi_concentration_camps, Zugriff: 7.4.2019.

[114] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 30*, S. 459–472.

Die letzte Version von *Nazi Concentration Camps*, die ohne Probleme zugänglich ist, befindet sich auf Netflix[115]. Auch in dieser Version sind die Abschnitte entsprechend der Reihenfolge im IMT[116] angeordnet. Die Dauer dieser Version zwischen Intro und Outro beträgt 54 Minuten und 16 Sekunden. Diese Version des Films besticht vor allem durch die brillante Bildqualität. Hier wurde wahrscheinlich stark nachgebessert, um diese Qualität gewährleisten zu können.

Im direkten Vergleich[117] zeigt sich, dass alle Versionen bis auf jene, die als Bonus bei Delage zu sehen ist, der Reihenfolge beim IMT[118] entsprechen. Jeweils zwei Versionen ähneln einander in der Länge: Jene bei Delage und jene auf netflix.com. Auch die Versionen auf *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg* und auf archive.org. sind ähnlich. Die Unterschiede in den Längen der Filme ergeben sich aus zwei Abschnitten: Der Bericht über Ohrdruf dauert beim Bonusmaterial von Delage und auf netflix.com 5 Minuten und 57 Sekunden. Bei *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg* und auf archive.org. dauert der Abschnitt je 5 Minuten und 47 Sekunden. Der zweite Unterschied findet sich beim Bericht über Arnstadt. Bei Delage und auf netflix.com dauert der Abschnitt 1 Minute und 44 Sekunden bzw. 1 Minute und 45 Sekunden. Bei *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg* dauert Arnstadt 1 Minute und 23 Sekunden, auf archive.org 1 Minute und 24 Sekunden.

Da bereits festgestellt wurde, dass es jeweils zwei ähnliche Versionen gibt, sollen im Folgenden die Unterschiede zwischen der Version bei Delage und jener auf *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg* festgestellt werden, die als differierend identifiziert werden. Der Abschnitt „Ohrdruf“ dauert beispielsweise bei Delage 10 Sekunden länger als bei *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg*. Dieser Unterschied ergibt sich daraus, dass bei der Bonusversion bei Delage eine Sequenz[119] länger gezeigt wird als bei der anderen Version. Aus dieser Abweichung ergibt sich der Unterschied von 10 Sekunden.

Der zweite Unterschied resultiert aus dem Abschnitt „Arnstadt Concentration Camp“. Im direkten Vergleich kann festgestellt werden, dass sich die Abweichungen durch Auslassungen in der Version auf *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg* ergeben. Die erste Auslassung entspricht einer kurzen Sequenz[120] in der Version bei Delage, in der berichtet

---

[115] *Nazi Concentration Camps*, https://www.netflix.com/title/80119192, Zugriff: 7.4.2019.

[116] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 30*, S.459–472.

[117] Siehe Anhang A.

[118] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 30*, S. 459–472.

[119] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 08’37”–08’47”.

[120] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 26’50”–27’09”.

wird, dass die Häftlinge in Zelten gelebt hätten. Der Text ist auch im Dokument des IMT[121] nachzulesen. Auf *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg* fehlt diese Information. Die Auslassung entspricht 19 Sekunden Filmmaterial. Es gibt eine zweite Auslassung, die bei Delage bei 28'00"–28'02" zu finden ist. In dieser Sequenz wird gezeigt, wie Tote bestatten werden, die kurze Auslassung ist in diesem Fall unerheblich, es fehlt nur der kurze Moment, in dem ein zweites Mal versucht wird, eine Leiche mit einer Decke zu heben, wobei bei der Version auf *Konzentrationslager im 2. Weltkrieg* dieser zweite Versuch fehlt. In Summe ergibt sich so der Unterschied von 21 Sekunden, der bereits festgestellt wurde.[122]

5.1.1.2 Versionen von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*

Vom sowjetischen Beweisfilm gibt es nur zwei Versionen, die problemlos gesichtet werden können und mit Untertiteln versehen sind. Eine befindet sich als Bonusmaterial auf der bereits zitierten DVD *Die Grauen der Shoah*[123], die andere auf der ebenfalls oben zitierten DVD *Der Prozess von Nürnberg*[124]. Die beiden Versionen unterscheiden sich in ihrer Gesamtlänge (zwischen Intro und Outro) nicht: Beide dauern 54 Minuten und 38 Sekunden.[125] Auch die einzelnen Abschnitte unterscheiden sich in ihrer Länge um je maximal eine Sekunde, was aber an kleinen Ungenauigkeiten bei der Sichtung des Materials liegen könnte. Zusammenfassend sind keine Unterschiede erkennbar.[126]

Aufgrund der herausgearbeiteten Unterschiede und Gemeinsamkeiten der verschiedenen verfügbaren Versionen der Filme wird im Folgenden *Nazi Concentration Camps* laut dem Bonusmaterial auf *Le procès de Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (R: Christian Delage) zitiert und *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* auf *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (R: Véronique Lagoarde-Ségot), wobei die gleichen Timecodes wie auf der DVD von Delage gelten. Das Zitieren von zwei verschiedenen DVDs soll der besseren Übersichtlichkeit dienen.

Es sei angemerkt, dass die Version auf netflix.com mit ihrer stark restaurierten Bildqualität für genauere Recherchen sinnvoll erscheint. Die Arbeit mit den Bedienungstools auf der Plattform gestaltet sich allerdings schwieriger als mit exakter zu bedienenden Media- oder

---

[121] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 30*, S. 466.

[122] Siehe Anhang A.

[123] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot.

[124] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage.

[125] Siehe Anhang B.

[126] Siehe Anhang B.

DVD-Playern. Die Onlineplattform lässt außerdem keine Screenshots zu. Zur Kritik an der Verfügbarkeit von *Nazi Concentration Camps* auf netflix.com siehe Kapitel 5.3.1.

5.1.2 Form

Die technischen Daten von *Nazi Concentration Camps* sind problemlos auf imdb.com nachzulesen: Es handelt sich demnach um 16 mm-Film mit dem Seitenverhältnis 1,37:1.[127] In der Datenbank cine-holocaust.de des Fritz Bauer Institut ist allerdings nachzulesen, dass es sich um einen 35 mm-Film handelt.[128] Für die Beantwortung der Forschungsfragen ist es unerheblich, um welches Format es sich handelt.

Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow hat keinen Eintrag auf imdb.com. Auch in der Filmografie des hauptverantwortlichen Regisseurs, Roman Karmen, scheint der Film nicht auf. Es gibt allerdings einen Eintrag in der Datenbank cine-holocaust.de. Dort wird der Film als 35 mm-Film mit einem Seitenverhältnis von 1:1,37 identifiziert.[129]

Die filmischen Mittel, die zum Einsatz kamen, können zum Teil filmimmanent bestimmt werden. Es gibt in beiden Filmen keine Aufnahmen, die auf die Verwendung von Stativen hinweisen. Die Aufnahmen bedienen sich einfacher Mittel und Verfahren wie Schwenks und verschiedenen Einstellungsgrößen[130]. In den meisten Fällen sind die einzelnen Sequenzen der beiden Filme ähnlich aufgebaut, wobei einige mit einem establishing shot beginnen und andere direkt ins Geschehen einsteigen. Je nachdem, welche Nachwirkungen von Verbrechen gezeigt werden, gibt es gehäuft Nah- und Detailaufnahmen, in denen beispielsweise Verletzungen von Überlebenden oder Toten gefilmt werden.

Zumindest für *Nazi Concentration Camps* gilt, dass der Film nicht deshalb in schwarzweiß ist, weil die (finanziellen) Mittel nicht zur Verfügung standen, sondern dass es strategische Überlegungen für diese Entscheidung gab. Technicolor stand zur Verfügung und es existiert auch Farbmaterial aus der Zeit der Befreiung der Lager. George Stevens, der Regisseur von *Nazi Concentration Camps* hat private Aufnahmen in Farbe gemacht. In der US-Armee befürchtete man jedoch, dass die technischen Voraussetzungen, die für die Projektion eines

---

[127] https://www.imdb.com/title/tt0247568/technical?ref_=tt_dt_spec, Zugriff: 14.4.2019.

[128] http://cine-holocaust.de/site/cdh.php, Zugriff: 14.4.2019.
Es kann leider nicht direkt auf den zitierten Eintrag verlinkt werden. Der Eintrag zum Film kann durch Eingabe des Schlagwortes „Nazi Concentration Camps“ oder „George Stevens“ gefunden werden.

[129] http://cine-holocaust.de/site/cdh.php, Zugriff: 14.4.2019.
Es kann leider nicht direkt auf den zitierten Eintrag verlinkt werden. Der Eintrag zum Film kann durch Eingabe des Schlagwortes „Kinodokumenty“ gefunden werden.

[130] Als Referenz für die verwendeten Begriffe für Einstellungsgrößen siehe Anhang C.

Farbfilms notwendig waren, in Kinos und Gerichtssälen in Europa eventuell nicht vorzufinden wären.[131] Douglas zufolge, dem eine profunde Aufarbeitung des Films *Nazi Concentration Camps* zu verdanken ist, sei durch diese Entscheidung das Bild der Shoah geprägt worden, als ein Ereignis, das in schwarzweiß stattgefunden habe.[132]

Da, wie bereits oben erwähnt, die Aufnahmen der sowjetischen Armee zum Zweck der Vorführung und Beweissicherung entstanden sind, kann angenommen werden, dass entweder ähnliche Befürchtungen vorgeherrscht haben oder dass aus finanziellen Mitteln auf die kostengünstige Alternative des Schwarzweißfilmes zurückgegriffen wurde.

Als Autoren[133] der beiden zu analysierenden Filme müssen sowohl die verschiedenen Kameraleute, die Einheiten, denen sie angehörten und deren Befehle sie befolgten, als auch die Angestellten der Filmstudios gelten, in denen das Material montiert wurde. In allen alliierten Armeen wurden Männer rekrutiert, die meist bereits im Filmgeschäft waren. Laien wurden angelernt, um die Ereignisse an der Front dokumentieren zu können.[134] Die beiden hier behandelten Filme beinhalten Material von amerikanischen, britischen und sowjetischen Soldaten, das heißt die zuständigen Einheiten waren das US-Army Signal Corps beziehungsweise die Field Photographic Branch des OSS, die britische Army Film and Photographic Unit sowie die Außerordentliche Staatliche Kommission der Sowjetunion.

5.1.2.1 US Army Signal Corps

Die Geschichte des US Army Signal Corps reicht in die 1860er-Jahre zurück, als die Einheit für alle Belange rund um die Kommunikation im Militär verantwortlich war. Im Zweiten Weltkrieg wurde die Einheit massiv ausgebaut und mit Aufgaben wie Radarüberwachung und mobiler Kommunikation ausgestattet. Zusätzlich war das Signal Corps für unterschiedliche Filmproduktionen zuständig. So wurden beispielsweise Trainingsfilme für Militär und Zivilbevölkerung erstellt und es wurden Kampfhandlungen dokumentiert. Die Einheit hat sowohl Film als auch Fotografien in großen Mengen hergestellt, die an Nachrichtenagenturen geliefert wurden. Die US Army war besonders daran interessiert, erfahrene Filmemacher für das Signal Corps an die Front zu schicken, so dienten beispielsweise Darryl Zanuck, Frank Capra, John Huston und George Stevens in diesen Einheiten. Wie auch bei den Einheiten der Briten und Sowjets, die für die

---

[131] Douglas: *The Memory of Judgment*, S. 31.

[132] Douglas: *The Memory of Judgment*, S. 31.

[133] Die Forschung geht davon aus, dass nur Männer als Kameraleute in den alliierten Armeen gedient haben; siehe Weckel: *Beschämende Bilder*, S. 50.

[134] Weckel: *Beschämende Bilder*, S. 50.

Kriegsberichterstattung zuständig waren, waren Einheiten des Signal Corps bei der Befreiung von Konzentrations- und Vernichtungslager an vorderster Front dabei.[135]

George Stevens fungiert als Regisseur des US-amerikanischen Beweisfilms. Er war vor seiner Verpflichtung im Zweiten Weltkrieg bereits durch Filme wie *Woman of the Year* (1942) bekannt, für den er erstmals das Duo Katherine Hepburn und Spencer Tracy zusammenbrachte. Er war zudem nicht nur an Orten der Vernichtung durch das NS-Regime eingesetzt, sondern filmte beispielsweise auch Feldzüge der 6. US-Armee in Nordafrika sowie die Landung der Alliierten in der Normandie.[136]

An dieser Stelle sei auch das während des Zweiten Weltkrieges gegründete Office of Strategic Services (OSS) genannt, unter dem die Field Photographic Branch (FPB) mit Regisseur John Ford als Direktor gegründet wurde. Ford war auch vor dieser Gründung schon mit der 11th Photographic Unit der US-Navy betraut worden. In dieser Funktion führte er Regie für Wochenschauen und Dokumentarfilme.[137] Wie Stevens war auch Ford bereits vor dem Zweiten Weltkrieg ein großer Name in Hollywood.[138]

Ford wurde zu einer wichtigen Figur in der Kriegsberichterstattung. Er arbeitete mit dem Kameramann Gregg Toland, dem Techniker Ray Kellogg und den Regisseuren George Stevens, Billy Wilder und Frank Capra. Samuel Fuller war verantwortlich für die Aufnahmen des befreiten Lagers Falkenau, wobei Fuller nicht Mitglied des Signal Corps war. Die Kameraleute filmten oft mit ihren eigenen 16mm-Kameras.[139]

Spezielle Anweisungen für das Filmen von entdeckten Gewalttaten gab es spätestens 1944 mit einem „Instruction Manual of the Field Photographic Branch“.[140] In dessen Einleitung wird Folgendes festgehalten:

> In the performance of normal duties, officers and men frequently encounter evidence of war crimes and atrocities that should be preserved for future consideration. Because human memory is faulty and because objects

---

[135] https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/the-united-states-army-signal-corps, Zugriff: 17.4.2019.

[136] Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. Siebter Band*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001, S. 484.

[137] Delage: „Image as Evidence and Mediation“, S. 493.

[138] Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. Dritter Band*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001, S. 48–50.

[139] Michalczyk, John J.: *Filming the End of the Holocaust. Allied documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*, London/NewYork: Bloomsbury Academic 2014, S. 22.

[140] Michalczyk: *Filming the End of the Holocaust*, S. 26.

> constituting physical evidence decompose, changes are lost, it is important that a contemporary record be made of the event in a form it will constitute an acceptable proof of the occurrence, identify the participants, and afford a method of locating principals and witnesses so far as may be possible at a future time.[141]

Es wird außerdem darauf hingewiesen, dass das Material für ein Militärtribunal oder Gericht angemessen sein muss.[142] Daraus kann geschlossen werden, dass es von Seiten der USA spätestens 1944 die Motivation gab, das gesammelte Material der Kameraleute vor Gericht verwenden zu wollen. Am 25. April 1945, kurz nachdem General Eisenhower das befreite KZ Ohrdruf besucht hatte, wurde von SHAEF (Supreme Headquarters of the Allied Expeditionary Forces) und SPECOU (die von George Stevens organisierte Special Coverage Unit) ein Memo an die Signal Corps gesandt mit dem Auftrag, sofort Fotos und Filmmaterial von den gesamten befreiten Lagern und den Menschen darin anzufertigen. Das Filmen habe höchste Priorität.[143]

5.1.2.2 Army Film and Photographic Unit der britischen Armee

Die britische Army Film and Photographic Unit (AFPU) wurde zu Beginn des Zweiten Weltkriegs mit professionellen Fotoreportern an die Front geschickt. Ab den 1940er-Jahren wurde die Einheit in die britische Armee eingegliedert. Damit waren die Mitglieder der AFPU jene, die beim Vorrücken der Westfront an vorderster Stelle dabei waren, um das Kriegsgeschehen festzuhalten.[144] Während einige der Männer in der AFPU Erfahrung mit Kameras mitbrachten, beispielsweise weil sie vor Kriegsbeginn für die britische Presse gearbeitet hatten, hatten andere keine Ausbildung und Erfahrung mit Foto- und Filmkameras.[145] Die frühen Aufgaben der AFPU wurden im Jahr 1942 beschrieben als die Suche nach Orten, wo es Kampfhandlungen gibt, um gute Bilder davon zu bekommen. Eine Einheit der AFPU besteht demnach aus vier Personen und einem Fahrer, wobei zwei Personen Fotografien anfertigen und zwei Personen Filmaufnahmen. Diese Männer sollten das ganz normale Leben aller anderen Soldaten teilen, nur mit Kameras statt Waffen.[146]

---

[141] „Filming the Camps: From Hollywood to Nuremberg—John Ford, Samuel Fuller, George Stevens“, Ausstellung Museum of Jewish Heritage (NY), 22. März – 14. Oktober 2012, zit. n.: Michalczyk: *Filming the End of the Holocaust*, S. 26.

[142] Michalczyk: *Filming the End of the Holocaust*, S. 26.

[143] Michalczyk: *Filming the End of the Holocaust*, S. 26.

[144] Caven: „Horror in Out Time“, S. 206.

[145] Caven: „Horror in Our Time“, S. 206–207.

[146] War Office Assignment No. 907, 10 December 1942, Department of Documents, Imperial War Museum, London zit. n. Caven: „Horror in Our Time“, S. 207.

Caven zufolge wurden von den Soldaten der AFPU besonders die ersten Tage nach der Befreiung des Konzentrationslagers Bergen-Belsen gefilmt. Die Aufnahmen zeigen „mass graves, people living in unimaginable squalor and the continuing death of hundreds of the inmates, but the cameramen also recorded the gradual stages of recovery for the majority of inmates.“[147] Haggith stellt zudem fest, dass kein anderes Lager so eingehend und über einen so langen Zeitraum gefilmt wurde wie Bergen-Belsen.[148] Beim ersten Eintreffen der AFPU-Einheiten in Belsen waren allerdings keine Kameras dabei.[149] Es gab keine offiziellen Richtlinien für das Fotografieren und Filmen bei der AFPU. Die Soldaten haben ihre eigenen Richtlinien ins Leben gerufen und umgesetzt: „enemy dead were filmed; badly wounded or dead Allied servicemen were not. This self-censorship was also extended to the corpses of civilians or those in distress.“[150] Es gab allerdings inhaltliche Vorgaben – so sollten die Kameraleute Material produzieren, das für Wochenschauen geeignet ist. „If the AFPU decided something was important, they would cover it.“[151]

5.1.2.3 Außerordentliche Staatliche Kommission der Sowjetunion

In der Sowjetunion ist Ende 1942 die Außerordentliche Staatliche Kommission[152] eingerichtet worden, die mit der „Feststellung und Untersuchung von Verbrechen und Schäden, die vom deutsch-faschistischen Okkupator und seinen Mittätern den Bürgern, Kolchosen, öffentlichen Organisationen, Staatsunternehmen und Einrichtungen der UdSSR zugefügt wurden“ beauftragt worden war.[153] Diese Kommission war für die Erhebung, Überprüfung und Bearbeitung der Informationen über Verbrechen und Schäden zuständig. Die erhaltenen Informationen sollten auch für eine Publikation vorbereitet werden. Vorsitzender war der Erste Sekretär des Zentralrates der Gewerkschaften der Sowjetunion, Nikolaj M. Švernik.[154] Doch bereits im November 1941 wurde von Seiten der Sowjetunion damit begonnen, die NS-Verbrechen zu dokumentieren. In Lagoarde-Ségots Film *Die Grauen der Shoah* wird berichtet, dass das staatliche Kinokomitee sofort nach dem deutschen Einmarsch 1941 alle verfügbaren Kameraleute mit der Roten Armee an die Front

---

[147] Caven: „Horror in Our Time“, S. 218.

[148] Haggith: „The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen“, S. 89.

[149] Haggith: „The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen“, S. 94.

[150] Haggith: „The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen“, S. 96.

[151] Haggith: „The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen“, S. 97.

[152] Offizieller Titel in deutscher Übersetzung: Außerordentliche Staatliche Kommission für die Feststellung und Untersuchung der Gräueltaten der deutsch-faschistischen Aggressoren und ihrer Komplizen, und des Schadens, den sie den Bürgern, Kolchosen, öffentlichen Organisationen, staatlichen Betrieben und Einrichtungen der UdSSR zugefügt haben.

[153] Karner: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion“, S. 510.

[154] Karner: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion“, S. 510.

geschickt habe, um für die Nachrichtensendungen zu berichten.[155] Rostov war einer der Orte, der zu diesem Zeitpunkt (zum ersten Mal) von der Roten Armee zurückerobert wurde. Die Verbrechen wurden festgehalten und gefilmt, um in Newsreels in sowjetischen Kinos gezeigt zu werden.[156]

Aus Akten, die Karner gesichtet hat, geht hervor, dass es spezielle Instruktionen für die Darstellung der Verbrechen gab.[157] Diese gab es zu Beginn des Krieges allerdings noch nicht, als den Kameraleuten nur aufgetragen wurde, Panzer, Schusswechsel und Artilleriegefechte filmisch festzuhalten und positive Bilder zu liefern.[158] Karner stellt außerdem fest, dass es meist keine genauen Schuldzuweisungen an bestimmte deutsche Organe gab, da die Organisation des deutschen Militärwesens in der Sowjetunion nicht wirklich bekannt gewesen sei. So existieren beispielsweise keine Unterscheidungen zwischen Wehrmacht, Einsatzgruppen, Polizei oder SS. In seiner äußerst aufschlussreichen Recherche weist Karner außerdem darauf hin, dass „[d]ie Ermordung von Juden […] explizit keine Erwähnung in den Unterlagen der Kommission“ fand. Vielmehr seien allgemeine Formulierungen bevorzugt worden.[159] Es wird darauf hingewiesen, dass das gesammelte Material meist auf propagandistische Weise aufbereitet wurde und die Unterlagen „stark politisch-ideologischen Charakter“ aufweisen.[160] Diese von Karner recherchierten Erkenntnisse sollen mit einer eingehenden Analyse von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* nachgeprüft werden.

In diesem Zusammenhang soll ein Memo[161] des damaligen sowjetischen Außenministers Wjatscheslaw M. Molotow nicht unerwähnt bleiben, in dem er sich bereits Ende 1941 und dann ein zweites Mal Anfang 1942 an alle Regierungen wandte, mit denen die Sowjetunion diplomatische Beziehungen hatte. Molotov beklagte am 27. November 1941 die Gräueltaten gegen Kriegsgefangene der Roten Armee und am 6. Jänner 1942 die Verbrechen gegen Zivilist_inn_en auf dem Gebiet der Okkupierten Sowjetunion. Er erwähnt

---

[155] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 04’57”–05’25”. Um das Bonusmaterial der DVD (*Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*) vom Dokumentarfilm *Die Grauen der Shoah* unterscheiden zu können, wird bei Bezugnahme auf den Dokumentarfilm aus dem Jahr 2015 der Hinweis „Hauptfilm“ in der Fußnote angegeben.

[156] Michalczyk: *Filming the End of the Holocaust*, S. 48.

[157] GARF, F. 7021, op. 116, d. 324, zit. n.: Karner: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion“, S. 511.

[158] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 08’59”–09’33”.

[159] Karner: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion“, S. 514.

[160] Karner: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion“, S. 514.

[161] https://www.marxists.org/history/ussr/great-patriotic-war/pdf/atrocities.pdf, Zugriff: 24.7.2019.

an mehreren Stellen Städte und Dörfer, die auch im sowjetischen Anklagefilm zum Thema gemacht werden. Im Gegensatz zu von Karner festgestellten Auslassungen der jüdischen Opfer in den Unterlagen der Außerordentlichen Staatlichen Kommission bezieht sich Molotov in seiner Nachricht mehrfach auf jüdische Opfer. In einem Abschnitt über Exekutionen in Kiev merkt er beispielsweise an: „These bloody executions were particularly directed against unarmed defenseless Jewish working people."[162] Daher kann festgestellt werden, dass in der Sowjetunion klar war, wer die Opfer waren. Die Filmanalyse wird zeigen, ob in der Narration von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* etwaiges Framing festgestellt werden kann. Molotovs Memo wurde auch während des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher von Rudenko angesprochen.[163] Allerdings existieren weitere derartige Memos von Molotov. Jenes vom 28. April 1942 erwähnt keine jüdischen Opfer mehr und die Aussage wird dahingehend verändert, dass die Sowjetunion als vorrangiges Opfer des Krieges gelten kann.[164]

Eine abschließende Bemerkung zu den Kameraleuten, die die Rote Armee begleitet haben, sei der Hinweis darauf, dass die genannten Personen (meist) nicht das notwendige Equipment hatten, um synchronisierten Ton zum Filmmaterial aufzunehmen.[165] Es muss daher bei der Analyse bedacht werden, dass die Berichte von Überlebenden in der Narration auf den Notizen der Kameraleute basieren.

Als Regisseur des sowjetischen Beweisfilmes wird Roman Karmen angegeben. Er arbeitete selbst als Kameramann in der Roten Armee. Die Letztverantwortung für den Film wurde ihm vermutlich zugesprochen, weil er sich bereits als Kriegsberichterstatter einen Namen gemacht hatte. So hatte er bereits vor dem Zweiten Weltkrieg vom spanischen Bürgerkrieg berichtet und Filmbilder geliefert.[166] Karmen hat sich zur psychischen Belastung, die mit dem Krieg und dem Auftrag, filmische Bilder zu liefern, geäußert. In Lagoarde-Ségots *Die Grauen der Shoah* wird beispielsweise erwähnt, dass er tote sowjetische Soldaten, deren Absturz mit der Maschine er selbst beobachtet hatte, nicht filmen konnte. Zu groß seien Schock und Trauer gewesen.[167] Damit wird klar, dass die psychische Verfasstheit der

---

[162] https://www.marxists.org/history/ussr/great-patriotic-war/pdf/atrocities.pdf, S. 14 des PDF.

[163] Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Band 7: Verhandlungsniederschriften 5. Februar 1946–19. Februar 1946*, Nürnberg 1947, S. 202.

[164] Krausz, Tamás: *The Soviet and Hungarian Holocausts: a comparative essay*, Boulder, Colorado: Social Science Monographs 2006, S. 68–69.

[165] Michalczyk: *Filming the End of the Holocaust*, S. 29.

[166] Chanan, Michael: „Karmen, Roman" in Aitken, Ian (Hrsg.): *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 2*, New York: Taylor & Francis 2006, S. 707–709.

[167] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 09'40"–10'05".

Kameraleute durchaus ausschlaggebend auf die Bilder sein kann, die sie aufgenommen haben.

5.1.3 Handlung

Die handelnden Personen sowohl in *Nazi Concentration Camps* als auch in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* sind zum größten Teil anonym. Diese anonymen Personen sind beispielsweise Überlebende in Konzentrationslagern oder in Gebieten im Osten Europas bzw. der ehemaligen Sowjetunion – sie beanspruchen unter den handelnden Personen den Großteil der Filmzeit. In *Nazi Concentration Camps* gibt es zudem Auftritte von Zivilbevölkerung, die der Sphäre der Täter_innen zugeordnet wird. Zusätzlich werden zum Teil Menschen anhand ihrer Profession benannt, wie Soldat_inn_en, Wissenschaftler_innen, Ärzte/Ärztinnen oder SS-Personal. Wenige Personen werden namentlich genannt: Dwight D. Eisenhower ist ein prominentes Beispiel in *Nazi Concentration Camps*.

Die überwiegende Mehrheit der Menschen, die in beiden Filmen zu sehen ist, ist tot. Es handelt sich um ermordete Menschen, deren Leichname entweder zur Erforschung der Todesursachen exhumiert werden, oder – wie im Fall der Toten in Konzentrationslagern – in Massengräbern beerdigt werden. An den Massenbeerdigungen sind alliierte Soldaten, SS-Personal, Zivilbevölkerung und Überlebende beteiligt.

Die Struktur der beiden Filme ist ähnlich aufgebaut, wobei allerdings die einzelnen Abschnitte in *Nazi Concentration Camps* weniger an der Zahl sind und länger dauern, während sie in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* viel mehr sind und teilweise weniger als eine Minute dauern.[168] Bei *Nazi Concentration Camps* wird der Ort, der gefilmt wurde, stets per Zwischentitel etabliert, während das in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* nicht der Fall ist. Dort ergibt sich die Information über den Ort aus der Narration, in der immer zu Beginn des Abschnittes erwähnt wird, wo man sich befindet.

Die Handlung an den einzelnen Orten in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* ist meist ähnlich aufgebaut. Es wird erklärt, wo die Aufnahmen entstanden sind, dann folgen Ausführungen darüber, welche Menschen hier von wem ermordet oder misshandelt worden sind. Zusammenfassend wird dann noch gesagt, wie viele Opfer es schätzungsweise gibt. Teilweise werden Opfer identifiziert und namentlich genannt, wobei des Öfteren auch angegeben wird, wie alt eine Person war oder

[168] Siehe Anhang B.

welchen Beruf sie ausübte. Auch Überlebende, die um ihre ermordeten Familienmitglieder trauern, werden (namentlich) genannt.

An jedem Ort, der im sowjetischen Anklagefilm vorkommt, werden Leichen bzw. Knochen gezeigt. Die Toten scheinen der Hauptfokus des Films zu sein, da sie die meiste Aufmerksamkeit beanspruchen. In den meisten Fällen sind die Leichen in Gräben oder am Boden angeordnet, was darauf zurückzuführen ist, dass die Opfer sich vor Erschießungskommandos der Einsatzgruppen vor Gruben aufstellen mussten bzw. dass sowjetische Soldaten, die das jeweilige Gebiet befreiten, Exhumierungen durchführten und die Toten dann geordnet hingelegt wurden. Die Überlebenden im Film sind Zivilist_inn_en aus den umliegenden Gebieten. Der Fokus beim Filmen der Zivilist_inn_en lag offenbar darauf, die Trauer der Hinterbliebenen einzufangen. An verschiedenen Orten werden trauernde Frauen, Männer und Kinder gefilmt, wobei die Stimme aus dem Off des Öfteren erklärt, wer hier um wen trauert, indem Namen genannt werden.

Das Aufzählen von Namen von Opfern und Überlebenden stellt ein Unikum im sowjetischen Film dar, das im amerikanisch-britischen Anklagefilm nicht vorkommt. In vielen Sequenzen im Film werden Namen von Opfern oder Überlebenden genannt, teilweise auch Berufe, die aufgrund der Vielfalt Aufschluss auf die betroffenen Menschengruppen geben soll.

Die Sequenzen über Majdanek und Auschwitz beginnen mit Luftaufnahmen, die vermutlich dazu dienen sollten, die Ausmaße der Lager besser darstellen zu können. An beiden Orten ist auch Stacheldrahtzaun prominent in Szene gesetzt worden. An beiden Vernichtungsstätten wurden die Effektenkammern gefilmt, sodass auch damit ein Eindruck der Ausmaße der Vernichtung entstehen kann. Im Falle von Majdanek werden vor allem Frauen- und Kinderschuhe in Nahaufnahme gezeigt. Die Habseligkeiten, die von Ermordeten stammten, wurden in langsamen Kameraschwenks festgehalten: Kleidung, Handschuhe, Spielsachen, Puppen und Brillen. In Auschwitz wurden auf diese Weise Kleidung, Schuhe, Bürsten, Rasierpinsel, Brillen und Koffer gefilmt. Am Ende können Männer beobachtet werden, die ins Innere eines Gebäudes gehen und abgeschnittenes Frauenhaar begutachten und berühren. Fertig verpacktes Haar befindet sich in Säcken, die teilweise aufgeschnitten werden, um den Inhalt für die Kamera freizugeben. Vor allem in den Sequenzen über Auschwitz gibt es am Ende einen Schwerpunkt auf die Untersuchungen von Überlebenden durch sowjetisches ärztliches Personal.

Beim Betrachten des Films ist deutlich erkennbar, das das Hauptaugenmerk der Auftraggeber_innen bzw. der Außerordentlichen Staatlichen Kommission die Dokumentation der Todesfälle auf sowjetischem Gebiet war. Gleichzeitig wird in der Narration aus dem Off betont, dass viele Morde erst kurz vor dem Eintreffen der Roten

Armee stattgefunden haben. Die trauernde Zivilbevölkerung – hauptsächlich trauernde Frauen – nimmt immer wieder Raum ein, wodurch die Empathie mit den Überlebenden gesteigert wird.

Die Handlung an den gefilmten Orten in *Nazi Concentration Camps* ist weit ausführlicher gestaltet, wobei auch hier meist eine Aufzählung der Opferzahlen oder Tötungs- und Foltermethoden inkludiert sind. Teilweise werden vermeintliche Gründe genannt, aus denen Menschen in Konzentrationslager deportiert und ermordet wurden. In zehn von zwölf Orten, die im Film vorkommen, werden Leichen gezeigt, in elf von zwölf auch Überlebende. Es ist die Tendenz sichtbar, dass zuerst eine gegebene Situation, wie etwa eine Ansammlung von Überlebenden oder eine große Menge von Toten, etabliert wird, um dann in Groß- und Nahaufnahmen einzelne Körper oder Gesichter zu zeigen. Die Kamera verweilt stets mehrere Sekunden auf den Gesichtern oder abgefilmten Wunden von Überlebenden und Toten. Dem Publikum wird auf diese Weise Zeit gegeben, das Gesehene eingehend zu betrachten.

In den Sequenzen über Ohrdruf, Nordhausen, Arnstadt, Buchenwald und Dachau wurde ansäßige Zivilbevölkerung gefilmt, die von den amerikanischen Soldaten verpflichtet wurde, sich entweder die Leichen im Lager anzusehen oder beim Exhumieren bzw. Begraben der Toten zu helfen. In Penig, Ohrdruf, Hadamar und in Bergen-Belsen wurden NS-Funktionär_inn_en bzw. SS-Personal angetroffen, die zum Teil verhört wurden und ebenfalls zur Unterstützung bei den Beerdigungen hinzugezogen wurden. In vielen Sequenzen liegt der Fokus auf den Überlebenden und wie diesen von den amerikanischen Soldaten geholfen wird. Es sind Untersuchungen und Essensausgaben zu sehen sowie Soldaten, die Überlebende aus den Baracken herausholen und beispielsweise in Rot-Kreuz-Autos oder in andere Baracken tragen.

Die Narration stammt von einem unsichtbaren Erzähler aus dem Off, wobei die Dichte des Informationsgehalts für die verschiedenen gefilmten Orte schwankt. In seiner Einführung zu *Nazi Concentration Camps* beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher erklärt Hilfsankläger Donavan, dass der Text den Berichten der Militärfotografen entnommen worden sei.[169] Allein in der Sequenz über das KZ Mauthausen fehlt die Narration. Hier kommt nur ein Überlebender zu Wort, der amerikanische Soldat Lt. Jack H. Taylor von der US Navy. In insgesamt fünf Sequenzen ist sichtbar, dass Überlebende sprechen, doch meist sind diese Aufnahmen stumm, das heißt, die Berichte sind nur visuell dargestellt. Allein in Bergen-Belsen wird eine Häftlingsärztin interviewt, die auf deutsch mit

[169] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 2*, S. 477.

starkem Akzent von der Folter und den Bedingungen im Lager spricht, während der Erzähler ihren Bericht grob auf englisch zusammenfasst.

In einigen Einstellungen des Films ist zu erkennen, dass die Kamera nicht einfach auf das Geschehen draufgehalten wurde, sondern dass etwas für die Kamera arrangiert worden ist. So werden beispielsweise in Buchenwald zwei Öffnungen von Krematoriumsöfen gleichzeitig von zwei Personen geöffnet, um die inneren Ausmaße zu zeigen. Hier musste es eine Überlegung gegeben haben, auf welche Weise die Krematorien in Szene gesetzt werden können.

Dass Überlebende des Öfteren in die Kamera schauen, mag mit dem ungewohnten Anblick einer Filmkamera zu tun haben, doch teilweise wurden auch mehrere Personen zusammengestellt, um Fotos oder Filmaufnahmen zu machen. Das ist beispielsweise in den Aufnahmen über Hannover sichtbar. Auch in Aufnahmen aus Mauthausen ist deutlich zu sehen, wie ein Überlebender gestützt wird, damit er zuerst gewaschen und dann von vorne abgefilmt werden kann.

Anhand solcher Einstellungen wird deutlich, dass einige der Kameraleute des US Army Signal Corps zusätzlich zu ihrer Aufgabe, zu filmen was sie sehen, auch Anweisungen gegeben haben, wie etwas oder jemand behandelt oder hingestellt werden könnte, um die gewünschten Aufnahmen anfertigen zu können.

5.1.4 Die Problematik der Wirkungsrealität 1945/46

„[…] the Holocaust is one of the visually best-documented events in the history of an era marked by a plentitude of visual documentation.“[170] Dieser Umstand wird deutlich wenn man versucht, sich einen Überblick über das vorhandene visuelle Material über die Shoah zu verschaffen. Es gibt neben den in dieser Arbeit behandelten Filmen viele weitere filmische Arbeiten von verschiedenen Stellen und immer auch das ungeschnittene Rohmaterial, das nicht in den fertigen Filmen zu sehen ist. Zusätzlich existieren unzählige Fotografien, wie etwa jene von Margaret Bourke-White und Lee Miller, die als Kriegsberichterstatterinnen mit Fotoapparaten statt mit Filmkameras befreite Konzentrations- und Vernichtungslager abgelichtet haben. Zusätzlich können Bilder herangezogen werden, die von Täter_innenseite gemacht worden sind.

Aus dieser Fülle von Bildern und Filmdokumenten hat sich allerdings ein Kanon entwickelt, sodass bestimmte Motive auf ikonische Weise für die Shoah stehen. Beispiele wären ein Schwarzweißfoto aus Auschwitz-Birkenau, das eine Innenansicht zeigt. Das Foto wurde von

---

[170] Hirsch, Marianne: „Surviving Images“ in Zelizer, Barbie (Hrsg.): *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press 2001, S. 215–246, hier S. 217.

der sogenannten Rampe aus aufgenommen und auf den Gleisen sind Habseligkeiten von Opfern zu sehen. Dieses Bild wird oft fälschlich als Außenansicht interpretiert, obwohl es das Lagertor von Innen zeigt.

Auch Bourke-Whites Bild von befreiten Häftlingen des KZ Buchenwald wird oft abgedruckt, wobei auch dieses Bild nicht für sich spricht. Das Foto ist bekannt, doch wo und wann es gemacht wurde, ist nicht mehr von Relevanz, da es als Symbol für die Shoah steht.

Auf ähnliche Weise sind die Filmaufnahmen des befreiten KZ Bergen-Belsen von britischen Kameraleuten zu einem Inbegriff der Shoah geworden. Der Bulldozer, der verwendet wurde, um die mit Fleckfieber infizierten Toten möglichst schnell zu begraben, kann aus dem Zusammenhang gerissen wie ein besonders unwürdiger, ja pietätloser Umgang mit den Verstorbenen gedeutet werden. Die Sorge vor Seuchen stand aber in Bergen-Belsen klar im Vordergrund.

Beim Betrachten des visuellen Materials über den Holocaust muss mitgedacht werden, dass heute – wie auch schon vor mehreren Dekaden – bereits ein gewisser Grad an Übersättigung, wenn nicht sogar Abstumpfung, eingetreten ist. 1945 wurde dieses Material mit anderen Augen betrachtet. Die Ausmaße des Genozids waren noch nicht vollkommen klar, die Katastrophe war gerade erst zu Ende gegangen, wirkte aber noch lange nach. Die Bevölkerung Europas und der Sowjetunion litt unter der Zerstörung, der Lebensmittelknappheit und der psychischen Belastung des Traumas. Die Bilder, die beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher gezeigt wurden, waren zum Teil erst wenige Monate zuvor aufgenommen worden: „At the time of the first photographs of the Nazi camps, there was nothing banal about these images. After thirty years, a saturation point may have been reached.“[171] Sontag schrieb diese Worte in den 1970er-Jahren. Aufgrund der Erfahrung anderer Gewalttaten, die seither visuell festgehalten worden sind, wird davon ausgegangen, dass die Sättigung inzwischen noch weiter fortgeschritten ist, dass etwa auch eine Übersättigung stattgefunden hat. Aus diesem Grund scheint es unmöglich, ein adäquates Bild zu zeichnen, das die Wirkungsrealität laut Korte abzudecken vermag. Es kann aus heutiger Sicht nicht nachvollzogen werden, auf welche Weise das analysierte Videomaterial vor mehreren Dekaden betrachtet worden ist und in welchem Verhältnis es zur Realität von 1945 stand. Aufgrund des heutigen Wissens über den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust können allerdings Rückschlüsse darüber gezogen werden, wie die Bilder in den fertigen Beweisfilmen zu bewerten sind. Es soll in den nächsten Kapiteln analysiert werden, welche historischen Fakten aus den Filmbildern abzulesen sind und welche Narrative sich daraus ergeben. Gleichzeitig kann überprüft werden, ob etwas

[171] Sontag, Susan: *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1977 [Original: 1973], S. 18.

gezeigt wurde, das laut heutigem Verständnis anders interpretiert oder aufgefasst werden würde. Zuvor wird versucht, der Wirkungsrealität 1945/46 gerecht zu werden.

5.1.5 Was zur Einführung beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher gesagt wurde

Dieses und das nächste Unterkapitel sollen knapp die Wirkungsrealität 1945/46 abdecken, indem beleuchtet wird, was vor und nach den Screenings der beiden zu analysierenden Filme gesagt und getan wurde. Es wird also nicht die prinzipielle Wirkungsrealität der Filme analysiert, sondern nur jene, die für die Beantwortung der Forschungsfragen von Relevanz ist. Dabei beschränkt sich die Analyse auf die Screenings beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher.

Nazi Concentration Camps wurde am achten Verhandlungstag, dem 29. November 1945 am Ende der Nachmittagssitzung gezeigt. Diese Sitzung beschäftigte sich mit dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Österreich bzw. mit den Vorbereitungen für den sogenannten Anschluss. Nachdem alle Dokumente dazu vorgelegt worden waren, wurde angekündigt, dass man sich nun logischerweise als nächstes um den Einfall in der Tschechoslowakei kümmern müsse. Es wurde allerdings der Film vorgezogen, der thematisch nicht zu diesem Teil der Anklage passte.[172]

Der amerikanische Ankläger Thomas J. Dodd läutete als erster den Film ein:

> Die Anklagebehörde für die Vereinigten Staaten wird nun […] einen Originalfilm über die Konzentrationslager vorführen. Dies ist keineswegs das gesamte Beweismaterial, das die Anklagebehörde zu dem Kapitel Konzentrationslager vorlegen wird. Dieser Film gibt jedoch in kurzer und unvergesslicher Form eine Erklärung dessen, was das Wort „Konzentrationslager" bedeutet.[173]

Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass es weiteres Beweismaterial zum Thema Konzentrationslager gibt. Warum wird aber der Film dann nicht später gezeigt, wenn das Thema der Verhandlungen tatsächlich Konzentrationslager wäre? Es scheint, als wollte man für die anwesenden Journalist_inn_en nach „tagelangem Verlesen von Dokumenten etwas Besonderes bieten".[174] Douglas kompiliert einige Pressestimmen, die sich über die unerträgliche Langeweile beim Prozess beschwerten.[175]

---

[172] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 2*, S. 461–479.

[173] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 2*, S.476.

[174] Weckel: *Beschämende Bilder*, S. 204.

[175] Douglas: *The Memory of Judgment*, S. 11.

Dodd übergibt das Wort an Fregattenkapitän James Britt Donavan, einen der Hilfsankläger für die USA, der nach einigen Worten zu den eidesstattlichen Erklärungen eine eigene Einführung zum Film verliest:

> Die Vereinigten Staaten unterbreiten nun als Beweismaterial einen offiziellen Tatsachenfilm über die Nazi-Konzentrationslager. Dieser Bericht wurde zusammengesetzt aus Filmen, die von alliierten Militärfotografen aufgenommen wurden, als die alliierten Armeen im Westen die Gebiete, in denen sich die Lager befanden, befreiten. Der Begleittext ist den Berichten der Militärfotografen, welche die Lager filmten, direkt entnommen. Dieser Film spricht für sich selbst als Beweis für Leben und Tod in den Nazi-Konzentrationslagern. Die Beglaubigung seiner Echtheit ist in den eidesstattlichen Erklärungen […] enthalten.[176]

Aus dieser Einführung muss geschlossen werden, dass die Narration von *Nazi Concentration Camps* tatsächlich den Begleitschreiben der Soldaten entspricht. Dieser Umstand kann allerdings nicht bewiesen werden, erklärt aber laut Weckel, warum manchen Abschnitten des Films mehr Text beigefügt wurde als andere und warum der Stil der verschiedenen Teile variiert.[177]

Wie bereits oben erwähnt passte das frühe Screening von *Nazi Concentration Camps* nicht zur Anklage im November 1945. Der beigeordnete Ankläger der USA, Telford Taylor, stellt in seinen Memoiren allerdings fest, dass sich durch das Zeigen des Filmes sicher die „gefühlsmäßige Einstellung gegenüber den Angeklagten ganz allgemein“ verändert habe, dass der Film aber „wenig zur Ermittlung ihrer individuellen Schuld“ beitrug.[178]

Am Ende der Nachmittagssitzung des 19. Februar 1946, des 62. Verhandlungstages, wurde *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* als Beweismittel der sowjetischen Anklage vorgelegt. Im Gegensatz zum Screening von *Nazi Concentration Camps*, das in die Beweisführung zur Annexion von Österreich und der Tschechoslowakei eingebettet wurde, korrelierte der sowjetische Beweisfilm direkt mit der Anklage, die der Hilfsankläger Oberjustizrat Smirnow führte.[179] Es gab keine speziellen einleitenden Reden, vielmehr wurden an diesem Nachmittag Anklagepunkte genannt, die nachher im Film verdeutlicht werden sollten.

---

[176] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 2,* S.477–478.

[177] Weckel: *Beschämende Bilder*, S. 116.

[178] Taylor: *Die Nürnberger Prozesse*, S. 228.

[179] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 647–662.

Auffallend ist jedoch, dass es spezielle Vokabeln gibt, die wiederholt von der sowjetischen Anklage bzw. in den Schriften der Außerordentlichen Staatlichen Kommission verwendet werden, um die Täter_innen zu bezeichnen.[180] Zu diesen Bezeichnungen gehören beispielsweise „deutsche Henker“[181], „Nazi-Banditen“[182], „Hitleristen“[183], „Hitler-Mörder“[184] oder schlicht „die Deutschen“[185]. Bezeichnend ist auch eine Formulierung, die verwendet wird, um das Gericht zu informieren, dass es eigene Einheiten[186] gab, die die Spuren des Massenmordes verwischen sollten:

> Während ihrer zeitweiligen Kriegserfolge haben die deutsch-faschistischen Verbrecher sich wenig um die Verschleierung der Spuren ihrer Verbrechen gekümmert. Sehr oft haben sie es nicht einmal für nötig gehalten, die Gräber, in die die Leichen der ermordeten Menschen wahllos geworfen wurden, mit Gras zu tarnen. Doch nach der Zertrümmerung der Hitler-Kriegsmaschine vor Stalingrad hat die Lage sich geändert.[187]

Hier wird deutlich, dass spezieller Fokus darauf liegt, wie die die Täter_innen und wie die eigene Nation bzw. Armee dargestellt werden sollen. Nachdem minutiös über die Herstellung von Seife mit menschlichem Fett und über Versuche des Gerbens von Menschenhaut berichtet wird, stellt der Bericht der Außerordentlichen Staatlichen Kommission fest: „Nur der siegreiche Vormarsch der Roten Armee hat diesem neuen verbrecherischen Treiben der Nazis ein Ende bereitet.“[188]

5.1.6 Was nach der Projektion beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher gesagt und getan wurde

Das offizielle Protokoll der Verhandlungen gibt den Inhalt der eidesstattlichen Erklärungen von George C. Stevens und E.R. Kellogg an. Danach folgt der Hinweis darauf, dass der Film *Nazi Concentration Camps* vorgeführt werde. Nach der Filmvorführung scheint laut

---

[180] Ähnliche Bezeichnungen existieren auch im Film *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, dazu mehr in Kapitel 5.2.4.

[181] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 647.

[182] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 648.

[183] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 649.

[184] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 650.

[185] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 656.

[186] Gemeint ist das sogenannte Sonderkommando 1005.

[187] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 648.

[188] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 660.

Protokoll nichts mehr gesagt worden zu sein: „Das Gericht vertagt sich bis 30. November 1945, 10.00 Uhr“ steht als Hinweis am Ende des Verhandlungstages.[189]

Die einzigen Hinweise darauf, was nach der Projektion noch gesprochen wurde, befinden sich in den Aufzeichnungen des Gerichtspsychologen Gilbert. Er hat die Gefühlsregungen der Angeklagten während der Projektion dokumentiert und mit ihnen auch später im Gefängnis gesprochen.[190] Reaktionen der Angeklagten reichten von Bestürzung (Funk: „Grauenvoll, grauenvoll!“[191]) über Zugeständnisse (Frank: „Lassen Sie sich von niemand erzählen, dass sie nichts gewusst hätten!“[192]) bis zu vollkommener Apathie (Göring: „Und dann kam dieser grauenhafte Film und verdarb einfach alles.“[193])

Nach der Projektion von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* wurde im Gegensatz zum Schweigen nach *Nazi Concentration Camps* noch gesprochen. Allerdings wurde nicht auf die Inhalte des Films eingegangen, sondern es wurde das weitere Vorgehen und der Zeitplan der sowjetischen Anklage besprochen.[194]

Auch am Abend des 19. Februar 1946 besuchte Gilbert die Angeklagten in ihren Zellen, um ihre Reaktionen aufzufangen. Göring tat die Inhalte des sowjetischen Beweisfilmes als Propaganda ab,[195] während Schacht vorschlug, man solle Deutsche über die Schuldigen Recht sprechen lassen, da das Urteil viel härter ausfallen würde.[196]

5.2 Bedingungsrealität und Bezugsrealität

Diese beiden Dimensionen der Analyse nach Korte werden für diese Arbeit in einem Kapitel zusammengefasst, da auf diese Weise deutlicher gezeigt werden kann, inwiefern filmische Realität und historische Realität auseinanderklaffen oder übereinstimmen. Eine strenge Trennung dieser beiden Analyseteile würde bedeuten, dass die inhaltlichen Beschreibungen erst in einem späteren Schritt kontextualisiert werden würden. Es scheint jedoch sinnvoll,

---

[189] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 2*, S.479.

[190] Gilbert: *Nürnberger Tagebuch*, S. 50–54.

[191] Gilbert: *Nürnberger Tagebuch*, S. 52.

[192] Gilbert: *Nürnberger Tagebuch*, S. 53.

[193] Gilbert: *Nürnberger Tagebuch*, S. 54. Dieses Zitat von Göring ist in der Fachliteratur öfter zu finden. Göring beschwert sich darüber, dass er vorher am selben Verhandlungstag noch über die Verlesung der Telefongespräche bezüglich des sogenannten Anschlusses Österreichs lachen konnte.

[194] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S.661–662.

[195] Gilbert: *Nürnberger Tagebuch*, S. 161–162.

[196] Gilbert: *Nürnberger Tagebuch*, S. 162.

die in den Filmen festgestellten Inhalte (visuell und narrativ) sofort mit der historischen Realität abzugleichen.

Die Hauptfrage, die Korte in seinen Dimensionen der Analyse an die Bedingungsrealität stellt, lautet: „Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?“[197] Während an dieser Stelle die Antwort für Spielfilme mit einem ausgedehnten historischen Kontext beantwortet werden könnte, lautet die simple Antwort im Bezug auf die in dieser Arbeit behandelten Filme: Weil diese Dinge passiert sind und Kameraleute der alliierten Armeen ihre Kameras, laut Befehl, darauf gerichtet haben. Der Anlass, die beiden Beweisfilme zu drehen, war der Wunsch nach Kriegsberichterstattung. Während nun Gefechte gefilmt wurden, um heroische Bilder der eigenen Armee zeigen zu können, stießen die Alliierten ab den 1940er-Jahren zwangsläufig auf Gebiete, die vorher unter deutscher Kontrolle standen und wo Wehrmacht, SS, SA, SD, Einsatzgruppen oder Polizei Kriegsverbrechen begangen hatten. Die Aktualität der Ereignisse bedingt somit die Herstellung der Filme. Mit der oben beschriebenen Absicht, juristisch gegen das Dritte Reich vorgehen zu wollen, wurden nun Beweise für Kriegsverbrechen gesammelt.

In diesem Kapitel soll deshalb analysiert werden, wer in den beiden Filmen zu sehen ist und was mit dem Film (das heißt auf der visuellen und der narrativen Ebene) über sich oder andere ausgesagt wird.

Gleichzeitig ist die Möglichkeit, Kampfhandlungen und Orte der Vernichtung filmisch festhalten zu können, in dieser Analysekategorie zu bedenken. Während es in früheren Kriegen möglich war, Fotos anzufertigen, bieten die technischen Neuerungen, die zur Zeit des Zweiten Weltkrieges schon vorhanden waren, die Möglichkeit zur Filmherstellung. Zwar existieren auch filmische Bilder von der Front des Ersten Weltkrieges, genauso wie auch Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg gemacht worden sind. Doch der Fokus hat sich geändert. Film wurde massentauglich und damit finanziell erschwinglich für die verschiedenen Armeen, gleichzeitig konnten auch Personen für die Streitkräfte rekrutiert werden, die bereits Erfahrung mit Filmkameras hatten.

Korte gibt für die Analyse der Bezugsrealität die Frage vor, in welchem Verhältnis die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems steht.[198] Auf die beiden zu analysierenden Filme umgelegt bedeutet das, dass untersucht werden soll, inwiefern die dargestellten Sachverhalte sowie die in der Narration beschriebenen Zustände mit der historischen Wirklichkeit der Jahre 1941 bis 1945 korrelieren. Die Darstellungen der Filme

---

[197] Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 23.

[198] Korte: *Systematische Filmanalyse*, S. 24.

sollen also den gesicherten historischen Fakten gegenübergestellt werden, um auf diese Weise feststellen zu können, ob im Sinne eines politischen Framings auf bestimmte Narrative (mehr) Wert gelegt wurde, die vermittelt werden sollten.

Die Fragen, die in diesem Kapitel beantwortet werden sollen, beziehen sich auf die Identitäten der Opfer, der Täter_innen und jene der alliierten Streitkräfte. Anhand von Darstellungsform, Narration und Kameraarbeit soll darauf geschlossen werden, was über sich und andere ausgesagt wird. In diesem Sinne sollen sich die intendierte Wirkung bzw. die intendierten Botschaften der beiden Filme herauskristallisieren lassen. Der besseren Lesbarkeit halber und um Übersichtlichkeit und Nachvollziehbarkeit gewährleisten zu können, werden die Analyseteile über die beiden Filme nicht direkt gegenübergestellt, sondern in einzelnen Unterkapiteln behandelt.

Grundsätzlich kann über die Opfer in den Filmen gesagt werden, dass sie auf unterschiedliche Weisen dargestellt werden, sowohl visuell als auch narrativ. Die Opfer können grob in zwei Gruppen eingeteilt werden: Es gibt Tote und es gibt Überlebende. Teilweise werden, um die Dimensionen von Konzentrations- und Vernichtungslagern darstellen zu können, Nationalitäten aufgezählt, um die umfassende Vernichtungspolitik des NS-Regimes deutlich zu machen. Im sowjetischen Film werden zum Teil auch Namen, Berufe und das Alter von Opfern genannt. Ein markanter Unterschied, der sich aus den Gegebenheiten des Krieges ergibt, ist, dass auf Seiten der Sowjetunion die eigene Zivilbevölkerung als Opfer im Film fungiert, während im amerikanisch-britischen Film explizit nur ein US-Amerikaner vorkommt, der als Kriegsgefangener das KZ Mauthausen überlebt hat und dort befreit wurde. Aufgrund dessen, dass der Zweite Weltkrieg zu großen Teilen auf sowjetischem Boden stattgefunden hat, muss differenziert werden, dass im amerikanischen Film fast nur „Fremde“, nicht „eigene“ Staatsbürger_innen als Opfer identifiziert werden, während von sowjetischer Seite Sowjetbürger_innen einen beträchtlichen Teil der Opfer ausmachen, sowohl im militärischen wie auch im zivilen Bereich.

Im ersten Schritt dieses Analyseteiles soll identifiziert werden, an welchen Stellen und wie oft in den beiden Filmen Nationalitäten aufgezählt und genannt werden und welche Häftlingsgruppen genannt werden. Zusätzlich soll anhand von Schnitt, Montage, Kameraführung und Bildausschnitt[199] analysiert werden, auf welche Weisen die als Opfer identifizierten Menschen dargestellt werden. Zuerst soll eine Auflistung der verschiedenen Sequenzen in *Nazi Concentration Camps* erfolgen, danach wird mit *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* genauso vorgegangen.

[199] Es wird sich für diesen Teil der Analyse an den Definitionen in Korte: *Systematische Filmanalyse* gehalten, siehe Anhang C.

5.2.1 Wer sind die Opfer in *Nazi Concentration Camps*?

Bei den Filmaufnahmen aus Leipzig[200] wird erwähnt, dass es sich bei den vorgefundenen Überlebenden um politische Häftlinge handelt und dass die Personen aus Russland, Tschechien, Polen und Frankreich stammten. Die Sequenz beginnt mit einer weiten Einstellung, um dann in die Nähe zu gehen. Überlebende werden maximal in Nahaufnahme gezeigt, während Tote auch in Großaufnahme gefilmt wurden. Zweimal kommt es vor, dass eine Leiche zuerst in einer Halbtotalen und dann in Großaufnahme festgehalten wird. Es wird also zuerst der ganze Mensch etabliert, um dann nur das Gesicht zu zeigen.

Über die Menschen in Penig[201] wird gesagt, dass sie hauptsächlich aus Ungarn stammten, die in ihrem Heimatland wohlhabende und angesehene Personen gewesen seien. Es werden außerdem junge Mädchen im Alter von 16 Jahren erwähnt. In Penig wurden keine Toten gefilmt. Die Überlebenden wurden überwiegend in Totalen, Halbtotalen, Amerikanischen und Großaufnahmen gezeigt. Auch hier ist das Stilmittel erkennbar, dass von einer kleineren Einstellung in eine oder mehrere größere gewechselt wird, wie beispielsweise von einer Totalen in eine Halbtotale und dann in eine Amerikanische.[202] Die Filmaufnahmen sind fast vollständig statisch.

Die Einheiten der amerikanischen 6. Panzerdivision haben am 15. April 1945 etwa 80 kranke, entkräftete Frauen in Penig vorgefunden. Das Lager war ansonsten verlassen.[203] Über das KZ-Außenlager Penig, das zum Lagerkomplex Buchenwald zählte, ist allerdings bekannt, dass die Häftlinge hauptsächlich ungarische Jüdinnen waren.[204] Statt auf den rassistischen Hintergrund ihrer Verfolgung einzugehen, werden die Opfer als „people of wealth and esteem in their native country“ bezeichnet. Unweigerlich werden damit antisemitische Stereotype reproduziert.

In Ohrdruf[205] wird über politische Gefangene gesprochen, es seien außerdem Polen, Tschechen, Russen, Belgier, Franzosen, deutsche Juden und deutsche politische Gefangene im Lager gewesen. Das ist das einzige Mal im Film, dass Jüdinnen und Juden

---

[200] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 03’54”–05’09”.

[201] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 05’10”–08’01”.

[202] Zur Veranschaulichung der genannten Einstellungsgrößen siehe Anhang C.

[203] Seidel, Irmgard: „Penig“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 3, Sachsenhausen, Buchenwald*, München: C.H. Beck 2006, S. 544–546, hier: S. 545–546.

[204] Abzug, Robert H.: *Inside the vicious Heart. Americans and the Liberation of Nazi Concentration Camps*, Oxford University Press 1987 [Original: 1985], S. 80.

[205] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 08’02”–13’59”.

erwähnt werden, allerdings mit der Einschränkung, es handle sich um Deutsche. Die Einstellung beginnt mit einer Weiten, zeigt dann aber sehr rasch Überlebende in Amerikanischen und Nahen. Nur Tote und eine Person, die als Täter_in identifizierbar ist, werden in Großaufnahmen gezeigt. Zu allen anderen Personen wird größerer Abstand gehalten. Es zeigt sich wiederum die Tendenz, von entfernten zu nahen Einstellungen zu wechseln, was in der Sequenz über Ohrdruf vor allem bei der Ansicht eines Verbrennungsplatzes deutlich wird. Die genannte Sequenz bewegt sich von Weit zur Totalen und zur Halbtotalen, in der schließlich auch Leichen sichtbar werden. Dann gibt es einen Sprung in die Nahaufnahme, dann auf eine Großaufnahme einer toten Person. Es wird also Schritt für Schritt genauer gezeigt, was die Soldaten vorgefunden haben.

Für Hadamar[206] wird über Polen, Russen und Deutsche gesprochen, die hauptsächlich aus politischen und religiösen Gründen dorthin gebracht worden seien. Wie viele andere Sequenzen beginnt jene über Hadamar mit einer Weiten, wechselt dann aber schnell Richtung Nahaufnahmen von Überlebenden. Als weiteres Stilmittel abgesehen vom beschriebenen, in dem immer näher an das Subjekt oder Objekt herangeschnitten wird, findet sich eine Abfolge von Einstellungen in Hadamar, in denen verschiedene Tote immer wieder hintereinander in Totalen gezeigt werden. Wie in einer visuellen Aufzählung werden so unterschiedliche Einzelpersonen in den Fokus der Kamera gerückt.

Bei den Aufnahmen aus Breendonck[207] werden Foltermethoden gezeigt, die „einen Patrioten“ hilflos machen würden. Damit wird etabliert, dass die Gefangenen, egal aus welchem Land, Patrioten seien. Es wird außerdem kurz ein Belgier erwähnt. Die Sequenz beginnt mit mehreren weiten Einstellungen und bedient sich dann schnell des bereits bekannten Stilmittels der Annäherung durch größer werdende Bildausschnitte. Die Montage bei den Aufnahmen aus Breendonck arbeitet fast ausschließlich auf diese Weise. Es sind keine Toten gefilmt worden.

In Hannover[208] wird schlicht über polnische Männer gesprochen. Die Sequenz beginnt mit einer weiten Einstellung und wechselt dann schnell zu Nah- und Großaufnahmen von Überlebenden. Immer wieder wird das Geschehen in Totalen etabliert und dann in Großaufnahmen derselben Person(en) geschnitten. Tote werden hier vorwiegend in Totalen, also aus größerer Distanz, gezeigt.

---

[206] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 14’00”–18’26”.

[207] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 18’27”–21’02”.

[208] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 24’15”–26’34”.

In den Filmaufnahmen aus Arnstadt[209] wird gesagt, dass es sich bei den Opfern hauptsächlich um Polen und Russen handle. Es sind keine Überlebenden gefilmt worden. Die Sequenz beginnt mit mehreren weiten Einstellungen des Geländes. Die größten Bildausschnitte sind Nahaufnahmen, die nur für Tote verwendet wurden. Meist allerdings als Annäherung, nachdem die entsprechende Leiche vorher in einer Totalen oder einer Halbtotalen etabliert worden ist.

In Nordhausen[210] wird über politische Gefangene gesprochen, die hauptsächlich Polen und Russen seien. Es seien aber auch Franzosen und Personen anderer Nationalitäten vertreten. Die Soldaten haben am 11. April 1945 einige hundert Überlebende vorgefunden.[211] Die Sequenz beginnt mit der Annäherung an eine tote Person über die Schnitte Weit – Totale – Halbtotale. Das Muster zieht sich auch bei der Darstellung von Überlebenden durch, allerdings dann von halbtotalen zu nahen Einstellungen. Vermutlich um das Ausmaß der Verbrechen besser greifbar zu machen, wird hier auch mit Kameraschwenks gearbeitet.

Für Mauthausen[212] sind die Filmaufnahmen etwas anders, da es hier keinen Erzähler aus dem Off gibt. Stattdessen erzählt ein Überlebender, Lt. Jack H. Taylor, über Leben und Sterben im Konzentrationslager. Er erwähnt, dass neben ihm selbst mindestens zwei andere amerikanische Offiziere in Mauthausen gewesen seien und ermordet wurden. Wiederum beginnt die Sequenz mit weiten Aufnahmen. Der überlebende Soldat ist in einer Amerikanischen gefilmt. Während er spricht, gibt es einen Schnitt, nach welchem er in Nahaufnahme zu sehen ist. Tote werden am Beginn tendenziell aus größerer Distanz gezeigt, Überlebende durchaus oft in Nahaufnahme. Gegen Ende der Sequenz folgt wieder die schrittweise Annäherung von Weit zu Totale zu Halbtotale, dann zu anderen Toten über Amerikanische zu Nahaufnahme. Es folgen mehrere Schnitte, verschiedene Tote werden in Nahaufnahmen gezeigt. Danach werden mehrere in Großaufnahmen gezeigt. Wiederum wird eine visuelle Aufzählung konstruiert, in der verschiedene Gesichter hintereinander gezeigt werden.

---

[209] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 26’35”–28’19”.

[210] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 21’03”–24’14”.

[211] Wagner, Jens-Christian: „Nordhausen (Boelcke-Kaserne)“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 7, Niederhagen/Wewelsburg, Lublin-Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora*, München: C.H. Beck 2008, S. 320–322, hier: S. 321.

[212] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 28’20”–36’16”.

In den Filmaufnahmen aus Buchenwald[213] werden zuerst Buben unter 14 Jahren genannt, später wird ausgeführt, dass sich nur Männer unter den Opfern befinden. Jede europäische Nationalität sei anzutreffen, wobei es sich um die besten Führungskräfte Europas handle. Die Sequenz beginnt mit Weiten des Geländes und zeigt dann relativ sprunghaft Überlebende im gesamten Spektrum zwischen Weit und Groß. Auch Tote werden im gleichen Spektrum gezeigt. In dieser Sequenz gibt es zwei Detailaufnahmen: Einmal als der Name der Firma gezeigt wird, die das Krematorium hergestellt hat (Maschinenfabrik J.A. Topf & Söhne, Erfurt) und einmal als die Füße eines Überlebenden gefilmt werden.

Als Hintergrundinformation zum befreiten KZ Buchenwald ist interessant, dass deswegen nicht alle Spuren des Verbrechens beseitigt werden konnten – das heißt, nicht alle Leichen verbrannt werden konnten – weil der Vorrat an Kohle zu Ende war.[214] Die ersten Soldaten, die das Lager zufällig entdeckten, wurden von relativ gesund aussehenden, bewaffneten Häftlingen begrüßt, die sich an der Verteilung von Nahrung, Kleidung und medizinischer Hilfe beteiligen wollten und konnten.[215] Diese Personen sind nicht in der Sequenz über Buchenwald zu sehen. Vermutlich deshalb, weil die Mitglieder des Signal Corps ganz zu Beginn noch nicht bei der Operation dabei waren.

Dass einige befreite Häftlinge bewaffnet waren, hatte zur Folge, dass diese ihre neu erlangte Macht ausübten: „In all, liberated prisoners killed almost eighty ex-guards and camp functionaries in the days following the liberation, sometimes with the aid and encouragement of Americans.“[216] Dass amerikanische Soldaten hier nicht eingeschritten sind, ist interessant. Das Interesse der Alliierten hätte eigentlich sein sollen, aufgegriffene NS-Funktionär_inn_e_n vor Gericht zu stellen. Die begrenzte Auswahl von Angeklagten beim Nürnberger Gericht gegen die Hauptkriegsverbrecher und auch in den Nürnberger Nachfolgeprozessen (NMT, Nuremberg Military Tribunal) zeigt allerdings, dass die schiere Unüberschaubarkeit der Verbrecher_innen dazu geführt hat, dass nur die (scheinbar) höchsten Funktionsträger_innen angeklagt worden waren. Eventuell wollten die Befreier den ehemaligen Häftlingen nicht im Wege stehen, da sie deren Rachegelüste für nachvollziehbar hielten. Derartige Selbstjustiz ist allerdings im Film nicht zu sehen.

---

[213] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 36’17”–42’29”.

[214] Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 52.
Dass es keine Verbrennungen von Toten mehr gab, weil die Kohlevorräte zu Ende waren wird auch über das KZ Dachau berichtet, siehe Zámečník, Stanislav: „Dachau-Stammlager“ in Benz, Wolfgang/ Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 2, Frühe Lager, Dachau, Emslandlager*, München: C.H. Beck 2005, S. 233–274, hier: S. 268.

[215] Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 49.

[216] Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 52.

Ob derartige Racheakte überhaupt filmisch festgehalten wurden, kann nicht bestätigt werden. Aufgrund dessen, dass der Auftrag bezüglich Filmaufnahmen auf Beweissicherung gegen NS-Deutschland ausgerichtet war, wäre derartige Justiz nicht zweckdienlich für die Anklage der Alliierten gewesen. Doch prinzipiell stellt sich die Frage, wie die psychologischen Hintergründe der ausgewählten Filmschauplätze mit dem Endergebnis von *Nazi Concentration Camps* zusammenspielen. Es konnte nur verwendet werden, was gefilmt wurde, doch es ist gleichzeitig schwierig zu bestimmen, was in den Kamerapersonen genau vorging, als sie bestimmte Sachverhalte filmten und andere nicht. Zumindest die Fotografin Bourke-White hat sich dazu auf besonders interessante Art geäußert:

> For Margaret Bourke-White, whose stunning photographs of Buchenwald opened the eyes of the American public as few other individual photographers had been able to, the camera itself became her shield from the reality she was recording, from the „white horror" in front of her.[217]

Dieses Abschirmen von der Realität, indem die Wirklichkeit durch eine Kameralinse beobachtet wird, wurde auch von Siegfried Kracauer beschrieben und analysiert. Er bezieht sich dabei explizit auf sogenannte Atrocity Pictures. Seine Analogie bezeichnet den Zusammenhang zwischen dem spiegelnden Schild des Perseus, das dieser von Athene erhalten hat, um die Medusa zu töten, ohne ihr ins Gesicht sehen zu müssen einerseits und der Kinoleinwand andererseits. Perseus betrachtet Medusa im antiken Mythos nur über die Spiegelung in seinem Schild. Der unmittelbare Anblick hätte ihn zu Stein erstarren lassen. „Wenn wir die Reihen der Kalbsköpfe[218] oder die Haufen gemarterter menschlicher Körper in Filmen über Nazi-Konzentrationslager erblicken – und das heißt: erfahren –, erlösen wir das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie."[219] So wie Perseus die Medusa nur mittelbar über sein Schild betrachten kann, können wir heute *Nazi Concentration Camps*, *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* und andere derartige Filme über die Kinoleinwand (oder den Flatscreen) betrachten, ohne zu Stein zu erstarren. Es wird angenommen, dass der Einschub einer schützenden Ebene – sei es eine Leinwand oder ein Objektiv – stets dazu führt, sich sicherer zu fühlen, da psychologisch betrachtet kein unmittelbarer Kontakt mit dem Gefilmten besteht.

---

[217] Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 58.

[218] Kracauer erwähnt als zweites Beispiel den Dokumentarfilm *Le sang des bêtes*, Regie: Georges Franju, FR 1948.

[219] Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985 [Original: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960], S. 396.

Steven Spielberg hat sich über die Dreharbeiten zu *Schindlers List* bezüglich dieser Mittelbarkeit geäußert:

> Ich war mir ganz sicher, ich würde alles, was mir in Polen begegnete, ertragen können und einfach die Kamera zwischen mich und die Sache stellen. So als würde ich mich schützen, indem ich eine ästhetische Distanz schuf. Gleich am ersten Drehtag brach diese Vorstellung in sich zusammen.[220]

Spielberg Erfahrung kann in keiner Weise mit jener von alliierten Frontsoldat_inn_en und Kriegsberichterstatter_inne_n verglichen werden, sein Beispiel sei hier trotzdem angeführt, weil es illustriert, wie diese Idee vom Schutzschild beschrieben wird. Diese Schutzschild-funktion der Kamera könnte dazu geführt haben, dass das Objektiv schützend zwischen sich und das entdeckte Grauen geschoben wurde. Ob allerdings das Gegenteil der Fall war und es vielmehr zu Schock und Ekel gekommen ist, zu einem Gefühl, es sei nicht in Ordnung, bestimmte Gegebenheiten zu filmen, kann nicht verifiziert werden.

In Dachau[221] wird festgestellt, dass es sich bei den Opfern um politisch Andersdenkende, Gewohnheitsverbrecher und religiöse Fanatiker handle, wobei darauf hingewiesen wird, dass bei diesen Bezeichnungen die NS-Führung zitiert wird. Es werden daneben Priester erwähnt und als Nationalitäten werden Deutschland, Polen, die Tschechoslowakei, Frankreich und die Niederlande aufgezählt. Diese Sequenz beginnt mit Luftaufnahmen des Geländes und wechselt dann bald in das Schema der Annäherung an zuerst etablierte und dann genauer gezeigte Subjekte.

Es wurden unter anderem tote Häftlinge gefilmt, die sich in einem Güterwaggon befanden, als die US Army sie entdeckte. In der Narration wird erklärt, dass diese Menschen aufgrund des drohenden Vorrückens der Alliierten nach Dachau gebracht worden waren. Es handelte sich um einen Zug mit mindestens 1.000 Leichen, der auf einem Anschlussgleis im SS-Lager stand. Der Transport war am 28. April 1945 aus Buchenwald eingetroffen, einen Tag vor der Befreiung des KZ Dachau.[222] In der Sequenz wird auch reflektiert, dass Häftlinge noch nach der Befreiung gestorben sind. Insgesamt waren es mehr als 3.000, die zu schwach waren, um gerettet zu werden.[223]

---

[220] Schickel, Richard: *Steven Spielberg. Seine Filme, sein Leben,* München: Knesebeck 2012, S. 157 (aus einem Interview mit Spielberg).

[221] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 42'30"–48'24"

[222] Zámečník: „Dachau-Stammlager" in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 2*, S. 270.

[223] Zámečník: „Dachau-Stammlager" in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 2*, S. 271.

Laut Berichten von US-Soldat_inn_en waren die Überlebenden, die dazu in der Lage waren, besonders hilfreich, indem sie den Befreier_inne_n die Krematorien, Folterinstrumente, Baracken und andere wichtige Stellen im Lager zeigten.[224] Dieses Verhalten von Häftlingen ist in *Nazi Concentration Camps* nicht zu sehen. Die befreiten Häftlinge sind stets in besonders hilfsbedürftigen Positionen zu sehen, nicht in unterstützenden Funktionen. Wie schon in der Sequenz über Mauthausen wird auch in der Narration über Dachau nicht erwähnt, dass sich kurz vor der Befreiung ein internationales Komitee bildete.[225]

Ein Opfer, das in Belsen[226] benannt wird, ist eine Häftlingsärztin. Im Film wird sie nicht namentlich genannt. (Ihr Name ist Hadassah Bimko.[227]) Sie erzählt über Experimente an 19-jährigen Mädchen. Der Erzähler aus dem Off erwähnt am Ende namenlose Opfer, ohne auf spezifische Merkmale einzugehen. Diese Aufnahmen, die von britischen Soldaten angefertigt wurden, beginnen mit einer amerikanischen Einstellung eines britischen Offiziers, der vor einem Mikrofon steht und erklärt, wer und was hier vorgefunden wurde. Direkt danach ist die überlebende Häftlingsärztin zu sehen, die in einem anderen Setting, allerdings ebenfalls in einer Amerikanischen in das gleiche (oder ein baugleiches) Mikrofon spricht. Genauso wie beim amerikanischen Offizier in Mauthausen gibt es während ihrer Rede einen Schnitt, nach welchem in Nahaufnahme gewechselt wird. Überlebende werden maximal in Nahaufnahme gezeigt. Nur der festgenommene Kommandant Kramer in Groß- und Tote zusätzlich in Detailaufnahmen. Im Detail wurde beispielsweise eine eintätowierte Nummer gefilmt. Die britische Armee hat in Bergen-Belsen etwa 10.000 unbestattete Leichen vorgefunden.[228] Entsprechendes ist in den Filmaufnahmen zu sehen.

Das befreite KZ Bergen-Belsen ist umfassend dokumentiert worden. Kurz nach dem Eintreffen der britischen Armee am 15. April 1945 wurde durch die Film and Photographic Unit begonnen, hunderte Fotos und Filmaufnahmen anzufertigen. Diese Bilder wurden kurze Zeit später in diversen Tageszeitungen, Illustrierten und Wochenschauen veröffentlicht. Die Bilder aus Bergen-Belsen waren für viele die ersten Fotos und Filmaufnahmen überhaupt, die derartiges zeigten.[229]

---

[224] Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 100.

[225] Zámečník: „Dachau-Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 2*, S. 270. Zum Internationalen Komitee des KZ Mauthausen siehe Kapitel 5.2.5.

[226] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 48’25”–58’20”.

[227] Shephard, Ben: *After Daybreak. The Liberation of Belsen, 1945*, London: Jonathan Cape 2005, viertes Foto im ersten unnummerierten Einschub mit Fotos.

[228] Rahe, Thomas: „Bergen-Belsen – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 187.

[229] Rahe: „Bergen-Belsen – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 187.

Über Bergen-Belsen ist heute bekannt, dass es relativ viele jüdische Überlebende gab. Shephard zufolge waren mehr als die Hälfte der 60.000 Personen im Lager Jüdinnen und Juden.[230] Greenberg wirft den Alliierten diesbezüglich fehlendes Verständnis für das Schicksal der Jüdinnen und Juden vor:

> Out of tragic lack of understanding of the condition of survivors, prisoners in such camps as Dachau were fed food too rich for starvation-reduced stomachs and died. This mishandling reflected Allied ignorance and failure to plan, which in turn mirrored the democracies' lack of concern for the fate of the Jews.[231]

Diese Kritik erwähnt explizit das KZ Dachau und bezieht sich somit auf die Streitkräfte der USA. Shephard bringt diese Diagnose von Greenberg allerdings mit der Handhabung der medizinischen Hilfe der britischen Armee in Bergen-Belsen in Verbindung.[232]

Eher entschuldigend formuliert diesbezüglich Abzug die prekären Umstände im befreiten KZ Bergen-Belsen. Es sei sich um Nahrung, Wasser und medizinische Hilfe für die tausenden von Überlebenden gekümmert worden, doch viele sind nach der Befreiung der Fleckfieberepidemie im Lager erlegen. „It is estimated that, despite the best efforts of the British to feed and treat the inmates, some 28.000 died after the liberation."[233] Rahe formuliert es folgendermaßen: „Trotz unverzüglich einsetzender Hilfsaktionen der Briten starben in den ersten zwölf Wochen nach der Befreiung noch mehr als 13.000 ehemalige Häftlinge Bergen-Belsens an den Folgen ihrer Haft".[234]

5.2.2 Wer sind die Opfer in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*?

Im Gegensatz zum amerikanischen Film ist es für *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* nicht so ergiebig, die Nationalitäten von Opfern zu erfahren, da der Großteil der Filmaufnahmen auf dem Gebiet der damaligen Sowjetunion angefertigt wurde und jene Verbrechen zeigt, die von Einsatzgruppen begangen wurden. Bei den gefilmten Opfern handelt es sich entsprechend um Bürger_innen der Sowjetunion. Viel interessanter ist im sowjetischen Film dafür, welche Informationen über die Opfer in der

---

230 Shephard: *After Daybreak*, S. 4.

231 Greenberg, Irving: „Preface" in Rosensaft, Menachem Z. (Hrsg.): *Life Reborn. Jewish Displaced Persons, 1945–1951, Conference Proceedings, Washington, D.C. January 14–17, 2000*, US Holocaust Memorial Museum 2001, S. 1–4, hier: S. 1.

232 Shephard: *After Daybreak*, S. 4.

233 Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 84.

234 Rahe: „Bergen-Belsen – Stammlager" in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 187.

Narration enthalten sind. Es soll deshalb eine Auflistung der verschiedenen Drehorte folgen mit den jeweiligen Informationen, um welche Menschen es sich bei den vorgefundenen Überlebenden und Toten laut Narration handelt.

In der ersten Sequenz über Rostow[235] fällt bereits eine Tendenz auf, die sich durch den Film zieht: Es werden verstärkt Namen und Berufe von Opfern genannt. In der Narration wird über Zivilist_inn_en[236], Bewohner_innen und Kriegsgefangene berichtet, die ermordet wurden. Zusätzlich wird auf die ermordete Familie von Professor Roschdestwenski hingewiesen, auf einen Witja Golowlew, auf die Frau des Ingenieurs Gordejew und auf Intellektuelle, Arbeiter_innen und Hausfrauen. Die Opfer werden meist abwechselnd in halbtotalen und nahen Einstellungen gezeigt. Im Falle des jungen Witja Golowlew kann festgestellt werden, dass sein Name im Zuge der Herstellung des Filmes verändert wurde. Im Molotovs oben zitiertem Memo kann Folgendes nachgelesen werden:

> In Rostov on Don, Vitya Cherevichny, a 15-year-old pupil of the trade school, was playing with his pigeons in the back yard. German soldiers passed by at that moment and tried to take away the pigeons. The boy protested. The Germans took him away and, at the corner of 28th Avenue and Second Maisky Street, shot him for not giving them his pigeons. The Germans mutilated the boy's face until it was unrecognizable by stamping on it with their heels.[237]

Jeremy Hicks' Interpretation der Veränderung des Nachnamens:

> […] Vitia's name change may have been intended to enhance his mythical appeal by shifting from the associations of his real name with the lower sphere of women's footwear (*cherevichki*) to those of the fictional one with the higher realm of the head (*golova*) or possibly the dove of peace (*golub*), for which he was killed, since the same Russian word denotes both pigeons generally and doves specifically.[238] [Hervorhebungen im Original]

Hicks vermutet des weiteren, dass die Aufnahme gestellt sein muss, da die Taube in der Hand des jungen Witja noch am Leben ist.[239]

---

[235] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 03'59"–07'03".

[236] Die Begriffe stammen aus den Untertiteln der zitierten DVD, sind dort allerdings nur in der maskulinen Form angegeben.

[237] https://www.marxists.org/history/ussr/great-patriotic-war/pdf/atrocities.pdf, S. 12 des PDF.

[238] Hicks, Jeremy: *First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*, University of Pittsburgh Press 2012, S. 53.

[239] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 53.

In der Narration über Tichwin[240] werden ebenfalls ermordete Kriegsgefangene erwähnt. Zusätzlich werden Soldaten identifiziert: Andrej Kalinkin und Georgiew. Beide werden in Nahaufnahmen gezeigt, während andere, nicht identifizierte Tote tendenziell aus entfernteren Positionen gefilmt wurden.

In den Aufnahmen, die bei Klin[241] angefertigt wurden, wird berichtet, dass Kolchosenbauern/Kolchosenbäuerinnen und Familien ermordet wurden. Damit wird auf eine sozialistische Form der Landwirtschaft hingewiesen. Hier gibt es erstmals eine Formulierung, in der beschrieben wird, dass eine Person, die im Film zu sehen ist, eine_n Angehörige_n unter den Toten entdeckt. In diesem Fall wird berichtet, dass eine Mutter die Leiche ihrer Tochter findet. Die beiden werden in Nahaufnahme gezeigt, während die meisten anderen Situationen aus entfernteren Positionen gefilmt wurden.

In Lokotni[242] wurden laut Narration elf Zivilist_inn_en erschossen. Auch hier wird beschrieben, dass die Überlebenden einer Familie sich um die Leiche des Vaters versammeln. Der genannte tote Familienvater wird im gleichen Frame wie seine überlebenden Angehörigen in Nahaufnahmen gezeigt.

Für Kaluga[243] wird eine Schule beschrieben, die von der Gestapo beschlagnahmt wurde. Es wird berichtet, dass sowjetische Bürger_innen gefoltert wurden. Weitere Begriffe, um die Opfer zu beschreiben, sind verstümmelte und gefolterte Bürger_innen und gefangene Soldat_inn_en. Nur die Hände von Toten werden hier in Nahaufnahme gezeigt. Alle anderen Toten sind in Totalen zu sehen, wobei die Kamera nicht statisch ist, sondern mehrere Schwenks zu beobachten sind.

In der Narration für den Filmausschnitt aus der Umgebung von Kertsch[244] wird grob über Bewohner_innen gesprochen und dass die Leichen von 245 Kindern gefunden wurden. Wiederum wird beschrieben, wie ein Mann seine ermordete Familie, in diesem Fall Tochter, Frau und Sohn, tot auffindet. Diese Aufnahmen wirken wie eine Aufzählung von Toten, da es mehrere Schnitte gibt und in jeder Einstellung werden eine oder mehrere tote Personen gezeigt. Die Kamera ist hier eher statisch. Die Einstellungen wechseln zwischen Totalen, Halbtotalen, Amerikanischen und Nahaufnahmen. Eine oben beschriebene Annäherung an ein Subjekt, wie es im amerikanischen Filmmaterial zu beobachten ist, gibt es hier nicht. Die

---

[240] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 07'04"–07'50".

[241] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 07'51"–08'25".

[242] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 08'26"–09'07".

[243] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 09'08"–10'05".

[244] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 10'06"–11'36".

Auffindung toter Zivilist_inn_en durch die Rote Armee, beispielsweise in Charkow und Kertsch, war laut Lagoarde-Ségot Anlass für neue Anweisungen an die Kameraleute an der Front. Das Leid der Überlebenden sollte eingefangen werden. Durch Nahaufnahmen sollte das sowjetische Martyrium intim und greifbar sein. Ziel war es, durch die Bilder Betroffenheit auszulösen. Die Vernichtung durch deutsche Truppen sollte als wahllos und beliebig entlarvt werden, sodass sich das sowjetische Volk in den Opfern wiederfinden konnte.[245]

In Barwenkowo[246] werden verstümmelte Leichen von Frauen, Alten und Kindern erwähnt. Unter den Ermordeten werden der Arbeiter J. Rengold und dessen Tochter Tatjana identifiziert. Wiederum wird ein Kolchosenbauer erwähnt, P. Babitsch, der seine beiden Söhne Alexander und Pawel unter den Opfern erkennt. Weitere Begriffe, um die Opfer zu beschreiben, sind Angehörige und Sowjetbürger_innen. Hier werden Kameraschwenks beispielsweise verwendet, um nacheinander den Arbeiter Rengold und seine Tochter Tatjana zu zeigen. Sie werden in Nahaufnahme gezeigt, alle anderen Toten in entfernteren Einstellungen.

In Sofino[247] wird über tote Frauen und Kinder berichtet sowie über ein Kind namens Wanja Kosorew, das über den Tod von Mutter, Schwester und Bruder weint. Weiters wird eine ermordete Familie Alexejew erwähnt. In den Nahaufnahmen, in denen die ermordete Familie des Kindes Wanja zu sehen ist, wird deutlich, dass die Toten für die Kamera arrangiert wurden. In zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen ist sichtbar, dass eines der toten Kinder näher zum Leichnam der Mutter gelegt wurde. Hicks hat diesen Umstand, dass Leichen arrangiert wurden, als generelle Annahme für den gesamten Film festgestellt.[248]

---

[245] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 19'22"–21'06".

[246] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 11'37"–12'51".

[247] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 12'52"–13'37".

[248] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 191f.

Abbildung 1: Wanja Kosorew trauert über den Tod seiner Familie.
Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow, 13’12”.

Abbildung 2: Die Mutter und eines der toten Kinder der Familie Kosorew.
Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow, 13’21”.

Abbildung 3: Die Mutter und beide toten Kinder der Familie Kosorew. Das ältere Kind am unteren Bildrand wurde dazugelegt.
Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow, 13’22”.

In der Umgebung von Naltschik[249] wurden laut Narration über 600 Leichen gefunden. Hier wird versucht, das Ausmaß anhand von Kameraschwenks einzufangen.

[249] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 13’38”–14’11”.

Für Prochladnoe[250] wird erklärt, dass es ein Gefangenenlager gegeben hat, entsprechend wird über die Opfer als Häftlinge gesprochen. Auch überlebende Häftlinge wurden gefilmt. Mit einer Ausnahme (Amerikanische) werden die Toten und Überlebenden in Totalaufnahmen, also aus größerer Distanz, gefilmt.

Auch in Malaja Rossoschka[251] gab es ein Gefangenenlager, wiederum wird entsprechend über Gefangene berichtet, die erschossen worden waren. Hier werden die Opfer hauptsächlich in Halbtotalen gezeigt, mit einer Ausnahme (Nahaufnahme).

In Pjatigorsk[252] werden erschossene Bürger_innen und mehrere Berufe von Opfern genannt: Ingenieur_inn_e_n, Ärzt_inn_e_n, Fahrer_innen, Sekretär_e_innen, Buchhalter_innen, Kellner_innen, Hausmeister_innen, Hausfrauen/Hausmänner[253]. Als weitere Opfer werden Kinder genannt sowie eine vierjährige Swetlana und deren Eltern. Swetlana wird in einer näheren Einstellung gezeigt als alle anderen. Sowohl durch die Nennung von Name und Alter als auch durch die Einstellung wird Nähe hergestellt.

Für Rossoch[254] wird diagnostiziert, dass Zivilist_inn_en dorthin gebracht worden waren. Die Opfer werden als Sowjetbürger_innen bezeichnet. Die Toten werden in Totalen und Nahen gezeigt.

In der zweiten Sequenz über Rostow[255] werden in der Narration getötete Sowjets sowie Zivilist_inn_en und über eintausend Leichen als Opfer erwähnt. Die gesamte Sequenz besteht aus Totalen, mit einer Ausnahme (Amerikanische), in der Überlebende näher gezeigt werden.

Die Narration über Charkow[256] verrät, dass Leichen gefolterter Bürger_innen zu sehen sind. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass verwundete Soldaten der Roten Armee unter den Opfern sind. Damit gibt es eine gleichzeitige Erwähnung von Opfern und sich selbst als Armee der Sowjetunion, wodurch auch die Verluste der Roten Armee in Erinnerung gerufen werden. Die Sequenz besteht hauptsächlich aus Sprüngen zwischen Totalen und

---

[250] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 14'12"–15'26".

[251] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 15'27"–16'14".

[252] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 16'15"–17'09".

[253] In den Untertiteln lautet die Aufzählung: „Ingenieure, Ärzte, Fahrer, Sekretärinnen, Buchhalter, Kellnerinnen, Hausmeister, Hausfrauen."

[254] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 17'10"–17'31".

[255] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 17'32"–18'14".

[256] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 18'15"–19'09".

Nahaufnahmen, wobei hier wiederum das Gefühl einer Aufzählung aufkommt, da die Kamera hier statisch ist.

Für die Umgebung von Charkow[257] wird berichtet, dass die Leichen derjenigen, die in mobilen Gaskammern ermordet worden waren, dorthin gebracht wurden. Unabhängig davon werden Massenexekutionen erwähnt. Die Kameraführung unterscheidet sich hier deutlich von jener direkt in Charkow. In der Umgebung des Ortes wurde die Kamera dynamisch geführt (Schwenks) und es wird nicht nur zwischen zwei verschiedenen Einstellungsgrößen gewechselt. Es wird deutlich, dass verschiedene Kameraleute beteiligt waren.

In Drobitzki Jar[258] sind laut Narration 14.000 Einwohner_innen von Charkow ermordet worden. Es wird ausgerechnet, dass es in Charkow insgesamt über 30.000 Opfer gab, die pauschal als Sowjetbürger_innen bezeichnet werden. Die Kameraeinstellungen wechseln wiederum zwischen Halbtotalen und Nahaufnahmen, wobei keine Kameraschwenks gemacht werden. Nur am Beginn der Sequenz wird mit Weiten die Umgebung etabliert. Was in der Sequenz unerwähnt bleibt, ist, dass es sich bei den laut neuerer Forschung rund 15.000[259] Einwohner_innen von Charkow um Jüdinnen und Juden handelte, die gezielt zusammengetrieben und erschossen worden waren.[260] Die im sowjetischen Beweisfilm zitierten Militärexpert_inn_en haben konsequenterweise festgestellt, dass die Menschen durch Kopfschüsse ermordet wurden. Es wird im Film darauf hingewiesen, dass die Köpfe der Toten von oben nach unten durchbohrt worden waren und man kommt zu dem Schluss, dass die Opfer knien mussten.

In Rjew[261] werden zuerst drei Frauen und drei Kleinkinder als Opfer genannt. Dann werden Überlebende gezeigt und identifiziert: die 19-jährige Lehrerin Vera Jerebetzkaja und die Sekretärin Olga Swerewa – sie wurden laut Erzählerstimme gedemütigt und gefoltert. Die nächsten Opfer, die ebenfalls identifiziert werden, stammen aus der Familie Sadow. Es werden die Todesursachen der Familienmitglieder aufgezählt: „Der 15-jährige Valentin wurde mit einem Gewehrschuss ins Auge getötet, die 12-jährige Ira mit dem Bajonett, die

---

[257] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 19'10"–19'22'.

[258] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 19'23"–20'14".

[259] Angrick, Andrej: „Das Beispiel Charkow: Massenmord unter deutscher Besatzung" in Hartmann, Christian / Hürter, Johannes / Jureit, Ulrike (Hrsg.): *Verbrechen der Wehrmacht. Bilanz einer Debatte*, München: C. H. Beck 2005, S. 117–124, hier: S. 123.

[260] Pohl, Dieter: „Schauplatz Ukraine. Der Massenmord an den Juden im Militärverwaltungsgebiet und im Reichskommissariat 1941–1943" in Hartmann, Christian / Hürter, Johannes / Lieb, Peter / Pohl, Dieter: *Der deutsche Krieg im Osten 1941–1944. Facetten einer Grenzüberschreitung*, München: Oldenbourg 2009, S. 155–196, hier: S. 169–170.

[261] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 20'15"–21'04".

18-jährige Zina wurde vergewaltigt und erwürgt.“ Die Überlebenden werden in Nahaufnahmen gefilmt, die Toten in Halbtotalen.

In der kurzen Sequenz über Wjasma[262] wird erzählt, dass Zivilist_inn_en gestorben sind. Weiters werden Kinder, Frauen und Alte erwähnt. Diese Sequenz besteht mit einer Ausnahme (Halbtotale) nur aus Amerikanischen und Nahaufnahmen. Die Halbtotale ergibt sich vermutlich daraus, dass es die einzige Einstellung ist, in der Überlebende und Tote gleichzeitig im Frame gezeigt werden. Die Kamera brauchte dafür größeren Abstand.

In der Narration über Makeewka[263] wird eine neunköpfige Familie als Opfer genannt. Namentlich identifiziert werden Olga Medinskaja und Maria Schepelena. In dieser Sequenz ist zu sehen, wie Tote zum Teil arrangiert wurden. Am Beginn ist zu sehen, wie der Kopf eines Toten Kindes bewegt wird.

Für Sergo bei Donezk[264] wird festgestellt, dass Jugendliche, die sich weigerten, mit nach Deutschland zu kommen, erschossen worden waren. Deren Leichen wurden laut Narration in einen Brunnen Nr. 3b geworfen. Zivilist_innen haben die Toten später wieder herausgeholt, was auch im Film zu sehen ist. Für das Gebiet um Stalino[265] wird berichtet, dass über 200.000 Menschen ermordet worden waren. In diesen Einstellungen können Überlebende beobachtet werden, die Tote aus dem genannten Brunnen bergen. Dabei werden immer die gleichen Männer am Brunnen gezeigt und in einem System der Annäherung in immer näheren Einstellungen abgefilmt. In Stalino fand am 9. Jänner 1942 ein Massaker an der jüdischen Bevölkerung der Stadt statt.[266] Ob es sich bei den Toten im Film um diese Personen handelt, kann nicht bestätigt werden. Das Massaker wird in der Narration nicht erwähnt.

Über die Einwohner Taganrogs[267] wird gesagt, dass es sich bei den Toten um 1.000 Sowjetbürger_innen handelt. Die Kameraperson hat hier mit Totalen und Halbtotalen großen Abstand zu den Opfern gehalten.

---

[262] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 21’05”–21’41”.

[263] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 21’42”–22’20”.

[264] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 22’21”–22’59”.

[265] Stalino ist der frühere Name der Stadt Donezk.

[266] Pohl: „Schauplatz Ukraine“ in Hartmann/Hürter/Lieb/Pohl: *Der deutsche Krieg im Osten*, S. 171.

[267] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 23’00”–23’43”.

In Slobodka[268] werden Mitglieder der Familie Scheludatschenko als ermordete Opfer identifiziert. Genauer wird über den 3-jährigen Sohn Paul, die 6-jährige Tocher Alla, die Mutter, Maria Romanowa und die 65-jährige Großmutter gesprochen, die filmisch festgehalten wurden. Hier wird mit einem großen Kameraschwenk über die Toten gearbeitet.

Für Ossipenko[269] wird festgestellt, dass sowjetische Familien getötet worden waren. Wiederum werden Personen namentlich genannt. Zuerst wird über die Familie Tolstoi berichtet: die Mutter, Antonina Matweewna, die 2-jährige Olja und die 6-jährigen Zwillinge Tamara und Julia. Dann wird die Familie Tscheptsow identifiziert: Die Mutter, ihre Kinder, ihre Eltern und ihre Schwester werden ohne Vornamen erwähnt. Außerdem wird ein 5-jähriges Kind namens Viktor gezeigt. Die Mitglieder beider Familien werden anhand von Kameraschwenks nacheinander gezeigt. Es wird darauf hingewiesen, dass dem 5-jährigen Viktor ein fünfzackiger Stern auf die Stirn geritzt wurde. Im zitierten Memo von Molotov wird ebenfalls erwähnt, dass in einem anderen Dorf ein 13-Jähriger tot aufgefunden worden war, dem ebenfalls ein fünfzackiger Stern auf die Stirn geritzt worden war.[270]

Für den Kiewer Vorort Darnitsa[271] wird festgestellt, dass in einem Kriegsgefangenenlager tausende Häftlinge gestorben waren. Neben Kriegsgefangenen wurden auch Zivilist_inn_en dorthin gebracht. Es wird über insgesamt 68.000 Tote berichtet. Die Sequenz besteht nur aus Totalen, wobei es einmal auch einen Kameraschwenk gibt.

In der Stadt Kiew[272] in der Ukraine berichtet der Erzähler von erschossenen Bewohner_inne_n und von einer begonnenen Exekution der gesamten Bevölkerung. In einem Fall wird von einer Amerikanischen zu einer Nahaufnahme gewechselt, wodurch das Gefühl einer Annäherung an die gefilmten Opfer entsteht. Lebende und Tote werden gemeinsam im gleichen Frame in Halbtotalen gezeigt.

Über Babi Jar bei Kiew[273] wird erzählt, dass dort die schlimmsten Massaker stattgefunden hätten. Es wird über mehr als 100.000 Männer, Frauen, Kinder und alte Menschen berichtet. Außerdem werden die Opfer der mobilen Gaskammern erwähnt. Abschließend wird festgestellt, dass in Kiew insgesamt über 195.000 Sowjetbürger_innen ermordet worden

---

[268] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 23'44"–24'08".

[269] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 24'09"–25'06".

[270] https://www.marxists.org/history/ussr/great-patriotic-war/pdf/atrocities.pdf, S. 12 des PDF.

[271] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 25'07"–25'51".

[272] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 25'52"–26'40".

[273] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 26'41"–27'10".

waren. Die Sequenz wird mit einer Weiten begonnen, wobei über das Gelände geschwenkt wird. Danach sind ermordete Opfer in Totalen zu sehen, die wiederum per Kameraschwenk gezeigt werden. Die Wortwahl in der Narration über Babi Jar zeigt deutlich, dass hier ein Ort, an dem in einer gezielten Aktion Jüdinnen und Juden ermordet worden waren, nur von Sowjetbürger_inne_n gesprochen wird.[274] Am 29. und 30. September 1941 waren in der Schlucht über 33.000 Jüdinnen und Juden ermordet worden.[275] Die sowjetische Presse erwähnt 1941 noch, dass „Juden gemeinsam mit Zivilisten" ermordet werden. Solche Explizierungen sind laut Lagoarde-Ségot später verschwunden. Wie sie richtig bemerkt, wurde über die heterogene Bevölkerung der Sowjetunion in Filmen wie *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* nur pauschal als „Sowjetbürger" gesprochen.[276] Eine Entjudaisierung der Opfer auf dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion ist auch in der Sprache beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher sichtbar. Der sowjetische Hauptankläger Rudenko spricht beispielsweise im Zusammenhang mit den Morden durch die Waffen-SS davon, dass in Kiev „in der Zeit der deutschen Herrschaft mehr als 195.000 friedliche Bürger zu Tode gequält, erschossen und in Gaskammern vergiftet"[277] worden seien. Knopp und Deick weisen darauf hin, dass im ersten Entwurf der Außerordentlichen Staatlichen Kommission folgende Formulierung zu lesen ist: „Die Hitler-Banditen haben eine massive bestialische Vernichtung der jüdischen Bevölkerung verübt." Der Bericht sei von mehreren Instanzen überarbeitet worden, sodass in jener Fassung, die schließlich dem Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion übergeben wurde, nachzulesen ist, es seien von den „Hitler-Banditen […] tausende friedliche Sowjetbürger" ermordet worden.[278]

Für Isjaslaw in der Ukraine[279] wird festgestellt, dass ganze Familien getötet wurden. Eine Familie wird identifiziert: Die sechsköpfige Familie von Efrassi Nikaschel. Zusätzlich werden die Opfer als Zivilist_inn_en bezeichnet. Überlebende und Tote werden in Halbtotalen, Amerikanischen und Nahaufnahmen gezeigt.

---

[274] Zur Erinnerungskultur in Babi Jar siehe beispielsweise Schlögel, Karl: *Entscheidung in Kiew. Ukrainische Lektionen*, München: Carl Hanser Verlag 2015, S. 117–120.

[275] Rüß, Hartmut: „Wer war verantwortlich für das Massaker von Babij Jar?" in Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hrsg.): *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 57 (1998) Heft 1, S. 483–508, hier: S. 483.

[276] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 13'35"–13'54".

[277] Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Band 22: Verhandlungsniederschriften 27. August 1946–1. Oktober 1946*, Nürnberg 1948, S. 374.

[278] Knopp, Guido / Deick, Christian: „Widerstand" in Knopp, Guido (Hrsg.): *Holokaust*, München: C. Bertelsmann 2000, S. 277–338, hier S. 113–114.

[279] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 27'11"–27'48".

Über die Aufnahmen, die bei Ternopol[280] angefertigt wurden, berichtet die Erzählerstimme, dass die Leichen der Bewohner_innen der beiden Städte Kremenez und Wischnewetz gefunden wurden. Über die Hälfte der Bevölkerung der beiden Städte sei ermordet worden. In dieser Sequenz fällt auf, dass die Kameraperson von oben auf ein Massengrab hinuntergefilmt hat. Die Sequenz besteht aus weiten Aufnahmen, nur das Skelett eines Opfers wird in Nahaufnahme gezeigt. Vermutlich um das Ausmaß des Massenmordes zu zeigen, wird hier oft mit Kameraschwenks gearbeitet.

Für das Dorf Pekalino[281] wird diagnostiziert, dass es mitsamt den Bewohner_inne_n verbrannt wurde. In den Filmbildern werden zwei Häuser gezeigt, in denen laut Berichten in der Narration 120 Menschen verbrannten. Einige Opfer werden auch hier identifiziert: Die Zahnärztin Zoja Schirjaewa, ihr Vater, ihre Mutter, ihre beiden Kinder und ihre Großmutter. Außerdem die Lehrerin Maria Filipowa und die sechsköpfige Familie von Iwan Petrow. Als Überlebende wird die Großmutter Kurkowa genannt. Der Erzähler berichtet außerdem über die tote Tochter Valentina und die ermordeten Enkel. Die Leichen von Schirjaewa und ihrer Familie sowie jene von Filipowa werden in Nahaufnahmen gezeigt. Die Familie von Petrow sowie die überlebende Großmutter in Halbtotalen.

In der Narration über die Sowchose Bolschevitschka[282] wird berichtet, dass 30 Arbeiter_innen mitsamt ihren Familien verbrannten. Die Sequenz wird mit einer Totalen etabliert, um dann anhand von Kameraschwenks in Nahaufnahmen die erwähnten Toten zeigen zu können.

Bei Slonim[283] haben die sowjetischen Kameraleute menschliche Knochen entdeckt, die im Film als Überreste von Sowjetbürger_inne_n identifiziert werden. Es wird im gesprochenen Text davon ausgegangen, dass es sich um mehrere zehntausend Sowjetbürger_innen handelte. Es wird auch hier mit Kameraschwenks gearbeitet, um die verschiedenen Knochen zeigen zu können. Was im Film nicht vorkommt, sind Informationen über die verschiedenen Massaker, die es in und um Slonim gegeben hat. Aufgrund dessen, dass die Aufnahmen vom 13. Juni 1944 stammen, könnte es sich bei den vorgefundenen Knochenresten um die Überreste jener Jüdinnen und Juden handeln, die im Herbst 1943 bei der Vernichtung des Ghettos von Slonim ermordet worden waren. Diese Personen wurden nicht bei Gruben erschossen, sondern auf den Straßen des Ghettos. Wer sich in den Häusern oder Kellern verstecken konnte, wurde dort von deutschen Einheiten

---

[280] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 27'49"–28'36".

[281] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 28'37"–29'43".

[282] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 29'44"–30'11".

[283] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 30'12"–30'54".

verbrannt.[284] Im Kampf gegen die Partisan_inn_en um Slonim wurden Nolte zufolge insgesamt 1.773 Partisan_innen, darunter viele Jüdinnen und Juden, ermordet sowie 2.205 belorussische „Sympathisanten“, 2.784 unbewaffnete Jüdinnen und Juden und 56 Roma und Romnija.[285] Doch auch bereits vor dem Aktivwerden der Partisan_innen in dem Gebiet gab es vor allem 1941 schon Massaker an der (jüdischen) Bevölkerung von Slonim. Am 17. Juli 1941, am 6. August 1941 und im November 1941 wurden jeweils Erschießungen durchgeführt. Danach wurde in der Stadt ein Ghetto eingerichtet, in dem am 29. Juni 1942 ein Massaker stattfand.[286] Das Restghetto wurde, wie bereits oben beschrieben, im Herbst 1943 vernichtet.

18 km von Riga entfernt[287] identifiziert die Außerordentliche Staatliche Kommission das KZ Salaspils. Als Opfer werden Menschen aus den baltischen Sowjetrepubliken und den Gebieten Leningrad, Kalinin, Witebsk und Orlow genannt. Entsprechend dem Ort der Vernichtung werden die Opfer Häftlinge genannt. Es wird ausgerechnet, dass hier 66.000 Sowjetbürger_innen ermordet wurden. Mit einer Ausnahme (Nahaufnahme) wurde im befreiten KZ Salaspils nur in Totalen gefilmt.

44 km von Tallinn entfernt[288] wird über das KZ Klooga (Außenlager Vaivara) berichtet, wobei auch hier wieder über Häftlinge gesprochen wird. Es wurde ein Überlebender angetroffen, der ohne Originalton im Film zu sehen ist. In der Narration wird berichtet, dass an einem einzigen Tag fast 2.000 Personen ermordet worden waren. Vermutlich wird hierbei über den Massenmord am 19. September 1944 gesprochen.[289] Wie in einer Aufzählung werden hier verschiedene Tote in Totalen und danach (andere) in Nahaufnahmen gezeigt. Der Überlebende wurde in einer totalen Einstellung dabei gefilmt, wie er für die Kamera vorführt, auf welche Weise die Scheiterhaufen zur Leichenverbrennung funktioniert haben. Der fehlende Originalton im sowjetischen Filmmaterial ist durch das Fehlen des Soundequipments bei der Roten Armee bedingt.[290] In einer Nahaufnahme ist während eines Kameraschwenks ein Judenstern an der Häftlingskleidung eines Toten zu erkennen. In der

---

[284] Nolte, Hans-Heinrich: „Slonim 1941–1944“ in Ueberschär, Gerd R. (Hrsg.): *Orte des Grauens. Verbrechen im Zweiten Weltkrieg*, Darmstadt: Primus 2003, S. 237–247, hier: S. 244.

[285] Nolte: „Slonim 1941–1944“ in Ueberschär (Hrsg.): *Orte des Grauens*, S. 241–242.

[286] Nolte: „Slonim 1941–1944“ in Ueberschär (Hrsg.): *Orte des Grauens*, S. 237–239.

[287] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 30’55”–31’23”.

[288] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 31’24”–33’24”.

[289] Birn, Ruth Bettina: „Klooga“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 8, Riga-Kaiserwald, Warschau, Vaivara, Kauen (Kaunas), Płaszów, Kulmhof/Chełmno, Bełżec, Sobibór, Treblinka,* München: C.H. Beck 2008, S. 161–166, hier: S. 164.

[290] Michalczyk: *Filming the End of the Holocaust*, S. 50.

Narration wird dieser Umstand allerdings nicht erwähnt. Es könnte vermutet werden, dass es sich hier um ein subversives Element handelt, das bei der Montage bewusst im Film belassen wurde, während in der Narration Jüdinnen und Juden nur einmal als Opfer erwähnt werden. Das kann allerdings nicht verifiziert werden. Es könnte sich auch um ein Versehen handeln, dass hier ein Judenstern zu sehen bleibt. Es ist der einzige im ganzen Film.

Abbildung 4: An der Häftlingskleidung eines Opfers des KZ Klooga ist ein sechszackiger Stern sichtbar. *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, 31'41".

Es konnte recherchiert werden, dass auch in anderen sowjetischen Aufnahmen sechszackige Sterne zu sehen sind. In Lagoarde-Ségots *Die Grauen der Shoah* wird über Charkow und Kertsch berichtet, als auf einen Stern hingewiesen wird. Die Aufnahmen des Mädchens, das den Stern trägt, seien für Wochenschauen nicht verwendet worden.[291]

Abbildung 5: An der Zivilkleidung eines Opfers ist ein sechszackiger Stern erkennbar. *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 18'10".

[291] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 18'05"–18'24".

In Lublin[292] entdeckte die Rote Armee das Gefängnis, wodurch wiederum über Häftlinge berichtet wird, die bei der Arbeit starben. Insgesamt seien es 700 Personen gewesen. Überlebende wurden hier nur in Totalen gefilmt, Tote auch in näheren Einstellungen bis zu Großaufnahmen.

In Schlesien, Nähe Lamsdorf[293], wird das Kriegsgefangenenlager Nr. 344 entdeckt und gefilmt. Es wird berichtet, dass Leichen von Häftlingen vorgefunden worden sind, die Häftlinge werden alternativ als Gefangene bezeichnet. Im filmischen Bild sind als Männer identifizierte Personen zu sehen, die den Hungertod erlitten haben. Es werden auch Überlebende mit dem Hinweis dargestellt, dass sie untersucht werden. Es wird von 4.000 Kriegsgefangenen ausgegangen, die Zahl der Überlebenden wird mit „eine Handvoll Männer“ beschrieben. Die Sequenz beginnt mit dem Abfilmen von Toten in Stockbetten zuerst in Totalen, dann in Nahaufnahmen. Mehrere Tote in einem Frame werden aus drei verschiedenen Perspektiven, allerdings immer in Totalen, gezeigt. Überlebende in Stockbetten werden in Nahaufnahmen gezeigt.

In den Filmaufnahmen über das KZ Majdanek[294] wird in der Narration berichtet, dass bis zu 45.000 Häftlinge dort untergebracht worden waren. Verschiedene Opfer werden wahlweise pauschal als Menschen oder als sowjetische Kriegsgefangene bezeichnet. Während im Film die Krematorien zu sehen sind, wird in der Narration vorgerechnet, dass pro Ofen bis zu vier Leichen verbrannt worden sind und dass die Verbrennung 15 Minuten dauerte. Es wird daraus geschlossen, dass 1.920 Leichen pro Tag verbrannt wurden.[295] In der Narration wird berichtet, dass einerseits im Lager und im benachbarten Wald 700.000 Leichen verbrannt wurden, andererseits aber, dass in Majdanek die Leichen von 1.380.000 Personen verbrannt wurden. Es wird berichtet, dass die Asche als Dünger verwendet wurde. Die Kamera hält ein Kohlfeld fest, während in der Narration gesagt wird, dass das Gemüse mit menschlicher Asche gedüngt worden war. In einem Lagerhaus genannten Gebäude wurden 820.000 Paar Schuhe entdeckt. Einige Opfer werden am Ende der Sequenz anhand gefundener Ausweise identifiziert. Eingangs wird gesagt, dass die Menschen aus „vielen europäischen Ländern“ kamen, dann folgt eine Aufzählung von sechs Personen: der französische Landwirt Homère Fonteneau, der italienische Lehrer Bruno Cariac, der

---

[292] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 33’25”–34’48”.

[293] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 34’49”–37’04”.

[294] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 37’05”–43’43”.

[295] Für die Zahl 1.920 wurde 4 (Leichen) x 4 (Anzahl der Verbrennungen pro Stunde) x 24 (Stunden an einem Tag) x 5 (Anzahl der Krematoriumsöfen) gerechnet.
Kranz zufolge passierten bei diesen Berechnungen Irrtümer bezüglich der Existenzdauer des Lagers und der „Leistungsfähigkeit“ der Gaskammern und Krematoriumsöfen. Siehe Kranz, Tomasz: „Lublin-Majdanek – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 71.

holländische Elektriker Petrus Josef Jansen, der Grieche Konstantin Sanikopulos und seine nicht namentlich genannte Schwester sowie Irina Leonora Peters, eine Polin aus Radom. Am Ende der Aufnahmen schwenkt die Kamera über die Gesichter überlebender Häftlinge. Die Sequenz beginnt mit Luftaufnahmen des Lagers und zeigt die heute ikonischen Bilder von Wachtürmen und Stacheldraht, um das Lager zu etablieren. Tote bzw. Leichenteile werden abwechselnd in Totalen, Halbtotalen und Nahaufnahmen gefilmt. Knochen im Inneren eines Krematoriums werden in Nahaufnahme gezeigt. Bei der Aufzählung von Namen am Ende werden gefundene Ausweispapiere aufgeblättert, während die Kamera statisch auf die Ausweise gerichtet ist.

Es ist relativ einfach, die Aufnahmen aus Majdanek zu hinterfragen, da es sich um eines der großen Vernichtungslager handelte und es entsprechend umfangreiche Forschung dazu gibt. Frühe Forschung bzw. Berichte stützten sich auf Zahlen und Daten der Außerordentlichen Kommission. Die zuständige Kommission für die Berichte über Majdanek war die „Polnisch-Sowjetische Außerordentliche Kommission zur Erforschung der deutschen Verbrechen im Vernichtungslager Majdanek in Lublin“.[296]

Die einzige Erwähnung von Jüdinnen und Juden als Opfergruppe erfolgt im Beweisfilm im Abschnitt über Auschwitz, doch auch in Majdanek war der Großteil der 400.000 ermordeten Häftlinge jüdisch.[297] Zur Verteidigung des sowjetischen Beweisfilms muss allerdings festgestellt werden, dass die meisten der befreiten Häftlinge polnische und russische Kriegsgefangene waren, da die jüdischen Häftlinge zum Zeitpunkt der Befreiung bereits nach Auschwitz weiterdeportiert worden waren.[298] Die Opfer, die für Majdanek (und Auschwitz) seitens der Außerordentlichen Staatlichen Kommission auch im Film genannt werden, sind deutlich zu hoch angesetzt.[299] Die Mitglieder der Kommission hatten keinen Überblick darüber, dass sie die Effekten aus mehreren Lagern vorgefunden haben, und nicht nur jene aus dem KZ Majdanek. Die Zahlen der polnisch-sowjetischen Kommission, die für die Untersuchung zuständig war, waren laut Kranz von eher propagandistischen Motiven geleitet als von wissenschaftlichem Interesse.[300] Dass bis heute keine klare Einigkeit über die Opferzahlen von Majdanek herrscht, illustriert Kranz ebenfalls.[301]

---

[296] Kranz: „Lublin-Majdanek – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 68.

[297] Bridgman, Jon: *The End of the Holocaust: The Liberation of the Camps*, London: B.T. Batsford Ltd 1990, S. 18.

[298] Bridgman: *The End of the Holocaust*, S. 18–19.

[299] Bridgman: *The End of the Holocaust*, S. 19. Siehe auch: Kranz: „Lublin-Majdanek – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 67–68.

[300] Kranz: „Lublin-Majdanek – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 71.

[301] Kranz: „Lublin-Majdanek – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 71–73.

In der Narration über Auschwitz[302] wird berichtet, dass vier Millionen Menschen ermordet worden waren. Es werden einige Überlebende gezeigt, ihre Namen werden genannt: Elena Jablensjaka[303], Stanislawa Keszkowskaja, Olympia Prutinowskaja. Der Erzähler sagt, dass sich unter den Überlebenden Menschen aus ganz Europa befänden, dann gibt es folgende Aufzählung: „Polen, Russen, Tschechen, Ungarn, Juden, Franzosen, Serben, Rumänen, Belgier." 2.819 Häftlinge seien befreit worden, darunter 180 Kinder.[304] Es werden Tote gefilmt, mit dem Hinweis in der Narration, dass die Menschen verhungert sind. In der Erzählung gibt es einen Fokus auf Kinder: „Hunderttausende Kinder, von Säuglingen bis hin zu Jugendlichen, wurden in Auschwitz vernichtet." Im Lager geborene Kinder seien den Müttern weggenommen worden, bei Schwangeren seien Frühgeburten eingeleitet worden. Bei den vorgefundenen Koffern der Opfer wird darauf hingewiesen, dass sie „Etiketten aus aller Herren Länder" enthalten. Die 7.000 kg vorgefundenes Haar werden als „Andenken an 140.000 gemordete Frauen" interpretiert. Am Ende der Sequenz werden einige Überlebende gezeigt, die von sowjetischen Ärzt_inn_en untersucht werden. Ein Überlebender wird dabei namentlich genannt: der 19-jährige Skurnik.

Auch die Aufnahmen aus Auschwitz beginnen mit Luftaufnahmen und zeigen dann in einer Art Annäherung einen architektonischen Plan des Geländes, der immer näher, bis zur Detailaufnahme, gezeigt wird. Die Überlebenden in den Baracken werden zuerst in Totalen, in Halbtotalen, dann bei der Aufzählung der drei Namen in Nahaufnahmen gezeigt. Der Beginn der Sequenz fokussiert auf Überlebende und zeigt Tote nur wie zufällig nebenbei. Mehrere Überlebende, die nicht näher genannt werden, zeigen den sowjetischen Soldaten einen Galgen. In einem Dokumentarfilm[305] von Irmgard von zur Mühlen wird diesbezüglich geschnittenes Material gezeigt und die Namen der Überlebenden werden genannt. Bei den Männern im Film handelt es sich um Henri Limousin, einen Professor für Pathologie,

---

[302] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 43'44"–54'21".

[303] Es handelt sich eventuell um einen Fehler in den Untertiteln. Der Name lautet mit großer Wahrscheinlichkeit Jablenskaja.

[304] Laut Recherchen von Verena Walter wurden insgesamt 7.000 Häftlinge in Auschwitz I, II und III (Stammlager, Birkenau, Monowitz) befreit und 500 weitere in Außenlagern. Siehe Walter, Verena: „Endphase und Befreiung" in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 5, Hinzert, Auschwitz, Neuengamme,* München: C.H. Beck 2007, S. 153–156, hier: S. 156.

[305] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, DE 1985; DVD, *The Liberation of Auschwitz*, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau/CHRONOS-MEDIA GmbH 2005.

Berthold Epstein[306], einen Professor für Pädiatrie an der Uni Prag, Professor Geza Mansfeld von der ungarischen Akademie und Dr. Bruno Sigmund Fischer, einen Neurologen aus Prag.[307] Insgesamt wurden etwa 200 ehemalige Häftlinge von den sowjetischen Behörden zu ihren Erfahrungen befragt.[308]

Im nächsten Teil wird genauer auf die Toten eingegangen, sodass auch ermordete Opfer in Totalen bis Nahaufnahmen gezeigt werden. An dieser Stelle konnte anhand des Materials in von zur Mühlens Dokumentarfilm beobachtet werden, dass zwei Kameras gleichzeitig in Verwendung waren.

Abbildung 6: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission deutet mit dem Finger auf ein totes Baby, Kamerawinkel 1.
Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’29”.

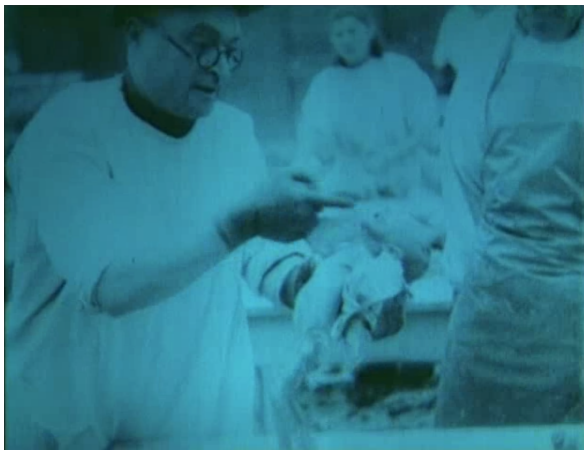


Abbildung 7: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission deutet mit dem Finger auf ein totes Baby, Kamerawinkel 2.
Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’42”.

306 Dr. Epstein wurde von Josef Mengele im Krankenbau des sogenannten Zigeunerlagers in Auschwitz-Birkenau eingesetzt, um bei der Erforschung der Krankheit Wangenbrand (auch: Wangenkrebs) behilflich zu sein. Er musste auch bei Untersuchungen auf dem Gebiet der Zwillingsgeburten mitarbeiten. Siehe Kubica, Helena: „Dr. Mengele und seine Verbrechen im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau“ in Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau (Hrsg.): *Hefte von Auschwitz Band 20*, Oświęcim: Verlag Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau 1997, S. 369–455, hier: S. 379–380.

307 *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 35’55”–36’40.

308 Distel, Barbara: „Vom KZ zur Gedenkstätte“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 5*, S. 157.

Abbildung 8: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission untersucht ein totes Baby, Kamerawinkel 1.
Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’30”.

Abbildung 9: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission untersucht ein totes Baby, Kamerawinkel 2.
Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’43”.

Sektionen, wie sie auch in den Stills in Abbildungen 6 bis 9 zu sehen sind, wurden an insgesamt 536 Toten vorgenommen.[309] Für die finale Fassung des Filmes wurde unter anderem die Aufnahme der Untersuchung eines Neugeborenen verwendet. Der Fokus auf das Leid der Kinder, die als Inbegriff von Unschuld interpretiert werden können, wird wiederum hervorgehoben.

Am Ende der Sequenz werden unterschiedliche Überlebende dabei gefilmt, wie sie von sowjetischen Mediziner_inne_n untersucht werden. Wie bereits oben erwähnt, wird nur ein Patient namentlich genannt. Irmgard von zur Mühlen hat für ihren Film weitere Namen recherchiert. So wird beispielsweise ein junger Mann mit rechteckigen Malen auf den Unterschenkeln gezeigt. In *Die Befreiung von Auschwitz* wird gesagt, es handle sich bei dem Mann um einen 26-jährigen jüdischen Häftling namens Spatz aus Ungarn, und dass er mit Lepra infiziert worden sei.[310] Über ein Mädchen, das im sowjetischen Beweisfilm gezeigt wird, gibt es ebenfalls nähere Informationen in *Die Befreiung von Auschwitz*: Es handle sich um eine 12-jährige Jüdin namens Ziemlich aus Slowenien. Sie musste zur Strafe ohne Schuhe stundenlang im Schnee stehen.[311] Ein weiterer überlebender Patient der sowjetischen Kommission wird im geschnittenen Rohmaterial genannt: der 17-jährige ungarische Jude Benkel Feivel. Laut von zur Mühlens Narration war ihm in den Kopf

---

[309] Strzelecki, Andrzej: „Die Liquidation des KL Auschwitz“ in Długoborski, Wacław/Piper, Franciszek (Hrsg.): *Auschwitz 1940–1945. Studien zur Geschichte des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz, Band 5*, Oświęcim: Verlag des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau 1999, S. 7–69, hier: S. 62.

[310] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 41’12”–41’43”.

[311] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 43’26”–43’50”.

geschossen worden, er überlebte jedoch, wobei einzelne Körperteile gelähmt blieben.[312] Von den letzten Patienten, die in der Sequenz über Auschwitz gezeigt werden, wird nur der 19-jährige Skurnik benannt. Laut von zur Mühlen handelt es sich bei den drei jungen Männern um die zwei polnischen Juden Mosche Walingóra, 22 Jahre und Jakow Skurnik, 20 Jahre und den 30-jährigen Griechen David Sures.[313] Skurnik ist laut den sowjetischen Aufzeichnungen 19 Jahre alt.

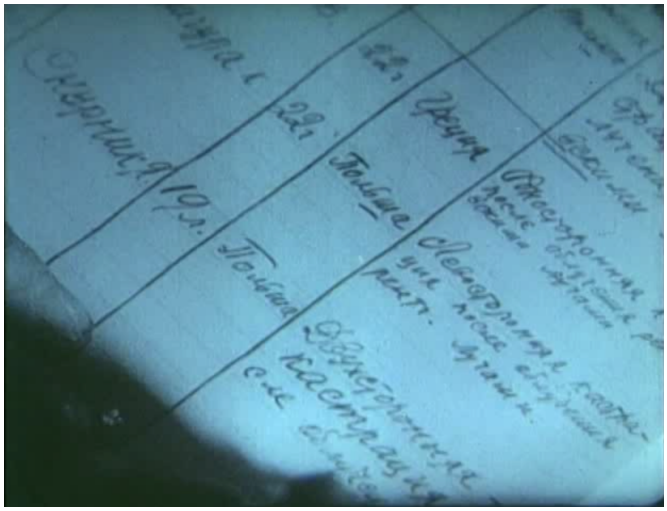


Abbildung 10: Aufzeichnungen der sowjetischen Kommission.
Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 47'03".

Dass es sich bei den beiden erstgenannten Männern allerdings um polnische Juden handle, wird im sowjetischen Beweisfilm nicht erwähnt.

In von zur Mühlens Dokumentarfilm wird noch ein letzter Patient gezeigt: der 31-jährige Alexander Mielnikow aus Kiew.[314] Die sowjetischen Ärzte untersuchen seine Verletzungen, die aus Prügelstrafen resultierten. Durch den Vergleich des offiziellen Beweisfilms und von zur Mühlens Dokumentarfilm wird deutlich, dass die Opfer von Auschwitz entjudaisiert wurden.

Insgesamt wurden mehr als 2.000 ehemalige Häftlinge, darunter 180 Kinder, vom sowjetischen medizinischen Personal untersucht.[315]

---

[312] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 44'24"–45'32".

[313] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 45'33"–46'02".

[314] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 46'21"–46'43".

[315] Distel: „Vom KZ zur Gedenkstätte" in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 5*, S. 157–158. Laut Strzelecki wurden 2.189 ehemalige Häftlinge untersucht. Siehe Strzelecki: „Die Liquidation des KL Auschwitz" in Długoborski/Piper (Hrsg.): *Auschwitz 1940–1945. Band 5*, S. 62.

In den Filmaufnahmen über Auschwitz können prinzipiell mehrere Unschärfen festgestellt werden, die den Anspruch des Filmes auf Realität außer Kraft setzen. Beispielsweise handelt es sich bei den befreiten Häftlingen, die innerhalb einer der Baracken von Birkenau gefilmt wurden, um Polinnen, die seit September 1944 in Auschwitz waren. Die Frauen – von dreien werden Namen genannt: Elena Jablenskaja, Stanislawa Keszkowskaja, Olympia Prutinowskaja – waren erst nach der Schneeschmelze, also nicht bereits Ende Jänner oder Anfang Februar 1945, gefilmt worden. Die Kameraleute hatten keine Lampen und konnten deshalb nicht sofort bei deren Ankunft filmen. Der Strom im Lager war von der SS abgeschaltet worden.[316] Diese Informationen beziehen sich auf Interviews, die Irmgard von zur Mühlen mit dem ehemaligen Kameramann Woronzow geführt hat. Woronzow habe die Überlebenden gebeten, noch einmal in die Baracken zurückzukehren, um die Lebensbedingungen dort filmen zu können. In der Narration des Filmes *Die Grauen der Shoah* von Lagoarde-Ségot wird berichtet, es handle sich bei den gefilmten Personen neben Überlebenden auch um polnische Bevölkerung aus dem Umland, die in Häftlingskleidung gesteckt wurde. Diese Sätze werden gesprochen, während die erwähnten Filmaufnahmen der Frauen in der Baracke gezeigt werden.[317] Die Informationen divergieren somit. Es wird angenommen, dass Woronzow am ehesten weiß, welche Personen er dort gefilmt hat. Ob er allerdings die Wahrheit sagt oder seine Erinnerung verblasst ist, kann nicht überprüft werden. Es kann zudem nicht ausgeschlossen werden, dass die Darstellungen der Überlebenden im finalen Film seine Erinnerungen überschatten oder dass er bewusst aus einer propagandistisch gefärbten Position spricht.

Dass die Filmaufnahmen nicht unmittelbar bei der Befreiung des Lagers angefertigt wurden, ist daran erkennbar, dass kein Schnee zu sehen ist. Aus den Berichten von Eva Mozes Kor, die mit ihrer Zwillingsschwester Miriam von der Roten Armee aus Auschwitz befreit worden war, ist ersichtlich, dass die Aufnahmen verzögert gemacht wurden. Laut ihren Erinnerungen schneite es am 27. Jänner 1945 heftig.[318] Sie erinnerte sich auch daran, dass sie die Soldaten nicht sofort erkennen konnte.[319] Das bedeutet, dass die Streitkräfte Camouflage für Schnee, also weiß, trugen. In den Filmaufnahmen sind keine weißen Uniformen oder Umhänge sichtbar.

Mozes Kor reflektierte in ihren Erinnerungen auch das Filmen der sowjetischen Kameraleute. Für die Filmaufnahmen wurden sie und andere überlebende Kinder, darunter

---

[316] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 11’06–11’47”.

[317] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 45’07”–45’31”.

[318] Mozes Kor, Eva/Rojany Buccieri, Lisa: *Ich habe den Todesengel überlebt. Ein Mengele-Opfer erzählt*, München: cbj Verlag/Random House GmbH [12]2012 [Original: 2009], S. 133.

[319] Mozes Kor/Rojany Buccieri: *Ich habe den Todesengel überlebt*, S. 134.

viele Zwillinge („Mengele-Zwillinge“), gebeten, gestreifte Häftlingsuniformen überzuziehen. Die für die medizinischen Versuche missbrauchten Zwillinge mussten allerdings solche Uniformen im Lager nicht tragen: „Da wir Mengele-Zwillinge waren, hatten wir diese Auschwitz-Uniformen vorher nie getragen.“[320] Es kann gemutmaßt werden, was die Hintergedanken der Kameraleute waren. Der Anblick von Kindern in den gestreiften Uniformen weist diese im Film eindeutig als Häftlinge aus. Wie bereits oben beschrieben stehen im sowjetischen Beweisfilm die Kinder als Opfer sehr oft im Fokus.

Mozes Kor erinnerte sich, dass die Aufnahmen der Kinder, die zwischen den Stracheldrahtzäunen hindurchgehen, nicht spontan oder ungeplant waren:

> Wir standen ganz vorn an der Spitze der Schlange und hielten uns an der Hand, als uns Sowjetsoldaten zwischen den hohen Stacheldrahtzäunen hindurch aus den Baracken zu führen begannen. Eine Krankenschwester, die ein Kleinkind auf dem Arm hielt, lief neben uns. Riesige Kameras filmten und filmten ohne Pause. Ich schaute den Kameramann an und wunderte mich, dass er uns ablichtete.[321]

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass die Filmkameras als sehr groß und fremd wahrgenommen wurden, dass Häftlinge auch nicht verstanden haben, warum sie gefilmt wurden. Viele Blicke von Überlebenden in die Kameras der Alliierten müssen vermutlich auf diese Weise interpretiert werden.

Auch die Inszenierung dieses kurzen Marsches für den Beweisfilm wird deutlich, wenn Eva Mozes Kors Erinnerungen weitergelesen werden:

> Zu meiner Verblüffung schickte uns der Kameramann, nachdem wir alle zwischen den Zäunen hindurchgegangen waren, wieder hinein und wies uns an, noch einmal herauszumarschieren. Mit Nonnen, Krankenschwestern und Sowjetsoldaten als Begleitung liefen lange Reihen von Zwillingen in die Baracken zurück und als Nächstes gleich wieder heraus. Wir wiederholten die Aktion mehrere Male, bis der Kameramann zufrieden war.[322]

Wie es dazu kam, dass so penibel auf die Inszenierung der Befreiung wertgelegt wurde, kann aus dem vorliegenden Quellenmaterial nicht bestimmt werden. Woronzow zufolge gab es keine bestimmten Richtlinien für die Filmaufnahmen:

---

[320] Mozes Kor/Rojany Buccieri: *Ich habe den Todesengel überlebt*, S. 139.

[321] Mozes Kor/Rojany Buccieri: *Ich habe den Todesengel überlebt*, S. 140.

[322] Mozes Kor/Rojany Buccieri: *Ich habe den Todesengel überlebt*, S. 140.

> Den Auftrag, die Befreiung des Lagers zu filmen hatten wir vom Leiter unserer Filmmannschaft, Michail Fjodorowicz Oschurkow[323], bekommen […]. Wir erhielten jedoch keine Richtlinien, was die Ausführung dieses Auftrages betraf, denn wir wussten nicht, was wir dort filmen könnten. Es wurde erst vor Ort entschieden, was, wie und wieviel wir filmen sollten.[324]

Laut Lagoarde-Ségot wurde 1944 von Militärbehörden angeordnet, Ereignisse wie Einzüge in Städte oder Militärparaden nachzustellen, um glorreiche Bilder herstellen zu können. Es wird erwähnt, dass es manche Kameraleute gab, die sich weigerten, etwas nachzustellen, während Roman Karmen, der Regisseur von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow,* zitiert wird, der gesagt habe, die Aufnahmen müssten nicht echt, aber wahrheitsgetreu sein.[325]

Die Kameraleute haben eindeutige Hinweise auf die Ermordung von Jüdinnen und Juden gefilmt. Die Aufnahmen von aufgefundenen Tallitot in den Effektenkammern von Auschwitz fielen allerdings dem Schnitt zum Opfer. Dass diese Aufnahmen geschnitten wurden, bestätigt auch Lagoarde-Ségot.[326]

Abbildung 11: Im Vernichtungslager Auschwitz aufgefundene Tallitot von ermordeten jüdischen Häftlingen, 1.
Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 24’19”.

[323] Der Name Oschurkow taucht zweimal in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* auf: in Kertsch und in Auschwitz.

[324] *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 03’07”–03’40”.

[325] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 41’49”–42’16”.

[326] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 46’38”–46’52”.

Abbildung 12: Im Vernichtungslager Auschwitz aufgefundene Tallitot von ermordeten jüdischen Häftlingen, 2.
Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 24'31".

Die sowjetische Sequenz über Auschwitz ist die einzige, die explizit Jüdinnen und Juden als Opfergruppe erwähnt. Die gefilmten Tallitot wurden zur Illustration allerdings nicht herangezogen. Durch eine Aufzählung von Nationalitäten, um das Ausmaß der Vernichtung in Auschwitz zu demonstrieren, werden durchwegs auch Roma/Romnija und Sinti/Sintizze ausgenommen. Es ist nicht klar, inwiefern sich die sowjetischen Befreier darüber im Klaren waren, um welche Menschen es sich bei den vorgefundenen Häftlingen handelte. Die 21.000 Personen[327], die vom NS-Regime als „Zigeuner" verfolgt und in Auschwitz ermordet worden waren, scheinen weder in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, noch in anderen alliierten Filmaufnahmen in der Narration auf.

Für die psychiatrische Anstalt in Obrawalde[328] wird gesagt, dass Häftlinge dorthin gebracht worden waren, „die man für geisteskrank hielt." Es wird hier reflektiert, dass die Diagnosen in der NS-Medizin keine wissenschaftliche Grundlage hatten. Eine aufgegriffene Oberkrankenschwester wird interviewt, die (ohne Originalton) erzählt, sie habe eigenhändig 1.500 Personen vergiftet. In der Narration wird zusätzlich darauf hingewiesen, dass sich darunter 100 Russ_inn_en befanden. Die Insass_inn_en werden als Häftlinge bezeichnet. Am Ende der Sequenz werden Bilder des anstaltseigenen Friedhofs gezeigt. Die Gräber haben Nummern, doch auch die Rückseiten der Steine sind beziffert. Laut Narration können dadurch Rückschlüsse auf die Anzahl der Toten gezogen werden. In dieser Sequenz sind nur in der letzten Einstellung ermordete Opfer zu sehen. Es werden hier hauptsächlich die Handlungen der sowjetischen Kommission gezeigt. Zwischen 1942 und dem Eintreffen der Roten Armee am 29. Jänner 1945 wurden Forschungen zufolge etwa 10.000 Patient_inn_en

[327] Benz, Wolfgang et. al.: „Auschwitz" in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 5*, S. 79.

[328] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 54'22"–55'44".

in Obrawalde ermordet, wobei hier jene inkludiert sind, die eines natürlichen Todes gestorben sind.[329]

In Danzig[330] wurde die Medizinische Akademie gefilmt. Dort lag der Fokus darauf, auf die Verarbeitung von menschlichem Fett und von Haut hinzuweisen. Es wird „Seife aus menschlichen Fettresten“ gezeigt. Mehrere Tote werden in Nahaufnahmen gezeigt, in der zweiten Hälfte der Sequenz wird vor allem auf abgeschnittene Köpfe in Großaufnahmen und Menschenhäute in Nahaufnahmen fokussiert.

In Posen[331] wurde im Gefängnis ein Fallbein entdeckt und aus verschiedenen Winkeln gefilmt. Die Opfer werden als Häftlinge und Hingerichtete bezeichnet. Der Fokus der Kameraarbeit liegt auf dem Fallbeil, es werden nur am Ende ermordete Menschen in Halbtotalen und Nahaufnahmen gezeigt.

Für das Gefängnis in Sonnenburg[332] wird in der Narration berichtet, dass 4.000 Personen, die auch als Häftlinge bezeichnet werden, wenige Stunden vor der Ankunft der Roten Armee getötet worden waren. Das Massaker an über 800 der knapp 1.000 Häftlinge in der Zeit Ende Jänner/Anfang Februar 1945, auf das im sowjetischen Film Bezug genommen wird, fand in der Nacht vom 30. auf den 31. Jänner statt.[333] Während der Fokus am Beginn der Sequenz auf verschiedenen Ketten liegt, die an Wänden hängen, wird am Ende mittels Kameraschwenks das Ausmaß der Vernichtung in Sonnenburg gezeigt. Tote werden in Totalen gefilmt.

5.2.3 Wer sind die Täter_innen in *Nazi Concentration Camps*?

In diesem Abschnitt der Analyse soll herausgearbeitet werden, wie die Täter_innen in den beiden Filmen benannt und gezeigt werden. In gleicher Form wie im letzten Unterkapitel sollen beide Filme nacheinander analysiert werden. Anrainer_innen, die teilweise von den Alliierten in die befreiten Lager gebracht wurden, um die Auswirkungen der NS-Verbrechen mit eigenen Augen anzusehen, werden ebenfalls in diesem Kapitel behandelt.

---

[329] Benedict, Susan: „Meseritz-Obrawalde: A Site for ‚Wild Euthanasia‘“ in Benedict, Susan / Shields, Linda (Hrsg.): *Nurses and Midwives in Nazi Germany. The „Euthanasia Programs“*, New York: Routledge 2014, S. 105–139, hier: S. 107.

[330] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 55’45”–57’11”.

[331] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 57’12”–57’47”.

[332] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 57’48”–59’17”.

[333] Nürnberg, Kaspar: „Sonnenburg“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 2*, S. 203.

In den Aufnahmen aus Leipzig[334] werden keine Täter_innen erwähnt oder gefilmt.

In Penig[335] werden die Täter_innen als „Nazis“ und als „German nurses“ bezeichnet. Sie sind in der Sequenz immer nur im Bild mit alliierten Soldaten und Überlebenden gleichzeitig zu sehen. Eine Ausnahme stellen zwei deutsche Soldaten dar, die die Amerikaner bei der Versorgung der Überlebenden unterstützen. Die Person in Abbildung 14 ist aufgrund der Uniform als Unteroffizier der Deutschen Luftwaffe identifizierbar. Dafür muss allerdings unter Umständen auf restauriertes Filmmaterial zurückgegriffen werden. Anhand der beiden Stills in Abbildung 13 und 14 ist deutlich sichtbar, dass das zusätzliche Sichten von restauriertem Material mehr Aufschluss über die Identität der Personen geben kann. Das Lächeln des Unteroffiziers könnte in diesem Zusammenhang als Freude über das Kriegsende gelesen werden oder auch als Erleichterung darüber, sich in amerikanischer und nicht in sowjetischer Kriegsgefangenschaft zu befinden, vor der viele deutsche Soldaten Angst hatten. Da es sich um eine Momentaufnahme handelt, kann allerdings nur gemutmaßt werden. Der Grund für sein zufriedenes Lächeln könnte auch ein ganz anderer sein.[336]

Abbildung 13: Ein deutscher Kriegsgefangener hilft im befreiten KZ Penig bei der Versorgung der Überlebenden, 1.
Le procès de Nuremberg, Regie: Christian Delage, 7’35”.

[334] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 03’54”–05’09”.

[335] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 05’10”–08’01”.

[336] Danke an dieser Stelle an Nicole-Melanie Goll und Georg Hoffmann für die Identifizierung des deutschen Soldaten und die Bereitstellung von Hintergrundinformationen.

Abbildung 14: Ein deutscher Kriegsgefangener hilft im befreiten KZ Penig bei der Versorgung der Überlebenden, 2. *German Concentration Camps Factual Survey*, Produktion: British Ministry of Information (Restaurierte Fassung des Imperial War Museum), UK 1945/2014; DVD, *German Concentration Camps Factual Survey*, BFI/IWM 2014, 1h10'38".

Nach Ohrdruf[337] wurden Anrainer_innen eingeladen, die in der Narration als „local townspeople, including prominent Nazi party members" bezeichnet werden. Die Täter_innen werden pauschal als „Nazis" bezeichnet, wenn nähere Beschreibungen bekannt sind, dann beispielsweise als „German medical Major" oder „slave labor bosses." Sowohl die Anrainer_innen als auch die identifizierten Täter_innen werden in annähernden Schnitten von entfernten zu näheren Einstellungen gezeigt. In Ohrdruf gibt es relativ viele weite Einstellungen, in denen gleichzeitig Soldaten, Anrainer_innen, Täter_innen und Tote zu sehen sind.

In der Narration über Hadamar[338] werden „townspeople in Hadamar" erwähnt, diese sind allerdings nicht im Film zu sehen. Es werden zwei konkrete Täter identifiziert: Dr. Wahlmann[339], „the tough Nazi in charge of the place" und Karl Willig[340], „chief male nurse". Pauschal werden Täter_innen schlicht „Nazis" oder „Nazi officials" genannt. Die beiden aufgegriffenen Täter sind stets in Kombination mit den amerikanischen Soldaten zu sehen, tendenziell in Nahaufnahmen. Adolf Wahlmann war im August 1942 nach Hadamar gekommen, ein Jahr nach dem offiziellen Stopp der Aktion T4.[341] Er war somit für Morde ohne Befehl aus der Tiergartenstraße in Berlin verantwortlich.

---

[337] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 08'02"–13'59".

[338] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 14'00"–18'26".

[339] Im Film wird er fälschlich „Waldman" genannt.

[340] Im Film wird er fälschlich „Wille" genannt.

[341] Klee, Ernst: *„Euthanasie" im Dritten Reich. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens"*, Frankfurt/Main: Fischer 1983, S. 409.

In der Sequenz über Breendonck[342] sind keine Täter_innen oder Anrainer_innen zu sehen. Es wird allerdings über „Nazi brutality“ gesprochen, über „German occupation“ (Breendonck liegt in Belgien) und Täter_innen generell als „Gestapo guards“ oder „Nazis“ bezeichnet.

In der Sequenz über Hannover[343] werden Täter_innen und Anrainer_innen weder gefilmt noch erwähnt.

In der Narration zu Arnstadt[344] werden Täter_innen pauschal als „Nazis“ bezeichnet, auch der Begriff „Nazi barbarism“ fällt. Die Anrainer_innen werden „German civilians“ bzw. „Arnstadt villagers“ genannt. Es wurden keine identifizierten Täter_innen gefilmt. Die Anrainer_innen sind nur aus größerer Distanz zu sehen.

In Nordhausen[345] werden Täter_innen als „SS troops“ und „pardoned German criminals“ erwähnt. Der „Bürgermeister of Nordhausen“ wird erwähnt (er habe Selbstmord begangen) und die Anrainer_innen werden als „German male civilians“ bezeichnet. Die Anrainer_innen werden oft mit Toten im selben Bildausschnitt gezeigt, wobei sie meist aus größerer Distanz gefilmt worden sind. Über die Zivilist_inn_en, die am Gelände des befreiten KZ Nordhausen zu sehen sind, ist bekannt, dass diese von den US-Streitkräften gezwungen wurden, beim Begraben der Toten zu helfen:

> Two thousand townspeople, who had been forcibly enlisted for the burial effort, were divided into two groups. The first dug a series of trench graves 150 feet long and 5 feet wide, room enough for somewhere between fifty and a hundred bodies, on a hill overlooking the camp. The other group carried the corpses the half-mile between the camp and the burial trenches, sometimes two or four men to a body, in a seemingly endless procession.[346]

Die Narration für Mauthausen[347] fehlt bzw. besteht nur aus dem Bericht des überlebenden Soldaten Jack Taylor. Er erwähnt als Täter_innen nur die Gestapo. In der Sequenz ist es aufgrund des Fehlens der Narration etwas schwierig zu bestimmen, um wen es sich bei den gefilmten Personen handelt. Aufgrund der Kleidung und des Gesundheitszustandes muss angenommen werden, dass Anrainer_innen, Zivilist_inn_en oder sonstige nicht Uniformierte

---

[342] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 18’27”–21’02”.

[343] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 24’15”–26’34”.

[344] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 26’35”–28’19”.

[345] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 21’03”–24’14”.

[346] Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 33.

[347] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 28’20”–36’16”.

stets in Weiten oder Totalaufnahmen beim Wegbringen von Leichen zu sehen sind. Ein Hinweis darauf, wer die Zivilist_inn_en im befreiten KZ Mauthausen sein könnten, liefert Simon Wiesenthal: „Von meiner Pritsche aus beobachtete ich durch das Fenster, wie amerikanische Soldaten eine Gruppe Zivilisten – gefangene Nazis – ins Lager führten und ihnen befahlen, die Toten zu begraben.“[348] Das SS-Personal hatte das Lagergelände am 2. und 3. Mai 1945 verlassen, die Bewachung wurde an 50 Mitglieder der Wiener Feuerschutzpolizei übergeben.[349] Es kann nicht verifiziert werden, dass diese Personen im Film zu sehen sind.

In der Narration über Buchenwald[350] fallen relativ viele Begriffe, die Täter_innen und Anrainer_innen beschreiben: „Nazis“, „Nazi Party“, „medical scientists“, „SS guards“ „the firm’s name“ (gemeint ist Topf & Söhne Erfurt, das Unternehmen, das die Krematorien hergestellt hat), „SS officer’s wife“. Die Anrainer_innen sind „German civilians“, „townspeople“ „Weimar citizens“ und „German civilian population“. Ihnen werden in dieser Sequenz Gegenstände gezeigt, die als „Nazi origin“ klassifiziert werden. Die Anrainer_innen sollten sehen, was „their own government“ hier verbrochen habe. Die Anrainer_innen wurden beim Fußmarsch in das befreite Lager gefilmt, wobei die Kamera sich auf einem Fahrzeug befand, sodass eine Kamerafahrt rückwärts entstand. Dabei sind sie in einer Totalen zu sehen. Später gibt es auch Amerikanische und Nahaufnahmen von Anrainer_innen. Als unmittelbare Täter_innen identifizierte Personen wurden nicht gefilmt.

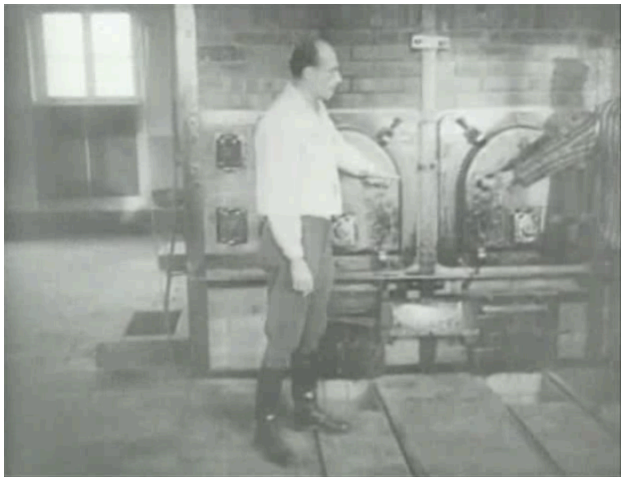
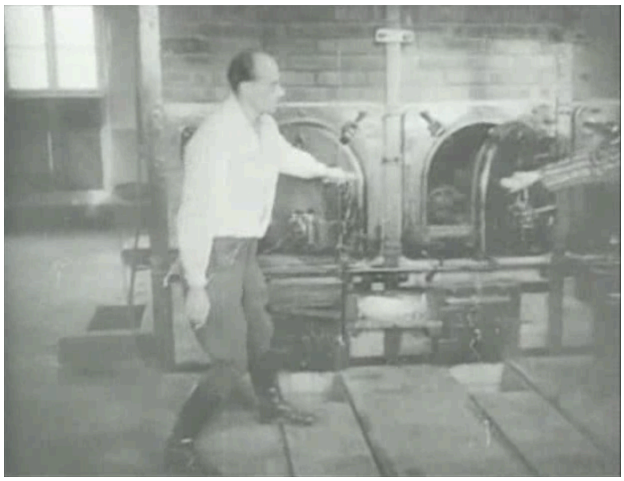
In Buchenwald wurden die Krematorien eingehend gefilmt. Aus den Stills in Abbildungen 15 bis 17 geht hervor, dass auf deren Inszenierung geachtet wurde. Ehemalige Häftlinge sind zu sehen, wie sie auf Kommando gleichzeitig die Öffnungen der Krematorien öffnen, um hineinsehen zu können.

---

[348] Wiesenthal, Simon: *Recht, nicht Rache*, Frankfurt/Berlin: Ullstein 1989, S. 47.

[349] Freund, Florian/Perz, Bertrand: „Mauthausen – Stammlager“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 4, Flossenbürg, Mauthausen, Ravensbrück*, München: C.H. Beck 2006, S. 293–346, hier: S. 332.

[350] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 36’17”–42’29”.

	Abbildung 15: Ehemalige Häftlinge öffnen auf Kommando die Türen der Krematorien in Buchenwald, 1. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 39’06”.
	Abbildung 16: Ehemalige Häftlinge öffnen auf Kommando die Türen der Krematorien in Buchenwald, 2. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 39’07”.
	Abbildung 17: Ehemalige Häftlinge öffnen auf Kommando die Türen der Krematorien in Buchenwald, 3. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 39’08”.

Dachau[351] wird als „Nazi prison camp“ bezeichnet, die Täter_innen pauschal als „Nazis“ und die Anrainer_innen als „local townspeople“. Allerdings wurden weder Täter_innen noch Anrainer_innen gefilmt oder in die finale Fassung des Films aufgenommen. Prominent vertreten ist allerdings das „Brausebad“, das für den Film verwendet wird, um die Funktion einer Gaskammer zu beschreiben. Diese wurde in Dachau allerdings „nicht zur

[351] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 42’30”–48’24”

massenhaften Tötung verwendet“[352]. Zámečník, der selbst Häftling des KZ Dachau war, schreibt, andere Überlebende hätten über „Probevergasungen“ berichtet.[353]

Wie in Buchenwald wurden auch in Dachau Krematoriumsöfen gefilmt. Das Filmen durch die halbgeöffnete Öffnung der Verbrennungsanlage kann hier als Inszenierung des Krematoriums interpretiert werden.

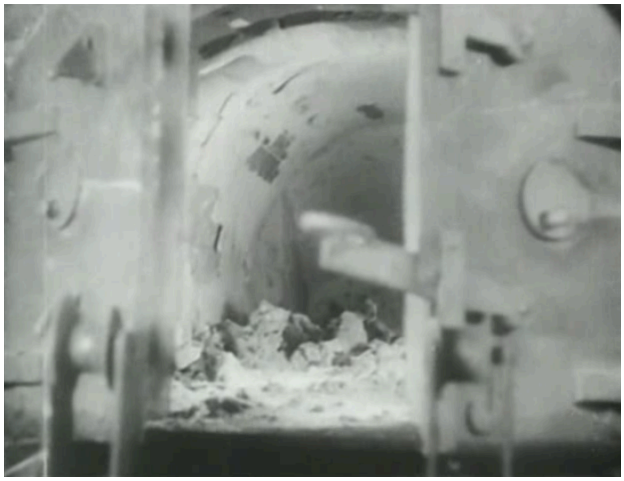


Abbildung 18: Das Innere eines Krematoriumsofens wird durch halbgeöffnete Türen in Szene gesetzt.
Le procès de Nuremberg, Regie: Christian Delage, 47’46”.

In der Narration über Belsen[354] werden folgende Personen oder Gruppen aus der Sphäre der Täter_innen erwähnt: „SS“, „SS guards“, „doctors“, „Kramer, camp commandant“, „guards“, „Germans“, „German woman guards“. Auch „German people“ werden in der Ansprache des britischen Soldaten am Beginn der Sequenz erwähnt. Er bezieht sich damit auf die Verantwortlichen für die Verbrechen. Kramer, der am 2. Dezember 1944 zum Kommandanten des KZ Bergen-Belsen ernannt worden war,[355] wird zuerst in einer Nahaufnahme und nach einem Schnitt in Großaufnahme gezeigt. Aus entfernteren Perspektiven ist sichtbar, dass er stets unter Bewachung durch alliierte Soldaten steht. Große Teile des Filmmaterials aus Belsen besteht aus Bildern von aufgegriffenen Täter_innen, die gezwungen wurden, beim Begraben der Toten zu helfen. Diese Täter_innen sind stets in Totalen, Halbtotalen oder Amerikanischen bei dieser Aufgabe zu sehen. Kurze Nahaufnahmen unterbrechen das Geschehen.

Dass verhältnismäßig viele Personen, die der Sphäre der Täter_innen zugeordnet werden können, in Bergen-Belsen aufgegriffen wurden, hat damit zu tun, dass das Lager von Seiten

---

[352] Zámečník: „Dachau-Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 2*, S. 266.

[353] Zámečník: „Dachau-Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 2*, S. 266.

[354] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 48’25”–58’20”.

[355] Rahe: „Bergen-Belsen – Stammlager“ in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*, S. 203.

der NS-Regierung ordnungsgemäß an die Briten übergeben werden sollte. Das SS-Personal sollte von der Wehrmacht daran gehindert werden, das Gelände zu verlassen. Die Mehrzahl der SS-Funktionär_inn_e_n zog allerdings am 13. April 1945 ab. Etwa 50 SS-Männer und 20 bis 30 Aufseherinnen blieben mit dem Kommandanten Kramer im Lager zurück.[356] Josef Kramer wurde in der Folge neben mehreren anderen aufgegriffenen Täter_inne_n am 17. November 1945 in Lüneburg von einem britischen Militärgericht (erster Bergen-Belsen-Prozess) zum Tode verurteilt.[357]

Der vollkommen respektlose und aller Menschenwürde beraubte Umgang des NS-Regimes mit jenen Personen, die vernichtet werden sollten, setzte sich laut Augenzeugenberichten auch nach der Befreiung der Lager fort. Curtis Mitchell, ein Angehöriger der US Army Signal Corps, hat Bergen-Belsen besucht, nachdem er erfahren hatte, was die britischen Kolleg_inn_en dort vorgefunden hatten:

> At each barracks door lay a pile of bodies. A British soldier in a high-bed truck, commanding two Nazi soldiers, stopped at each door and the two German prisoners heaved the bodies one at a time into the truck. He watched as the bodies flew through the air and disappeared onto the truck bed, the Germans acting ‚just as if they were dumping garbage.'[358]

Diese Entmenschlichung, die bezüglich der Opfer in den deutschen Köpfen stattgefunden hatte, ist auch im britischen Filmmaterial sichtbar. Teilweise herrschen Berührungsängste mit Toten vor – sie werden etwa nur mit Tüchern und Decken berührt, das kann allerdings auch an der Angst vor ansteckenden Krankheiten liegen – großteils ist aber Resignation aus den Gesichtern der Täter_innen von Bergen-Belsen herauszulesen.

5.2.4 Wer sind die Täter_innen in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*?

Für den sowjetischen Film fällt die Beschreibung der Täter_innen relativ knapp aus, da, wie sich bald zeigt, immer wieder die gleichen Begriffe verwendet werden. Es ergab sich nicht oft, dass die Rote Armee Täter_innen aufgegriffen hat, bzw. kommen im Film wenige vor. Die folgende Aufzählung zeigt die einschlägigen Begriffe, die verwendet werden, um Täter_innen zu beschreiben. Bereits der Titel des Filmes enthält eine Beschreibung der Täter_innen: „deutsch-faschistische Invasoren". Der Einfachheit halber werden

---

356 Rahe: „Bergen-Belsen – Stammlager" in Benz/Distel (Hrsg.): Der Ort des Terrors. Band 7, S. 212–213. Über 50 SS-Männer berichtet auch der britische Soldat Derrick Sington, der einer der ersten war, der das Lager betreten hat und direkt mit Kramer Kontakt hatte, vgl. Sington, Derrick: *Belsen Uncovered*, London: Duckworth 1946, S. 24.

357 Rahe: „Bergen-Belsen – Stammlager" in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 7*,S. 214.

358 Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 85.

filmtechnische Darstellungsformen nur erwähnt, wenn identifizierte Täter_innen im Film sichtbar sind. Das ist nur in Obrawalde und Danzig der Fall.

In der Narration über Rostow[359] werden Täter_innen insgesamt viermal pauschal als „die Deutschen“ bezeichnet. Weitere Begriffe sind „die faschistischen deutschen Truppen“, die „9. deutsche Panzerdivision“ und „Oberkommando“.

In Tichwin[360] kommt ebenfalls das pauschale „die Deutschen“ vor, zusätzlich wird auch die Bezeichnung „die Nazis“ verwendet und es wird über „Nazigräuel“ berichtet.

Für die Dörfer bei Klin[361] wird sich wiederum der Pauschalisierung „die Deutschen“ bedient, in einem anderen Satz kommt der Begriff „Nazis“ vor.

In der Narration zu den Filmaufnahmen in Lokotni[362] werden keine Täter_innen benannt.

Für Kaluga[363] wird beschrieben, dass sich in einer Schule ein „Büro der Gestapo“ befand. Die Täter_innen werden in der Folge als „die Deutschen“ und „die Gestapobeamten“ bezeichnet.

Der Begriff für Täter_innen in den Filmaufnahmen in Kertsch[364] lautet „die Deutschen“. Es wird außerdem eine „Kommandantur“ erwähnt.

Barwenkowo[365] bildet keine Ausnahme: Die Täter_innen seien „die Deutschen“. Zusätzlich wird der Begriff „Sonderkommandos“ verwendet.

Die Sequenz über Sofino[366] enthält nur zwei Erwähnungen von Täter_innen, beide Male ist der verwendete Begriff „die Deutschen“.

In Naltschik[367] werden keine Täter_innen benannt.

---

[359] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 03’59”–07’03”.

[360] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 07’04”–07’50”.

[361] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 07’51”–08’25”.

[362] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 08’26”–09’07”.

[363] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 09’08”–10’05”.

[364] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 10’06”–11’36”.

[365] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 11’37”–12’51”.

[366] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 12’52”–13’37”.

[367] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 13’38”–14’11”.

Prochladnoe[368], Malaja Rossoschka[369] und Pjatigorsk[370] stellen keine Ausnahmen dar: „die Deutschen“ sind die Täter_innen.

In Rossoch[371] wurde das Gefängnis der deutschen Polizei vorgefunden. Die benannten Personen sind wiederum „die Deutschen“.

Die zweite Sequenz aus Rostow[372] beinhaltet die Information, dass die Aufnahmen im Hof des deutschen Gefängnisses angefertigt wurden. Die Täter_innen werden wiederum zweimal als „die Deutschen“ bezeichnet.

Sowohl für Charkow[373] als auch für die Umgebung von Charkow[374] und für Drobitzki Jar[375] wird nur der Begriff „die Deutschen“ verwendet. Die Tötungsmethode der mobilen Gaskammern (Gaswagen) wird ebenso in der Narration erwähnt. Zu dem Massaker in Drobitzki Jar kann an dieser Stelle ergänzt werden, dass die Schützen Angehörige des Sonderkommando 4a der Einsatzgruppe C unter Paul Blobel waren.[376]

In Rjew[377] werden neben den „Deutschen“ auch „deutsche Gräuel“ erwähnt.

In Wjasma[378] wird hingegen berichtet, die Zivilist_innen seien durch „die deutschen Maschinengewehre“ getötet worden.

Die Narration für Sergo bei Donezk[379] berichtet über „die Nazis“ und „die Deutschen“, um Täter_innen zu bezeichnen.

---

[368] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 14’12”–15’26”.

[369] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 15’27”–16’14”.

[370] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 16’15”–17’09”.

[371] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 17’10”–17’31”.

[372] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 17’32”–18’14”.

[373] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 18’15”–19’09”.

[374] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 19’10”–19’22’.

[375] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 19’23”–20’14”.

[376] Angrick: „Das Beispiel Charkow“ in Hartmann/Hürter/Jureit(Hrsg.): *Verbrechen der Wehrmacht*, S. 123.

[377] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 20’15”–21’04”.

[378] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 21’05”–21’41”.

[379] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 22’21”–22’59”.

Auch in den Filmaufnahmen von Taganrog[380] und von Slobodka[381] wird über „die Deutschen“ berichtet.

Für Ossipenko[382] wird wiederum festgehalten, dass „die Deutschen“ die Täter_innen sind. Es wird allerdings auch eine unbekannte Einzelperson als „der Mörder“ bezeichnet.

Im Kiewer Vorort Darnitsa[383], in der Stadt Kiew[384] und in Babi Jar bei Kiew[385] gibt es außer „die Deutschen“ keine anderen Begriffe, um Täter_innen zu beschreiben.

In Isjaslaw in der Ukraine[386] werden hingegen keine Täter_innen genannt.

In der Narration zu den Aufnahmen, die bei Ternopol[387] gemacht wurden, werden wiederum nur „die Deutschen“ genannt. Genauso in Pekalino[388].

Für die Sowchose Bolschevitschka[389] wird über „die Deutschen“ und „die Nazis“ berichtet.

In den Aufnahmen des befreiten KZ Salaspils[390] wird die Anlage als „deutsches Konzentrationslager“ beschrieben. Neben dem immer wiederkehrenden „die Deutschen“ wird das KZ auch dezidiert als „KZ Salaspils“ gekennzeichnet.

Für das KZ Klooga außerhalb von Tallinn[391] werden zweimal die Bezeichnung „die Nazis“ und zweimal „die Deutschen“ verwendet. Abgesehen davon wird das befreite Lager als „Konzentrationslager der Organisation Todt“, als „Konzentrationslager Klooga“ und als „Lager Klooga“ bezeichnet.

---

[380] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 23’00”–23’43”.

[381] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 23’44”–24’08”.

[382] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 24’09”–25’06”.

[383] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 25’07”–25’51”.

[384] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 25’52”–26’40”.

[385] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 26’41”–27’10”.

[386] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 27’11”–27’48”.

[387] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 27’49”–28’36”.

[388] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 28’37”–29’43”.

[389] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 29’44”–30’11”.

[390] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 30’55”–31’23”.

[391] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 31’24”–33’24”.

Das in Lublin[392] entdeckte Gefängnis wird zweimal als „Lubliner Gefängnis“ bezeichnet. Die konkreten Täter_innen sind wiederum „die Deutschen“ und „die Nazis“.

Das in Lamsdorf[393] vorgefundene Lager wird in der Narration explizit als „deutsche[s] Lager für sowjetische Kriegsgefangene Nr. 344 in Schlesien“ bezeichnet. Die Täter_innen sind „die Deutschen“.

Das KZ Majdanek[394] wird in der Narration lediglich einmal als „Lager“ und einmal als „KZ“ bezeichnet, insgesamt dreimal wird der Begriff „Majdanek“ verwendet. Viermal werden die Täter_innen als „die Deutschen“ betitelt, einmal als „die Nazis“. Zusätzlich wird über „deutsche Verbrechen“ berichtet. Für Majdanek wird detailgenau über die Krematorien berichtet, die als „Öfen“ bezeichnet werden. Bridgman hat recherchiert, dass deutsche Gefangene von General Chuikov gezwungen worden waren, sich das befreite Lager anzusehen. Chuikov habe auch seinen eigenen Truppen befohlen, sich das Grauen anzusehen.[395] Der General wird im Film allerdings nicht erwähnt.

Auschwitz[396] wird dreimal als „Lager“ bezeichnet. Der deutsche Name des Lagers fällt fünfmal. Als Täter_innen werden „Lagerärzte“ genannt, außerdem „die Deutschen“ und „die NS-Ärzte“. Ein weiterer Begriff, der Einrichtungen von Täter_innen beschreibt ist hier der „deutsche Erfindungsgeist“, um einen Galgen zu benennen. Zweimal wird darauf hingewiesen, dass den Opfern ihr Hab und Gut weggenommen wurde, weil dieses nach Deutschland geschickt werden sollte. Es wird eingehend über „Verbrennungsöfen“ berichtet.

In der psychiatrische Anstalt in Obrawalde[397] wurde die Oberkrankenschwester, die auch als solche bezeichnet wird, aufgegriffen. Es wird darauf hingewiesen, dass sie „Mitglied der NSDAP“ sei. Dreimal wird das Gelände als „Anstalt“ bezeichnet, einmal wird allerdings darauf hingewiesen, dass es eigentlich als „Gefängnis“ konzipiert war. Außerdem gibt es in der Narration die Information, dass es einen eigenen Verbrennungsofen gab. Die Oberkrankenschwester wird zuerst in einer Totalen, dann in einer Halbtotalen und danach in einer Nahaufnahme gezeigt. Sie hantiert mit Spritzen und zeigt den sowjetischen Kameraleuten die Handhabung. Bei der gefilmten Oberkrankenschwester handelt es sich

---

[392] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 33’25”–34’48”.

[393] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 34’49”–37’04”.

[394] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 37’05”–43’43”.

[395] Bridgman: *The End of the Holocaust*, S. 19.

[396] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 43’44”–54’21”.

[397] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 54’22”–55’44”.

um Amanda Ratajczak. Kompisch zufolge wurde sie von der Roten Armee befragt, wobei sie den Mord an etwa 2.500 Menschen gestand.[398] Ratajczak wurde am 10. Mai 1945 von einem sowjetischen Militärtribunal zum Tode verurteilt und erschossen.[399]

Bei der in Danzig[400] gefilmten Medizinischen Akademie wird darauf hingewiesen, dass „[d]er Präparator des Labors" aufgegriffen worden war. Zweimal werden Täter_innen als „die Deutschen" bezeichnet. Es wird darauf hingewiesen, dass die Leichen aus Konzentrationslagern stammten. Der Präparator ist nur in einer Einstellung (Amerikanische) im selben Frame mit einem Rotarmisten zu sehen.

Auch in Posen[401] werden die Täter_innen pauschal als „die Deutschen" bezeichnet, allerdings kommt auch der Begriff „Henker" vor.

Die Narration zum Gefängnis in Sonnenburg[402] kommt nicht ohne die Bezeichnung „die Deutschen" aus, zusätzlich wird das Gebäude als „deutsche[s] Gefängnis" betitelt.

5.2.5 Was wird in *Nazi Concentration Camps* über sich selbst ausgesagt?

In diesem Analyseteil soll herausgearbeitet werden, was in den jeweiligen Filmen über sich selbst, das heißt über die Alliierten, ausgesagt wird. Wiederum sollen Begriffe gesammelt werden, die die alliierten Kräfte beschreiben und, wenn es sinnvoll erscheint, wird aufgelistet, wie die Kamera die Soldaten[403] darstellt.

In der Sequenz über Leipzig[404] wird in der Narration folgendes gesagt: „[…] celebrate the arrival of American troops", womit etabliert wird, dass die Amerikaner hier als Befreier gefeiert werden.

In der Narration über Penig[405] fallen folgende Beschreibungen: „overrun by the 6th Armored Division" und „American doctors examine the victims". Die Armee wird als „our troops"

---

[398] Kompisch, Kathrin: *Täterinnen. Frauen im Nationalsozialismus*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, S. 132.

[399] Klee: *„Euthanasie" im Dritten Reich*, S. 399.

[400] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 55'45"–57'11".

[401] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 57'12"–57'47".

[402] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 57'48"–59'17".

[403] Hier wird ein Maskulinum verwendet, um darauf hinzuweisen, dass es sich bei den in den Film sichtbaren Personen der Streitkräfte durchgehend um Männer handelt.

[404] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 03'54"–05'09".

[405] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 05'10"–08'01".

beschrieben, außerdem wird das „American Red Cross“ erwähnt. Die amerikanischen Soldaten sind hier hauptsächlich dabei zu sehen, wie sie Überlebende aus den Baracken heraustragen.

In den Filmaufnahmen aus Ohrdruf[406] ist General Dwight D. Eisenhower zu sehen, der auch in der Narration erwähnt wird. Er wird begleitet von den Generälen Omar N. Bradley und George S. Patton. Die prominente Garde von Männern wird auch als „American congressmen“ und „the General and his Party“ bezeichnet. Es wird die genaue Bezeichnung der Armeeeinheit benannt: „4th Armored Division of General Patton’s 3rd Army“. Später wird Colonel Heyden Sears, „Commander of the 4th Armored Division’s Combat Command ‚A’“ benannt. Auch „American tanks“ finden Erwähnung in der Narration. Es ist deutlich sichtbar, dass in den Aufnahmen aus Ohrdruf viele Soldaten der Delegation um Eisenhower folgen, da stets eine größere Ansammlung von Uniformierten in den Bildern zu sehen ist. General Eisenhower wird stets in Amerikanischer oder Nahaufnahme gezeigt. Die ungewöhnlich große Ansammlung von Soldaten in Ohrdruf kann auf Eisenhowers Anordnung zurückgeführt werden, dass alle Soldaten in der Nähe, die sich nicht in Kampfhandlungen befanden, zum befreiten Lager kommen sollten, um es zu besichtigen.[407] Über General Patton ist bekannt, dass er sich immer wieder eindeutig antisemitisch und antikommunistisch geäußert hat.[408] Derartige Einstellungen eines amerikanischen Militärgenerals sind aus heutiger Perspektive interessant zu analysieren, weil deutlich wird, dass die Erfahrung zweier Weltkriege sowie die Besichtigung mehrerer befreiter Konzentrationslager unter Umständen nichts an derartigen Einstellungen zu verändern vermag. Innerfilmisch sind keinerlei politische Ausrichtungen oder Ressentiments sichtbar.

In der Narration über Hadamar[409] werden „American officers“ erwähnt sowie die „1st Army troops“. Major Herman Boelke wird mehrmals namentlich als Mitglied des American War Crimes Investigation Team (WCIT) genannt. Es wird auch die Abkürzung „WCIT officers“ verwendet, einmal wird von „investigating officers“ gesprochen. Hier liegt der Fokus darauf zu zeigen, dass Spuren gesichert werden, um Kriegsverbrechen dokumentieren und nachweisen zu können, was an diesem Ort geschehen war. Major Boelke wird meist in einer Totalen gezeigt, während er exhumierte Leichen untersucht.

---

406 *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 08’02”–13’59”.

407 Abzug, Robert H.: „Introduction“ in: Chamberlin, Brewster/Feldman, Marcia (Hrsg.): *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945. Eyewitness Accounts of the Liberators*, United States Holocaust Memorial Council Washington, D.C. 1987, S. 1–9, hier: S. 5.

408 Axelrod, Alan: *Patton. A Biography*, New York: Palgrave Macmillan 2006, S. 165–166.

409 *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 14’00”–18’26”.

In den Aufnahmen aus Breendonck[410] sind keine alliierten Soldaten sichtbar und sie werden auch nicht in der Narration erwähnt.

In der Sequenz über Hannover[411] werden folgende Beschreibungen verwendet: „American troops“, „Red Cross Clubmobile“, „Americans“ und „AMG Sergeant“. Es sind allerdings selten Soldaten zu sehen, die Aufnahmen bestehen hauptsächlich aus Bildern von Opfern.

In Arnstadt[412] werden „American troops“ und „our forces“ erwähnt. Die Soldaten selbst sind nur in weiten Einstellungen zu sehen.

In der Narration über Nordhausen[413] wird erwähnt, dass das Lager von der „3rd Armored Division, 1st Army“ befreit wurde. „Men of our medical battalions“ und „allied hospitals“ werden erwähnt. Der Fokus liegt auf der Hilfe, die von den amerikanischen Soldaten geleistet wurde. Es wird auch ein Priester erwähnt und gefilmt, es kann allerdings nicht bestimmt werden, ob er zur amerikanischen Armee gehört.

In Mauthausen[414] könnte Lt. Jack H. Taylor von der US Navy sowohl den Opfern als auch den Alliierten zugerechnet werden. In seiner Erzählung kommen auch „Russians“ vor sowie zwei andere „American officers“. Er erwähnt die „11th Armored Division“, die das Lager befreit hat. Wie bereits oben erwähnt, ist Lt. Taylor zuerst in Amerikanischer und dann in naher Aufnahme gefilmt worden. Andere Alliierte sind meist in Totaler im gleichen Kader wie Überlebende und Tote zu sehen. Das KZ Mauthausen wurde, wie Lt. Jack Taylor das richtig im Film vorträgt, von der 11. Panzerdivision der 3. US-Armee unter Colonel R.R. Seibel mit General George S. Patton befreit.[415] General Patton war, wie bereits oben beschrieben, auch bei der Delegation um Eisenhower in den Filmaufnahmen aus Ohrdruf zu sehen. Im Filmmaterial über Mauthausen wird seine Anwesenheit allerdings nicht erwähnt. Genauso wenig gibt der Filmausschnitt Informationen über den Umgang der US Army mit den politischen Ansichten der befreiten ehemaligen Häftlinge. Hans Maršálek wurde während der Befreiung des KZ Mauthausen Zeuge von politischen Bestrebungen, in die der im Film sichtbare Lt. Jack Taylor verwickelt war. Taylor war Häftling im KZ Mauthausen, nachdem sein Flugzeug abgeschossen worden war und er in deutsche Gefangenschaft geriet.

---

410 *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 18’27”–21’02”.

411 *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 24’15”–26’34”.

412 *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 26’35”–28’19”.

413 *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 21’03”–24’14”.

414 *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 28’20”–36’16”.

415 Maršálek, Hans: *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen*, Wien: Mauthausen Komitee Österreich 42006, S. 406.

Maršálek berichtet über das im KZ Mauthausen gegründete Internationale Komitee, das sich aus politischen Häftlingen zusammensetzte:

> Wenige Tage nach dem Eintreffen der US-Truppen am 7.5.1945 hat über Betreiben der ehemaligen Häftlinge Franz Marsik und Jack W. Taylor der amerikanische Kommandant R.R. Seibel mit der Begründung, dass „sich das Internationale Komitee selbst ernannte, nicht genügend repräsentativ zusammengestellt sei und vorwiegend aus Kommunisten bestehe“, dieses aufgelöst.[416]

Die amerikanischen Streitkräfte wurden also von ehemaligen Häftlingen (darunter ein US-Soldat) darüber informiert, dass es eine kommunistische Organisation im Lager gab, woraufhin diese aufgelöst wurde. Diese Begebenheit ist nicht Teil von *Nazi Concentration Camps*, in Bezug auf die politischen Motivationen der USA allerdings doch von Belang.

In Buchenwald[417] wird ein „Prisoner of War and Displaced Persons Division of the United States Group Control Council“ erwähnt, ebenso das „Supreme Allied Headquarters“ und das „War Department in Washington“. Hier wird auch darauf Bezug genommen, dass aus dem befreiten Lager detaillierte Berichterstattung erfolgt, indem „correspondents assigned to the Buchenwald story“ erwähnt werden. Alliierte Soldaten sind nur in Weiten und Totalen sichtbar.

In der Narration über Dachau[418] werden die „Allies“ erwähnt, ebenso der „Allied advance“ und die konkreten Soldaten werden als „liberators“ bezeichnet. Hier gibt es also einen kleinen Fokus auf das Vorrücken der Alliierten und auf die Befreiung. Amerikanische Soldaten sind nur am Rande und nur unscheinbar sichtbar. In der Sequenz über Dachau gibt es vergleichsweise wenig Fokus auf die Unterstützung durch die Streitkräfte. Was im Film verschwiegen wird, ist die Selbstjustiz der US-Soldaten nach der Befreiung des KZ Dachau:

> [T]he combination of confusion and anger at seeing these atrocities and the fact that the soldiers were still in a combat situation encouraged the unleashing of revenge on the remaining SS as they were captured. Such

---

[416] Maršálek: *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen*, S. 407.
Die Befreiung des KZ Mauthausen fand am 5. Mai 1945 statt, die amerikanischen Soldaten verließen das Gebiet jedoch wieder und besetzten das befreite Lager am 7. Mai erneut. Siehe Maršálek: *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen*, S. 402–405.

[417] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 36’17”–42’29”.

[418] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 42’30”–48’24”

> violence reached its peak when angry members of a squad guarding 122 captured Germans opened machine-gun fire and killed them all.[419]

Es ist allerdings nicht verwunderlich, dass das Erschießen von Kriegsgefangenen seitens der USA nicht erwähnt wird.

Die Sequenz über Belsen[420] beginnt mit einem namentlich nicht genannten „British Officer commanding the regiment of Royal Artillery", der selbst seine „officers and men" erwähnt, die ihre Pflicht tun. Weitere Erwähnungen sind: „British Army", „Red Cross" und „Allied advance". Der britische Offizier ist in einer amerikanischen Einstellung gefilmt. Er steht vor einer Wand und vor ihm steht ein Mikrofon. Es handelt sich um einen einzigen Shot, es sind keine Schnitte erkennbar. Weitere britische Soldaten sind etwa als Bewacher des Kommandanten Kramer sichtbar.

Die katastrophalen hygienischen Bedingungen im befreiten KZ Bergen-Belsen schienen den scheinbar pietätlosen Einsatz eines Bulldozers zu rechtfertigen, der im Film zu sehen ist. Dieser Bulldozer ist am Ende der Sequenz immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven gefilmt worden. Immer wieder fährt der Bagger durch die Leichenhaufen, immer wieder muss er zurück, da es immer noch mehr Tote gibt, die begraben werden müssen. Greenbergs oben zitierter Vorwurf des fehlenden Verständnisses für das Leid der europäischen Jüdinnen und Juden ist trotzdem insofern nachvollziehbar, als auch nach begonnener Aufarbeitung für den Nürnberger Prozess diese Opfergruppe und ihre Verfolgung lange vor Kriegsbeginn nicht vollständig beleuchtet worden war.

5.2.6 Was wird in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* über sich selbst ausgesagt?

Im Gegensatz zu *Nazi Concentration Camps* werden im sowjetischen Film für manche Sequenzen die Namen der Kameraleute genannt. Diese und weitere Begriffe, die die Streitkräfte der Sowjetunion beschreiben, sollen hier aufgezählt werden.

In der ersten Sequenz über Rostow[421] werden die Namen Sologubow, Popow und Lewitan genannt. Die drei Kameraleute haben die Aufnahmen laut Narration am 29. November 1941 erstellt. Es gibt keine anderen Erwähnungen von Personen oder Institutionen, die sich auf die Alliierten beziehen. In nur einer Einstellung sind sowjetische Soldaten in einer Totalen zu sehen.

---

[419] Abzug: *Inside the vicious Heart*, S. 92f.

[420] *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 48'25"–58'20".

[421] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 03'59"–07'03".

Für Tichwin[422] werden „Ärzte“ erwähnt, die die „Nazigräuel“ protokollieren. Diese Personen werden in Totalen und Halbtotalen dargestellt und sind dabei zu sehen, wie sie Tote untersuchen und sich Notizen machen.

Bei den Aufnahmen aus Klin[423], Lokotni[424] und Kaluga[425] werden keine sowjetischen Einheiten genannt.

Die Filmaufnahmen aus Kertsch[426] wurden laut Narration von Oschurkow am 31. Dezember 1941 angefertigt.

In Barwenkowo[427] wird explizit der Kameramann Masruko genannt. Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob alliierte Soldaten im Film zu sehen sind oder ob es sich um Überlebende, bzw. Anrainer handelt, die die Toten bestatten.

Die Aufnahmen aus Sofino[428] stammen von Krylow und Schneider. Wiederum könnte es sein, dass sowjetische Soldaten im Film zu sehen sind, das kann aber nicht bestätigt werden. Aufgrund der Kleidung der Personen könnte es sich um Soldaten handeln. Die Unterscheidung zwischen Zivilist_inn_en und Soldat_inn_en fällt bei den Aufnahmen, die im Winter gedreht wurden (wie Sofino) etwas schwer, da alle Personen dicke Mäntel und Kopfbedeckungen tragen.

Für Naltschik[429], Prochladnoe[430], Malaja Rossoschka[431], Pjatigorsk[432] und Rossoch[433] werden keine sowjetischen Einheiten, Einzelpersonen oder Institutionen genannt. Am Beginn der Sequenz über Rossoch sind allerdings Soldaten zu erkennen, die in Totalen

---

[422] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 07’04”–07’50”.

[423] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 07’51”–08’25”.

[424] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 08’26”–09’07”.

[425] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 09’08”–10’05”.

[426] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 10’06”–11’36”.

[427] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 11’37”–12’51”.

[428] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 12’52”–13’37”.

[429] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 13’38”–14’11”.

[430] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 14’12”–15’26”.

[431] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 15’27”–16’14”.

[432] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 16’15”–17’09”.

[433] *Shoah, les Oubliés de l’Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 17’10”–17’31”.

dabei gefilmt wurden, wie sie ermordete Menschen begutachten. Die Soldaten sind in diesem Fall an ihren weißen Anzügen (Camouflage) zu erkennen.

In der zweiten Sequenz aus Rostow[434] wird die Rote Armee erwähnt, die dort am 14. Februar 1943 ankam und sowjetische Kameramänner, die die Aufnahmen machten. Sie werden hier allerdings nicht namentlich genannt.

Die Narration über Charkow[435] erwähnt verwundete Soldaten der Roten Armee, die allerdings genauso gut in die Kategorie der Opfer gezählt werden können. Wie bereits oben erwähnt, wird auf die Verluste der Roten Armee aufmerksam gemacht. Eine weitere Erwähnung sowjetischer Einheiten handelt von einer „Kommission aus Militärexperten". Die Personen der genannten Kommission sind in Totalen und Halbtotalen bei der Begutachtung von Toten gefilmt worden. Bei diesen Personen handelt es sich um Mitglieder der Außerordentlichen Staatlichen Kommission.

Die Narration über die Umgebung von Charkow[436] erwähnt keine sowjetischen Einheiten.

In Drobitzki Jar[437] wird wie schon in Charkow eine „Expertenkommission" erwähnt, die die Todesursachen der Opfer feststellt. Wiederum werden diese Personen bei der Arbeit gefilmt. Es kann in weiten und halbtotalen Einstellungen beobachtet werden, wie die Mitglieder der Kommission die Toten begutachten bzw. untersuchen.

In Rjew[438], Wjasma[439], Makeewka[440], Sergo bei Donezk[441], Taganrog[442], Slobodka[443] und Ossipenko[444] werden keine sowjetischen Einheiten erwähnt. In den Aufnahmen aus Rjew sind allerdings mehrere Soldaten sichtbar, die hinter den beiden Überlebenden Jerebetzkaja und Swerewa stehen und zum Teil in die Kamera blicken.

---

[434] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 17'32"–18'14".

[435] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 18'15"–19'09".

[436] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 19'10"–19'22'.

[437] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 19'23"–20'14".

[438] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 20'15"–21'04".

[439] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 21'05"–21'41".

[440] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 21'42"–22'20".

[441] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 22'21"–22'59".

[442] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 23'00"–23'43".

[443] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 23'44"–24'08".

[444] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 24'09"–25'06".

In den Aufnahmen über den Kiewer Vorort Darnitsa[445] wird darüber informiert, dass die Aufnahmen von Arliankino, Browin und Schafranow stammen.

Für die Stadt Kiew[446] werden zwar keine Einheiten oder Personen erwähnt, jedoch die Befreiung der Stadt am 6. November 1943 und dass die Aufnahmen kurz danach gemacht worden waren.

In Babi Jar bei Kiew[447] und in Isjaslaw[448] gibt es keine Erwähnungen. Nur ganz am Ende der Sequenz über Babi Jar sind sowjetische Soldaten zu sehen, die die Toten betrachten.

In den Aufnahmen aus Ternopol[449] wird der Kameramann Woronzow genannt. In dieser Sequenz wurden wiederum Mitglieder der Kommission gefilmt, die in Weiten und Totalen zu sehen sind, wie sie Tote untersuchen und sich Notizen machen.

Die Aufnahmen aus Pekalino[450] stammen laut Narration von Smirnow und Muranzew. Die beiden haben laut Narration am 28. Februar 1944, dem Tag der Ankunft der Roten Armee, gefilmt.

Für die Aufnahmen über die Sowchose Bolschevitschka[451] gibt es keine entsprechenden Erwähnungen.

In Slonim[452] wird der Name des Kameramannes genannt: Sofim. Er habe am 13. Juni 1944 gefilmt.

---

[445] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 25'07"–25'51".

[446] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 25'52"–26'40".

[447] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 26'41"–27'10".

[448] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 27'11"–27'48".

[449] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 27'49"–28'36".

[450] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 28'37"–29'43".

[451] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 29'44"–30'11".

[452] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 30'12"–30'54".

Für das KZ Salaspils[453], das KZ Klooga[454] und das Lubliner Gefängnis[455] gibt es keine Erwähnungen. In den Aufnahmen aus Salaspils wurden allerdings sowjetische Soldaten dabei gefilmt, wie sie Tote auf Tragen aus den Massengräbern bergen und zu einer der medizinischen Kommissionen bringen. In Klooga sind sowjetische Soldaten zu sehen, die einem Überlebenden dabei zusehen, wie er die Verbrennung der Leichen auf dem Scheiterhaufen demonstriert. In Lublin sind Soldaten dabei gefilmt worden, wie sie Tote betrachten.

Das Kriegsgefangenenlager Nr. 344 in Schlesien[456] wurde laut Narration von Kutub-Sade und Mogilewski am 24. März 1945 gefilmt. Auch die Rote Armee und sowjetische Ärzte werden hier erwähnt. Mitglieder des ärztlichen Personals sind dabei gefilmt worden, wie sie Überlebende behandeln.

Majdanek[457] wurde von Sofjin, Karmen und Stadtland gefilmt. Bei zweiterem handelt es sich um Roman Karmen, der auch für die Regie des fertigen Filmes verantwortlich war. Es wird außerdem berichtet, dass Ausgrabungen angestellt worden sind und es medizinische Untersuchungen von Toten seitens der Sowjets gab. In der Sequenz über Majdanek wurden sowjetische Soldaten bei unterschiedlichen Tätigkeiten gefilmt, wie dem Exhumieren oder dem Beerdigen von Toten. Am Ende der Sequenz sind die Hände einer Person zu sehen, die Ausweispapiere aufblättert, um die Personaldaten von verschiedenen Opfern zu zeigen.

Der Regisseur des fertigen Beweisfilms, Roman Karmen, der an der Dokumentation des vorgefundenen KZ Majdanek beteiligt war, hat sich folgendermaßen über das Lager geäußert:

> In the course of my travels into liberated territory I have never seen a more abominable sight than Majdanek near Lublin, Hitler's notorious *Vernichtungslager*, where more than half a million European men, women, and children were massacred… This is not a concentration camp; it is a gigantic murder plant. Save for the 1.000 living corpses the Red Army found alive when it entered, no inmate escaped alive. Yet full trains daily brought thousands from all parts of Europe to be coldly, brutally massacred. In the center of the camp stands a huge stone building with a factory chimney – the world's biggest crematorium… The gas chambers contained some 250 people at a time. They were closely packed… so that after they suffocated they remainded

[453] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 30'55"–31'23".

[454] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 31'24"–33'24".

[455] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 33'25"–34'48".

[456] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 34'49"–37'04".

[457] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 37'05"–43'43".

> standing… It is difficult to believe it myself but human eyes cannot deceive me…[458]

Der Schock, unter dem die Soldaten und Kameraleute standen, als sie auf Vernichtungslager wie Majdanek trafen, ist aus diesem Bericht deutlich herauszulesen. Es stellt sich die Frage, ob der psychische Zustand der Kameraleute Einfluss auf die Art hatte, wie sie die vorgefundenen Zustände festgehalten haben. Diese Frage kann im Zuge dieser Arbeit nicht eingehend beantwortet werden, ließe aber weitere Nachforschungen zu.

In der Narration über Auschwitz[459] werden die Kamerapersonen Oschurkow, Bykow, Kutub-Sade, Pawlow und Woronzow erwähnt. Zweimal wird über die Rote Armee gesprochen, einmal über ein Hospital der Roten Armee und die Ärzt_inn_en, die dort arbeiteten. In den Filmaufnahmen aus Auschwitz sind Soldaten hauptsächlich dabei gefilmt worden, wie sie mit Überlebenden sprechen oder diese medizinisch behandeln. Auch ärztliches Personal wurde bei der Untersuchung von Toten gefilmt. Einige Männer sind dabei zu sehen, wie sie das vorgefundene Haar der Ermordeten begutachten. Bei den Personen, die im Film zu sehen sind, handelt es sich um Soldat_inn_en, Mitglieder des sowjetischen Sanitätsdienstes, Angehörige des polnischen Roten Kreuzes, Mitgliedern der Außerordentlichen Staatlichen Kommission und Zivilist_inn_en aus der Umgebung. Es begannen auch ehemalige Häftlinge selbst, anderen ehemaligen Mithäftlingen zu helfen.[460] Strzelecki zufolge waren die ersten, die mit Untersuchungen am Gelände des Befreiten KZ Auschwitz begannen, die Staatsanwaltschaft der Ersten Ukrainischen Front, welche das Lager befreit hatte. Diese habe im Auftrag und unter Aufsicht der Außerordentlichen Staatlichen Kommission gearbeitet. Als ihre Vertreter werden D.I. Kudr'javcev und S.G. Kuzmin genannt.[461] Es kann nicht verifiziert werden, ob diese Personen im Film sichtbar sind. In der Narration des Beweisfilms wird keine Staatsanwaltschaft der Armee erwähnt.

Für die psychiatrische Anstalt in Obrawalde[462], die Medizinische Akademie in Danzig[463] und das Posener Gefängnis[464] werden keine sowjetischen Einheiten oder Einzelpersonen erwähnt. In Obrawalde sind allerdings Soldaten zu sehen, die die aufgegriffene

---

[458] Karmen, Roman: „Vernichtungslager" in *Time*, 21. August 1944 zit. n.: Bridgman: *The End of the Holocaust*, S. 20.

[459] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 43'44"–54'21".

[460] Distel: „Vom KZ zur Gedenkstätte" in Benz/Distel (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Band 5*, S. 157.

[461] Strzelecki: „Die Liquidation des KL Auschwitz" in Długoborski/Piper,(Hrsg.): *Auschwitz 1940–1945. Band 5*, S. 61.

[462] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 54'22"–55'44".

[463] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 55'45"–57'11".

[464] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 57'12"–57'47".

Oberkrankenschwester befragen bzw. bewachen. Einer der Soldaten scheint als Übersetzer zu fungieren. Weitere Soldaten wurden dabei gefilmt, wie sie sich die Anstalt zeigen lassen und wie am Anstaltsfriedhof gegraben wird. Klee zufolge seien die Ermittlungen durch den Staatsanwalt der Ersten Weißrussischen Armee in Obrawalde relativ rasch eingestellt worden, da „die Anzahl der umgekommenen Russen als äußerst unbedeutend anzusehen" war.[465] Klee verweist an dieser Stelle nicht auf seine Quelle. Sofern die sowjetischen Staatsanwaltschaften tatsächlich auf diese Weise gearbeitet haben, verstärkt sich der in der Analyse bereits wahrgenommene Fokus auf die sowjetischen Opfer.

In Danzig[466] sind sowjetische Soldaten nur im gleichen Frame mit dem aufgegriffenen Präparator zu sehen. Sie stellen offenbar Fragen und lassen sich ein Stück Haut zeigen.

Für das Gefängnis in Sonnenburg[467] werden „sowjetische Truppen" und „Einheiten der Roten Armee" genannt.

5.2.7 Was ist die Message von *Nazi Concentration Camps*?

Um Aussagen darüber machen zu können, ob Tendenzen der Darstellung und der Narration in den beiden zu analysierenden Filmen vorhanden sind, sollen an dieser Stelle die wichtigsten Erkenntnisse aus den vorangegangenen Unterkapiteln zusammengefasst und gedeutet werden.

In *Nazi Concentration Camps* werden drei verschiedene Häftlingskategorien erwähnt. Politische Gefangene werden sechsmal genannt, Personen, die aus religiösen Gründen im Konzentrationslager waren zweimal und „Gewohnheitsverbrecher" werden einmal genannt (allerdings mit Hinweis darauf, dass das ein Begriff der NS-Täter_innen ist).

Es gibt insgesamt zehn Einzelnennungen oder Aufzählungen von Nationalitäten. Folgende Herkunftsländer werden genannt: Polen siebenmal, Russland fünfmal, Frankreich viermal, Tschechien bzw. die Tschechoslowakei dreimal, Belgien zweimal, Deutschland (ohne zusätzliche Informationen) zweimal, Jüdinnen und Juden aus Deutschland einmal, politische Häftlinge aus Deutschland einmal, Ungarn einmal, Niederlande einmal. In der Sequenz über Mauthausen werden amerikanische Offiziere genannt, sodass die USA einmal als Herkunftsland von Opfern erwähnt werden. Andere, nicht spezifizierte Nationalitäten bzw. „jede Nation" Europas kommen jeweils einmal vor.

---

[465] Klee: *„Euthanasie" im Dritten Reich*, S. 399.

[466] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 55'45"–57'11".

[467] *Shoah, les Oubliés de l'Histoire*, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 57'48"–59'17".

Die filmische Darstellung der Opfer beschränkt sich im Großen und Ganzen auf das Abfilmen von Toten. Nur an zwei Orten wurden keine Leichen gefilmt oder die Bilder wurden nicht in den finalen Schnitt aufgenommen: in Penig und in Breendonck. An fünf verschiedenen Orten kommen Überlebende zu Wort: in Leipzig, Ohrdruf, Hannover, Mauthausen und Bergen-Belsen.

Der Begriff, der in *Nazi Concentration Camps* für Täter_innen am häufigsten verwendet wird, ist „Nazi(s)". An vier Orten (Penig, Ohrdruf, Hadamar und Belsen) wurden explizite Täter_innen, wie beispielsweise SS-Angehörige, aufgegriffen. An fünf Orten, nämlich Ohrdruf, Nordhausen, Arnstadt, Buchenwald und Dachau sind Zivilist_inn_en, das heißt Anrainer_innen anwesend. Es wird vermutet, dass einige der sichtbaren Personen in Mauthausen ebenfalls Anrainer_innen sein könnten, laut Wiesenthal handelt es sich allerdings auf jeden Fall (auch) um gefangene Nationalsozialist_inn_en.[468]

Mehrere Einheiten der US Army werden namentlich benannt, in den Aufnahmen aus Ohrdruf gibt es einen zusätzlichen Fokus auf die Delegation um General Dwight D. Eisenhower. Die Nennung bestimmter Einheiten und Namen scheint dazu dienen zu können, größere Identifikation mit der Armee herzustellen. Sowie Namen und Einzelschicksale helfen können, größere Sachverhalte näherzubringen, kann in diesem Fall der Triumph der einzelnen Armeeeinheiten unterstrichen werden. Die Soldaten vor der Kamera sind entweder in bewachender, beobachtender oder helfender Handlung zu sehen. Vor allem das Pflegen von Häftlingen nimmt, wenn es filmisch festgehalten wurde, relativ viel Platz im Film ein. Vor allem in Penig und in Nordhausen wird viel Wert darauf gelegt, die medizinische Hilfe in den Vordergrund zu stellen. In Hadamar liegt der Fokus auf dem Sammeln von Beweisen und in Dachau auf der Befreiung bzw. dem Triumph der Alliierten über Nazideutschland.

Im Gegensatz zum sowjetischen Beweisfilm konzentriert sich *Nazi Concentration Camps* auf „that regime's aggressive militarism and repression of political opponents."[469] Der Fokus auf die Opferrolle der Sowjetunion konnte selbstverständlich nur deshalb funktionieren, weil Teile der ehemaligen Sowjetunion vom Deutschen Reich überfallen worden waren und es damit einhergehend unzählige zivile Opfer auf sowjetischer Seite gab. Diesen Blickwinkel können die Vereinigten Staaten nicht einnehmen, da der Krieg nicht auf eigenem Staatsgebiet stattgefunden hat. Der Fokus auf Militarismus und politische Gegner_innen ist somit nachvollziehbar. Es wird allerdings im Film auch niemals Nähe zu den Opfern aufgebaut, wie es in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*

---

[468] Wiesenthal: *Recht, nicht Rache*, S. 47.

[469] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 192.

der Fall ist. Die Nennung vieler Namen macht den sowjetischen Film deutlich persönlicher. Im Vergleich geht *Nazi Concentration Camps* eher auf Distanz. Aufgrund dieser Überlegungen könnte geschlossen werden, dass der amerikanisch-britische Film mehr auf seine Beweisfunktion für den Gerichtssaal fokussiert ist.

5.2.8 Was ist die Message von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*?

Was in der Narration von *Nazi Concentration Camps* überhaupt nicht gemacht wird, im sowjetischen Beweisfilm aber ausführlich, ist das Nennen von Namen. Insgesamt 46-mal werden Namen von Opfern genannt, wobei teilweise nur Familiennamen, oft aber vollständige Vor- und Nachnamen (bzw. Initialen oder Patronyme) genannt werden. Auch die Erwähnung von verschiedenen Berufen nimmt einen wichtigen Teil der Sprache in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* ein. 26-mal werden Berufe benannt, wobei „Soldat“ mit vier Nennungen am häufigsten vorkommt, gefolgt von „Arbeiter“ und „Lehrer_in“ mit drei Nennungen und „Hausfrauen“, „Kolchosenbauern“ und „Sekretärinnen“ zweimal. Andere Berufe sind: Bauer/Bäuerin, Ingenieur_in, Arzt/Ärztin, Fahrer_in, Buchhalter_in, Kellner_in, Hausmeister_in, Zahnarzt/Zahnärztin, Landwirt_in, Elektriker_in.[470] Die Opfer werden insgesamt siebenmal als solche benannt, andere häufige Begriffe, um die Opfer zu beschreiben sind „Bewohner“, „Einwohner“, „Bevölkerung“, „Zivilisten“, „Häftlinge“, „Menschen“ und „Personen“. 30 mal wird der Begriff „Leichen“ verwendet, 14-mal wird sich auf Kinder bezogen, zehnmal auf Frauen, dreimal auf alte Menschen und viermal auf Männer. Auffällig ist, dass Familienkonstellationen insgesamt 43-mal genannt werden. Also entweder „die Familie xy“ oder Begriffe wie Mutter, Vater, Tochter, Sohn usw.

Beim Sprechen über die Täter_innen gibt es eine ganz klare Tendenz, sie „die Deutschen“ zu nennen. Insgesamt 53-mal fällt diese Bezeichnung im Film. Weit abgeschlagen an zweiter Stelle steht „die Nazis“ mit acht Erwähnungen. Keine anderen Bezeichnungen für Täter_innen wurden mehrfach genannt, lediglich genauere Beschreibungen wie Gestapo(beamt_inn_e_n), Lagerärzte/Lagerärztinnen, NS-Ärzte/NS-Ärztinnen, Oberkrankenschwester wurden verwendet.[471]

---

[470] In den deutschen Untertiteln wird keine geschlechtergerechte Sprache verwendet. Die Berufsbezeichnungen in der deutschen Übersetzung lauten: Bauer, Ingenieur, Arzt, Fahrer, Buchhalter, Kellnerin, Hausmeister, Zahnärztin, Landwirt, Elektriker.

[471] In den deutschen Untertiteln wird keine geschlechtergerechte Sprache verwendet. Die Bezeichnungen in der deutschen Übersetzung lauten: Gestapo(beamte), Lagerärzte, NS-Ärzte, Oberkrankenschwester.

Um die eigenen, das heißt sowjetischen Einheiten oder Personen zu bezeichnen, wurden 24-mal Namen genannt. Bei allen Nennungen handelt es sich um den Namen der Kameraperson (insgesamt 21 verschiedene: Sologubow, Popow, Lewitan, Oschurkow, Masruko, Krylow, Schneider, Arliankino, Browin, Schafranow, Woronzow, Smirnow, Muranzew, Sofim, Kutub-Sade, Mogilewski, Sofjin, Karmen, Stadtland, Bykow, Pawlow). Oschurkow, Woronzow und Kutub-Sade werden jeweils zweimal genannt. Die Rote Armee wird siebenmal genannt, die Kommission zweimal, Ärzte/Ärztinnen dreimal.

Es kann festgestellt werden, dass die Sprache im sowjetischen Film eindeutiger ausfällt als im amerikanisch-britischen. Die filmischen Darstellungen gestalten sich ebenfalls weniger ausgewogen. Soldat_inn_en der Roten Armee sind selten bei helfenden oder unterstützenden Handlungen gefilmt worden. Lediglich die Mitglieder der Außerordentlichen Staatlichen Kommission wurden stets bei der Arbeit abgelichtet. In vielen der Aufnahmen aus dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion, in denen Gebiete und keine Lager oder sonstige Einrichtungen befreit wurden, wurde die überlebende Zivilbevölkerung sehr ausführlich bei der Trauerarbeit gefilmt. Der Fokus liegt somit wesentlich ausgeprägter bei den Opfern als bei den sowjetischen Truppen.

Es wurde bereits festgestellt, dass der Opferstatus der sowjetischen Bevölkerung in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* besonders hervorgehoben wird. Das geschieht durch die oftmalige Erwähnung, dass es sich bei den Opfern um „Sowjetbürger“ handle und durch die vielen Überlebenden, die bei der Trauer um ihre toten Angehörigen gefilmt wurden. Hicks stellt fest, dass die russische Opferrolle im Narrativ am stärksten im Fokus steht und nichts mehr ins Rampenlicht gerückt wird als jene.[472] Die Nennung von vielen Namen und Familienzusammenhängen von Ermordeten verstärkt diesen Eindruck durch eine Individualisierung der Opfer. Allerdings muss an dieser Stelle auch festgehalten werden, dass es laut Nachforschungen von Hicks Anweisungen an die überlebende Zivilbevölkerung der Sowjetunion gab: „[…] the dead were chosen, identified carefully, and often posed or rearranged. The living were sometimes told how to react to loss or to the camera.“[473] Dass die Toten für die Kamera arrangiert worden sind, wurde bereits oben besprochen. Dieses Vorgehen kann bei genauer Betrachtung von einzelnen Frames nachvollzogen werden. Dass manchen Überlebenden gesagt wurde, wie sie sich im Anbetracht der Toten verhalten sollen, kann aus dem Filmmaterial selbst nicht abgeleitet werden.

---

[472] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 192.

[473] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 191–192.

Auch Simon Wiesenthal verweist in einer Feststellung über Franz Murer beiläufig auf die sich oft wiederholende Phrase der Sowjetbürger als Opfer. Dieser sei nach seiner Verhaftung „von den Briten an die Russen ausgeliefert (in deren Gebiet Wilna nunmehr lag) und dort 1949 wegen Mordes ‚an sowjetischen Bürgern' zu fünfundzwanzig Jahren Kerker verurteilt"[474] worden. Wiesenthal setzt die sowjetischen Bürger in seinem Buch in Anführungszeichen. Er schrieb keineswegs ohne politische Agenda – immer wieder ist sein Antikommunismus deutlich herauszuhören. Doch die Kritik an der Formulierung und der oftmaligen Erwähnung der sowjetischen Opfer darf nicht als plumper Antikommunismus verstanden werden, sondern vielmehr als Kritik an der Wortwahl bzw. der prinzipiellen Politik seitens der Sowjetunion. Diese Kritik richtet sich gegen das Verschweigen der Tatsache, dass es sich bei vielen der Toten auf dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion um Jüdinnen und Juden handelte:

> The Einsatzgruppen had murdered up to a hundred Jews during this occupation [in Rostow] but the original newsreel fails to identify a Jewish identity for any of the victims shown. The same is true of the images of Babyi Iar, near Kiev; of Drobitskii Iar, near Kharkov; and of Kerch, Taganrog, and other places were the majority of victims were Jews. The sole exception occurs in an image from Klooga that briefly shows a dead prisoner's Star of David insignia, but the commentary does not point this out.[475]

Hicks bezieht sich in dieser Passage auf Newsreels, weil einige der Bilder schon vor der Herstellung des Beweisfilms und vor dem Screening in Nürnberg in der Sowjetunion gezeigt worden waren. Diese Newsreels sind nicht Teil der Analyse dieser Arbeit, da sie mit anderer Narration unterlegt sind und nicht dem Beweisfilm entsprechen. Doch anhand von Hicks' Analyse wird deutlich, dass die jüdischen Opfer auch schon in früheren Montagen ausgespart worden waren. Vor allem Babi Jar ist heute als großer Vernichtungsort der Shoah bekannt. Die jüdische Bevölkerung von Kiew war gezielt für Erschießungen ausgesucht worden. In *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* wurden aus den Opfern „Sowjetbürger". Der zitierte Davidstern in Klooga wurde bereits in der Analyse erwähnt und kann als ein filmimmanenter Hinweis darauf dienen, dass der Mord am europäischen und sowjetischen Judentum in der Narration einfach ausgeklammert worden ist. Es stellt sich allerdings die Frage, warum es der sichtbare Judenstern in die Endfassung des Beweisfilmes geschafft hat. Er wurde entweder übersehen oder, falls er intentional dem Schnitt nicht zum Opfer gefallen ist, muss sein

---

[474] Wiesenthal: *Recht, nicht Rache*, S. 32.

[475] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 193–94.
Bezüglich der Opferzahlen in Rostow zitiert Hicks *Kholokost na territorii SSSR: Entsiklopediia*, 2. Auflage, „Rostov-na-Donu", Moskau: Rosspen 2011.

Vorhandensein als subversives Element betrachtet werden. Diese Frage kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

Die sowjetische Tendenz, Jüdinnen und Juden nicht zu erwähnen, setzt sich auch in anderen Filmen fort. Die sowjetische Anklage hat beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher noch andere Beweisfilme gezeigt. Einer davon behandelt die Zerstörung von Kunst und Kultur auf sowjetischem Boden:

> […] *The Destruction of Works of Art and Artifacts of National Culture, Wrought by the Nazis on the Territory of the USSR* (*Razrusheniia proizvedenii iskusstva i pamiatnikov natsional'noi kul'tury, proizvedennye nemtsami na territorii SSSR*) […] concentrates on damage to architecturally important Russian buildings, especially churches and monasteries, as well as the destruction of places of historical interest linked to Russian writers and composers. No images of the synagogues that the Nazis ruined or defiled interrupt this catalog of damage to Russian cultural heritage.[476]

Das Weglassen der zerstörten Synagogen in diesem Film interpretiert Hicks hier auf die selbe Weise wie die Nichterwähnung der jüdischen Opfer: Als Ignoranz der sowjetischen Führung gegenüber dem Leid, das speziell der jüdischen Bevölkerung zugefügt worden war. Das Leid der „Sowjetbürger" soll wiederum in den Vordergrund gestellt werden. Es ist allerdings nicht der Fall, dass die sowjetische Anklage zerstörte Synagogen ignoriert hat. Im Wortlaut des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher kann nachgelesen werden, dass General Rudenko zerstörte Synagogen auf dem Gebiet der Sowjetunion beklagt: „Auf dem sowjetischen Boden verbrannten, plünderten und entweihten sie 1.670 orthodoxe Kirchen, 237 römisch-katholische Kirchen, 69 Kapellen, 532 Synagogen und 258 andere Gebäude, die als Einrichtungen für religiöse Zwecke dienten."[477] In seinen weiteren Ausführungen erwähnt Rudenko bestimmte, besonders alte religiöse Gebäude, wobei es sich ausschließlich um Klöster, Kirchen und Kathedralen handelt.[478]

Auch dass nur ein einziges Mal Jüdinnen und Juden als Opfer der Vernichtung genannt werden – und das in einer Aufzählung von Nationalitäten in Auschwitz – steht symptomatisch für deren Vernachlässigung im Film: „Although [*Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*] represents Auschwitz, it says virtually nothing about the fact that mostly Jews were killed there."[479]

---

[476] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 192.

[477] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7,* S. 213.

[478] Der IMT: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, Band 7*, S. 213–214.

[479] Hicks: *First Films of the Holocaust*, S. 193.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Arbeit der Außerordentlichen Staatlichen Kommission durch berühmt gewordene – aber falsche – Zahlen, wie etwa vier Millionen Tote in Auschwitz, im Nachhinein kritisiert wurde und wird. Strzelecki weist auch darauf hin, dass die teilweise falschen Angaben der Kommission negative Auswirkungen auf die spätere Forschung zur Geschichte sowie auf ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit gehabt habe.[480] Es sollte trotzdem darauf hingewiesen werden, dass der prompte Beginn der Untersuchung der NS-Verbrechen durch die Kommission dazu geführt hat, dass sehr bald große Mengen an Daten gesammelt wurden, die ohne diese Bemühungen verschwunden wären. Die Zahlen der sowjetischen Kommission müssen mit Vorsicht genossen werden, natürlich muss auch die Perspektive, aus der gesprochen wird, mitgedacht werden. Die Sowjetunion konnte sich bezüglich des Zweiten Weltkriegs als Opfer- und als Siegernation darstellen. Dass die eigenen Verbrechen innerhalb des Krieges oder unmittelbar danach eher verschwiegen werden, ist kein sowjetisches Phänomen. Derartige Narrative gab und gibt es auch in anderen Staaten, ganz besonders stark beispielsweise in Österreich und in Polen.

5.3 Wirkungsrealität in der Gegenwart

Aus den anfänglichen Überlegungen, welche Version der beiden analysierten Filme jeweils für die wissenschaftliche Untersuchung ausgewählt werden sollte, geht bereits hervor, dass *Nazi Concentration Camps* sowohl auf DVD als auch online verfügbar ist und *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* ebenfalls auf DVD gesichtet werden kann. Es wird nicht ausgeschlossen, dass der sowjetische Beweisfilm auch online zu sehen ist, allerdings wurde er im Zuge der Recherchen nicht online gefunden. Andere Schreibweisen (das heißt die russische Schreibung mit kyrillischen Buchstaben oder anderer Schreibweise mit lateinischen Buchstaben) oder der Verzicht auf Untertitel würden diesbezüglich eventuell zu positiven Ergebnissen führen.

Wer diese Filme sehen möchte, kann das auf jeden Fall tun. Die DVDs sind teilweise sehr günstig zu erstehen. Damit stellt sich die Frage, ob die Analysekategorie Wirkungsrealität, bezogen auf die Gegenwart, überhaupt der Rede wert ist. Die Filme können kaum zufällig im Fernsehen gesehen werden. Die Recherche nach den Filmtiteln sowie der Bestellvorgang von DVDs ist vorausgesetzt. Mit einer Ausnahme: *Nazi Concentration*

[480] Strzelecki: „Die Liquidation des KL Auschwitz“ in Długoborski/Piper (Hrsg.): *Auschwitz 1940–1945. Band 5*, S. 63.

Camps scheint auf netflix.com[481] als Suchergebnis auf, wenn beispielsweise nach „Konzentrationslager“, „KZ“, „Nationalsozialismus“, „Nazi“ oder „Hitler“ gesucht wird. Dort kann es somit auch zufällig gefunden werden. Im Gegensatz dazu ist es zumindest im deutschsprachigen Raum, bzw. als nicht-russischsprachige Person vergleichsweise schwierig, *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* zufällig zu finden. Wird nach Videomaterial zum Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher recherchiert, stoßen aber vermutlich auch Laien auf den Film.

5.3.1 Atrocity Pictures and chill

In diesem Zusammenhang soll an dieser Stelle statt einer eingehenden Analyse der Wirkungsrealität bezogen auf das 21. Jahrhundert problematisiert werden, was es bedeutet, dass ein Nürnberger Beweisfilm ohne Kontext auf einer relativ frei zugänglichen und sehr populären Streamingplattform zu sehen ist. Es wird davon ausgegangen, dass netflix.com deutlich populärer ist als archive.org. Auf zweitgenannter Plattform ist der Film theoretisch mit weniger Hürden (das heißt kostenlos) zu sehen. Die Zugänglichkeit des Films auf netflix.com wird trotzdem als deutlich höher eingeschätzt, da der Film, wie bereits oben erwähnt, auch vorgeschlagen wird, wenn nicht explizit der Titel des Films in der Suchmaske eingegeben wird.

Die unzureichenden Informationen, die dem Film auf netflix.com beigefügt werden, bereiten unbedarfte Seher_innen keinesfalls auf die Bilder des Films vor. *Nazi Concentration Camps* ist auf der Streamingplattform mit der Altersempfehlung „16+“ vermerkt und zeigt als Information den folgenden Satz an: „Schockierendes Filmmaterial zeigt befreite Konzentrationslager wie Buchenwald und Ohrdruf, die auf Befehl von General Eisenhower von den Anwohnern besucht wurden.“[482] Diese Beschreibung ist selbstverständlich nicht vollkommen falsch, doch im Sinne der Streamingplattform auf das Publikum zugeschnitten, das anhand sehr kurzer Einführungstexte zum Klick auf einen Titel verleitet werden soll.

Als positiv an der einfachen Verfügbarkeit von *Nazi Concentration Camps* könnte angeführt werden, dass auf diese Weise keine Tabuisierung entsteht. Eine Auseinandersetzung mit den Themen Konzentrationslager und Shoah sollte niederschwellig entstehen können. Dass es sich bei dem Film (wie bei allen Film- und Fotoaufnahmen aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges) um ein interessantes Zeitdokument handelt, steht für die meisten (Zeit-)Historiker_innen wahrscheinlich außer Frage. Sowohl historische als auch

---

[481] Die Plattform netflix.com bietet nicht international das gleiche Angebot. Die Feststellungen Bezüglich der Verfügbarkeit von *Nazi Concentration Camps* auf netflix.com beziehen sich auf den Standort Österreich. Die angebotenen Inhalte von netflix.com wechseln, weshalb zusätzlich vermerkt sei, dass die Verfügbarkeit des Films sich auf das Jahr 2019 bezieht.

[482] https://www.netflix.com/title/80119192, Zugriff: 7.4.2019.

filmwissenschaftliche, soziologische, politologische oder andere Zugänge zu diesem visuellen Material eröffnen eine Vielzahl an wissenschaftlichen Fragestellungen, die aus verschiedenen Blickwinkeln erläutert werden können. Auch für interessierte Laien oder Personen, die keinen Zugang zu wissenschaftlicher Literatur haben (infrastrukturell oder sprachlich), kann die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit durch derartiges Material einfacher gestaltet werden.

Als negativ an der niederschwelligen Verfügbarkeit von *Nazi Concentration Camps* kann angeführt werden, dass es durch die Sichtung auf netflix.com keine Möglichkeit zur Vor- oder Nachbereitung gibt. Aufgrund der zum Teil drastischen Bilder und der Narration, die wenig historische Informationen liefert, können Rezipient_inn_en mit vielen unbeantworteten Fragen zurückbleiben. Es entsteht eventuell das Bedürfnis, über das Gesehene zu sprechen. Der Zugang zu einer Person, die sich auf wissenschaftliche Weise mit dem Film auseinandergesetzt hat, ist allerdings im Gegensatz zum Film selber nicht niederschwellig bewerkstelligbar (außer es befindet sich ein_e entsprechende_r Historiker_in oder Filmwissenschaftler_in im Freundes-, Bekannten- oder Familienkreis). An dieser Stelle kommt es entweder zur einem Gespräch mit einer qualifizierten Person, zu einem Gespräch mit einer nicht qualifizierten Person (das heißt mit jemandem, der_die selber über keine Expertise zum entsprechenden Thema verfügt) oder zum Schweigen über den gesichteten Film. Gespräche können selbstverständlich auch in Internetforen, auf sozialen Medien oder per Mail erfolgen. Unter Umständen fällt es in manchen Kontexten schwer, die Expertise des Gegenübers richtig einzuschätzen.

Die fehlenden historischen Hintergrundinformationen und die Kontextlosigkeit von *Nazi Concentration Camps* auf netflix.com könnten bei Rezipient_inn_en zu Ablehnung des Themas führen. Der Film hat das Potenzial, mehr Fragen als Antworten zu hinterlassen, wodurch Unsicherheit auftreten kann. Die Fülle an Literatur, die es außerdem zum Thema Shoah und Konzentrationslager gibt und die zum selbstständigen Weiterrecherchieren einlädt, kann in gleicher Weise zu Überforderung führen. In letzter Konsequenz könnte es also passieren, dass der_die Rezipient_in sich vom Thema nicht angesprochen fühlt, die Bilder aufgrund der Grausamkeit – und damit ebenso den gesamten Themenkomplex – ablehnt. Im schlimmsten Fall kommt es aufgrund unwissenschaftlicher Recherchen zur Verstrickung in Verschwörungstheorien, die das alliierte Filmmaterial als Propaganda abtun und implizit oder explizit den Holocaust leugnen.

Zuletzt kann an den Filmen (nicht nur an *Nazi Concentration Camps*) ihr Einsatz außerhalb des ursprünglichen Rahmens, dem Nürnberger Gerichtssaal, aufgrund ihrer expliziten Darstellungen kritisiert werden. Für die gerichtliche Praxis bzw. vor Prozessbeginn schien es unabdingbar, die schlimmsten Auswirkungen der nationalsozialistischen Ideologie

festzuhalten. Wie bereits oben erläutert, konnten die Bilder damit auch bestimmte Ziele verfolgen (Aufklärung über die Verbrechen, Festigung einer Meinung über den Nationalsozialismus), doch der Respekt vor den Toten, die in den Filmen zu sehen sind, wurde im Zuge der Zielerreichung außen vor gelassen. Oben wurde bereits diskutiert, dass nach der Befreiung der verschiedenen Lager und Gebiete der Einsatz von drastischen Maßnahmen notwendig war, um die Überlebenden versorgen zu können und die Seuchengefahr möglichst einzudämmen. Daraus ergibt sich der (subjektiv) wenig respektvolle Umgang mit den in den Filmen gezeigten Toten. Die filmimmanenten Informationen über den Vorgang der Bestattungen scheinen nicht ausreichend gegeben zu sein. Die Streamingplattform netflix.com stellt, wie bereits oben gezeigt, ebenfalls keine passenden Informationen bereit.

5.3.2 Rezente Sehgewohnheiten von dokumentarischen Filmen

Zum Abschluss der Analyse der Wirkungsrealität soll wiederum speziell auf jenes Publikum fokussiert werden, das *Nazi Concentration Camps* zufällig durch eine Suche auf netflix.com sehen könnte. Wird beispielsweise das Angebot anderer dokumentarischer Filme auf der Streamingplattform betrachtet, stellt sich schnell heraus, das es sich dabei zum größten Teil um professionelle Filme oder Serien handelt, die teuer produziert wurden. Es gibt keinen Platz für amateurhafte Filme und Serien, keine experimentelle Formen und wenig, das als wirklich anspruchsvoll gelten kann. Einer Fülle an Naturdokumentarfilmen, beispielsweise von der BBC, und Filmen über relativ aktuelle Ereignisse stehen einige wenige Dokumentarfilme über den Zweiten Weltkrieg oder spezielle Aspekte davon gegenüber.

Die Sehgewohnheiten von Nutzer_inne_n von netflix.com können aufgrund dieser Feststellungen natürlich nicht generalisiert werden. Auch Personen, die experimentelle Formen und arthouse cinema schätzen, können auf netflix.com Ablenkung und Unterhaltung finden. Doch die zeitgenössische Form vieler Dokumentarfilme, die auf breites Publikum ausgelegt sind, verspricht Informationen und Antworten auf brennende Fragen. *Nazi Concentration Camps* leistet das zu großen Teilen nicht. Alleine die schwarzweißen Bilder brechen mit Sehgewohnheiten. Die Amateurhaftigkeit, die dem Film – im Vergleich zu modernen Produktionen – innewohnt, wirkt auf Mainstreampublikum vielleicht etwas aus der Zeit gefallen. Sowohl *Nazi Concentration Camps* als auch *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* können als in der Tradition des direct cinema stehend verstanden werden. Doch auch die scheinbare Beobachtung, in der in das Geschehen wenig eingegriffen wird, ist stets inszeniert. Die in dieser Arbeit enthaltene Filmanalyse nach Korte hat gezeigt, dass es in beiden Beweisfilmen viele Elemente gibt, die als Inszenierung, und nicht als reine abgefilmte Wahrheit, zu betrachten sind. Zur Feststellung der eingesetzten inszenatorischen Mittel in beiden Filmen sind detaillierte Kenntnisse der historischen Umstände notwendig. Dieses Wissen – genauso wie das

Wissen um Techniken der Filmanalyse – kann beim Publikum der Filme nicht vorausgesetzt werden, wenn diese (frei) im Internet oder auf online zu erwerbenden DVDs rezipiert werden können. Dass in beiden Filmen sowohl historische Informationen und Tatsachen weggelassen werden, dafür andere überbetont werden, wurde ebenfalls in der Analyse festgestellt. Es kann deshalb nicht davon ausgegangen werden, dass die Filme ohne Kontext und ohne Vor- bzw. Nachbereitung zur Wissensvermittlung geeignet sind. Der Faktor der Wissensvermittlung steht jedoch bei vielen Dokumentarfilmen rezenten Datums im Vordergrund und wird vom Publikum eventuell verlangt bzw. werden die Inhalte als reine Wissensvermittlung rezipiert. An dieser Stelle kann es sich dann ergeben, dass einseitige Informationen aufgenommen werden.

Aufgrund der Verfügbarkeit der Filme, die nicht in zeitgenössischen Rezensionen behandelt werden, kann die Wirkungsrealität nur schwer analysiert werden. Es muss an dieser Stelle beim Versuch bleiben, die Sichtung der Filme theoretisch in einen Kontext von Sehgewohnheiten, Seherwartungen und subjektivem Umgang mit derartigem Material zu setzen. Eine Vor- und Nachbereitung könnte durchaus filmimmanent stattfinden. Im Sinne einer Enttabuisierung wäre es deshalb sinnvoll, beide Filme weiterhin niederschwellig anzubieten, allerdings müssen Kontextinformationen bereitgestellt werden. Durchaus vorbildlich in dieser Hinsicht (allerdings kritikwürdig im Bezug auf andere Aspekte) ist der Film *German Concentration Camps Factual Survey*, der einen Teil mit Zusatzinformationen von Expert_inn_en am Ende enthält. Derartiges Material kann kein Gespräch zur Nachbereitung ersetzen, stellt jedoch einen Schritt in die richtige Richtung dar.

6. Conclusio

Was bei der Analyse der beiden Nürnberger Beweisfilme am deutlichsten hervorgetreten ist, ist ein Schweigen darüber, wer eigentlich die Opfer des NS-Regimes waren. Sowohl im amerikanisch-britischen *Nazi Concentration Camps* als auch im sowjetischen *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* werden beispielsweise Jüdinnen und Juden als Opfergruppe nur je einmal genannt. Roma und Romnija, Sinti und Sintizze werden vollkommen ausgeklammert. Auch Menschen mit Behinderung oder angeblichen Erbkrankheiten werden nicht erwähnt, obwohl in jedem der beiden Filme eine entsprechende Tötungsanstalt besprochen wird (Hadamar und Obrawalde). Aufgrund dessen was beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher verhandelt wurde, ist sichtbar, dass die zuständigen alliierten Stellen wussten, um welche Personen es sich bei den Menschen in den Filmen handelte. In der Narration beider Filme wird trotzdem nicht darüber gesprochen

Was ebenfalls in beiden Filmen zu beobachten ist, ist eine Heroisierung der eigenen Streitkräfte. Diese wird in diesem Zusammenhang als weniger problematisch wahrgenommen. Bei derartigen Inszenierungen ging es vor allem während der Kriegsjahre darum, die eigene Zivilbevölkerung und das Militär mit positiv besetzten Bildern von der Front zu beliefern. In den offiziellen Beweismaterialien vor dem Internationalen Militärgerichtshof von Nürnberg wäre derartiges Material allerdings nicht notwendig gewesen.

Vor allem in sowjetischen *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* wird der eigene Opferstatus besonders hervorgehoben. Dies ist insofern gerechtfertigt, da es sowohl in den Reihen der Roten Armee als auch in der sowjetischen Zivilbevölkerung hohe Todeszahlen gab. Die USA konnten einen derartigen Opferstatus nicht geltend machen, weshalb nur die bereits genannte Heroisierung der Streitkräfte bleibt. Der sowjetische Fokus auf die Opferrolle muss allerdings als problematisch angesehen werden, da, wie bereits oben beschrieben, viele Opfergruppen des Nationalsozialismus ausgeklammert werden. Im Beweisfilm wird versucht, den deutsch-sowjetischen Krieg als Krieg gegen die Sowjetunion zu framen. Dass der Krieg ab dem Sommer 1941 allerdings auch eine Radikalisierung in der Judenverfolgung mit sich brachte, wird ignoriert.

In der Sprache der Narration der beiden Beweisfilme sticht besonders der sowjetische Film hervor, wenn die Frage nach der Darstellung von Täter_inne_n gestellt wird. Es wird in recht einheitlicher Form über Täter_innen gesprochen, nur selten wird davon abgewichen. „Die Deutschen“ ist die Bezeichnung, die fast immer verwendet wird. Im amerikanisch-britischen Film werden mehrere unterschiedliche Begriffe verwendet, wobei „the Nazis“ hier am öftesten vorkommt. In der Sprache der sowjetischen Anklage sowie in den zitierten Memos von Molotov ist außerdem deutlich, dass die Täter_innen bestialisiert werden. Im Film ist das allerdings weniger der Fall.

Bei filmimmanenten aber außersprachlichen Darstellungsmethoden fallen einige Unterschiede auf, die eventuell auf unterschiedliche Kinotraditionen zurückgeführt werden können. In *Nazi Concentration Camps* ist die Kamera sehr oft statisch, sodass der Eindruck gewonnen werden kann, dass die Kamerapersonen eher wie mit einem Fotoapparat agieren. Die Kamera in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* ist viel dynamischer, es gibt deutlich mehr Kameraschwenks. Ob das mit der Film- und Kinotradition zusammenhängt oder nicht kann im Zuge dieser Arbeit nicht bestätigt werden. Es könnte sich genauso gut um persönliche Präferenzen der Kamerapersonen handeln oder um Anweisungen von höheren Stellen.

In beiden Filmen wurde stets versucht, viele verschiedene Beispiele für einen Sachverhalt zu zeigen, wie beispielsweise mehrere Tote oder eine größere Gruppe Überlebender. Durch die statische Kamera in Nazi Concentration Camps wurden derartige visuelle Aufzählungen oft mit Schnitten gelöst, sodass der Eindruck von hintereinander gezeigten Fotos entsteht. Die dynamische Kameraführung der sowjetischen Kameraleute führte eher dazu, dass mit Schwenks mehrere Subjekte oder Objekte nacheinander, aber ohne Schnitt, gezeigt wurden.

Eine Methode, die in der Arbeit „Annäherung“ genannt wurde, ist vor allem in *Nazi Concentration Camps* auffällig oft eingesetzt worden. Dabei wurde ein ausgesuchtes Subjekt oder Objekt zuerst aus größerer Distanz und dann, in mehreren Schnitten, aus immer größerer Nähe gefilmt. Auf diese Weise wird ein großes Ganzes, wie beispielsweise eine landschaftliche Umgebung, ein Gebäude oder ein Mensch, etabliert, um danach wie mit einem Zoom in die Details zu gehen und sich das Subjekt oder Objekt, oder bestimmte Teile davon, näher anzusehen.

Eine Eigenheit von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* ist, dass die Eingriffe der Kamerapersonen oder sonstigen beteiligten Personen eher sichtbar sind. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass nur im sowjetischen Film Sequenzen nachgestellt oder Tote arrangiert wurden. In *Nazi Concentration Camps* sind derartige Eingriffe, wenn es welche gab, nicht deutlich sichtbar. In der Arbeit wurde zitiert, dass die Trauer der Hinterbliebenen im sowjetischen Film des Öfteren durch Anweisungen in Szene gesetzt wurde. Die amerikanischen und britischen Kameraleute kamen normalerweise nicht in die Situation, in der sie überlebende Angehörige filmen hätten können.

Deutliche inszenatorische Eingriffe ins Material sind allerdings vor allem bei Ansichten von Krematoriumsöfen in *Nazi Concentration Camps* sichtbar. Beispielsweise das Filmen durch halbgeöffnete Türen oder das gleichzeitige Öffnen zweier Krematoriumsöffnungen können als eine Inszenierung dieser Anlagen interpretiert werden.

Zur Darstellung von Opfern sei zum Schluss wiederholt, dass hier in beiden Filmen ähnlich gearbeitet wurde. Tote wurden meist aus kleinerer Distanz gefilmt als Überlebende. Dieser Umstand kann Aufschluss darüber geben, dass der subjektive Eindruck, wie nah man einer vollkommen fremden Person kommen kann, bei den verschiedenen Kameraleuten ähnlich ist. Dass Tote aus kleinerer Distanz gefilmt wurden, kann wiederum als Indikator dafür gewertet werden, dass die Kameraleute durch die Erfahrung des Krieges keinerlei Berührungsängste mit Leichen hatten. Es wird keine respektvolle Distanz gewahrt wie gegenüber lebenden Mitmenschen.

Als eine letzte nennenswerte Strategie soll noch einmal auf das Nennen von Namen, Berufen und Familienkonstellationen in *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* eingegangen werden. Es wurde bereits ausführlich erörtert, dass diese Strategie im sowjetischen Beweisfilm als der Versuch gewertet wird, Nähe zu den Opfern herstellen zu können. In *Nazi Concentration Camps* fällt diese Strategie weitgehend weg. Auch die amerikanischen und britischen Behörden hätten es versuchen können, Nähe zu den Opfern herzustellen. Das einzige Opfer, das namentlich genannt wird, ist allerdings Lt. Jack Taylor, der amerikanische Soldat, der aus dem KZ Mauthausen befreit wurde. Somit fallen alle Namensnennungen in die Sphäre der eigenen Armee, denn auch die Delegation um Eisenhower wird genannt. Die vielen Nennungen im sowjetischen Beweisfilm dienen der oben erklärten Verstärkung des eigenen Opferstatus. Die namentlich genannten Personen im Film sind jene, die pauschal als „Sowjetbürger“ bezeichnet werden. Auch jüdische Überlebende im KZ Auschwitz werden namentlich genannt, allerdings wird deren Judentum ausgeklammert. Die sowjetische Bevölkerung kann auf diese Weise dazu gebracht werden, verstärkt die eigenen Landsleute als primäre Opfergruppe wahrzunehmen. Für den Nürnberger Prozess bedeutet diese Strategie, dass mehr auf Emotionen getrimmtes Empfinden ausgelöst werden soll. Der Film wirkt durch die Nähe zu den Opfern persönlicher und zugänglicher. Dass sich dahinter Strategien der Opferkonstruktion verbergen, muss allerdings mitgedacht werden.

Ein letzter Punkt, der nicht in die Analyse der Filme eingeflossen ist, ist die politische Agenda von Großbritannien. Wie die USA und die Sowjetunion hatte auch das Vereinigte Königreich kein Interesse daran, das (europäische) Judentum als primäres Opfer des Zweiten Weltkrieges darzustellen. Im Fall von Großbritannien muss mitgedacht werden, dass in der Zeit des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher Palästina noch britisches Mandatsgebiet war. Die Einreise in das Gebiet wurde kontrolliert und zu großen Teilen unterbunden. Zionistische Vorstellungen mussten im Sinne des Gebietserhaltes unterdrückt werden, wodurch es innerhalb dieses Diskurses zu vermeiden war, das jüdische Leid besonders hervorzuheben.

Im Sinne eines Ausblicks soll an dieser Stelle angefügt werden, dass das Einbeziehen der konkreten politischen Agenden der alliierten Staaten sowie das Sichten von Originaldokumenten und Akten, vor allem auch der russischsprachigen, die für diese Arbeit ausgeklammert werden mussten, zu weiteren aufschlussreichen Ergebnissen führen könnte. Die umfangreiche wissenschaftliche Literatur erlaubt eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Thema, eine Filmanalyse kann, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, neue Erkenntnisse schaffen oder auf anderem Wege erreichte Erkenntnisse bestätigen. Das Thema der Beweisfilme beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher ist

keinesfalls abgeschlossen. Es wurden weitere Filme gezeigt, deren Analyse nicht Teil der vorliegenden Arbeit war. Vor allem sowjetische Filme wären noch zu sichten, die allerdings im englisch- und deutschsprachigen wissenschaftlichen Diskurs stets ausgeklammert waren. Es ist an der Zeit, die Forschung auch an anderen Beweisdokumenten fortzuführen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

7. Bibliografie

Abzug, Robert H.: *Inside the vicious Heart. Americans and the Liberation of Nazi Concentration Camps*, Oxford University Press 1987 [Original: 1985].

Abzug, Robert H.: „Introduction“ in: Chamberlin, Brewster/Feldman, Marcia (Hrsg.): *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945. Eyewitness Accounts of the Liberators*, United States Holocaust Memorial Council Washington, D.C. 1987, S. 1–9.

Aitken, Ian (Hrsg.): *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 2*, New York: Taylor & Francis 2006.

Angrick, Andrej: „Das Beispiel Charkow: Massenmord unter deutscher Besatzung“ in Hartmann, Christian / Hürter, Johannes / Jureit, Ulrike (Hrsg.): *Verbrechen der Wehrmacht. Bilanz einer Debatte*, München: C. H. Beck 2005, S. 117–124.

Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München/Berlin: Piper Verlag [14]2017.

Axelrod, Alan: *Patton. A Biography*, New York: Palgrave Macmillan 2006.

Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

Bankir, David/Michman, Dan (Hrsg.): *Holocaust and Justice: Representation and Historiography of the Holocaust in Post-War Trials*, Yad Vashem: Jerusalem 2010.

Bardgett, Suzanne (Hrsg.): *Justice, Politics and Memory in Europe after the Second World War*, London: Vallentine Mitchell 2011.

Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*, New York: Oxford University Press 1974.

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990 [Original: *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris: Editions du Seuil 1982.]

Benedict, Susan: „Meseritz-Obrawalde: A Site for ‚Wild Euthanasia'" in Benedict, Susan / Shields, Linda (Hrsg.): *Nurses and Midwives in Nazi Germany. The „Euthanasia Programs"*, New York: Routledge 2014, S. 105–139.

Benedict, Susan / Shields, Linda (Hrsg.): *Nurses and Midwives in Nazi Germany. The „Euthanasia Programs"*, New York: Routledge 2014.

Benz, Wolfgang et. al.: „Auschwitz" in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 5, Hinzert, Auschwitz, Neuengamme,* München: C.H. Beck 2007, S. 79–312.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 2, Frühe Lager, Dachau, Emslandlager*, München: C.H. Beck 2005.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 3, Sachsenhausen, Buchenwald*, München: C.H. Beck 2006.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 4, Flossenbürg, Mauthausen, Ravensbrück*, München: C.H. Beck 2006.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 5, Hinzert, Auschwitz, Neuengamme,* München: C.H. Beck 2007.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 7, Niederhagen/Wewelsburg, Lublin-Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora*, München: C.H. Beck 2008.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 8, Riga-Kaiserwald, Warschau, Vaivara, Kauen (Kaunas), Płaszów, Kulmhof/Chełmno, Bełżec, Sobibór, Treblinka,* München: C.H. Beck 2008.

Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997.

Birn, Ruth Bettina: „Klooga“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 8, Riga-Kaiserwald, Warschau, Vaivara, Kauen (Kaunas), Płaszów, Kulmhof/Chełmno, Bełżec, Sobibór, Treblinka,* München: C.H. Beck 2008, S. 161–166.

Bloxham, Donald: *Genocide on Trial. War Crimes Trials and the Formation of Holocaust History and Memory*, Oxford University Press 2001.

Bridgman, Jon: *The End of the Holocaust: The Liberation of the Camps*, London: B. T. Batsford Ltd 1990.

Brink, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Zum öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin: Akademie Verlag 2016.

Brosius, Hans-Bernd: „Agenda Setting und Framing als Konzepte der Wirkungsforschung“ in Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Die Aktualität der Anfänge. 40 Jahre Publizistikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2005, S. 125–143.

Buscher, Frank M.: „Bestrafen und erziehen. ‚Nürnberg‘ und das Kriegsverbrecherprogramm der USA“ in: Frei, Norbert (Hrsg.): *Transnationale Vergangenheitspolitik. Der Umgang mit deutschen Kriegsverbrechern in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*, Göttingen: Wallstein Verlag 2006, S. 94–139.

Caven, Hannah: „Horror in Out Time: Images of the concentration camps in the British media, 1945“ in: *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, 21:3 2001, S. 205–253.

Chamberlin, Brewster/Feldman, Marcia (Hrsg.): *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945. Eyewitness Accounts of the Liberators*, United States Holocaust Memorial Council Washington, D.C. 1987.

Chanan, Michael: „Karmen, Roman“ in Aitken, Ian (Hrsg.): *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 2*, New York: Taylor & Francis 2006, S. 707–709.

Delage, Christian: „Image as Evidence and Mediation: The Experience of the Nuremberg Trials“ in Freeman, Michael (Hrsg.): *Law and Popular Culture, Current Legal Issues 2004*, Volume 4. Oxford University Press 2005, S. 491–503.

Delage, Christian: „The Judicial Construction of the Genocide of the Jews at Nuremberg“, in Bankir, David/Michman, Dan (Hrsg.): *Holocaust and Justice: Representation and Historiography of the Holocaust in Post-War Trials*, Yad Vashem: Jerusalem 2010, S. 101–116.

Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Band 1: Einführungsband*, Nürnberg 1947.

Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Band 2: Verhandlungsniederschriften 14. November 1945–30. November 1945*, Nürnberg 1947.

Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Band 7: Verhandlungsniederschriften 5. Februar 1946–19. Februar 1946*, Nürnberg 1947.

Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Band 22: Verhandlungsniederschriften 27. August 1946–1. Oktober 1946*, Nürnberg 1948.

Der Internationale Militärgerichtshof: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Band 30: Urkunden und anderes Beweismaterial Nummer 2239-PS bis Nummer 2582-PS*, Nürnberg 1947.

Distel, Barbara: „Vom KZ zur Gedenkstätte“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 5, Hinzert, Auschwitz, Neuengamme*, München: C.H. Beck 2007, S. 156–160.

Długoborski, Wacław/Piper, Franciszek (Hrsg.): *Auschwitz 1940–1945. Studien zur Geschichte des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz, Band 5*, Oświęcim: Verlag des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau 1999.

Douglas, Lawrence: „Der Film als Zeuge. *Nazi Concentration Camps* vor dem Nürnberger Gerichtshof“ in Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 197–218.

Douglas, Lawrence: *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven: Yale University Press 2001.

Entman, Robert M.: „Cascading Activation: Contesting the White House’s Frame After 9/11“ in: *Political Communication* 2003 Vol. 20, S. 415–432.

Entman, Robert M.: „Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm“ in: *Journal of Communication* Fall 1993, Vol. 43 Issue 4, S. 51–58.

“Filming the Camps: From Hollywood to Nuremberg—John Ford, Samuel Fuller, George Stevens,” Ausstellung Museum of Jewish Heritage (NY), 22. März – 14. Oktober 2012.

Freeman, Michael (Hrsg.): *Law and Popular Culture, Current Legal Issues 2004*, Volume 4. Oxford University Press 2005.

Frei, Norbert (Hrsg.): *Transnationale Vergangenheitspolitik. Der Umgang mit deutschen Kriegsverbrechern in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*, Göttingen: Wallstein Verlag 2006.

Freund, Florian/Perz, Bertrand: „Mauthausen – Stammlager“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 4, Flossenbürg, Mauthausen, Ravensbrück*, München: C.H. Beck 2006, S. 293–346.

GARF, F. 7021, op. 116, d. 324.

Gilbert, G. M.: *Nürnberger Tagebuch*, Frankfurt/Main: Fischer 1962.

Greenberg, Irving: „Preface“ in Rosensaft, Menachem Z. (Hrsg.): *Life Reborn. Jewish Displaced Persons, 1945–1951, Conference Proceedings, Washington, D.C. January 14–17, 2000*, US Holocaust Memorial Museum 2001, S. 1–4.

Guynn, William: *A Cinema of Nonfiction*, Rutherford: Associated University Presses 1990.

Haggith, Toby: „From Atrocity to Action: How Soviet Cinema initiated the Holocaust Film“, in Bardgett, Suzanne (Hrsg.): *Justice, Politics and Memory in Europe after the Second World War*, London: Vallentine Mitchell 2011, S. 249–266.

Haggith, Toby: „The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen and its Impact on the Understanding of the Holocaust“ in: *Holocaust Studies*, 12:1–2 2006, S. 89–122.

Hartmann, Christian / Hürter, Johannes / Jureit, Ulrike (Hrsg.): *Verbrechen der Wehrmacht. Bilanz einer Debatte*, München: C. H. Beck 2005.

Hartmann, Christian / Hürter, Johannes / Lieb, Peter / Pohl, Dieter: *Der deutsche Krieg im Osten 1941–1944. Facetten einer Grenzüberschreitung*, München: Oldenbourg 2009.

Hicks, Jeremy: *First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*, University of Pittsburgh Press 2012.

Hirsch, Marianne: „Surviving Images“ in Zelizer, Barbie (Hrsg.): *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press 2001, S. 215–246.

Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnografischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1988.

Jung, Susanne: *Die Rechtsprobleme der Nürnberger Prozesse dargestellt am Verfahren gegen Friedrich Flick*, Tübingen: Mohr Siebeck 1992.

Karmen, Roman: „Vernichtungslager“ in *Time*, 21. August 1944 zit. n.: Bridgman: *The End of the Holocaust: The Liberation of the Camps*, London: B. T. Batsford Ltd 1990.

Karner, Stefan: „Zum Umgang mit der historischen Wahrheit in der Sowjetunion. Die ‚Außerordentliche Staatliche Kommission‘ 1942 bis 1951“, in Geschichtsverein für Kärnten (Hrsg.): *Kärntner Landesgeschichte und Archivwissenschaft. Festschrift für Alfred Ogris zum 60. Geburtstag*, Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten 2001, S. 509–523.

Kholokost na territorii SSSR: Entsiklopediia, 2. Auflage, „Rostov-na-Donu“, Moskau: Rosspen 2011.

Klee, Ernst: *„Euthanasie“ im Dritten Reich. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“*, Frankfurt/Main: Fischer 1983.

Knopp, Guido (Hrsg.): *Holokaust*, München: C. Bertelsmann 2000.

Knopp, Guido / Deick, Christian: „Widerstand“ in Knopp, Guido (Hrsg.): *Holokaust*, München: C. Bertelsmann 2000, S. 277–338.

Kochavi, Arieh J.: *Prelude to Nuremberg. Allied War Crimes Policy and the Question of Punishment*, Chapel Hill/London: University of North Carolina Press 1998.

Kompisch, Kathrin: *Täterinnen. Frauen im Nationalsozialismus*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008.

Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag ^{4}2010.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985 [Original: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960].

Kranz, Tomasz: „Lublin-Majdanek – Stammlager“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 7, Niederhagen/Wewelsburg, Lublin-Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora*, München: C.H. Beck 2008, S. 33–84.

Krausz, Tamás: *The Soviet and Hungarian Holocausts: a comparative essay*, Boulder, Colorado: Social Science Monographs 2006.

Kubica, Helena: „Dr. Mengele und seine Verbrechen im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau“ in Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau (Hrsg.): *Hefte von Auschwitz Band 20*, Oświęcim: Verlag Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau 1997, S. 369–455.

Marcinkowski, Frank (Hrsg.): *Framing als politischer Prozess. Beiträge zum Deutungskampf in der politischen Kommunikation*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2014.

Maršálek, Hans: *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen*, Wien: Mauthausen Komitee Österreich [4]2006.

Michalczyk, John J.: *Filming the End of the Holocaust. Allied documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*, London/NewYork: Bloomsbury Academic 2014.

Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hrsg.): *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 57 (1998) Heft 1.

Mozes Kor, Eva/Rojany Buccieri, Lisa: *Ich habe den Todesengel überlebt. Ein Mengele-Opfer erzählt*, München: cbj Verlag/Random House GmbH [12]2012 [Original: 2009].

Nichols, Bill: *Representing Reality*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1991.

Nolte, Hans-Heinrich: „Slonim 1941–1944“ in Ueberschär, Gerd R. (Hrsg.): *Orte des Grauens. Verbrechen im Zweiten Weltkrieg*, Darmstadt: Primus 2003, S. 237–247.

Nürnberg, Kaspar: „Sonnenburg“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 2, Frühe Lager, Dachau, Emslandlager*, München: C.H. Beck 2005, S. 200–203.

Overy, Richard: *Interrogations. The Nazi Elite in Allied Hands, 1945*, London: The Penguin Press 2001.

Paradis, Pierre R.: „The Celluloid Witness“ in *University of Colorado Law Review*, 37 1965, S. 235–269.

Pohl, Dieter: „Schauplatz Ukraine. Der Massenmord an den Juden im Militärverwaltungsgebiet und im Reichskommissariat 1941–1943“ in Hartmann, Christian / Hürter, Johannes / Lieb, Peter / Pohl, Dieter: *Der deutsche Krieg im Osten 1941–1944. Facetten einer Grenzüberschreitung*, München: Oldenbourg 2009, S. 155–196.

Potthoff, Matthias / Kohring, Matthias: „Die Berücksichtigung von Kohärenz in der empirischen Analyse textueller Frames“ in Marcinkowski, Frank (Hrsg.): *Framing als politischer Prozess. Beiträge zum Deutungskampf in der politischen Kommunikation*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2014, S. 29–43.

Rahe, Thomas: „Bergen-Belsen – Stammlager“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 7, Niederhagen/Wewelsburg, Lublin-Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora*, München: C.H. Beck 2008, S. 187–217.

Rosensaft, Menachem Z. (Hrsg.): *Life Reborn. Jewish Displaced Persons, 1945–1951, Conference Proceedings, Washington, D.C. January 14–17, 2000*, US Holocaust Memorial Museum 2001.

Rüß, Hartmut: „Wer war verantwortlich für das Massaker von Babij Jar?“ in Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hrsg.): *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 57 (1998) Heft 1, S. 483–508.

Schadt, Thomas: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe ^{2}2005 (Original: 2002).

Schickel, Richard: *Steven Spielberg. Seine Filme, sein Leben,* München: Knesebeck 2012.

Schlögel, Karl: *Entscheidung in Kiew. Ukrainische Lektionen*, München: Carl Hanser Verlag 2015.

Seidel, Irmgard: „Penig“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 3, Sachsenhausen, Buchenwald*, München: C.H. Beck 2006, S. 544–546.

Shephard, Ben: *After Daybreak. The Liberation of Belsen, 1945*, London: Jonathan Cape 2005.

Sington, Derrick: *Belsen Uncovered*, London: Duckworth 1946.

Sontag, Susan: *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1977 [Original: 1973].

Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau (Hrsg.): *Hefte von Auschwitz Band 20*, Oświęcim: Verlag Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau 1997.

Strzelecki, Andrzej: „Die Liquidation des KL Auschwitz“ in Długoborski, Wacław/Piper, Franciszek (Hrsg.): *Auschwitz 1940–1945. Studien zur Geschichte des Konzentrations- und*

Vernichtungslagers Auschwitz, Band 5, Oświęcim: Verlag des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau 1999, S. 7–69.

Taylor, Telford: *Die Nürnberger Prozesse. Hintergründe, Analysen und Erkenntnisse aus heutiger Sicht*, München: Heyne 1994.

Turim, Maureen: *Flashbacks in Film. Memory & History*, New York/London: Routledge 1989.

Ueberschär, Gerd R. (Hrsg.): *Orte des Grauens. Verbrechen im Zweiten Weltkrieg*, Darmstadt: Primus 2003.

Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2011.

Wagner, Jens-Christian: „Nordhausen (Boelcke-Kaserne)“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 7, Niederhagen/Wewelsburg, Lublin-Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora*, München: C.H. Beck 2008, S. 320–322.

Walter, Verena: „Endphase und Befreiung“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 5, Hinzert, Auschwitz, Neuengamme,* München: C.H. Beck 2007, S. 153–156.

War Office Assignment No. 907, 10 December 1942, Department of Documents, Imperial War Museum, London.

Weckel, Ulrike: *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012.

Weinke, Annette: *Die Nürnberger Prozesse*, München: C.H.Beck ^{2}2015.

Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. Dritter Band*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.

Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. Siebter Band*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.

Wiesenthal, Simon: *Recht, nicht Rache*, Frankfurt/Berlin: Ullstein 1989.

Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Die Aktualität der Anfänge. 40 Jahre Publizistikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2005.

Zámečník, Stanislav: „Dachau-Stammlager“ in Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 2, Frühe Lager, Dachau, Emslandlager*, München: C.H. Beck 2005, S. 233–274.

Zelizer, Barbie (Hrsg.): *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press 2001.

8. Internetquellen

http://bse.sci-lib.com/article097980.html, Zugriff: 25.3.2019.

http://cine-holocaust.de/site/cdh.php, Zugriff: 14.4.2019.

https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/the-united-states-army-signal-corps, Zugriff: 17.4.2019.

http://www.ibiblio.org/pha/policy/1943/431000a.html, Zugriff: 25.3.2019.

https://www.imdb.com/title/tt0247568/technical?ref_=tt_dt_spec, Zugriff: 14.4.2019.

https://www.marxists.org/history/ussr/great-patriotic-war/pdf/atrocities.pdf, Zugriff: 24.7.2019.

Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, Artikelanfang: http://www.munzinger.de/document/00000000600, Zugriff: 25.3.2019.

Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, Artikelanfang: https://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=00000000611, Zugriff: 25.3.2019.

https://www.ordredelaliberation.fr/fr/les-compagnons/659/francois-menthon-de, Zugriff: 25.3.2019.

http://stadtfilm-wien.at/film/113/, Zugriff: 7.9.2019.

9. Filmografie

Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, DE 1985; DVD, *The Liberation of Auschwitz*, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau/CHRONOS-MEDIA GmbH 2005. [Der Film kann auch online gesichtet werden; siehe Filmografie online.]

German Concentration Camps Factual Survey, Produktion: British Ministry of Information (Restaurierte Fassung des Imperial War Museum), UK 1945/2014; DVD, *German Concentration Camps Factual Survey*, BFI/IWM 2014.

Konzentrationslager im 2. Weltkrieg. Dieser Film zeigt die grausame Wirklichkeit. Gegen das Vergessen!, Kompilation ohne Angabe der Regie; DVD, ohne Verlag, ohne Jahr.

Le procès de Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes, Regie: Christian Delage, FR 2006; 2 DVDs, *Der Prozess von Nürnberg. Die Nazis vor Gericht*, absolut MEDIEN/arte EDITION 2006.

Le sang des bêtes, Regie: Georges Franju, FR 1948.

Majdanek, Regie: Aleksander Ford, Jerzy Bossak, PL 1944.

Schindlers List, Regie: Steven Spielberg, US 1993.

Shoah, les Oubliés de l'Histoire, Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, FR 2015; DVD, *Die Grauen der Shoah. Dokumentiert von sowjetischen Kameramännern*, absolut MEDIEN/arte EDITION 2018.

10. Filmografie online

Die Befreiung von Auschwitz, Regie: Irmgard von zur Mühlen, DE 1985, https://youtu.be/hpQrl94ad8U, Zugriff: 31.7.2019.

Nazi Concentration Camps, https://archive.org/details/nazi_concentration_camps, Zugriff: 7.4.2019.

Nazi Concentration Camps, https://www.netflix.com/title/80119192, Zugriff: 7.4.2019.

11. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Wanja Kosorew trauert über den Tod seiner Familie. *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, 13’12”.

Abbildung 2: Die Mutter und eines der toten Kinder der Familie Kosorew. *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, 13’21”.

Abbildung 3: Die Mutter und beide toten Kinder der Familie Kosorew. Das ältere Kind am unteren Bildrand wurde dazugelegt. *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, 13’22”.

Abbildung 4: An der Häftlingskleidung eines Opfers des KZ Klooga ist ein sechszackiger Stern sichtbar. *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*, 31’41”.

Abbildung 5: An der Zivilkleidung eines Opfers ist ein sechszackiger Stern erkennbar. *Shoah, les Oubliés de l’Histoire* (Hauptfilm), Regie: Véronique Lagoarde-Ségot, 18’10”.

Abbildung 6: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission deutet mit dem Finger auf ein totes Baby, Kamerawinkel 1. *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’29”.

Abbildung 7: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission deutet mit dem Finger auf ein totes Baby, Kamerawinkel 2. *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’42”.

Abbildung 8: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission untersucht ein totes Baby, Kamerawinkel 1. *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’30”.

Abbildung 9: Ein Mitglied der sowjetischen Kommission untersucht ein totes Baby, Kamerawinkel 2. *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 32’43”.

Abbildung 10: Aufzeichnungen der sowjetischen Kommission. *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 47’03”.

Abbildung 11: Im Vernichtungslager Auschwitz aufgefundene Tallitot von ermordeten jüdischen Häftlingen, 1. *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 24’19”.

Abbildung 12: Im Vernichtungslager Auschwitz aufgefundene Tallitot von ermordeten jüdischen Häftlingen, 2. *Die Befreiung von Auschwitz*, Regie: Irmgard von zur Mühlen, 24’31”.

Abbildung 13: Ein deutscher Kriegsgefangener hilft im befreiten KZ Penig bei der Versorgung der Überlebenden, 1. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 7’35”.

Abbildung 14: Ein deutscher Kriegsgefangener hilft im befreiten KZ Penig bei der Versorgung der Überlebenden, 2. *German Concentration Camps Factual Survey*, Produktion: British Ministry of Information (Restaurierte Fassung des Imperial War Museum), UK 1945/2014; DVD, *German Concentration Camps Factual Survey*, BFI/IWM 2014, 1h10’38”.

Abbildung 15: Ehemalige Häftlinge öffnen auf Kommando die Türen der Krematorien in Buchenwald, 1. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 39’06”.

Abbildung 16: Ehemalige Häftlinge öffnen auf Kommando die Türen der Krematorien in Buchenwald, 2. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 39’07”.

Abbildung 17: Ehemalige Häftlinge öffnen auf Kommando die Türen der Krematorien in Buchenwald, 3. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 39’08”.

Abbildung 18: Das Innere eines Krematoriumsofens wird durch halbgeöffnete Türen in Szene gesetzt. *Le procès de Nuremberg*, Regie: Christian Delage, 47’46”.

12. Anhang

Anhang A

Längen der Abschnitte, Timecodes und Abweichungen zwischen vier verschiedenen Versionen von *Nazi Concentration Camps*.

	Delage			KZs im 2. WK			archive.org			netflix.com			Abweichungen
	von	bis	Dauer	von	bis	Dauer	von	bis	Dauer	von	bis	Dauer	
Leipzig	00:03:54	00:05:09	1m 15s	00:03:53	00:05:08	1m 15s	00:03:57	00:05:12	1m 15s	00:03:54	00:05:09	1m 15s	
Penig	00:05:10	00:08:01	2m 51s	00:05:09	00:07:58	2m 49s	00:05:13	00:08:03	2m 50s	00:05:10	00:08:01	2m 51s	
Ohrdruf	00:08:02	00:13:59	**5m 57s**	00:07:59	00:13:46	**5m 47s**	00:08:17	00:14:04	**5m 47s**	00:08:02	00:13:59	**5m 57s**	0m 10s
Hadamar	00:14:00	00:18:26	4m 26s	00:13:47	00:18:13	4m 26s	00:14:05	00:18:32	4m 27s	00:14:00	00:18:27	4m 27s	
Breendonck	00:18:27	00:21:02	2m 35s	00:18:14	00:20:48	2m 34s	00:18:41	00:21:16	2m 35s	00:18:28	00:21:03	2m 35s	
Hannover	00:24:15	00:26:34	2m 19s	00:20:49	00:23:10	2m 21s	00:21:17	00:23:36	2m 19s	00:21:04	00:23:24	2m 20s	
Arnstadt	00:26:35	00:28:19	**1m 44s**	00:23:11	00:24:34	**1m 23s**	00:23:37	00:25:01	**1m 24s**	00:23:25	00:25:10	**1m 45s**	0m 21s
Nordhausen	00:21:03	00:24:14	3m 11s	00:24:35	00:27:43	3m 8s	00:25:14	00:28:23	3m 9s	00:25:11	00:28:20	3m 9s	
Mauthausen	00:28:20	00:36:16	7m 56s	00:27:44	00:35:39	7m 55s	00:28:24	00:36:18	7m 54s	00:28:21	00:36:17	7m 56s	
Buchenwald	00:36:17	00:42:29	6m 12s	00:35:40	00:41:53	6m 13s	00:36:29	00:42:42	6m 13s	00:36:18	00:42:31	6m 13s	
Dachau	00:42:30	00:48:24	5m 54s	00:41:54	00:47:50	5m 56s	00:42:43	00:48:39	5m 56s	00:42:32	00:48:27	5m 55s	
Belsen	00:48:25	00:58:20	9m 55s	00:47:51	00:57:46	9m 55s	00:48:50	00:58:44	9m 54s	00:48:28	00:58:21	9m 53s	
Gesamt			**54m 15s**			**53m 42s**			**53m 43s**			**54m 16s**	0m 33s

Anhang B

Längen der Abschnitte und Timecodes von zwei verschiedenen Versionen von *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow*.

	Lagoarde-Ségot			Delage		
	von	bis	Dauer	von	bis	Dauer
Rostow	00:03:59	00:07:03	3m 4s	00:03:59	00:07:03	3m 4s
Tichwin	00:07:04	00:07:50	46s	00:07:04	00:07:50	46s
bei Klin	00:07:51	00:08:25	34s	00:07:51	00:08:24	33s
Lokotni	00:08:26	00:09:07	41s	00:08:25	00:09:06	41s
Kaluga	00:09:08	00:10:05	57s	00:09:07	00:10:04	57s
Umgebung von Kertsch	00:10:06	00:11:36	1m 30s	00:10:05	00:11:35	1m 30s
Barwenkowo	00:11:37	00:12:51	1m 14s	00:11:36	00:12:51	1m 15s
Sofino	00:12:52	00:13:37	45s	00:12:52	00:13:36	44s
Umgebung von Naltschik	00:13:38	00:14:11	33s	00:13:37	00:14:10	33s
Prochladnoe	00:14:12	00:15:26	1m 14s	00:14:11	00:15:26	1m 15s
Malaja Rossoschka	00:15:27	00:16:14	47s	00:15:27	00:16:13	46s
Pjatigorsk	00:16:15	00:17:09	54s	00:16:14	00:17:09	55s
Rossoch	00:17:10	00:17:31	21s	00:17:10	00:17:32	22s
Rostow	00:17:32	00:18:14	42s	00:17:33	00:18:13	40s
Charkow	00:18:15	00:19:09	54s	00:18:14	00:19:09	55s
Umgebung von Charkow	00:19:10	00:19:22	12s	00:19:10	00:19:22	12s
Drobitzki Jar	00:19:23	00:20:14	51s	00:19:23	00:20:14	51s
Rjew	00:20:15	00:21:04	49s	00:20:15	00:21:03	48s
Wjasma	00:21:05	00:21:41	36s	00:21:04	00:21:40	36s
Makeewka	00:21:42	00:22:20	38s	00:21:41	00:22:19	38s
Sergo bei Donezk	00:22:21	00:22:59	38s	00:22:20	00:22:59	39s
Taganrog	00:23:00	00:23:43	43s	00:23:00	00:23:43	43s
Slobodka	00:23:44	00:24:08	24s	00:23:44	00:24:08	24s
Ossipenko	00:24:09	00:25:06	57s	00:24:09	00:25:06	57s
Kiew, Vorort Darnitsa	00:25:07	00:25:51	44s	00:25:07	00:25:51	44s
Kiew	00:25:52	00:26:40	48s	00:25:52	00:26:40	48s
Babi Jar bei Kiew	00:26:41	00:27:10	29s	00:26:41	00:27:09	28s
Isjaslaw, Ukraine	00:27:11	00:27:48	37s	00:27:10	00:27:48	38s
bei Ternopol	00:27:49	00:28:36	47s	00:27:49	00:28:36	47s
Pekalino	00:28:37	00:29:43	1m 6s	00:28:37	00:29:43	1m 6s
Sowchose Bolschevitschka	00:29:44	00:30:11	27s	00:29:44	00:30:11	27s
bei Slonim	00:30:12	00:30:54	42s	00:30:12	00:30:54	42s
18 im von Riga entfernt	00:30:55	00:31:23	28s	00:30:55	00:31:23	28s
44 km von Tallinn entfernt	00:31:24	00:33:24	2m	00:31:24	00:33:24	2m
Lublin	00:33:25	00:34:48	1m 23s	00:33:25	00:34:48	1m 23s
Schlesien, Nähe Lamsdorf	00:34:49	00:37:04	2m 15s	00:34:49	00:37:04	2m 15s
Majdanek	00:37:05	00:43:43	6m 38s	00:37:05	00:43:42	6m 37s

	Lagoarde-Ségot			Delage		
	von	**bis**	**Dauer**	**von**	**bis**	**Dauer**
Auschwitz	00:43:44	00:54:21	10m 37s	00:43:43	00:54:21	10m 38s
Obrawalde	00:54:22	00:55:44	1m 22s	00:54:22	00:55:43	1m 21s
Danzig	00:55:45	00:57:11	1m 26s	00:55:44	00:57:10	1m 26s
Posen	00:57:12	00:57:47	35s	00:57:11	00:57:46	35s
Sonnenburg	00:57:48	00:59:17	1m 29s	00:57:47	00:59:17	1m 30s
Gesamt			**54m 37s**			**54m 37s**

Anhang C

Für die Filmanalyse verwendete Referenz für Einstellungsgrößen aus Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag ^{4}2010, S. 35.

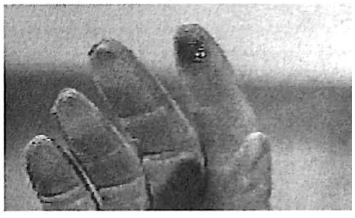
Weit (**W**) / Super Totale (**ST**)

Nah (**N**)

Totale (**T**)

Groß (**G**)

Halbtotale (**HT**)



Detail (**D**)

Amerikanische (**AM**)

Totale: Weit bis Halbtotale
Nahe: Amerikanische bis Nah
Große: Groß bis Detail

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit stellt Fragen nach der Selbst- und Fremddarstellung der relevanten Akteur_inn_e_n des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher 1945/46. Die Fragen werden anhand einer systematischen Filmanalyse beantwortet. Auf diese Weise wird herausgearbeitet, ob Ansätze eines politischen Framings vorhanden sind. Als theoretische Grundlage werden Versatzstücke aus der kommunikationswissenschaftlichen Framingtheorie verwendet. Auf eine kurze Einführung zu den Grundlagen des Nürnberger Prozesses folgen ausführliche analytische Ausführungen zu zwei beim Prozess als Beweismittel vorgelegten Filmen: *Nazi Concentration Camps* (US 1945, R: George Stevens) und *Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow* (SU 1946, R: Roman Karmen). Für diese Analyse werden sowohl die formalen als auch die inhaltlichen Ebenen der Filme analysiert und in einen historischen Kontext gestellt. Die dargestellten Orte, Personen und Begebenheiten werden mit der historischen Wirklichkeit abgeglichen, um schließlich Aussagen über etwaiges Framing treffen zu können. Es stellt sich heraus, dass vonseiten der alliierten Ankläger beim Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher sehr genau auf die Selbst- und Fremddarstellung geachtet wurde. Eigene Kriegsverbrechen wurden verschwiegen, während der Fokus auf den Sieg über das Dritte Reich gelenkt wurde. Nicht alle bekannten Opfergruppen der Shoah wurden auf gleiche Weise erwähnt. Die Inhalte der Filme stimmen nicht vollständig mit den Inhalten der vorgetragenen Reden der Ankläger beim Nürnberger Prozess überein.