

Nürnberg – Gefangen zwischen Banalität und Hollywood

Wiss. Mit. Nina Wieland *

Abstract

Der Film Nürnberg verarbeitet den Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess als popkulturelle Auseinandersetzung mit dem Gründungsmoment des modernen Völkerstrafrechts. Der Beitrag fragt, wie der Film Recht und Rechtsgeschichte darstellt und welche Veränderungen er an den historischen Abläufen vornimmt. Ausgangspunkt ist Douglas Kelleys Befund, dass die von ihm untersuchten Angeklagten keine psychisch abnormen Ausnahmefiguren gewesen seien, welchen der Film über seine psychologische Perspektive aufgreift, zugleich aber durch die Notwendigkeit filmischer Dramatisierung wieder relativiert. Kelleys Befund lässt sich retrospektiv im Lichte von Hannah Arendts später geprägten Formel der „Banalität des Bösen“ lesen.

The film Nuremberg presents the major war crimes trial in front of the International Military Tribunal as a pop-cultural engagement with the founding moment of modern international criminal law. The article examines how the film depicts law and legal history, and what alterations it makes to the historical proceedings. Its point of departure is Douglas Kelley's finding that the defendants he studied were not psychologically abnormal outliers – a perspective the film adopts from a psychological standpoint, while at the same time relativizing it through the necessity of cinematic dramatization. In retrospect, Kelley's finding can be interpreted in light of Hannah Arendt's later concept of the "banality of evil".

I. Einleitung

„Die Welt muss erfahren, was diese Männer getan haben, damit es nie wieder passieren wird.“ Mit diesem Satz bringt der Film Nürnberg eine zentrale Einsicht des Gerichtspsychiaters Douglas Kelley auf den Punkt: Die schwersten Kriegsverbrecher, mit denen er sich befassen musste, erscheinen nicht als dämonische Monstren, sondern als gewöhnliche Menschen. Diese Diagnose prägt nicht nur Kelleys Werk „22 Cells in Nuremberg: In the Nazi Mind“, sondern auch die popkulturelle Aufarbeitung des Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesses im Film Nürnberg.

Der kommerziell erfolgreiche Film¹ mit prominenter Besetzung inszeniert damit den Gründungsmoment des modernen Völkerstrafrechts.² Gerade darin liegt jedoch sein juristisch interessanter Gehalt: Exemplarisch steht er für die Frage, wie Recht und Rechtsgeschichte im Medium des Kinos dargestellt, verdichtet und mitunter verzerrt werden.³ Welche historischen und rechtlichen Vereinfachungen nimmt der Film vor, wo verändert er die tatsächlichen Abläufe? Und was sollten wir dennoch – oder gerade trotz der Ungenauigkeiten – aus dem Film gewinnen?

Der vorliegende Beitrag geht diesen Fragen im Rückgriff auf Kelleys Werk, *Jack El-Hais* „Der Nazi und der Psychiater“, welcher als Grundlage für die Verfilmung diente, und dem Film Nürnberg nach. Im Zentrum steht die Spannung zwischen Kelleys These von der Gewöhnlichkeit der Angeklagten und der filmisch dramaturgischen Darstellung, insbesondere in der Darstellung Görings als herausgehobene, beinahe charismatische Gegenfigur.

II. Kelleys unbequeme Erkenntnis

Douglas Kelley hatte im Rahmen der Nürnberger Prozesse die Aufgabe, die Zurechnungsfähigkeit der zunächst 24, später 22 angeklagten Hauptverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof zu beurteilen.⁴ Zugleich sollte er mögliche Suizide der Angeklagten verhindern, mit welchen die Anklage zum Zwecke des Entkommens der Strafverfolgung rechnete.⁵ Diese Doppelfunktion zwang ihn zu intensiven Kontakten mit den Angeklagten und ermöglichte ihm einzigartige Einblicke in Leben und Gedankenwelt der Angeklagten.

Sein Kernbefund war ebenso schlicht wie verstörend: Die Angeklagten erschienen ihm nicht als pathologisch bösarig, sondern vielmehr normal, banal, psychisch weitgehend unauffällig und zurechnungsfähig.⁶ Sie seien opportunistisch und idealistisch eingebettet gewesen, jedoch

* Nina Wieland ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Strafrecht und Strafprozessrecht der Universität zu Köln. Gleichzeitig promoviert sie bei der Herausgeberin Prof. Dr. Anja Schiemann. Ein Teil ihrer Dissertation befasst sich mit den Nürnberger Prozessen.

¹ So belaufen sich die weltweiten Einnahmen lediglich aus Kinovorführungen auf 26,3 Millionen US-Dollar. Allein in den deutschen Kinos sahen den Film 320.522 Besucher, vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Nürnberg_\(2025\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nürnberg_(2025)) (zuletzt abgerufen am 27.07.2026).

² Safferling, Lernen von Nürnberg, die Relevanz des Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesses für das moderne Völkerstrafrecht, in: Rechtsgeschichte Rg 14, 2009, S. 148.

³ Diesen Fragen haben sich auch Hendrik Wieduwilt und Prof. Dr. Christoph Safferling bei dem Podcast „Gerechtigkeit & Leseblatt“ Folge 97, Kinofilm „Nürnberg“ – NS-Verbrechen und die Gegenwart angenommen, vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Nürnberg_\(2025\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nürnberg_(2025)) (zuletzt abgerufen am 27.07.2026).

⁴ *El-Hai*, The Nazi and the Psychiatrist, S. 50. Der im damaligen Diskurs verwendete Begriff der Zurechnungsfähigkeit entspricht im Wesentlichen dem heutigen Begriff der Schuldfähigkeit, vgl. Welzel, Das Deutsche Strafrecht, Eine systematische Darstellung, 1989, S. 221.

⁵ Tatsächlich begingen fast 10% der Angeklagten Suizid, vgl. Kelley, 22 Cells in Nuremberg, London 1947 (W.H. Allen), S. 8.

⁶ Kelley, S. 196.

nicht monströs veranlagt.⁷ Gerade diese Normalität bildete den Kern seiner Thesen und somit auch ihr Provokationspotenzial.

Mit genau dieser unbequemen These scheiterte *Kelley* – sein 1961 veröffentlichtes Buch „22 Cells in Nuremberg: In the Nazi Mind“ blieb weitgehend ohne Resonanz.⁸ Der Film greift dieses Scheitern auf und verdichtet es in einer Szene im Aufnahmestudio eines Radios, in der *Kelleys* Botschaft auf Unverständnis stößt:⁹ Die Vorstellung, dass „gewöhnliche“ Menschen zu beispielsweise Verbrechen fähig sein sollen, erweist sich als schwer vermittelbar.¹⁰ Auch zeigt der Film das traurige Ende *Kelleys*: Er beging im Kreise seiner Familie, durch die Einnahme einer Zyankali-Tablette, Suizid.¹¹ Im Gegensatz zu *Kelleys* Werk wurde das Buch „Der Nazi und der Psychiater“, 2014 veröffentlicht, zu einem Erfolg. Erst dieses Werk verhalf *Kelleys* Perspektive zu größerer Aufmerksamkeit und fungierte zugleich als Brücke zwischen Primärquelle und filmischer Adaption.¹²

III. Die Banalität des Bösen als Deutungsmodell

Die Bewertung der filmischen Darstellung setzt zunächst eine Einordnung des zugrunde liegenden Deutungsmodells voraus. Geprägt und populär wurde dieser Ausdruck insbesondere durch die jüdische Philosophin *Hannah Arendt*. Sie beschrieb in ihrem Werk „Eichmann in Jerusalem“ diesen als bürokratischen Funktionsträger.¹³ Er sei böse ohne bösen Willen.¹⁴ Das Böse erscheint nicht als radikale Abweichung, sondern als realistische Möglichkeit innerhalb des Normalen.

Eine ähnliche These formulierte bereits 15 Jahre zuvor *Kelley* in anderem Kontext und kann somit als Art Vorläufer gelesen werden. Sie unterschied sich jedoch dahingehend von der *Arendts*, dass die Nazis seiner Meinung nach nicht lediglich Befehle befolgten, sondern das Regime und sich selbst als durch die Evolution begünstigt ansahen.¹⁵ Während *Arendts* Deutung breite Aufmerksamkeit und Zustimmung fand, blieb *Kelleys* These nahezu unbeachtet. Ob die damit einhergehende Bedeutung nicht gehört werden wollte oder die dies bedeutende Realität der Gesellschaft zu früh vorgehalten wurde, lässt sich

nicht sicher beantworten. Die Gründe hierfür sind vielschichtig und reichen von verschiedenen publizistischen Kontexten hin zu der Frage, inwieweit die jeweilige Perspektive gesellschaftlich anschlussfähig war.¹⁶

Doch auch *Arendts* These musste sich teilweise Kritik stellen: So stellte *Bettina Stangneth* in jüngerer Vergangenheit *Arendts* Deutung *Eichmanns* als gedankenlosen Bürokraten unter Rückgriff auf neue Quellen aus dessen Zeiten im argentinischen Exil infrage.¹⁷ *Eichmann* erscheine nicht als banal, sondern als ideologisch überzeugter Nationalsozialist, der seine Harmlosigkeit im Jerusalemer Prozess bewusst inszeniert habe.¹⁸ Diese Neubewertung berührt zugleich die Frage, ob *Görings* Inszenierung im Film eine Gegenfigur zur Banalitätsthese darstellt oder eher eine historische Realität spiegelt.

Vor diesem Hintergrund soll untersucht werden, ob die im Film herausgearbeitete Figur *Görings* als bewusste Gegenfigur zur „Banalität des Bösen“ erscheint oder ob sie vielmehr eine historisch angelegte, bereits zeitgenössisch wirksame Selbstinszenierung fortschreibt.¹⁹

IV. Filmische Inszenierung und Emotionalisierung

Bereits der Einstieg des Films ist von einer dramatischen Bildsprache geprägt: Mit dem Hinweis auf *Hitlers* Suizid und den Bildern der Befreiung eines Konzentrationslagers eröffnet der Film nicht nur historisch, sondern normativ: Der Zuschauer sieht ein Bild der Verwüstung und Entmenslichung. Diese Inszenierung fungiert als visuelle Setzung eines moralischen Rahmens. In einer frühen Szene, in der ein junger Mann auf ein Hakenkreuz uriniert, wird diese Wertung weiter zugespitzt. Diese symbolische Entsakralisierung und Demütigung des NS-Symbols markieren den Übergang von der Herrschaft des Nationalsozialismus zu ihrer radikalen Delegitimierung.

Sodann erfolgt die Gefangennahme *Görings* als szenischer Auftakt – er steigt aus dem Auto, ergibt sich, hält seinen Reichsmarschallstab in der Hand und inszeniert sich selbst beinahe theatralisch. Bereits dadurch wird deutlich, dass *Göring* zu den zentralen Protagonisten des Films ge-

⁷ Die NSDAP war beim Beitritt *Görings* noch klein, doch dies nutzte er bewusst aus, um sich in eine Machtposition zu begeben, vgl. *El-Hai*, S. 11, S. 157 f.

⁸ Dies zeigte sich bereits darin, dass die größeren Verlage an dem Buch kein Interesse hatten, vgl. *El-Hai*, S. 165.

⁹ In Wirklichkeit hielt *Kelley* mehrere Vorträge und gab mehrere Interviews, in denen er seine These verbreiten wollte, vgl. *El-Hai*, S. 161-164.

¹⁰ Bereits in seinem Werk macht *Kelley* deutlich, dass solche Taten und Entwicklungen wie in der NS-Zeit auch in den USA möglich wären: „Are we, then, so very different from those people on whom totalitarianism has been painfully and brutally imposed? The answer is that, so far as I can determine, there is no real difference between the individual German and the individual American except for the German's more ardent belief in his ideologies.“ *Kelley*, S. 195.

¹¹ *Kelley* hatte selbst ein Alkoholproblem und brachte sich nach einem Streit mit seiner Ehefrau Duki vor den Augen seines Sohns Doug um, vgl. *El-Hai*, S. 206.

¹² *Simmons*, ASJA Author Jack El-Hai on the Long Road from Page to Screen, <https://www.asja.org/asja-author-jack-el-hai-on-the-long-road-from-page-to-screen/> (zuletzt abgerufen am 27.07.2026).

¹³ *Arendt*, Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen, S. 94, 97, 100.

¹⁴ „Je länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, da[ß] diese Unfähigkeit, sich auszudr[ü]cken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu denken verknüpft war.“, *Arendt*, S. 126.

¹⁵ Laut *Kelley* bildete außerdem das Verständnis zu Zeiten der Weimarer Republik Nährboden für dieses Verständnis: „It is evident that the Nazis alone did not reverse the stream of German culture; the cult of barbarism had live roots there still in 1923. [...] „The Germans are the chosen people of the earth. They will accomplish their destiny, which is to direct the world and to govern other nations for the food of humanity.“ (Professor von Seyden, Frankfurter Zeitung, 1914)“, *Kelley*, S. 4; *El-Hai*, S. 162.

¹⁶ So könnte *Arendts* Sicht als selbst betroffene Jüdin die Rezeption anders dargestellt haben.

¹⁷ *Stangneth*, Eichmann vor Jerusalem – Das unbehellte Leben eines Massenmörders, 2014, S. 5.

¹⁸ *Stangneth*, S. 6, 9.

¹⁹ *Arendt* hat diesen Zusammenhang pointiert beschrieben, indem sie darauf hinwies, ein Prozess habe mit dem Schauspiel gemein, dass „beide mit dem Täter beginnen und enden, nicht mit dem Opfer“, vgl. *Arendt*, S. 76.

hört. Gleichzeitig wird auf die Ambivalenz zwischen Angeklagten-Status und fortwirkenden Machtanspruch hingewiesen. Parallel dazu erhält auch der Justizpalast eine metaphorisch anmutende Bedeutung: Zunächst als Ruine gezeigt, wird er für den Prozess wieder aufgebaut. In dieser Gegenüberstellung verdichtet sich das zentrale Narrativ des Films: Die Wiedererrichtung von Recht und Gerechtigkeit aus den Trümmern politischer und moralischer Ordnung. Das Gericht scheint damit nicht nur als Ort der Rechtsanwendung zu fungieren, vielmehr erscheint er als Bühne der Re-Legitimierung von Normativität.

Diese symbolische Darstellung wird durch gezielte Emotionalisierung ergänzt: So spielt *Görings* Tochter *Edda* auf dem Klavier beim ersten Kennenlernen *Kelleys* mit der Familie *Görings* auf deren Anwesen im Hintergrund ein deutsches Kinderlied. Die Szene erzeugt bewusst eine Spannung zwischen privater Intimität und öffentlicher Schuld. Denn dies zeigt einerseits die Kindlichkeit *Görings* Tochter und lässt den Zuschauer Mitleid mit diesem jungen Menschen haben, der seinen „Papi“ nicht mehr sehen kann. Gleichzeitig verweist die Liedwahl auf die im Hause *Göring* gepflegte Selbstinszenierung und die fortbestehende Selbstverortung als kulturell „deutsch“ und traditionsbewusst.²⁰ Die Frage *Eddas*, ob ihr „Papi tapfer“ sei, reproduziert ungebrochen die normativen Kategorien der NS-Ideologie.

Das Motiv des Klavierspiels wird später mit einer Überblendung in den Gerichtssaal wieder aufgegriffen. Dies legt eine strukturelle Verknüpfung von Familie und strafrechtlicher Aufarbeitung nahe. Der Film deutet damit fast beiläufig an, dass sich eine strafrechtliche Verantwortungszuschreibung nicht von den sozialen und biographischen Hintergründen der Angeklagten löst – ein Gedanke, der an *Kelleys* psychologischer Perspektive anknüpft.

Besonders eindrücklich sind die Szenen im Gerichtssaal, in denen der Film eine Nähe zum historischen Verfahren erlangt. Das Zeigen echter Aufnahmen aus den Konzentrationslagern fungiert durch das Übermitteln der beklemmenden Atmosphäre als Schlüsselmoment: Die Reaktionen aller Anwesenden – Erschütterung, Weinen, Überforderung, Abwenden oder gar Verlassen des Saals – machen deutlich, welche Auswirkungen diese Bilder haben, wenn selbst die Angeklagten nicht mehr hinsehen können.²¹ So wird der Zuschauer gleichzeitig mit den Anwesenden im Saal mit dem Unvorstellbaren konfrontiert. Recht erscheint hier nicht mehr in Form eines distanzierten Verfahrens, sondern als Raum kollektiver Ver- und Aufarbeitung.

Gerade dies ist eine Dimension, die man rechtshistorisch kritisieren könnte. Das Einbinden authentischen Filmmaterials und die emotionalisierende Darstellung der Beteiligten erzeugen eine Art der Evidenz, die nicht faktisch oder argumentativ begründet ist, sondern visuell und affektiv wirkt. Dadurch verschiebt der Film teilweise den Fokus vom diskursiven Prozess hin zu einer erfahrbaren Wahrheit. Dies kann man auf der einen Seite als nötige Antwort auf die NS-Verbrechen verstehen, auf der anderen Seite muss man sich fragen, inwieweit eine solche Emotionalisierung mit dem Ziel rationaler, verfahrensfördernder Wahrheitsfindung vereinbar sein kann.

Auch die Eröffnungsrede *Jacksons* und die spätere Verlesung der Urteile vermitteln einen beinahe dokumentarischen Eindruck historischer Unmittelbarkeit und bewegen sich somit in diesem Spannungsfeld. Dass der Film hierfür auf tatsächliche Aufnahmen zurückgreift, verstärkt diese Wirkung und lässt die gerichtliche Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechern besonders eindringlich erscheinen.

Insgesamt zeigt sich, dass der Film den Prozess nicht nur rekonstruktiv, sondern in neuer Form darstellt: als ein moralisches Drama, in welchem Recht auf der Grundlage emotionaler Evidenz gewonnen wird. Gerade hier liegt eine Spannung zu *Kelleys* These der „Banalität des Bösen“. Denn wo die Verbrechen Ergebnis gewöhnlicher Handlungen erscheinen, bedarf die Verbrechensdarstellung umso stärkerer emotionaler Aufladung.

V. Der Film zwischen Banalität und Dramatisierung

1. Recht als filmische Verdichtung

Mit den Nürnberger Prozessen als Gründungsmoment des modernen Völkerstrafrechts vor Augen wird deutlich, dass das Medium Film die Bedeutung dieses Moments nur begrenzt darstellen kann.²² Der Film kann diesen Moment nicht in der gesamten institutionellen, politischen und dogmatischen Komplexität rekonstruieren. Vielmehr muss er auswählen, verdichten und deuten. Dadurch stellt er Recht nicht als bloßes Normgefüge dar, sondern als historisch bedeutsame Konfliktsituation.

Am deutlichsten zeigt sich diese Reduktion an fehlenden Perspektiven: War der Nürnberger Prozess als gemeinsames Projekt der Alliierten gedacht, erfolgt in der Verfil-

²⁰ Ob *Edda* tatsächlich dieses Lied spielte, ist nicht überliefert. Doch wissen wir, dass *Emmy Göring Edda* vor deren gemeinsamen Besuch *Hermann Görings* während der Inhaftierung deutsche Gedichte beigebracht hat, welche *Edda* dann ihrem Vater vortragen sollte, vgl. *El-Hai*, S. 148.

²¹ Zu den tatsächlichen Reaktionen im Publikum *El-Hai*, S. 135.

²² Zur Bedeutung der Nürnberger Prozesse: „Im Prozess des Erinnerns an die Geschichte Europas und in dem gleichzeitigen Bemühen, die Verbrechen der Vergangenheit nicht zu wiederholen, ist der Nürnberger Prozess von Wichtigkeit. Er bezeichnet einen Wendepunkt in der Menschheitsgeschichte, da zum ersten Mal die höchsten Staatsmänner, die politischen Führer und die militärische Elite wegen ihrer im Amt begangenen Taten wie „gewöhnliche“ Verbrecher vor einer Richterbank zur Rechenschaft gezogen und bestraft wurden.“, vgl. *Safferling*, S. 148.

mung keine wirkliche Darstellung sowjetischer und französischer Richter oder Ankläger.²³ Zwar werden die vier Ankläger zu Beginn kurz genannt, doch vermittelt der Film die institutionelle Kooperation des historischen Tribunals nicht in angemessener Art.²⁴ Denn der Film aus Hollywood zeigt hauptsächlich eine US-amerikanische Perspektive ohne wirklichen Bezug zu anderen Nationalitäten. Lediglich der Ankläger Großbritanniens hat im Film eine tragende Rolle in dem Moment, in dem er *Jackson* mit dem Kreuzverhör *Görings* unterstützt.

Auch rechtliche Kontroversen werden nur oberflächlich zu Beginn des Films angesprochen. Die Aussage *Jackson's* Sekretärin *Elsie Douglas*, es gebe kein internationales Recht, auf das sich die Anklage stützen könnte, zeigt zwar das Problem des Rückwirkungsverbots. Ebenso soll die Aussage „Die Welt muss erfahren, was diese Männer getan haben.“ des Chef-Anklägers *Jacksons* der USA auf die Einwände des *victors' justice* eingehen und den aufklärerischen Anspruch des Prozesses darstellen. Doch ging es in der Realität auch darum, die Angeklagten zur Rechenschaft zu ziehen und die Wiederholung der Geschichte zu verhindern.²⁵ Die juristische Dimension bleibt auf wenige Momente beschränkt. Im Film erscheint das Recht nicht als differenziertes Verfahren, sondern als moralisch legitimierte Antwort auf Verbrechen.

Gerade an diesem Punkt lässt sich an *Odermatt* anknüpfen, der „Recht im Film“ als eine filmwissenschaftliche Herangehensweise an die Frage versteht, wie rechtliche Motive im filmischen Spiegel erscheinen und wie Bilder des Films die Wahrnehmung von Recht prägen können. Dies erfolge oftmals gerade nicht im Sinne einer nüchternen juristischen Abbildung, sondern durch bildhafte Anordnung, Perspektivierung und emotionale Zuspitzung.²⁶ Recht erscheint dadurch vielmehr als visuell und dramaturgisch organisiertes Deutungsgebot. Dies mag einerseits die Stärke des Films sein, stellt zugleich aber auch die Grenze filmischer Darstellung dar.

Gleichzeitig werden im Film auch einige Szenen erfunden. Ein besonders deutlicher Fall filmischer Darstellung und „Hollywoodisierung“ ist das Treffen von Justice *Jackson* auf den Papst im Vatikan.²⁷ Ein solches Treffen fand historisch nie statt. Doch verweist die Szene auf eine

bis heute kontrovers diskutierte Frage: In welchem Umfang die katholische Kirche dem Nationalsozialismus entgegentrat oder sich aus institutionellem Eigeninteresse auf die Sicherung eigener Handlungsspielräume beschränkte. Die Forschung zeichnet inzwischen ein deutlich ambivalenteres Bild, das sich weder auf Widerstand noch auf Anpassung reduzieren lässt.²⁸ Im Sinne *Odermatts* zeigt gerade diese Verdichtung, dass der Film nicht nur historische Fakten reproduziert, sondern rechtliche und politische Konflikte durch bildhafte Zuspitzung überhaupt erzählbar macht.²⁹ So dient die erfundene Begegnung zwischen *Jackson* und dem Papst nicht der historischen Rekonstruktion, sondern einer moralischen Verdichtung. In einer einzigen Szene wird eine bis heute kontroverse Debatte über die Rolle der katholischen Kirche im Nationalsozialismus verhandelt und symbolisch aufgeladen. Gerade aus rechtstheoretischer Perspektive ist diese Szene interessant, da sie den Prozess nicht nur als Strafverfahren, sondern auch als Kampf um Legitimität darstellt.

Weiterhin wird der Prozess in der filmischen Darstellung auf sämtliche psychologische Duelle reduziert. So stellt sich *Göring* im Film mit der Aussage „Ich werde der Schlinge des Henkers entkommen. [...] Niemand hat mich je besiegt.“ gegen die Anklage. *Kelley* selbst befindet sich einerseits im Kampf mit allen – seien es die Ankläger, der ihn stets begleitende Übersetzer *Triest*, die Angeklagten, *Andrus*, *Gilbert* oder er selbst – und gleichzeitig in Eintracht mit allen. Natürlich geht durch diese komprimierte konfliktreiche Darstellung ein Teil der Realität verloren.³⁰ Doch könnte der Film zugleich anschaulicher als die Realität darstellen, dass es in strafrechtlichen Verfahren nicht immer um ein Gegeneinander im herkömmlichen Sinne von Anklage gegen Angeklagten geht, sondern in manchen Fällen auch um einen Konflikt zwischen Gegeneinander und Miteinander. Auch hier passt die Annahme, dass Recht im Film weniger als bloße Rechtsanwendung, sondern als ästhetisches und dramaturgisches Deutungsangebot zu sehen sei.

2. Die Darstellung *Görings* als Ausnahmefigur

Auf diesen Gedanken wurzelt die These, dass Hollywood Banalität schon denklogisch nicht erzählen kann. Dramaturgisch verlangt der Film eine zentrale Gegenfigur, die

²³ Dies zeigt sich schon in den gezeigten Flaggen, welche hinter den Richtern zu sehen sind: Die Flaggen der USA und Großbritanniens. Tatsächlich kam den USA eine Rolle als Vorreiter der Prozesse zu; dies wird insbesondere auch in der literarischen Grundlage des Films explizit genannt, vgl. *El-Hai*, S. 43.

²⁴ So wird zu Beginn des Films gesagt: „Die Regierungen Russlands, Frankreichs, Großbritanniens und unserer Vereinigten Staaten bringen diese Männer vor Gericht.“

²⁵ *Safferling*, S. 148.

²⁶ *Odermatt*, in: *Recht in Literatur und Film*, Tagung an der Universität zu Köln vom 24. bis 25. Januar 2025, S. 42, 56.

²⁷ In dem Treffen erbat *Jackson* die Unterstützung des Papstes während des Verfahrens, da der US-Präsident den Prozess durch den US-amerikanischen Kongress absagen wollte. Damit könne der Papst und die katholische Kirche wieder gut machen, dass sie die Übernahme durch die Nazis größtenteils widerspruchslos hinnahmen und der Papst Pius XII. (*Eugenio Pacelli*) in seiner damaligen Funktion gemeinsam mit *Hitler* den Reichskonkordat unterzeichnet hat. Dies erscheint besonders scheinheilig vor dem Hintergrund, dass der Papst zu *Jackson* im Film sagt, dass sie mit dem Durchführen der Nürnberger Prozesse Gesetze umgehen würden. Auch wenn der Papst im Film das Unterschreiben damit gerechtfertigt hat, dass er lediglich die Katholiken schützen wollte.

²⁸ Vgl. besonders: *Blaschke*, *Die Kirchen und der Nationalsozialismus*, S. 9. Auch: *Baadte*, *Grundfragen der politischen und gesellschaftlichen Neuordnung in den Hirtenbriefen der deutschen Bischöfe 1945-1949*, in: *Jahrbuch für Christliche Sozialwissenschaften* 1986, S. 100.

²⁹ *Odermatt*, S. 42.

³⁰ Wobei *Kelley* sowohl mit *Gilbert* als auch mit *Andrus* mehrmals in Konflikte geriet, vgl. *El-Hai*, S. 87, 105 f., 143.

klassische Erzählform arbeitet mit Konflikten, Zuspitzung und Antagonismus.³¹ Die entscheidende Frage ist beim Film Nürnberg jedoch nicht, ob es einen Antagonisten gibt, sondern wie dieser dargestellt wird. Zunächst kommt *Göring* in den Sinn, auf den im Film, ebenso wie schon in *Kelleys* Werk, der Fokus liegt. Doch erscheint dieser teilweise als charismatische und teilweise gar verständliche Figur.

Im Gegensatz zu der These *Kelleys* spielt *Russell Crowe* die Person *Göring* nicht banal. Vielmehr personifiziert er einen charismatischen, faszinierenden und teilweise in seinem Handeln während der Inhaftierung nachvollziehbaren *Göring*. Insbesondere die Darstellung seiner teilweise vorhandenen Menschlichkeit, besonders in Bezug auf seine Ehefrau und Familie, lässt den Zuschauer an der vollen Börsartigkeit des Nationalsozialisten zweifeln.³² Der Zuschauer wird gefangen in dem eigenen Erschrecken über das Verständnis in Bezug auf den Umgang *Görings* mit seiner Familie und dem Schrecken, als *Göring* sich im Prozess erneut und lautstark zu *Hitler* bekennt.

An anderer Stelle werden *Görings* Arroganz und sein gesteigertes Selbstbild deutlich. So vergleicht er sich selbst mit *Dschingis Khan* und *Alexander dem Großen*, meint, dass für ihn Statuen gebaut werden und er in allen Geschichtsbüchern verewigt werden wird. Außerdem sagt er über seine Inhaftierung: „Herr Doktor, niemand hat mich je besiegt. Es gibt Bücher gefüllt mit den Namen derer, die es versucht haben. [...] Glauben Sie mir, ich habe mich ergeben, ich will hier sein.“ Doch auch seine Rolle als Vorbild der anderen Nationalsozialisten wird deutlich gezeigt. Vor den Verhandlungen ermutigt er seine Mitangeklagten und gibt ihnen Befehle.³³ Tatsächlich haben *Kelley* und andere Beobachter festgestellt, dass *Göring* in seiner Rolle als „Führer“ aufging.³⁴ Dies führte so weit, dass Kommandeur *Andrus Göring* von einigen Angeklagten, auf die *Göring* zu viel Einfluss zu haben schien, in Pausen wegsetzen ließ.

Kelley selbst, gespielt von *Rami Malek*, dient als Gegen- und Identifikationsfigur, welche einen anderen Blick auf

die Nürnberger Prozesse zulässt. Das Publikum schaut oft durch seine Augen und damit wortwörtlich hinter die Kulissen. So wie die meisten Zuschauer zu Beginn des Films weiß auch *Kelley* nicht, was auf ihn zukommen wird. Gleichzeitig wird er teils humoristisch als Mann gezeigt, der *Göring* durchschaut und sich nicht vollständig täuschen lässt. Mit seinen ironischen und scheinbar beiläufigen Bemerkungen entlarvt er *Görings* Inszenierung, ohne sich dieser ganz zu entziehen.³⁵ Dadurch wird ein Verhältnis voller Spannungen erzeugt: Nähe und Distanz, Faszination und Kritik, Verständnis und Abwehr.

In manchen Momenten kommt gar *Kelley* selbst als möglicher Antagonist in Betracht. So nimmt er seine Kündigung zunächst einfach hin und lässt somit seine Kollegen im Stich. Auch der Chef des Gefängnisses, *Andrus*, wird oft negativ dargestellt. Die Frage, wer der Antagonist im klassischen Sinne ist, lässt sich also nicht klar beantworten. Nicht allein der juristische Befund, sondern Bild- und Erzählungsart entscheiden darüber, wie Recht und Schuld im Film rezipiert werden.

Da das Verhältnis zwischen *Kelley* und den Angeklagten, besonders *Göring*, auf eine bestimmte Art ein enges und vertrautes war, wird auch für den Zuschauer die sonst vorherrschende Distanz aufgehoben.³⁶ Der Film stellt diese Nähebeziehung jedoch anders dar, als sie sich aus *El-Hais* Werk ergibt. So wird aus einer tatsächlich professionell-psychiatrischen Arbeitsbeziehung im Film eine Freundschafts- und Antagonistenbeziehung auf persönlicher Ebene. Dies wird nicht nur durch das immer wiederkehrende Motiv des gegenseitigen Verständnisses deutlich, sondern auch durch Spielszenen, Gespräche und Vertrauensmomente.³⁷ Auch während der Prozesspausen werden die beiden öfter kartenspielernd gezeigt, sie reden über Zauberkünste und *Göring* fragt *Kelley* nach privaten Informationen. Doch die Zauberkünste sollen nicht nur die besondere Verbindung *Kelleys* und *Görings* zeigen.³⁸ Vielmehr meint *Göring* bei einem Anlass: „Irgendwann werde ich Ihnen auch mal einen Zauberkunst zeigen. Ich werde der Schlinge [...] entkommen.“³⁹ Bei einem anderen Tref-

³¹ Vgl. *Cutting*, Narrative theory and the dynamics of popular movies, *Psychonomic Bulletin & Review*, Vol. 23, 2016, S. 1728.

³² Im Film wird *Görings* Zuneigung zur Familie an mehreren Stellen deutlich. Einerseits wird seine Ehefrau *Emmy Göring* als liebende Ehefrau, die sich selbst opfert und ihren Mann weiter unterstützt, deutlich. Gleichzeitig sorgt er sich im Film offensichtlich um seine Frau und seine Familie. So sagt er bei der Festnahme zu seiner Tochter *Edda*: „Du musst jetzt ganz tapfer für mich sein.“ Auch *Görings* Ausführungen zu seiner Kindheit, in denen er erzählt, dass sein „Onkel“ *Hermann*, ein Jude, nach dem er benannt wurde, bei dem er wohnte und den er nach seinen Angaben liebte, mit seiner Mutter eine Affäre hatte, lassen zunächst Mitleid erwecken. In diesem Kontext erzählte er auch, dass er sich als Kind immer vorstellte, ein Held zu sein. Dies geht auch mit seiner gegenwärtigen Selbstvorstellung einher. Auch im Buch wird sein Verantwortungsbewusstsein gegenüber seiner Familie eindeutig dargestellt, vgl. *El-Hai*, S. 57.

³³ Vor dem Eintreten in den Gerichtssaal am ersten Verhandlungstag ruft *Göring* den anderen Angeklagten zu: „Steht gerade. Wir sind alle Männer, die ihrem Vaterland gedient haben. Nicht mehr und nicht weniger.“ Und „Seid stark für Deutschland.“ Anscheinend glaubt er also tatsächlich, dass er dem Land geholfen hat und verspürt kein Schamgefühl. Als *Göring* dann zum ersten Mal den Verhandlungssaal betreten muss, muss er jedoch deutlich schlucken. Dem Zuschauer stellt sich die Frage, ob *Göring* nervös sein könnte.

³⁴ Vgl. *El-Hai*, S. 91.

³⁵ Indem *Kelley* im Film zu *Göring* sagt „Das Beste für das Herz ist immer noch Aspirin“ verkauft er *Göring* für dumm und zeigt, dass er dessen Schauspiel durchschaut. Im Film gibt *Göring* *Kelley* auch Ratschläge für das weitere Vorgehen mit den Angeklagten und sagt, dass *Kelley* sich schützen müsse, weil dieser nun Macht habe. An anderer Stelle zeigt *Göring* seinen „Humor“: Beispielsweise bezeichnet er seine Zelle als „deutsche Wertarbeit“, sodass diese ihm doch gefallen müsse. Seinen Körper bezeichnet er als besten deutschen Körper.

³⁶ So schreibt *Kelley* selbst, dass die Angeklagten nach einiger Zeit der Isolierung das Bedürfnis hatten, mit ihm zu sprechen, vgl. *Kelley*, S. 10.

³⁷ So sagt *Göring* im Film recht plakativ bei einem der ersten Aufeinandertreffen: „Wir werden Freunde sein. Ich bin davon überzeugt.“

³⁸ Tatsächlich war *Kelley* passionierter Zauberer, vgl. *El-Hai*, S. 2, 30.

³⁹ Damit deutet er schon an, was am Ende Realität wird: *Göring* suizidiert, bevor er gehängt werden kann; vgl. *Kelley*, S. 63.

fen möchte er sich von *Kelley* einen Zaubertrick beibringen lassen, um diesen seiner Tochter zu zeigen, wenn er freigelassen wird.⁴⁰ Beide Aussagen zeigen, dass er den gesamten Prozess nicht ernst nimmt.

Auch ein anderer Aspekt, welcher Auswirkungen auf die Beziehung zwischen *Göring* und *Kelley* hat, wird im Film falsch dargestellt. *Jackson* bittet *Kelley* bei ihrem ersten nächtlichen Aufeinandertreffen darum, ihn bei der Vorbereitung auf den Prozess mit Informationen über die Verteidigungsstrategie *Görings* zu unterstützen. Historisch hat ein solches Treffen nicht stattgefunden.⁴¹ Die Szene verlegt den Moment jedoch an den Ort, an dem die Nürnberger Gesetze verlesen wurden.⁴² Durch diese dramatische Darstellung konnte *Jackson* in seiner Ansprache an *Kelley* auch dem Zuschauer vermitteln, welche schlimmen Taten im Rahmen des Nationalsozialismus begangen wurden; die Nürnberger Gesetze und deren Folgen konnten erklärt werden.

Kelley reagiert zunächst zurückhaltend, da er diese Vorgehensweise als Betrugerei und unzulässige Einflussnahme auf das Verfahren wahrnimmt. Dies zeigt einerseits seinen Anspruch auf einen fairen Prozess, gleichzeitig deutet dies aber auch eine mögliche Loyalität gegenüber den Angeklagten an, die über eine berufliche Distanz hinausgeht.⁴³ *Kelley* äußert sich zunächst nicht weiter zu der Bitte *Jacksons*, fragt *Göring* jedoch später nach dessen Verteidigungsstrategie.⁴⁴ Nachdem *Kelley* *Göring* die freundschaftliche Natur der Anfrage versichert, verrät *Göring* ihm die Taktik und *Kelley* überreicht *Jackson* sieben Stunden vor Prozessbeginn im Verhandlungssaal die Erklärung, die *Göring* verlesen möchte. Auch dies ist historisch so nicht belegt, sondern dient der filmischen Verdichtung gleich mehrerer Beziehungen.

Doch die Beziehung läuft nicht immer so freundschaftlich wie dargestellt: Obwohl *Kelley* sowohl im Film als auch in der Realität aus Gründen seiner eigenen Ziele viele Aussagen der Nationalsozialisten unkommentiert ließ, hat er teilweise seine Meinung deutlich geäußert, sodass es zu Reibereien kam. Im Film konfrontiert *Kelley* *Göring* beispielsweise mit der Frage, warum *Hitler* trotz seines offensichtlichen Scheiterns als Künstler und Soldat als Vorbild verehrt worden sei. Daraufhin erwidert *Göring*, dass sich *Hitlers* Anhänger „endlich wieder als Deutsche gefühlt“ hätten. Der Film gliedert damit ein auch heute rechtsextrem anschlussfähiges Deutungsmuster ein, ohne es zu neutralisieren. Umbruchmoment im Film bezüglich der freundschaftlichen Beziehung ist der Moment, in dem *Göring* durch den Psychologen *Gilbert* erfährt, dass *Kelley* ihn wegen der Verhaftung seiner Familie angelogen hat.⁴⁵ Besonders deutlich wird diese Zuspitzung im Schlussdialog, in dem *Göring* *Kelley* als Freund bezeichnet, ihm die Hand reichen möchte und ihn auf eine mögliche spätere Wahrnehmung der Nazis als Menschen anspricht.⁴⁶ Durch all diese Szenen und Konflikte macht der Film *Kelley* moralisch zu einem Mitspieler, der er in der Realität nicht war.

Denn historisch verlief das Verhältnis deutlich anders: *Kelley* ließ sich freiwillig vor der Urteilsverkündung zurück in die USA versetzen.⁴⁷ Gleichwohl brach *Göring* bei *Kelleys* Abschied weinend zusammen, sodass ein gewisses Näheverhältnis de facto bestand.⁴⁸ Gerade dieser historische Abschied zeigt den Unterschied zwischen Realität und Film. Eine Form der emotionalen Nähe bestand durchaus. Sie beruht jedoch auf der besonderen Situation eines Psychiaters und seines Patienten und der Abgeschiedenheit des Angeklagten.⁴⁹ Der Film deutet diese professionelle Beziehung jedoch in eine persönliche Freundschaft und einen dramatischen Zweikampf um.

⁴⁰ *Kelley* hat seinen Patienten tatsächlich öfter Zaubertricks beigebracht, sodass dies keine absolute Ausnahme darstellen würde, vgl. *El-Hai*, S. 35.

⁴¹ Allerdings hat beispielsweise Kapitän John Dolibois, Sozialarbeiter, von den Angeklagten erhaltene Informationen an die militärischen Vernehmungsspezialisten weitergegeben, vgl. *El-Hai*, S. 16.

⁴² Auch dies kann nicht stimmen, da die Gesetze im Reichstag verlesen wurden, Bundeszentrale für politische Bildung, Vor 85 Jahren: Nürnberger Gesetze erlassen, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/501380/vor-85-jahren-nuernberger-gesetze-erlassen/> (zuletzt abgerufen am 27.07.2026).

⁴³ Um *Kelley* zu überzeugen, führt *Jackson* aus: „Wenn wir sie [die Nazis] jetzt nicht besiegen und sie in 15 Jahren zurückkehren, weiß ich nicht, ob wir sie wieder besiegen können.“ Doch auch ohne in Wirklichkeit eine solche Anfrage erhalten zu haben, fühlte er sich zwischen der Rolle als Bediensteter des Gefängnisses und Verfechter der Gesundheit der Angeklagten hin- und hergerissen, vgl. *El-Hai*, S. 71.

⁴⁴ Daraufhin erwidert *Göring*: „Sind wir Freunde, Herr Doktor? Fragen Sie mich das als Freund?“.

⁴⁵ Im Film erfährt *Kelley* beim Überbringen neuer Post an die Familie *Görings*, dass dessen Frau von den US-Amerikanern wegen Kunstdiebstahls verhaftet wurden. Tatsächlich wurde zunächst *Emmy* inhaftiert, *Edda* kam auf Wunsch der Mutter, die ihre Tochter bei sich wissen wollte, hinzu, vgl. *El-Hai*, S. 112 f. In dem Zusammenhang sieht er, dass auch Kinder von den US-Amerikanern verhaftet wurden und sagt entrüstet zu *Andrus*: „Aber wir sind doch die Guten.“ Dies zeigt eine Art der Identitätskrise *Kelleys*. *Andrus* erzählt *Kelley* im Film zu einem späteren Zeitpunkt, dass die Familie freigelassen wurde, sodass der Film die US-Amerikaner als im Ergebnis unumstrittene und gute Helden portraitiert. Auch in der Realität hat *Kelley* Briefe an *Görings* Familie überbracht und so weitere Informationen über ihn erhalten, *El-Hai*, S. 78.

⁴⁶ Nach der Verurteilung *Görings* zur Todesstrafe besucht *Kelley* ihn ein letztes Mal in seiner Zelle. Zum Abschied sagt *Göring* zu *Kelley*: „Ich weiß, dass wir Freunde waren, Douglas. Für eine Zeit lang.“ Dies ist das erste und einzige Mal, das *Göring* *Kelley* bei seinem Vornamen nennt. Er möchte *Kelley* die Hand reichen, doch die nimmt *Kelley* nicht an. Als letztes fragt *Göring* *Kelley*, ob die Nazis später trotz allem als Menschen anerkannt werden. *Kelley* antwortet darauf nicht, doch verdeutlicht *Kelley* genau diese dem Bösen zugrundeliegende Menschlichkeit in seinem Werk.

⁴⁷ *El-Hai*, S. 140.

⁴⁸ *Göring* vertraute *Kelley* so bedingungslos, dass er auf der Rückseite eines Briefs schrieb: „Major Dr. Kelley, who is bringing this letter to you, is really an extraordinary gentleman. [...] You can trust [him] completely.“, vgl. *El-Hai*, S. 80. Außerdem fragte er *Kelley*, ob sich dieser in den USA um *Edda* kümmern würde, falls ihm und seiner Frau etwas zustoßen sollte, *El-Hai*, S. 80.

⁴⁹ *Kelley* hat sich in Wahrheit nicht so stark von *Göring* beeindruckt lassen, *El-Hai*, S. 116.

Dieses Näheverhältnis könnte auf einem anderen Fakt beruhen, der im Film nicht eindeutig gezeigt wird: So bestehen zwischen *Kelley* und *Göring* teils große Ähnlichkeiten. Beide stehen gerne im Mittelpunkt, wollen etwas Großes schaffen und nicht vergessen werden.⁵⁰ Doch ist sich *Kelley* – auch wenn er eine gewisse Faszination für *Göring* eingestand – in Wahrheit darüber bewusst gewesen, dass er zu einem Patienten keine wahre freundschaftliche Verbindung pflegen darf. Der Film verändert damit eine historisch professionelle, psychiatrisch geprägte Arbeitsbeziehung in eine persönliche Freundschafts- und Antagonisten-Beziehung. Gerade diese Verdichtung erzeugt die emotionale Kraft des Films, entfernt ihn jedoch gleichzeitig von der historischen Realität.

3. Die übrigen Angeklagten und die Banalität des Bösen

Während *Göring* dramaturgisch zum charismatischen Gegenspieler *Kelleys* gemacht wird, erscheint der Rest der angeklagten Nationalsozialisten erstaunlich unspektakulär und wenig differenziert. *Hitler*, *Göbbels* und *Himmler* werden nur kurz erwähnt, um auf den inneren Zusammenhang des NS-Terrorapparats zu verweisen. *Ley* wird durchweg als überzeugter Bekenner zum Nationalsozialismus dargestellt. Dies wird durch seine Ausfälle und besonders die antisemitischen Behauptungen deutlich.⁵¹ Gleichzeitig hat er gegen Ende des Films mehrere Zusammenbrüche und schreit immer wieder „Ich habe niemanden getötet.“ Diese Ausbrüche sagen dabei weniger über die psychische Verfassung, sondern vielmehr über die Unfähigkeit zur Verantwortungsübernahme aus. Seine Ausbrüche kumulieren im Suizid; dieser versteht sich als letzter Ausbruch einer Person, die bis zuletzt zwischen ideologischer Verhärtung und Selbstentlastung steht.⁵²

Bei *Streicher* arbeitet der Film noch deutlicher mit der Spannung zwischen ideologischer Kontinuität und persönlicher Erniedrigung. Er hält an alten Vorurteilen fest und tätigt mehrere antisemitische Aussagen gegenüber *Kelley* und in Bezug auf den durch *Kelley* durchgeführten Rorschach-Test.⁵³ Doch nach der Urteilsverlesung und vor der Vollziehung der Todesstrafe wird er als gebrochene, geradezu klägliche Person dargestellt, die den Gang zum Galgen verweigert und erst durch *Triest* dazu bewegt werden kann.⁵⁴ Er hat nicht mitbekommen, dass er

die „deutschen Werte“ von einem jüdischen Mann erklärt bekommen hat.⁵⁵ Dass *Streicher* am Ende mit der Schlinge um den Hals „Heil Hitler“ ruft, unterstreicht seine ungebrochene Ideologie.

Heß wird demgegenüber als Figur der Selbstverstellung, die sich selbst verloren zu haben scheint, dargestellt. Der Film thematisiert seinen Flug mit einer Messerschmitt nach Großbritannien und seine Amnesie. *Heß* gibt in Gesprächen vor, sich an nichts zu erinnern. Doch der kurze Moment, in dem *Heß Göring* beim ersten Aufeinandertreffen im Gefängnis mit dem Hitlergruß begegnet, genügt, um seine Erinnerungslücken als taktisches Gebaren zu entlarven.⁵⁶ Auch hier arbeitet der Film bewusst nicht mit einer tiefenpsychologischen Darstellung, sondern mit einer klaren Zuschreibung: *Heß* steht für die Entlastungslüge.

Auffällig ist zudem, dass der Film mehrmals das respektlose Verhalten der Angeklagten während der Verhandlung zeigt. *Göring* möchte beim Hereinkommen der Richter nicht aufstehen und sich, nachdem sie sich gesetzt haben, auch nicht hinsetzen. Als der Projektor aufgebaut wird, mit dem die Filmaufnahmen aus den Konzentrationslagern gezeigt werden sollen, lachen die Angeklagten und bezeichnen den Aufbau als „Kino“. Erst die Konfrontation mit den Lageraufnahmen durchbricht dieses Verhalten, wenn auch nur vorübergehend. Die Angeklagten müssen wegschauen, *Göring* nachahmend ziehen alle ihre Sonnenbrillen und Kopfhörer auf und beachten die weiteren schrecklichen Aufnahmen nicht mehr.⁵⁸

4. Folgen der Dramaturgisierung

Durch die Erzählung der Schuld in einer psychologischen und somit nicht juristischen Weise, gepaart mit diesem neuen Nähegefühl, kommt es zu einer Emotionalisierung des Zuschauers. Diese Verschiebung von juristischer Distanz zur filmischen Nähe entspricht der Annahme, dass der Film als Medium rechtliche Motive nicht neutral zeigt, sondern über das Zusammenspiel von Bild, Rhythmus und Perspektive affektiv vermittelt.

Die Dramaturgisierung schafft zugleich Raum für Geschichten von Personen, die vorher eher unbekannt waren. So erhält nun *Howard Triest*, der Gehilfe und Übersetzer

⁵⁰ Denn *Kelley* hatte, familiär bedingt, das Bedürfnis, für einen wichtigen Beitrag in Erinnerung zu bleiben, *El-Hai*, S. 26 f.

⁵¹ So sagt er im Film zu *Kelley* „Ich riech den Juden.“

⁵² *Göring* verurteilt *Ley* deswegen und nennt Suizid als „de[n] letzte Ausweg für Feiglinge.“ Tatsächlich hatte *Göring* Jahre zuvor bei einem seiner Aufenthalte in einer Entzugsklinik gedroht zu suizidieren, sodass ihm eine Zwangsweste angelegt werden musste, *El-Hai*, S. 19. Außerdem befand er *Hitlers* Suizid nicht als feige, *El-Hai*, S. 115.

⁵³ So meint er zu *Kelley*: „Sie arbeiten in einem jüdischen Beruf.“ Während des Rorschach Tests beschreibt er drei aufeinanderfolgende Bilder wie folgt: „Eine Vagina. Eine Vagina. Eine jüdische Vagina.“ Nach der Verlesung der Anklage verlangt er einen „netten jüdischen Anwalt“. Bei den Rorschach Tests handelt es sich um von *Kelley* tatsächlich angewandte Testmöglichkeiten, indem dem Gegenüber abstrakte Tintenkleckse gezeigt werden, *Kelley*, S. X der Introduction; *El-Hai*, S. 32.

⁵⁴ *Triest*, der über die Zeit das Vertrauen *Streichers* gewonnen hat sagt zu ihm „Julius, sei ein Deutscher“, woraufhin dieser sich in die Halle und zum Galgen führen lässt.

⁵⁵ Stattdessen sagt er zu *Triest*: „Sie, Sie waren ein Freund.“ Obwohl *Triest* im Film den Plan hatte, *Streicher* kurz vor dem Hängen mitzuteilen, dass er Jude ist, tut er dies nicht.

⁵⁶ Im Film versucht *Göring*, *Kelley* zu helfen, indem er selbst mit *Heß* spricht. Dies scheint die Erinnerung bei *Heß* jedoch auch nicht zurückzuholen. Das Aufeinanderstellen *Görings* und *Heß* wird realitätskonform dargestellt, *El-Hai*, S. 84.

⁵⁷ Tatsächlich verhielten sich die Angeklagten vor Gericht respektlos, beispielsweise brach *Göring* ob einer bestimmten Formulierung in lautes Gelächter aus, *El-Hai*, S. 12. *Heß* las während des Großteils der Verhandlungen, *El-Hai*, S. 130.

⁵⁸ Als *Kelley Göring* nach diesem Verhandlungstag in der Zelle sucht und fragt, wie so etwas möglich gewesen sei, schiebt *Göring* die Schuld auf *Himmler* und sagt, dass jeder Film täuschen könne. Auch dies ist eine These, die viele Rechtsextreme heutzutage vertreten.

Kelleys, vermehrte Aufmerksamkeit. Als jüdischstämmiger, in Deutschland geborener Emigrant, dessen Eltern von den Nationalsozialisten ermordet wurden, erhält er im Film eine biografische Tiefe, die ihn über einen bloßen Nebencharakter heraushebt.⁵⁹ Als *Kelley* im Film die Anklage nach seiner Entlassung nicht weiter unterstützen möchte und abreist, fragt *Triest Kelley* weinend am Bahnsteig: „Wollen Sie wissen, warum das hier alles passiert ist? Weil die Menschen es zugelassen haben.“ Gleichzeitig erzählt *Kelley* beim „Abschied“ am Bahnhof nach dessen Kündigung seine Geschichte und eröffnet ihm, dass er jüdisch sei. Dadurch zeigt sich *Kelley* ein neuer Grund, warum er weiter am Prozess arbeiten sollte.

Während die Hauptangeklagten und einzelne Ankläger bis heute Teil des kollektiven Gedächtnisses geblieben sind, gerieten zahlreiche weitere Beteiligte – von Mitarbeitenden der Anklage über Dolmetscher bis hin zu den Akteuren der Nachfolgeprozesse – weitgehend in Vergessenheit.⁶⁰ In der Tat vernachlässigt auch der Film einige relevante Akteure der Nürnberger Prozesse. Zum Beispiel wird Captain *John Dolibois*, der in *El-Hai* Werk mehrmals Erwähnung findet, im Film gar nicht erwähnt.⁶¹

So zeigt sich schon hier, dass Nürnberg rechtshistorisch verengt, dramaturgisch zugespitzt und psychologisch emotionalisiert wird. Darin liegt die doppelte Wirkung des Films: Er macht den unangenehmen Stoff zugänglich, zugleich reduziert er jedoch die Vielfalt der Perspektiven.

VI. Was bleibt vom wahren Nürnberger Prozess?

Nach der Erkenntnis, dass der Blick durch den Film auf die psychologischen Aspekte gelenkt wird, muss betont werden, dass Nürnberg kein psychologisches Projekt, sondern ein rechtliches Novum war.⁶² Erstmals wurde völkerrechtliche Verantwortung individualisiert und nicht mehr nur staatliches Handeln als solches in den Blick genommen.⁶³ Diesen tatsächlichen Schwerpunkt verliert der Film und verschiebt ihn hin zu psychologischen Aspekten. Der Film fragt nicht, wie Recht mit staatlich organisierten Massenverbrechen umgeht. Vielmehr wird gefragt, wie

gewöhnliche Menschen zu Tätern solcher Verbrechen werden können.

Gleichwohl gelingt es dem Film, den Druck, der auf dem Prozess selbst und den Personen lastete, welche an dem Erfolg der Nürnberger Prozesse mitwirkten, darzustellen.⁶⁴ So wird deutlich, dass der Prozess einerseits die Chance ermöglicht, der Welt die nationalsozialistischen Verbrechen öffentlich vor Augen zu führen. Gleichzeitig wird auch der Zweifel dargestellt, ob der Prozess eine Plattform für Antisemitismus bieten könnte. Auch kommt die Befürchtung auf, dass manche Menschen mit den Angeklagten Mitleid haben würden.⁶⁵ Der Vorwurf der „Freakshow“ sowie der Anspruch an *Jackson*, sein Verfahren „fehlerfrei“ zu gewinnen, zeigen die politische und moralische Bedeutung des Prozesses. Während *Göring* den Begriff der Endlösung als „vollständige und umfassende Lösung“ zu entschärfen versucht und der britische Ankläger mit den Zahlen der Ermordeten kontert, wird zugleich ein Problem internationaler Strafjustiz sichtbar:⁶⁶ sprachliche Relativierung und zugleich beweisgestützte Konfrontation mit dem Verbrechen.

Einige juristische Bereiche betreffend, wie beispielsweise die Verfahrensarchitektur, ist der Film ungenau. Zunächst stellt der Film es so dar, als würden Justice *Jackson* und *Elsie Douglas* das Konzept des Tribunals im Film zu zweit entwickeln. Tatsächlich war das Verfahren zwischen den Siegermächten kollektiv entwickelt und institutionell angelegt.⁶⁷ Ebenfalls verkürzt der Film die Dauer und den Ablauf der Verhandlungstage. Besonders auffällig ist die falsche Darstellung *Görings* als Zeuge der Anklage. Diese Darstellung ist nicht korrekt; tatsächlich wurde *Göring* über neun Verhandlungstage hinweg von seinem eigenen Anwalt im Rahmen dessen Verteidigungsstrategie in den Zeugenstand gerufen mit dem Ziel, sich selbst zu verteidigen.⁶⁸ Vor dem Internationalen Militärgerichtshof bedeutete dies, dass es in diesem Rahmen auch zu einem Kreuzverhör kommen konnte.⁶⁹ Dass der Film nur vereinzelt Verfahrensmomente zeigt und andere – etwa die Kreuzverhöre anderer Angeklagter – ausspart, verstärkt den Fokus auf *Göring* weiter. Lediglich *Rudolph*

⁵⁹ *El-Hai*, S. 73 f.

⁶⁰ „Unlike the IMT, these trials – also called the „subsequent Nuremberg trials“ – have suffered from historiographical neglect.“, Peace Palace Library, The Nuremberg Trials, https://peacepalacelibrary.nl/research-guide/nuremberg-trials?utm_source (zuletzt abgerufen am 27.07.2026).

⁶¹ *Dolibois* verließ das Geschehen um die Nürnberger Prozesse auf eigenen Wunsch, was er später bereute, vgl. *El-Hai*, S. 54.

⁶² Wobei *Kelley* selbst das wohl anders gesehen hat, so schrieb er: „We must learn the why of the Nazi success so we can take steps to prevent the recurrence of such evil.“, a.a.O., S. 24. Auch: „He came to understand his purpose in Nuremberg „to be not only to guard the health of men facing trial of war crimes but also to study them as researcher in a laboratory.“, *El-Hai*, S. 50.

⁶³ *Safferling*, S. 148.

⁶⁴ Dieser Druck wird durch die Presse verstärkt, vgl. *El-Hai*, S. 42.

⁶⁵ Diese Befürchtung ging nicht nur von der Presse aus. Auch der US-amerikanische Psychiater *Richard Brickner*, der sich bereits während des zweiten Weltkriegs in seinem Werk „Is Germany Incurable“ mit der Frage der mentalen Gesundheit der Deutschen befasste, teilte die Sorge, dass der Prozess die paranoiden Wahnvorstellungen der Deutschen und die Wahrnehmung der Angeklagten als Märtyrer weiter stärken würden, *El-Hai*, S. 70.

⁶⁶ Auch wenn dies eine weitere Taktik *Görings* war, die Schuld von sich zu weisen, zeigt dies das tatsächliche Problem der Sprachbarriere vor internationalen Gerichten. Die Übersetzer hatten die schwierige Aufgabe, Gesagtes simultan auf deutsch, englisch, russisch und französisch zu übersetzen, *El-Hai*, S. 127.

⁶⁷ Selbst in der literarischen Grundlage des Films wird dies ausdrücklich dargestellt, *El-Hai*, S. 67.

⁶⁸ „Wenn das Gericht einverstanden ist, rufe ich nun den Angeklagten, den früheren Reichsmarschall *Göring* als Zeugen auf.“, so *Görings* Verteidiger Dr. *Stahmer* am 13.03.1946, Nachmittagssitzung, Der Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Gerichtshof Nürnberg, Nürnberg 1947, Bd. 9, S. 262 ff.

⁶⁹ „The Prosecution and the Defence shall interrogate and may cross-examine any witnesses and any Defendant who gives testimony.“, vgl. Art. 24 (g) der Charta of the International Military Tribunal, <https://ihl-databases.icrc.org/en/ihl-treaties/nuremberg-tribunal-charter-1945/article-24?activeTab=> (zuletzt abgerufen am 17.08.2026).

Heß wird im Rahmen seines Geständnisses der Simulierung der Verhandlungsunfähigkeit kurz gezeigt.

Auch die Taktik der Anklage, *Göring* psychologisch „zu brechen“, wurde im Film dramatisiert. So wird es im Film dargestellt, als würde man *Görings* wahren Charakter durch seine Treue und sein Bekenntnis zu *Hitler* offenbaren. In der Realität konnte die Schuld *Görings* jedoch wegen diverser Beweise, darunter von ihm unterschriebene Dokumente, festgestellt werden.⁷⁰ Gerade hier hätte der Film die bürokratischen Strukturen nationalsozialistischer Verbrechen stärker herausarbeiten können. Denn genau diese administrative Organisation ermöglichte die effiziente Umsetzung der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik.⁷¹ Andererseits konnten die Angeklagten gerade aufgrund dieser ordentlichen Dokumentation verurteilt werden. Genau dieses Paradoxon war in der Realität ein aufmerksamkeitsheischender Aspekt: Die Verbrechen wurden durch ihre eigene Verwaltungsförderung beweisbar.

Eine weitere deutliche Abweichung betrifft die enge Zusammenarbeit zwischen *Kelley* und der Anklage. Die im Film gezeigte unmittelbare Zusammenarbeit – *Kelley* überreicht *Jackson* sein persönliches Notizheft mit Informationen über *Göring*, damit dieser sich auf die „Vernehmung“ vorbereiten kann – ist historisch nicht in dieser Form belegt. Der Film verdichtet hier ein Verhältnis, das dramaturgisch funktioniert, historisch betrachtet aber stärker zugespitzt ist.

Gerade aufgrund dieser Diskrepanzen ist umso bemerkenswerter, dass der Film an anderen Stellen überraschend präzise ist. Teile von *Jackson's* Eröffnungsrede werden wortgetreu wiedergegeben: „We must never forget that the record on which we judge these defendants today is the record on which history will judge us tomorrow.“⁷² Auch das Gespräch zwischen *Jackson* und *Elsie*, welches zugegeben oben als zu juristisch oberflächlich benannt wurde, zeigt dennoch einleuchtend die Notwendigkeit der Rechtsstaatlichkeit. Denn selbst den schwersten Verbrechern der Menschheitsgeschichte müsse ein ordentliches Verfahren ermöglicht werden. Weiterhin werden zum Teil Originalaufnahmen aus dem Gerichtssaal gezeigt. Darüber hinaus werden auch die tatsächlich da-

mals durch die Alliierten aufgenommenen Bilder der Befreiung der Konzentrationslager abgespielt. Diese Aufnahmen, welche einen Teil des Ausmaßes der grausamen Verbrechen eindrücklich darstellten, wurden faktisch vor Gericht als Beweismaterial gezeigt.⁷³ Auch das Problem der Suizide der Angeklagten wurde im Film korrekt dargestellt. *Robert Ley* entzog sich vor Prozessbeginn durch Suizid der Strafverfolgung, während *Hermann Göring* wenige Stunden vor der Vollstreckung des gegen ihn verhängten Todesurteils Zyankali einnahm.⁷⁴ *De facto* ist bis heute nicht sicher geklärt, wie die Tablette in die Haft gelangte.⁷⁵ Auch die Versuche, diese Suizide zu verhindern, erfolgten wie dargestellt. Der Film vermischt damit Realität und Fiktion, ohne den rechtshistorischen Ernst des Verfahrens vollständig zu verlieren.

VII. Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die historische und juristische Wirklichkeit auf dem Weg auf die Leinwand teils umgedeutet wurde. Doch sollte sich der kritische Betrachter oder die kritische Betrachterin fragen, welche Rolle der Cinematografie zukommt. Der Film konnte Stand August 2026 mehr als 71 Mio. US-Dollar einspielen, somit hat er einer Vielzahl von Menschen die Nürnberger Prozesse nähergebracht.⁷⁶ In Anbetracht dessen, dass in Deutschland fünf Prozent der Bevölkerung nicht sicher sind, vom Holocaust gehört zu haben oder sicher sind, nicht davon gehört zu haben, kann der Film auch trotz seiner juristischen und historischen Ungenauigkeit als eine Form der Rechtsbildung gesehen werden.⁷⁷ So verwirklicht der Film erneut das Ziel des Chefanklägers *Jackson*: „Die Welt muss erfahren, was diese Männer getan haben.“ Gleichzeitig verdeutlicht der Film in Zeiten der international wie national vorherrschenden Spannungen die Notwendigkeit transnationaler Solidarität. Denn nur durch das gemeinsame Verfolgen und die Umsetzung der Nürnberger Prozesse konnten das Verfahren damals verwirklicht, die Angeklagten zur Rechenschaft gezogen und die Wahrheit aufgezeigt werden. Auch *Kelley's* Botschaft bleibt bestehen: Das Böse lebt in gewöhnlichen Menschen und wird es immer tun. Gerade vor dem Hintergrund aktueller politischer Entwicklungen muss man sich mit dem Unbehagen dieser These auseinandersetzen und arrangieren. Der Film kann dabei helfen.

⁷⁰ Hierbei handelte es sich um eine Masse an Dokumenten, welche den alliierten Ermittlern zugestellt wurden, *El-Hai*, S. 66. Genau diese führten auch dazu, dass *Göring* sich nicht mehr retten konnte, *El-Hai*, S. 146.

⁷¹ *Hilberg*, *The Destruction of the European Jews*, Band 1, S. 51 ff.

⁷² Die Rede *Jacksons* wurde stark gelobt, vgl. *El-Hai*, S. 132.

⁷³ Dies lag wohl insbesondere auch daran, dass es nur zwei Zeugen gab, welche selbst in einem Konzentrationslager inhaftiert waren.

⁷⁴ Zu *Ley*: „The number had been reduced by the suicide of Robert Ley [...]“, Yale Law School, Lillian Goldman Law Library, The Avalon Project, Nazi Conspiracy and Aggression Volume 1, Chapter IV, https://avalon.law.yale.edu/imt/chap_04.asp?utm_source (zuletzt abgerufen am 27.07.2026).

⁷⁵ Hierzu gibt es verschiedene Erklärungsversuche: Einerseits meinte *Göring* wohl zu Kropp, dass er es dauerhaft geschafft habe, eine Zyankali-Tablette zu verstecken, vgl. *El-Hai*, S. 9. Andere Ansätze besagen, dass *Jack Wheeler*, ein US-Soldat und Gefängniswärter in Nürnberg *Göring* als Austausch für Wertsachen des Nazis bei der Beschaffung geholfen habe. Doch auch einer der anderen Wachen brachte sich 2005 selbst in's Spiel, indem er meinte, er hätte die Kapsel in einem Stift auf Bitten von *Görings* Frau überbracht, *El-Hai*, S. 151.

⁷⁶ *The Numbers*, Nuremberg (2025), [https://www.the-numbers.com/movie/Nuremberg-\(2025\)#summary](https://www.the-numbers.com/movie/Nuremberg-(2025)#summary) (zuletzt abgerufen am 17.08.2026).

⁷⁷ Conference on Jewish Material Claims Against Germany, Claims Conference Holocaust Survey, 15.11.2023, <https://www.claimskon.org/wp-content/uploads/2025/01/Claims-Conference-Holocaust-Survey-Germany-Topline-F1.14.25-1.pdf> (zuletzt abgerufen am 27.07.2026).