



**ILCEA**

Revue de l'Institut des langues et cultures  
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

**23 | 2015**

**Le national-socialisme dans son cinéma**

---

## « On ne peut construire sur un mauvais fondement. » Herbert Maisch et son rapport au nazisme dans *Andreas Schlüter* (1942)

*“One Cannot Build on a Bad Foundation.” Herbert Maisch and His Relation to  
National Socialism in Andreas Schlüter (1942)*

**Ferdinand Schlie**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3328>

DOI : 10.4000/ilcea.3328

ISSN : 2101-0609

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-305-6

ISSN : 1639-6073

### Référence électronique

Ferdinand Schlie, « « On ne peut construire sur un mauvais fondement. » Herbert Maisch et son rapport au nazisme dans *Andreas Schlüter* (1942) », *ILCEA* [En ligne], 23 | 2015, mis en ligne le 09 juillet 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3328> ; DOI : 10.4000/ilcea.3328

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© ILCEA

---

# « On ne peut construire sur un mauvais fondement. »

## Herbert Maisch et son rapport au nazisme dans *Andreas Schlüter* (1942)

*“One Cannot Build on a Bad Foundation.” Herbert Maisch and His Relation to National Socialism in Andreas Schlüter (1942)*

Ferdinand Schlie

---

- <sup>1</sup> Herbert Maisch (1890-1974) est l’auteur de deux films centrés autour de grands personnages de l’histoire allemande : *Friedrich Schiller - Le triomphe d’un génie* (*Friedrich Schiller - Triumph eines Genies*, 1940) et *Andreas Schlüter*<sup>1</sup> (1942). Si le premier a donné lieu à plusieurs analyses, le second est presque entièrement resté dans l’ombre, ce qui est sans doute d’abord dû au fait que son protagoniste est moins connu et ne figure pas comme Schiller au panthéon des héros nationaux allemands. Cependant, l’intérêt que la critique a porté à *Schiller* ne s’explique pas par la simple notoriété du personnage principal : le film, à en croire la controverse qu’il a générée, semble poser un problème d’interprétation. En effet, les commentateurs sont divisés sur la question de savoir dans quelle mesure *Schiller* doit être vu comme un document de propagande ou peut au contraire être lu comme un appel masqué à la résistance contre le régime nazi. Leiser (1968 : 91-94), Cadars & Courtade (1972 : 91-94) et Schulte-Sasse (1991 : 4-15) mettent en avant l’endoctrinement qu’opère le film par le culte du génie auquel il s’adonne et par la fusion qu’il dépeint entre la communauté du peuple et l’individu d’exception, en l’occurrence Schiller, dans lequel elle se reconnaît. Inversement, Schönfeld (2006 : 82-88), Dann (2009 : 182) et le dictionnaire du cinéma allemand édité par Kramer (1995 : 112) soulignent la prétendue dimension subversive ou du moins l’ambiguïté du film qui traite de la soif de liberté d’un écrivain soumis à un prince despotique et qui, selon les mémoires du réalisateur, se serait intitulé *Rebelles* (*Rebellen*) si la censure ne s’y était pas opposée (Maisch, 1970 : 294).

- 2 *Andreas Schlüter*, largement négligé par la recherche, n'a guère suscité ce type de questionnements. Il est vrai que le propos du film semble évident : au moyen de son personnage principal, double du « Führer » par son génie et sa détermination, le film incite à la vénération du « grand homme ». D'aucuns pourraient cependant affirmer que le film mérite une analyse plus nuancée : n'y est-il pas question, comme dans *Schiller*, d'un sujet qui se rebelle contre un prince autoritaire, et, pire encore, le héros central n'est-il pas confronté à l'échec fracassant de ses grands projets ? La question de la teneur idéologique d'*Andreas Schlüter* mérite dès lors d'être posée. S'agit-il d'un film dans lequel Maisch, qui par des productions telles que *D III 88* (1939) et *Le président Krüger* (*Ohm Krüger*, 1941) s'était mis au service de la propagande guerrière et antibritannique, s'inscrit dans le discours officiel du régime en faisant l'apologie de l'individu d'exception — et si oui, par quels mécanismes y parvient-il ? Ou bien retrouve-t-on dans *Andreas Schlüter* les ambiguïtés, voire les messages oppositionnels que certains critiques affirment déceler dans *Schiller* ?
- 3 Il ne fait pas de doute qu'*Andreas Schlüter* relève au sein du cinéma national-socialiste d'un genre particulier destiné à glorifier l'histoire allemande et ses grands protagonistes dans la lignée desquels le discours du régime nazi inscrivait le « Führer ». Schlüter, personnage dominant placé au centre du film, présente toutes les caractéristiques du « grand homme ». Pourtant, qu'en est-il de la compatibilité de certains éléments du film, et notamment de l'aspect tragique du destin de Schlüter, avec l'idéologie nationale-socialiste ?

## 1. Quelques éléments de contexte

### 1.1. Les films historiques sous le nazisme

- 4 On connaît les mots de Goebbels selon lesquels la propagande au cinéma est d'autant plus efficace qu'elle est insidieuse<sup>2</sup>. Un « bon » film de propagande devait éviter d'apparaître d'emblée comme un manifeste de l'idéologie nazie et prendre la forme d'un récit captivant l'attention du public tout en étant sous-tendu par une idéologie que le spectateur absorbait sans même s'en rendre compte. C'est bien là ce qui explique que les films contenant un message politique évident n'étaient nullement majoritaires ; bien au contraire, ils ne constituaient qu'un faible pourcentage des 1094 longs métrages produits entre 1933 et 1945, tandis que les comédies se trouvaient en première position (Witte, 2004 : 155). Les films historiques occupaient eux aussi une place importante dans la production cinématographique ; leur nombre augmenta avec l'arrivée au pouvoir des nazis (Drewniak, 1984 : 188), une tendance qui se renforça avec le début de la guerre (Witte, 2004 : 143).
- 5 Si le régime nazi était aussi favorable au genre du film historique, c'est parce que celui-ci permettait une diffusion pour ainsi dire doublement subreptice de l'idéologie nationale-socialiste. Non seulement le contenu politique était latent au niveau de l'intrigue, mais de surcroît, l'action se passait en des temps reculés et ne concernait pas *a priori* le quotidien du spectateur — un aspect d'autant plus bienvenu qu'il répondait aux désirs escapistes du public et lui permettait pour un temps de « fui[r] [...] dans un monde de costumes<sup>3</sup> » (Witte, 2004 : 143) pour oublier les angoisses liées à la guerre. Or, si les films historiques enlevaient le spectateur dans une autre époque, ce n'était que pour mieux l'endoctriner : l'histoire, à y regarder de près, apparaissait en général comme un « déguisement du

présent<sup>4</sup> » (Happel, 1984 : 39). Les nombreux films consacrés à Frédéric II de Prusse reflètent ainsi l'actualité allemande et permettent de retracer l'histoire du national-socialisme : tandis que *Le choral de Leuthen* (*Der Choral von Leuthen*, 1933), tourné avant l'arrivée au pouvoir des nazis, accorde une place importante à l'intrigue amoureuse qui se déroule parallèlement aux faits de guerre, *Fridericus* (1936) est entièrement centré sur le conflit guerrier, préparant ainsi le public aux projets du régime. Enfin, le souverain plutôt sympathique et bienveillant présenté au public dans *Fridericus* est remplacé dans *Le grand roi* (*Der große König*, 1942) par un monarque bien plus dur et décidé à lutter coûte que coûte pour la victoire finale. Les écarts par rapport aux faits historiques étaient autorisés et même souhaités du moment où ils permettaient au film de mieux remplir sa fonction de commentaire au regard des événements récents (Happel, 1984 : 41-42) — *Le grand roi* fut ainsi modifié à plusieurs reprises pour produire un effet d'écho plus cohérent par rapport au tour que prenait la guerre et notamment à l'attitude de l'Allemagne face à la Russie (Drewniak, 1984 : 191-192).

- 6 Étant donné la fonction politique dévolue aux films historiques, on ne s'étonnera pas de ce que la majorité de ces derniers traitent de l'histoire allemande et plus particulièrement — c'est le cas d'*Andreas Schlüter* — de l'histoire de la Prusse vue comme « cellule initiale » du Reich et symbole de sa puissance militaire. Visant à souder la communauté nationale en rappelant un passé commun, les films consacrés à l'histoire de la Prusse étaient souvent centrés sur l'un des deux « moments de gloire » de cet État, à savoir les années de Frédéric II et la période des « guerres de Libération » (« Befreiungskriege ») menées contre Napoléon au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Drewniak, 1984 : 190). *Andreas Schlüter* fait figure d'exception — l'action narrée se situe au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles — sans pour autant déroger à la règle générale : nous assistons à un moment central de l'histoire de la Prusse, à savoir son ascension au rang de royaume sous le prince électeur Frédéric III.

## 1.2. Les films sur les « grands hommes »

- 7 La conception de l'histoire véhiculée par les films du « III<sup>e</sup> Reich », on le sent bien, repose sur la conviction selon laquelle les « grands hommes » jouent un rôle déterminant dans le cours des événements — élément que les spectateurs de l'époque étaient bien évidemment invités à transposer dans les années 1930 et 1940, notamment à partir du début de la guerre qui, pour sa bonne conduite, exigeait aux yeux du régime politique un dévouement total au « Führer ». La glorification de l'homme politique d'exception s'était annoncée dès le début de la République de Weimar par la réunion du concept de « Führer », issu du domaine politique, avec celui de « génie », issu du domaine de la création artistique et de la réflexion philosophique (Schmidt, 1985 : 194-196) ; elle atteignait à présent des sommets, le « Führer » comme « génie politique » étant célébré comme un individu d'exception qui, par son charisme, ses dons visionnaires, sa détermination inébranlable et son sens aigu du devoir envers son peuple méritait que l'on se soumette entièrement à lui en lui vouant une confiance aveugle.
- 8 Parmi les « génies politiques » de l'histoire allemande présentés comme les précurseurs d'Hitler, Frédéric II, on l'a vu, occupait une place de choix. Les deux films consacrés à Bismarck célébraient quant à eux la grandeur et la clairvoyance du « chancelier de fer »<sup>5</sup>.
- 9 Les films sur les « grands hommes » de l'histoire allemande ne se limitent cependant pas aux chefs d'État et autres hommes politiques, mais mettent également en scène des personnalités issues — conformément au sens initial du terme « génie » — du domaine de

la science ou des arts. Les exploits médicaux de Paracelse, en lutte contre la peste dans le film de G.W. Pabst<sup>6</sup>, font apparaître le personnage principal comme un guérisseur miraculeux, tandis que Robert Koch est dépeint chez Hans Steinhoff<sup>7</sup> comme l'incarnation des vertus prônées par le régime : « le sens du devoir, du sacrifice, la croyance absolue [...] en sa mission<sup>8</sup> » (Drewniak, 1984 : 202). Parmi les artistes présents sur les écrans, on nommera Friedemann Bach et Robert Schumann, Rembrandt, dont la déchéance sociale qui s'accroît parallèlement au déploiement de son génie a été analysée comme une tentative de légitimer les souffrances imposées par la guerre en vue de la « victoire finale » (Schrödl, 2004 : 62), Schiller et enfin Andreas Schlüter.

### 1.3. L'artiste et l'architecte

- 10 Si les artistes étaient aussi bien représentés parmi les grandes figures historiques portées à l'écran sous Hitler, c'était parce qu'ils se prêtaient particulièrement bien à faire office d'avatar du « Führer » dans la mesure où celui-ci passait lui-même pour un artiste, et ce à plusieurs égards. Non seulement Hitler avait voulu devenir peintre dans sa jeunesse – son échec au concours d'entrée de l'Académie des beaux-arts de Vienne se trouvait légitimé par la mise en parallèle avec le manque de reconnaissance sociale de Rembrandt (Schrödl, 2004 : 63) –, mais il faisait doublement œuvre d'artiste en sa position de chancelier du Reich. Au sens figuré d'abord, selon les mots de Goebbels qui affirmait que l'État hitlérien était un « bâtiment aux dimensions classiques » et que les parades militaires et les congrès du NSDAP témoignaient de la « mise en forme artistique » de la politique d'Hitler qui plaçait ce dernier « au sommet des artistes allemands »<sup>9</sup> (Dröge & Müller, 1995 : 56 ; cité d'après Schrödl, 2004 : 63). La métaphore architecturale employée par Goebbels faisait cependant référence à une réalité bien concrète, à savoir les bâtiments érigés par Hitler dont la prétendue valeur impérissable était célébrée dans de nombreux documentaires – *Les édifices d'Adolf Hitler (Die Bauten Adolf Hitlers, 1938)* opposait ainsi les bâtiments issus de la « décadence » des époques passées au style national-socialiste dont le stade olympique ou encore la nouvelle chancellerie à Berlin étaient censés être les exemples les plus réussis. Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas de constater qu'*Andreas Schlüter*, par sa simple thématique, a été compris comme un hommage rendu à l'architecte Hitler : Erwin Leiser affirme que Schlüter y projette de remodeler Berlin tout comme Hitler projetait de créer une nouvelle Allemagne (Leiser, 1968 : 92), et on lit ailleurs que Schlüter incarne chez Maisch le « Hitler des grands travaux » (Feral, 2010 : 391). Cependant, plus que par le simple choix du sujet, c'est par la caractérisation des personnages et les choix esthétiques de Maisch que le film s'inscrit dans le cadre du culte du grand homme répandu dans les films de l'époque nazie.

## 2. Le culte du génie. Schlüter et son entourage

### 2.1. Les caractéristiques physiques du personnage principal

- 11 Si Schlüter fait figure d'homme d'exception sur lequel se concentrent l'attention et l'admiration du spectateur, c'est d'abord par sa simple présence physique. La corpulence de Heinrich George qui l'incarne le distingue des autres personnages, tous plus sveltes que lui ; les nombreux plans rapprochés sur Schlüter qui « remplit » l'image par son corps rendent son apparence d'autant plus imposante. Ce corps semble être habité par une

énergie qui ne demande qu'à s'exprimer ; on voit souvent Schlüter déboutonner sa veste ou l'enlever, comme pour se défaire d'un objet encombrant qui ferait obstacle à l'énergie qui émane de lui. Cette énergie se traduit également par l'agilité et la rapidité avec laquelle Schlüter, malgré sa corpulence, se déplace dans certaines scènes ; plusieurs plans le montrent en train de bondir et de parcourir l'espace en courant. Enfin, la forte présence de Schlüter à l'écran est due également à sa voix tonitruante, présente tout au long du film et située hors champ à plusieurs reprises, comme pour souligner que Schlüter envahit l'ensemble de l'espace, qu'il est présent même lorsqu'il n'est pas visible.

## 2.2. La psychologie du personnage

- 12 La psychologie de Schlüter est en accord avec l'aspect imposant, voire écrasant de son apparence physique. Son caractère pourrait être qualifié d'« éruptif » dans la mesure où ses émotions sont en général extrêmes et s'expriment de façon spontanée, sans aucune retenue, qu'il s'agisse du désespoir qui l'envahit lorsqu'il apprend que ce sont les plans de son concurrent Eosander qui ont été retenus pour l'agrandissement du château de Charlottenburg, désespoir rendu palpable par les plans rapprochés sur son visage mélancolique, ou de l'énervement qui s'empare de lui dans la scène où il s'apprête à quitter sa femme, souligné par le jeu très expressif de George qui, furieux, se déplace comme un lion dans sa cage en gesticulant abondamment, le jeu d'ombres sur le mur et sur le sol soulignant ses déplacements. L'impatience est un autre trait de caractère de Schlüter, qui ne supporte pas que l'on s'oppose à sa volonté ; plusieurs scènes le montrent en train de tambouriner des doigts sur la table afin de faire comprendre à son interlocuteur qu'il n'est pas prêt à revenir sur son opinion et à accepter d'éventuelles objections.
- 13 Le portait de Schlüter tel qu'il est dressé par Maisch ne saurait être complet sans que l'on s'intéresse à un aspect central qui est au cœur du film : il s'agit du rapport de Schlüter au travail, à la création artistique. Elle est primordiale pour Schlüter, ce qui s'exprime dans le leitmotiv que l'on entend dans la bouche du personnage principal tout au long du film : il souhaite se « mettre au travail » (« *sich an die Arbeit machen* ») et renvoie ceux dont la visite lui semble représenter une perte de temps, sans tenir compte de leur rang et de leur fonction.
- 14 L'importance que donne Schlüter à la création artistique va de pair avec un autre trait de caractère dominant, à savoir la détermination dont il fait preuve pour réaliser ses projets. Au niveau de l'image, cette détermination se traduit de deux manières. D'une part, les passages d'une séquence à l'autre soulignent l'idée selon laquelle Schlüter met en œuvre ses idées aussitôt qu'il les a conçues ; ainsi affirme-t-il à la fin d'une scène consacrée à la préparation des travaux en vue de la construction de la tour : « Je vais y arriver<sup>10</sup> », phrase suivie d'un fondu enchaîné sur le chantier qui semble dire que l'artiste réussira effectivement à mener à bout son projet. De même, il affirme, à la fin d'une séquence qui avait pour objet la statue équestre du prince : « Je me mets aussitôt à l'ouvrage<sup>11</sup> » ; la séquence suivante le montre en train de choisir un cheval approprié pour servir de modèle à la statue. D'autre part, on remarque que les plans ou les modèles réduits conçus par Schlüter et les œuvres en grandeur « nature » sont à plusieurs reprises mis en rapport par des mouvements de caméra ou des fondus enchaînés — c'est le cas pour la statue équestre comme pour la tour que Schlüter fait bâtir à la fin du film —, comme pour affirmer qu'une idée en germe aboutit systématiquement à l'œuvre achevée.

- 15 Pour réaliser ses projets, toujours très ambitieux, Schlüter est prêt à surmonter tous les obstacles qui se dressent en travers de son chemin. Il refuse à plusieurs reprises de revoir ses exigences à la baisse ; sa femme affirme explicitement : « Tu ne sais pas faire de compromis<sup>12</sup> », et Schlüter lui-même exprime sa devise on ne peut plus clairement face à son ami Neumann : « Tout ou rien<sup>13</sup>. » Les exemples ne manquent pas. Dès la première séquence du film, Schlüter se détache de la masse anonyme des artistes venus rendre hommage au prince et représentée par un porte-parole qui ne tarit pas de flatteries pour se plaindre auprès du souverain du fait que ses ministres ne soutiennent pas suffisamment les arts. Le duel verbal entre le prince et Schlüter, qui vient remettre en question publiquement le gouvernement, est montré au moyen d'un champ contrechamp par lequel Schlüter se détache du groupe des autres artistes. L'exclamation du prince mécontent (« Schlüter, vous êtes une tête de mule<sup>14</sup> ! ») indique d'emblée que le personnage principal refuse d'accepter que des restrictions ou obstacles l'empêchent de progresser. Deux autres séquences illustrent la fermeté avec laquelle Schlüter poursuit ses desseins. Lorsque le prince lui demande de fournir des plans pour agrandir son château berlinois, Schlüter affirme qu'il ne suffit pas d'ajouter des ailes supplémentaires, mais qu'il faut modifier l'ensemble du bâtiment pour obtenir un effet d'ensemble satisfaisant : « Je ne me satisferai pas d'une solution partielle<sup>15</sup>. » Les dépenses gigantesques entraînées par un tel projet ne l'intéressent guère. De même, la statue équestre commandée à Schlüter devra, selon les exigences du maître, faire de l'ombre à toutes les statues ayant vu le jour jusque-là. Pour garantir l'unité esthétique de l'œuvre, Schlüter refuse de faire fondre séparément le cheval et la statue du prince ; les difficultés financières et techniques liées à la fonte en une seule pièce ne sont, là encore, pas susceptibles de faire obstacle à la volonté de l'artiste : celui-ci fait construire une nouvelle fonderie pour ce seul projet et ordonne que l'on procède à la fonte malgré l'intervention du prince qui, *in extremis*, souhaite mettre un terme à cette entreprise trop osée.
- 16 L'idée générale qui se dégage du personnage de Schlüter est celle de l'unité. Schlüter est pour ainsi dire d'« un seul tenant », à l'image de la statue équestre qu'il fait fabriquer en une seule fonte : ses priorités sont définies sans ambiguïté, la suprématie de la création artistique est clairement affirmée, et Schlüter est prêt à se battre pour atteindre son objectif ultime, la réalisation des projets qu'il a conçus. Cette idée d'unité se retrouve également à un autre niveau : la personnalité de l'artiste, qui se consacre corps et âme à la création, se reflète dans ses œuvres — « La vie et l'œuvre ne font qu'un<sup>16</sup> », selon les mots de l'épouse de Schlüter. C'est ainsi qu'un plan montre la tête de Schlüter de profil face à une tête sculptée qu'il est en train d'achever, créant ainsi un effet de miroir qui semble dire que l'artiste se reflète dans son œuvre. De même, on pourrait affirmer que les dimensions gigantesques des œuvres que réalise Schlüter, toujours soulignées par les angles de prise de vue et les mouvements de caméra, reflètent l'aspect titanesque de sa personnalité.

### 2.3. Schlüter et son entourage

- 17 Si Schlüter est représenté comme un individu d'exception qui domine le film, c'est aussi parce que tous les autres personnages de l'œuvre s'organisent autour de lui et le mettent ainsi en valeur, ou bien par contraste, ou bien par l'admiration qu'ils lui vouent et le soutien qu'ils lui apportent.

### 2.3.1. Les opposants

- 18 Un certain nombre de personnages forment un contraste avec Schlüter par leurs traits de caractère. Si Schlüter est honnête — il affirme toujours son opinion haut et fort — et désintéressé (au sens où il n'agit pas pour son intérêt personnel mais est tout entier voué à la cause de l'art), ses ennemis à la Cour, et en particulier le ministre Wartenberg, sont égoïstes, calculateurs, hypocrites et mesquins. L'opportuniste Wartenberg se positionne par rapport à Schlüter en fonction de ses intérêts personnels : s'il refuse de faire construire la fonderie que demande Schlüter, c'est moins parce qu'il a des doutes pour des raisons techniques, comme il l'affirme, que parce que les moyens financiers nécessaires étaient à l'origine destinés à la construction de son palais. Le prince lui-même s'oppose à l'artiste désintéressé qu'est Schlüter par son ambition exacerbée : non content d'avoir obtenu le titre de roi de Prusse, il souhaite faire de la capitale une ville capable de rivaliser avec les plus belles métropoles d'Europe.
- 19 Si Schlüter fait figure de héros à côté des autres personnages du film, c'est aussi parce qu'il parvient à s'imposer contre les efforts incessants de la « clique » des courtisans pour le faire chuter. Dès la première séquence, Eosander, qui sera le principal rival de Schlüter tout au long du film, affirme avec satisfaction « Messieurs, voici venue la fin de Schlüter<sup>17</sup> » suite à la conversation au cours de laquelle Schlüter s'était montré quelque peu trop insolent vis-à-vis du prince. Par la suite, Eosander et Wartenberg concilieront à plusieurs reprises leurs efforts pour provoquer la chute de l'artiste.
- 20 Le fait que Schlüter se démarque des autres membres de la Cour se traduit également au niveau visuel. La séquence d'ouverture du film est révélatrice à cet égard. Le premier plan qui succède au générique montre un hommage rendu par les artistes de la principauté à leur souverain ; il est organisé spatialement selon une symétrie parfaite, mettant ainsi en scène la soumission absolue des sujets au prince, qui se trouve dans l'axe de symétrie, et leur intégration dans l'ordre qui gouverne son État. Cette symétrie va être rompue par l'apparition de Schlüter : non seulement celui-ci se détache du corps ordonné formé par ses confrères en avançant vers le prince, mais les propos qu'il tient vont semer le désordre dans l'assemblée, provoquant un chaos visuel et sonore qui vient symboliser que Schlüter, contrairement aux autres sujets, n'est pas prêt à se soumettre aveuglément à un souverain qui selon lui ne soutient pas suffisamment les arts.

### 2.3.2. Les adjuvants

- 21 Si les opposants à Schlüter sont nombreux, deux autres personnages au moins sont clairement identifiables comme des adjuvants de l'artiste. L'apprenti de Schlüter a pour fonction de mettre en valeur le maître par l'admiration qu'il lui voue ; dès la troisième séquence du film, l'apprenti loue le courage qu'a eu Schlüter en présentant sa plainte au prince, un écho direct aux propos d'Eosander qui avait souligné l'imprudence de l'artiste. D'autres séquences établissent une hiérarchie claire entre l'apprenti et Schlüter et soulignent ainsi la maîtrise qu'a atteinte le personnage principal ; c'est ainsi que l'apprenti s'occupe généralement du modèle réduit de la statue du cheval, tandis que Schlüter est responsable de la statue elle-même.
- 22 L'adjuvante principale de l'artiste est son épouse Elisabeth. Elle le soutient dans les crises qu'il traverse en lui rappelant sa valeur et sa mission qu'est la création artistique ; son rôle est de consolider l'identité de Schlüter, c'est-à-dire de faire en sorte qu'il ne doute

pas de lui-même et qu'il reste fidèle à ses principes qu'elle lui rappelle en les formulant sous forme de maximes (« La vie et l'œuvre ne font qu'un ; ce n'est que si la vie est vigoureuse et claire que l'œuvre l'est aussi<sup>18</sup> »). Sur le plan symbolique, la fonction d'Elisabeth s'exprime par le fait qu'à plusieurs reprises, elle apporte la lumière à son mari : c'est elle qui tient la bougie dans la scène nocturne au cours de laquelle Schlüter laisse libre cours à sa rage et à son désespoir, sa femme essayant de le ramener à la raison ; c'est elle qui ouvre la porte de son cachot à la fin du film (Schlüter, tombé en disgrâce, est finalement gracié par le prince suite à l'intervention d'Elisabeth), laissant entrer un rayon de lumière qui éblouit l'artiste et vient ainsi le tirer de l'aveuglement dans lequel l'avait jeté sa fierté.

- 23 Le personnage d'Elisabeth est destiné à remplir une fonction précise dans le contexte de l'Allemagne en 1942. Rappelons que les films tournés en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale s'adressaient en priorité aux femmes, les hommes étant mobilisés sur le front. Le personnage d'Elisabeth dans *Andreas Schlüter* semble être destiné à rappeler aux femmes que leur rôle est celui d'être un soutien infaillible pour leur mari en temps de guerre, soutien qui permettra de maintenir le moral des troupes. Par sa volonté de sauver son mariage malgré les humiliations qu'on lui inflige, par sa capacité à pardonner à son mari et à maintenir une fidélité absolue malgré tous les revers essuyés, le personnage d'Elisabeth répond parfaitement aux exigences des dirigeants nazis qui demandaient à ce que les films ne sèment en aucun cas le doute auprès des spectateurs séparés de leur conjoint par la guerre en montrant de « la compréhension pour l'infidélité ou la dissolution d'un mariage ou de fiançailles<sup>19</sup> » (Lange, 1994 : 132).

### 2.3.3. La comtesse Orlewska

- 24 Un dernier personnage enfin mérite d'être évoqué : celui de la comtesse Orlewska, amie de jeunesse de Schlüter. Deux raisons justifient de la mentionner ici alors qu'elle devrait figurer parmi les opposants mentionnés plus haut : d'une part, il s'agit d'un opposant plus ambigu et par là plus dangereux que les courtisans berlinois – prétendant vouloir aider Schlüter, elle le précipite dans la catastrophe qu'est l'effondrement de la Tour de la Monnaie. D'autre part, il s'agit d'un personnage qui se définit *ex negativo* par rapport à l'épouse de Schlüter, ce qui impose de l'évoquer après cette dernière.
- 25 Au type de la « femme fidèle et dévouée » répond en effet celui de la « séductrice frivole », incarné par une comtesse polonaise. D'emblée, ce statut rend le personnage doublement suspect : l'aristocratie est associée dans le film à la corruption morale des courtisans, égoïstes et flatteurs, aux antipodes des bourgeois simples mais honnêtes tels que la femme, la fille et le gendre de Schlüter ; l'origine polonaise quant à elle doit être vue comme un élément diffamatoire à une époque dominée par l'idéologie raciale des dirigeants nazis – de façon générale, « il n'est pas rare que les femmes à la morale douteuse et/ou faisant beaucoup d'effet sur les hommes soient typées comme des étrangères<sup>20</sup> » (Lange, 1994 : 134) dans les films de l'époque. Le personnage de la comtesse Orlewska vient confirmer tous ces *a priori* négatifs. Contrairement à Elisabeth dont le rôle est de « fortifier » l'identité de Schlüter en lui rappelant les principes qui sont les siens, la comtesse cherche à détourner Schlüter de sa mission et, pire, l'incite à se devenir infidèle à lui-même en affirmant qu'il ferait mieux d'obtenir des titres et une fortune plutôt que de se consacrer à son art sans être réellement récompensé. L'idéologie nationale-socialiste se manifeste dans le fait que cette « perversion » de Schlüter ne cesse d'être associée à la « contamination » de sa personne par des éléments étrangers : la comtesse

lui fait quitter Berlin pour l'amener à Dresde, résidence de Frédéric-Auguste I<sup>er</sup> de Saxe qui était en même temps roi de Pologne et dont la Cour se caractérise par une frivolité destinée à évoquer Versailles ; de même, la comtesse n'appelle pas Schlüter par la forme allemande de son prénom, mais par une forme polonaise.

- 26 De toute évidence, *Andreas Schlüter* est marqué à plusieurs égards par les exigences de la propagande nationale-socialiste. Pourtant, un examen plus attentif du film ne soulève-t-il pas des interrogations quant à l'univocité avec laquelle l'œuvre semble faire l'éloge du génie et du « Führer » auquel il renverrait ?

### 3. Un message ambigu ?

#### 3.1. L'opposition au souverain tyrannique

- 27 On sait que Maisch défendait dans ses mémoires l'idée selon laquelle son film sur Schiller ne devait pas être vu comme une apologie du national-socialisme dont le héros serait le précurseur, mais au contraire comme une critique du régime totalitaire. Ce n'est pas, selon Maisch, Schiller qui renvoie à Hitler et contribuerait ainsi à l'idéaliser, mais le despotique Carl Eugen, qui bride Schiller dans son désir de liberté (Maisch, 1970 : 294). Le film devrait alors être vu comme l'inverse de ce qu'il était pour Goebbels, qui l'appréciait beaucoup, à savoir comme un appel à la résistance contre un dictateur tyrannique. On pourrait être tenté de faire une analyse similaire d'*Andreas Schlüter* — le héros ne se rebelle-t-il pas à plusieurs reprises contre son souverain et n'exprime-t-il pas haut et fort son désaccord avec ses décisions ?
- 28 La question centrale qui doit guider l'interprétation de ces films est donc la suivante (Schönfeld, 2006 : 82) : Maisch a-t-il fait sien le discours de l'époque selon lequel le « Führer » serait un génie et le récupère dans ses films en faisant de Schiller et de Schlüter un avatar d'Hitler ? Ou bien Maisch introduit-il, par l'intermédiaire de héros qui se rebellent contre leur souverain, des éléments contestataires dans des œuvres « camouflées » en films de propagande ? Pour certains critiques, le doute est permis dans le cas de *Schiller* ; en ce qui concerne *Andreas Schlüter*, cette option ne nous semble guère plausible. S'il ne peut être défendu de proposer *a posteriori* une lecture « contestataire » du film, les indices qui inviteraient à y voir une intention du réalisateur ne sont à nos yeux pas assez convaincants.
- 29 Schiller et Schlüter sont-ils chez Maisch des représentants d'un idéal de liberté incompatible avec l'État hitlérien ? On a pu l'affirmer au sujet du premier. Outre les séquences analysées de ce point de vue par Schönfeld (2006 : 85), on peut citer l'exemple suivant (Schulte-Sasse, 1991 : 7) : lorsque Schiller est forcé à participer aux festivités en l'honneur du prince Carl Eugen et défile devant lui avec ses camarades, il sort soudainement du rang, indiquant par là d'emblée son refus de se plier aux ordres du souverain. Cette séquence peut être vue comme une incitation à revendiquer sa liberté individuelle contre les contraintes imposées de l'extérieur et donc un appel à la résistance, mais une telle lecture n'exclut pas une mise en parallèle de Schiller et d'Hitler — celui-ci ne prétendait-il pas agir au nom de la liberté en « rompant les chaînes » de l'Allemagne et en arrêtant de danser au rythme imposé par les vainqueurs de la Première Guerre mondiale<sup>21</sup> ? Une analyse semblable peut être faite de l'incipit d'*Andreas Schlüter* : en sortant des rangs des artistes venus sagement rendre hommage à leur prince, Schlüter refuse de se soumettre à l'impératif de la flatterie et sort du carcan des normes imposées

par la hiérarchie sociale — un acte que l'on pourrait interpréter comme un appel au refus d'obéissance — ; mais si Schlüter s'oppose au prince, ce n'est pas pour revendiquer davantage de liberté individuelle, mais pour se battre au nom d'un idéal qui mérite qu'on fasse voler en éclats tout ce qui empêche de l'atteindre — le « Führer » n'était-il pas déterminé lui aussi à ne reculer devant rien pour imposer l'hégémonie de la race allemande ? De façon générale, la présence d'un personnage rebelle dans les films réalisés sous le national-socialisme ne peut en aucun cas être vue à elle seule comme un élément contestataire : le régime nazi lui-même, s'inspirant du concept de « révolution conservatrice », se mettait volontiers en scène comme un mouvement révolutionnaire rompant radicalement avec des valeurs et un système prétendument corrompus (Schulte-Sasse, 1991 : 13).

- 30 Reste à savoir si les représentants du pouvoir auxquels s'opposent les héros peuvent être vus comme le véhicule d'une critique dont Hitler serait la cible. Frédéric III, dans *Andreas Schlüter*, se caractérise autant par ses caprices de despote que par le culte de sa personne qu'il introduit à la Cour notamment par l'instauration de la cérémonie du lever du prince qui n'est pas dépourvue de ridicule ; ne pourrait-on pas y voir une allusion au culte voué au « Führer » ? On constate cependant que Frédéric III est critiqué pour des raisons qui aux yeux de Goebbels n'avaient certainement rien de suspect : en effet, il est représenté comme étant « contaminé » par la mode et les coutumes versaillaises, notamment dans la séquence du lever qui le fait apparaître comme un enfant gâté, contrastant par son mode de vie décadent avec les vertus guerrières de son père dont la statue, fièrement installée sur le cheval, est présente tout au long du film. L'influence corruptrice de la France est d'ailleurs explicitement dénoncée dans le film par Schlüter qui affirme, au sujet du style français en architecture : « Je ne veux rien savoir de cette niaiserie française [...]. Nous ne sommes pas à Paris, nous sommes à Berlin<sup>22</sup> ! »

### 3.2. L'hybris de Schlüter

- 31 Le rapport du héros à l'autorité n'est pas le seul aspect du film qui peut, aujourd'hui, paraître empreint d'une certaine ambiguïté ; la dernière partie du film, qui a pour sujet l'hybris et la disgrâce finale de Schlüter, soulève elle aussi des questions.
- 32 Dans cette partie finale, qui comporte une dimension incontestablement tragique, la mégalomanie prend possession de Schlüter et, en aveuglant le héros, manque de causer sa perte. Obéissant aux ordres du roi et encouragé par la comtesse Orlewska, Schlüter s'engage dans le projet de construction d'une Tour de la Monnaie aux dimensions inédites. Bien qu'épris au départ de doutes quant aux chances de réussite du projet, Schlüter, gagné par l'ambition et la fierté, finit par s'y consacrer corps et âme et poursuit la construction malgré les mises en garde répétées de son entourage. Ces mises en garde sont intéressantes dans la mesure où elles contiennent une dimension biblique jusque-là étrangère au film : le projet de Schlüter est mis en parallèle à deux reprises avec la Tour de Babel, et Schlüter lui-même finit par affirmer que même Dieu ne pourrait pas l'arrêter. Le film introduit par là l'idée d'une instance supérieure jusque-là étrangère au film et avec laquelle Schlüter prétend pouvoir se mesurer.
- 33 Il est significatif que cette instance divine avec laquelle Schlüter entre en concurrence réapparaisse lors de la catastrophe. Au moment où l'artiste fête l'œuvre achevée avec ses ouvriers, l'effondrement de la tour s'annonce, menaçant, par des bruits venus du hors champ ; lorsque Schlüter se précipite vers sa création, le carillon de la tour se met à jouer

le choral « Toi mon âme, loue le Seigneur » (« *Lobe den Herren* »), un rappel à l'ordre venu d'« en haut » si douloureux pour Schlüter qu'il essaie aussitôt de bloquer le mécanisme du carillon au péril de sa vie. Schlüter y parvient mais une grande partie de la tour s'effondre aussitôt après, comme pour signaler qu'on ne met pas au défi les puissances célestes. Furieux, le prince fait mettre Schlüter au cachot.

- 34 La séquence finale du film mérite également notre attention. Un fondu enchaîné qui opère la transition entre le visage de la reine et la tête de mort sculptée par Schlüter annonce le motif de la *vanitas* baroque qu'évoque Schlüter dans cette scène et qui traduit la résignation dans laquelle l'a jeté l'échec de son projet ; le rappel à l'ordre constitué par l'effondrement de la Tour de la Monnaie l'a ramené à sa condition de mortel. L'arrivée de sa femme qui le rend à la vie et à la lumière lui rappelle le principe fondamental sur lequel il bâtira dorénavant sa vie et son œuvre : « On ne peut pas construire sur un mauvais fondement<sup>23</sup> », un renoncement à la folie des grandeurs et un retour à l'énergie créatrice qui le définit. La tentation de l'orgueil exacerbé, qui a conduit à la catastrophe, est désormais surmontée.
- 35 Quel sens donner à cette dernière partie du film ? La chute du héros causée par la mégalomanie, renvoyant brutalement Schlüter à sa condition de simple mortel, n'indique-t-elle pas une prise de distance par rapport à la figure du « génie » que le film construisait dans un premier temps ? En rendant attentif à la limite ténue qui sépare une volonté hors du commun de la perte de tout sens des réalités, le réalisateur ne met-il pas en garde contre une certaine conception du « grand homme » ? Maisch (1970 : 304-305) rapporte que Goebbels se plaignit du manque d'héroïsme de la séquence finale et imposa au réalisateur l'ajout d'une dernière réplique qui souligne l'aspect impérissable des œuvres de l'artiste et fait ainsi de l'idée de génialité la note finale du film : « La vie est éphémère — l'œuvre est éternelle<sup>24</sup> », une sentence destinée en même temps à servir de « leçon d'abnégation » (Cadars & Courtade, 1972 : 94) justifiant les sacrifices faits par le peuple allemand durant la guerre.
- 36 Toutefois, ici aussi, le scénario se prête à une autre interprétation bien moins subversive. S'il est vrai que Schlüter échoue, il n'en impose pas moins par son audace et sa ferme volonté de réaliser l'impossible ; sa chute finale est à la mesure du défi qu'il a relevé. En outre, la défaite finale du « grand homme » dans sa lutte tragique contre une force qui le dépasse n'est pas, loin s'en faut, un motif incompatible avec la propagande nazie. Bismarck, dans *Le renvoi* (*Die Entlassung*, 1942), ne parvient pas à s'imposer contre la bassesse de ses ennemis, et on sait que le *Rienzi* de Wagner, opéra tragique relatant la tentative malheureuse de Cola di Rienzo à s'établir en tribun du peuple de Rome, passe pour avoir exercé sur Hitler une fascination particulière (Hamann, 1998 : 40). Enfin, l'échec de Schlüter est tout relatif : il convient de rappeler que le projet qui a conduit à la catastrophe ne fut pas conçu par lui mais par le prince, contre la résistance initiale de l'artiste ; par ailleurs, la fin du film suggère que Schlüter, désormais conscient de ses limites et libéré des influences néfastes qui ont précipité sa chute, n'en poursuivra que mieux son œuvre monumentale. Le dernier plan de la séquence en prison — Schlüter, filmé en contre-plongée, quitte sa cellule pour se fondre dans la lumière qui règne à l'extérieur — fait un pas vers une nouvelle idéalisation du personnage et introduit ainsi les plans ultimes du film qui, en faisant défiler les grandes œuvres de l'artiste sur fond d'une musique solennelle, constituent une véritable apothéose.

## Conclusion

- 37 Il ne fait pas de doute à nos yeux qu'Andreas Schlüter s'inscrit dans les grandes lignes idéologiques que les films historiques réalisés sous le nazisme étaient destinés à véhiculer. Visant à susciter l'admiration pour l'« homme d'exception », il place en son centre un génie qui n'obéit qu'à ses propres lois et brave tous les obstacles. À une époque où le principe de soumission totale au « Führer » était à l'ordre du jour et fut décliné sous toutes les formes possibles, un tel film était destiné à consolider le régime. L'analyse du film a permis de mettre à jour d'autres éléments allant dans le sens des mots d'ordre majeurs de l'époque, tels que le rôle de la femme comme soutien indéfectible de l'homme – aspect qui avait gagné en importance depuis le début de la guerre – ou la caractérisation d'influences étrangères comme nuisibles et parasitaires.
- 38 Il est vrai que le scénario ne se livre pas à une apologie aveugle du génie, mais opère une distinction entre pouvoir créateur et ambition mégalomane ; il est vrai par ailleurs que la fin vient pour ainsi dire « recalibrer » le génie en rappelant qu'il ne peut s'élever au-dessus de sa condition humaine et ne peut dépasser les limites qu'elle lui impose. Peut-on pour autant affirmer, comme le fait Schönfeld (2006 : 85) au sujet de *Schiller*, que Maisch, tout en se pliant à l'idéologie nazie par opportunisme, aurait introduit des éléments contestataires dans son film ? Nous ne le pensons pas : le culte de l'« homme d'exception », ravivé par la dernière séquence, est au cœur du film. Si l'échec de Schlüter est réel, il est compensé par sa rédemption finale qui, à un moment de la guerre où la « victoire finale » commence à paraître moins certaine après le tournant de décembre 1941, peut être vue comme un appel à endurer des souffrances qu'un triomphe viendra justifier à terme.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBRECHT Gerd (1969), *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart : Enke.
- CADARS Pierre & COURTADE Francis (1972), *Histoire du cinéma nazi*, Paris : Éric Losfeld.
- CZIBULKA Alfons von (1933), *Der Münzturm*, Berlin : Wegweiser-Verlag.
- DANN Otto (2009), « Schiller », E. François et al. (dir.), *Deutsche Erinnerungsorte II (171-186)*, Munich : C. H. Beck.
- DREWNIAK Bogusław (1984), *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf : Droste.
- DRÖGE Franz & MÜLLER Michael (1995), *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hambourg : Europäische Verlags-Anstalt.
- FERAL Thierry (2010), *Le « nazisme » en dates, novembre 1918 - novembre 1945*, Paris : L'Harmattan.
- HAMANN Brigitte (1998), *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, Munich : Piper.

- HAPPEL Hans-Gerd (1984), *Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus*, Francfort : R. G. Fischer.
- KRAMER Thomas (dir.) (1995), *Reclams Lexikon des deutschen Films*, Stuttgart : Reclam.
- LANGE Gabriele (1994), *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches*, Francfort-sur-le-Main et Berlin : Peter Lang.
- LEISER Erwin (1968), „Deutschland, erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek : Rowohlt.
- LOWRY Stephen (1991), *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*, Tübingen : Niemeyer.
- MAISCH Herbert (1970), *Helm ab – Vorhang auf. Siebzig Jahre eines ungewöhnlichen Lebens*, Emsdetten : Verlag Lechte.
- MOELLER Felix (1998), *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin : Henschel.
- OERTEL Rudolf (1959), *Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion*, Vienne : Europa Verlag.
- RENTSCHLER Eric (1998), *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press.
- SCHMIDT Jochen (1985), *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, tome 2 : Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHÖNFELD Christiane (2006), « „Blut muß ich saufen, es wird vorübergehen!“ Herbert Maisch’s Propaganda Film *Friedrich Schiller – Triumph eines Genies* (1940) », F. Krobb et al. (dir.), *Schiller – On the Threshold of Modernity* (75-88), Constance : Hartung-Gorre.
- SCHRÖDL Barbara (2004), *Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit*, Marbourg : Jonas Verlag.
- SCHULTE-SASSE Linda (1991), « National Socialism’s Aestheticization of Genius. The Case of Herbert Maisch’s *Friedrich Schiller – Triumph eines Genies* », *The Germanic Review*, 66, 4-15.
- WITTE Karsten (2004), « Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung », W. Jacobsen et al. (dir.), *Geschichte des deutschen Films* (117-166), Stuttgart : Metzler.

### Filmographie

- FROELICH Carl (réal.), *Le choral de Leuthen (Der Choral von Leuthen)*, 1933.
- HARLAN Veit (réal.), *Le grand roi (Der große König)*, 1942.
- HEGE Walter (réal.), *Les édifices d’Adolf Hitler (Die Bauten Adolf Hitlers)*, 1938.
- LIEBENEINER Wolfgang (réal.), *Bismarck*, 1940.
- LIEBENEINER Wolfgang (réal.), *Le renvoi (Die Entlassung)*, 1942.
- MAISCH Herbert (réal.), *D III 88*, 1939.
- MAISCH Herbert (réal.), *Friedrich Schiller – Le triomphe d’un génie (Friedrich Schiller – Triumph eines Genies)*, 1940.

MAISCH Herbert (réal.), *Andreas Schlüter*, 1942.

MEYER Johannes (réal.), *Fridericus*, 1936.

PABST Georg Wilhelm (réal.), *Paracelse (Paracelsus)*, 1943.

STEINHOFF Hans (réal.), *Robert Koch, en lutte contre la mort (Robert Koch, der Bekämpfer des Todes)*, 1939.

STEINHOFF Hans (réal.), en coopération avec Karl Anton et Herbert Maisch, *Le président Krüger (Ohm Krüger)*, 1941.

## NOTES

1. Le scénario, co-écrit par Herbert Maisch et Helmut Brandis, est librement inspiré du roman *Der Münzturm* d'Alfons von Czibulka (1933).
2. « Dès l'instant où une propagande est reconnue comme telle, elle devient inefficace. » (« *In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam.* ») Discours de Goebbels du 5 mars 1937, cité par Albrecht (1969 : 456 ; cité d'après Lowry, 1991 : 6).
3. « *Flucht [...] in das Kostüm* ».
4. « *Verkleidung der Gegenwart* ».
5. W. Liebeneiner (réal.), *Bismarck*, 1940, ainsi que *Le renvoi (Die Entlassung)*, 1942.
6. G. W. Pabst (réal.), *Paracelse (Paracelsus)*, 1943.
7. H. Steinhoff (réal.), *Robert Koch, en lutte contre la mort (Robert Koch, der Bekämpfer des Todes)*, 1939.
8. « *Pflicht, Opferbereitschaft, der absolute Glauben [...] an seine Sendung* ».
9. « *Sein Staat ist ein Bauwerk von wahrhaft klassischen Maßen. Die künstlerische Gestaltung seiner Politik stellt ihn, wie es seinem Charakter und seiner Natur gebührt, an die Spitze der deutschen Künstler.* »
10. « *Ich werde es schaffen.* »
11. « *Dann geh' ich gleich ans Werk.* »
12. « *Du kannst eben keine Kompromisse machen.* »
13. « *Entweder alles oder nichts.* »
14. « *Er ist ein Querkopf, Schlüter!* »
15. « *Mit einer Teillösung ist hier nichts getan.* »
16. « *Leben und Werk sind eines.* »
17. « *Meine Herren, das ist Schlüters Ende.* »
18. « *Leben und Werk sind eines; nur wenn das Leben stark und klar ist, ist es auch das Werk.* »
19. « *Filme, die Verständnis für Untreue oder die Auflösung einer Ehe oder eines Verlöbnisses zeigen.* »
20. « *Frauen mit zweifelhafter Moral und/oder starker Wirkung auf Männer sind nicht selten als Ausländerinnen bzw. Fremde typisiert.* »
21. Schönfeld (2006 : 83-84) voit même dans cette séquence des rappels à l'esthétique de Leni Riefenstahl.
22. « *Mit dieser Französelei [...] möchte ich nichts zu tun haben. Wir sind nicht in Paris, wir sind in Berlin!* »
23. « *Auf einem schlechten Grund kann man eben nicht bauen.* »
24. « *Das Leben vergeht — ewig ist das Werk.* »

---

## RÉSUMÉS

Si le film *Friedrich Schiller – Triumph eines Genies* (Herbert Maisch, 1940) a donné lieu à plusieurs analyses motivées notamment par la prétendue « ambiguïté » de son message, *Andreas Schlüter* (Maisch, 1942) est largement resté dans l'ombre. Pourtant, à première vue, le second film peut sembler poser des problèmes d'interprétation proches du débat que suscite le premier. C'est pourquoi nous proposons d'étudier ici sa « teneur idéologique ». Il est certain que le réalisateur, par des mécanismes que nous tentons de décrire, s'adonne au culte du « grand homme » qui fait écho à la transfiguration du « Führer » en génie. Cependant, que penser de la révolte de Schlüter contre un prince autoritaire et capricieux, et quel sens donner à la dernière partie du film qui montre le personnage principal pris au piège de sa folie des grandeurs ? Notre analyse cherche à montrer que, s'il ne peut être interdit de faire *a posteriori* une lecture « contestataire » du film, rien n'autorise à y voir une intention du réalisateur : jusque dans sa chute, Schlüter incarne l'individu d'exception si cher à la propagande du régime.

While *Friedrich Schiller – Triumph eines Genies* (Herbert Maisch, 1940) has given rise to a number of analyses motivated in particular by the alleged “ambiguity” of the film’s message, *Andreas Schlüter* (Maisch, 1942) has been neglected by critics. Yet at first sight, the film appears to present the same interpretation problems as the first one. This paper therefore questions the “ideological content” of *Andreas Schlüter*. There is no doubt that Maisch, by various means which we describe, contributes to the cult of the “great man” which echoes the transfiguration of Hitler as a genius in Nazi propaganda. Yet how can we analyse Schlüter’s rebellion against a tyrannical prince, and what meaning should we give to the last part of the movie, in which the main character is presented as a victim of his own megalomania? This paper tries to show that while it might be possible to see *a posteriori* the film as questioning some aspects of Nazi ideology, nothing allows us to interpret it as Maisch’s intention: even in his downfall, Schlüter incarnates the “exceptional individual” which was dear to the regime’s propaganda.

## INDEX

**Mots-clés** : cinéma nazi, propagande, culte du génie, film historique, Herbert Maisch, Andreas Schlüter, artiste à l'écran

**Keywords** : Nazi cinema, propaganda, cult of genius, historical film, Herbert Maisch, Andreas Schlüter, artist on screen

## AUTEUR

**FERDINAND SCHLIE**

Doctorant, ILCEA4, Université Grenoble Alpes