

Le cinéma allemand selon Goebbels [Veit Harlan]

Autor(en): **Pithon, Rémy**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **25 (1975)**

Heft 3

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

stücken hinaus das tatsächliche, oft äusserst vielschichtige, sich aus zahlreichen politischen, ideologischen, wirtschaftlichen, historischen, sprachlichen, kulturellen und auch ethischen Motiven ergebende Verhältnis eines Landes und seiner Bevölkerung zu den Kriegsparteien, ihren Kriegszielen und damit auch zu den Bemühungen um einen Frieden zu erfassen.

So wird beispielsweise die schweizerische politische Landschaft auf den blossen Dualismus einer nach Berlin tendierenden Gruppierung rund um Pilet-Golaz und einer für die unbeugsame, militärisch demonstrativ bekundete Unabhängigkeit eintretende Anhängerschaft General Guisans reduziert, wobei Guisans «konservativ nationalbewussten Kräfte schliesslich über die Wegbereiter Hitlers siegten». (Ein wenig begründeter Seitenhieb gegen Bonjours «Geschichte der schweizerischen Neutralität» vermag solch grosszügige Simplifizierung nicht zu verbessern.) Vor derart vereinfachtem Hintergrund – wie er nicht nur für die Schweiz gezeichnet wird – ergibt sich in verschiedener Hinsicht eine etwas schiefe Beleuchtung des Grundthemas und es fallen einige wenig gerechtfertigte Pauschalurteile. Eine differenzierte Darstellung der innerstaatlichen Auseinandersetzungen in den verschiedenen von Martin zur Untersuchung herangezogenen Ländern würde jedoch die Möglichkeiten eines einzelnen Forschers bei weitem übersteigen. Es ist deshalb schade, dass sich der Verfasser nicht einer genau definierten Beschränkung, beispielsweise auf die offizielle Regierungspolitik, auf die offiziellen zwischenstaatlichen Beziehungen unterzogen und sich damit die Kritik erspart hat, die sein Versuch, das Unmögliche zu bewältigen, notgedrungenermassen bewirken musste. Anregende theoretische Erwägungen und originelle Interpretationen der Hitlerschen Machtpolitik machen das Buch Martins trotz aller hier vorgebrachten Vorbehalte über weite Strecken dennoch lesenswert.

Bern

Konrad Stamm

VEIT HARLAN, *Le cinéma allemand selon Goebbels* (trad. fr.). Paris, Editions France-Empire, 1974. In-16, 382 p., photos.

L'importance accordée au cinéma comme moyen de propagande par le III^e Reich a été telle qu'aucune étude sérieuse des méthodes de gouvernement du régime nazi ne peut négliger les témoignages filmiques. L'ensemble de cette production a été enfin étudiée de façon systématique au cours de ces dernières années¹. On voit donc paraître avec intérêt des documents concernant les réalisateurs ou les conditions de réalisation de cette époque,

¹ DAVID STEWART HULL, *Film in the Third Reich*, Berkeley-Los Angeles, 1969; FRANCIS COURTADE et PIERRE CADARS, *Le cinéma nazi*, Paris, 1972; DOROTHEA HOLLSTEIN, *Antisemitische Filmpropaganda*, München-Pullach-Berlin, 1971; WOLFGANG BECKER, *Film und Herrschaft*, Berlin, 1973; *Der Weg ins Dritte Reich. Deutscher Film und Weimars Ende*, Oberhausen, 1974; etc.

et on pouvait espérer quelque chose d'important sous la plume de Veit Harlan.

Or la déception est totale, parce tout est suspect dans ce livre. D'abord le titre est trompeur: il s'agit, non d'une étude sur la politique de Goebbels, mais d'une autobiographie apologétique. D'autre part, le texte même est extrêmement douteux: les mémoires de Harlan ont paru en allemand quatre ans après sa mort, sous le titre *Im Schatten meiner Filme* (Gütersloh, Sigbert Mohn, 1966), édités par H. C. Opfermann, qui y avait ajouté une postface contenant de nombreux renseignements biographiques et filmographiques, et qui indiquait que le texte avait été abrégé et légèrement retouché par rapport au manuscrit original, conservé à la Staatsbibliothek de Munich (p. 282); or l'édition française ne souffle mot de tout cela, ne mentionne même pas le titre original allemand et – ce qui est plus grave – diffère presque à chaque page du texte de 1966; il semble qu'un autre choix ait été fait dans le manuscrit, sans que les coupures aient été signalées ni les dettes envers Opfermann mentionnées; l'éditeur français n'a pas signé, ou plutôt pas osé signer. En outre la traduction est catastrophique, si l'on en juge par les passages que l'on retrouve dans les deux éditions: ainsi Harlan écrit (éd. all., p. 127): «Die Vorreklame, die für den Film «Jud Süß» gemacht wurde, hatte damals unter den Juden und auch unter anderen Feinden des Nationalsozialismus mehr Angst erzeugt, als später die Wirkung des Films»; traduction française (p. 177): «La peur de la publicité parmi les Juifs et les ennemis du national-socialisme fut bien plus grande que l'impact sur le public», ce qui signifie tout autre chose. Le texte français est donc plus que douteux, et le moindre risque, pour l'historien, sera de recourir au texte allemand.

Cela dit, l'existence même des mémoires de Veit Harlan présente un grand intérêt, car la fonction que l'auteur leur attribuait est claire. La carrière de Harlan réalisateur (il a eu dans sa jeunesse une brève carrière d'acteur) commence en 1935 et se termine en 1958, avec une longue interruption entre 1945 et 1950; il a réalisé une trentaine de films, dont plus des deux tiers avant 1945, les œuvres postérieures étant quasiment négligeables². L'essentiel de son activité créatrice se situe donc dans le contexte du III^e Reich, et pendant ces dix années (qui culminent avec *Kolberg*, présenté simultanément à Berlin et à La Rochelle le 30 janvier 1945!) il a été un des cinéastes chéris du régime, avec des gens comme Liebeneiner, Ritter ou Steinhoff, un artiste adulé et couvert de distinctions, une personnalité éminente du spectacle, invité à ce titre en Suède, à Rome ou à Zurich, le cinéaste probablement le plus connu du public de langue allemande de l'époque; sa troisième femme a fait dans ses films une brillante

² Outre la biographie et la filmographie publiées par OPFERMANN aux pages 247–284 de *Im Schatten meiner Filme*, on peut consulter la plaquette de PIERRE CADARS et FRANCIS COURTADE, «Veit Harlan», in *Anthologie du cinéma*, t. VIII, n^o 72, pp. 65–112, Paris, 1974.

carrière d'actrice, sous son nom suédois de Kristina Söderbaum. Et c'est bien pour cela que Harlan a écrit ses mémoires : péniblement «dénazifié», très mal accueilli lors de son retour dans les studios, il a passé toute la fin de sa vie à essayer de se disculper de l'accusation de pro-nazisme. Curieusement, il ne cherche guère à se défendre sur le plan artistique, comme s'il reprenait implicitement à son compte le jugement *a priori* de plus de vingt ans d'histoire du cinéma : Harlan ayant travaillé pour les nazis, il ne peut pas être un vrai artiste. Il n'est pas dans notre propos, dans cette revue, de discuter les mérites plastiques des films de Harlan, mais nous remarquerons simplement qu'une œuvre comme *Das unsterbliche Herz*, revue récemment, supporte aisément la comparaison avec le meilleur cinéma européen des années 40, et qu'il en est sans aucun doute de même pour *Die goldene Stadt* ou *Die Reise nach Tilsit*, pour ne citer que des titres importants.

Mais le film qui a le plus pesé, idéologiquement, dans toute la carrière de Veit Harlan est évidemment *Jud Süß*. Le film était ouvertement anti-sémite, et sa conclusion est un appel, à peine voilé par l'affabulation pseudo-historique, à l'extermination des juifs. Tout porte à croire que ce scénario et ce film ont été voulus par Goebbels ; il est possible que le réalisateur et les acteurs aient reçu des ordres stricts et menaçants, voire que le film ait été modifié sur ordre du ministre. Bien sûr, Harlan utilise à son propos les excuses et les échappatoires connues depuis les procès de Nuremberg, accablant Goebbels pour se disculper, s'abritant derrière l'obligation d'obéir, niant même l'évidence ; «l'affaire Süß» a été étudiée soigneusement par des historiens du cinéma³ et il n'y a guère lieu de revenir sur les responsabilités. Ce qui nous intéresse ici, c'est d'abord le fait que Harlan était si bien en place en 1940 que c'est à lui que Goebbels a pensé tout de suite pour faire un film qui devait être une des réalisations majeures du régime. C'est aussi la vision que Harlan a du Ministère de la Propagande et de son titulaire : il donne à leur propos mille détails curieux, un témoignage très vivant sur leur vie quotidienne, mais il n'a visiblement pas compris le projet d'ensemble de Goebbels, qu'il se contente de présenter comme un personnage diabolique. Il est vrai que la politique des mass media (le terme est naturellement anachronique, puisque le projet était en avance sur son temps) que Goebbels entendait conduire n'a été évaluée à son effrayante ampleur que par de rares contemporains. Face à Goebbels, tous les comparses apparaissent chez Veit Harlan comme d'aimables et inoffensifs collaborateurs, soit par défaut de jugement ou de mémoire, soit par artifice rhétorique. Il est ahurissant de voir un homme comme Fritz Hippler, «Reichsfilmintendant», décrit comme un modéré qui tenait tête à son ministre dans ses projets les plus violents ; Harlan a pourtant dû lire les *Betrachtungen zum Filmschaffen* (Berlin,

³ Par FRANCIS COURTADE et PIERRE CADARS dans leur *Cinéma nazi* cité, pp. 193-202.

1943) du même Hippler; mieux encore, il connaît le film le plus abject de la série anti-sémite, le pseudo-documentaire *Der ewige Jude*, dans lequel furent insérées des scènes célèbres d'abattage de bétail selon le rituel juif: il en parle dans son livre, mais sans dire que c'est précisément l'œuvre de Fritz Hippler! Remarquons que la traduction du titre donnée à la p. 157 est inexacte, et que le nom de Hippler ne figure pas à l'index...

Comme on le voit, les souvenirs de Harlan sont plus intéressants pour l'histoire de l'après-nazisme dans le cinéma que pour celle du cinéma hitlérien. Il n'en reste pas moins qu'il y a là quelques indications qui doivent rendre les historiens attentifs aux publications permettant de mieux connaître la politique du spectacle du III^e Reich.

Allaman

Rémy Pithon

KARL MOLIN, *Försvaret, folkhemmet och demokratin. Socialdemokratisk riksdagspolitik 1939–1945*. Stockholm, Allmänna Förlaget, 1974. 462 S. (Sverige under andra världskriget.)

«Sverige under andra världskriget» (SUAV) – Schweden während des Zweiten Weltkrieges – heisst ein beispielhaftes Forschungsprojekt des Historischen Institutes der Universität Stockholm. Im Rahmen dieses Unternehmens werden Arbeiten zur Erforschung der schwedischen Geschichte der dreissiger und vierziger Jahre angeregt. Die bisher erschienenen elf Abhandlungen beleuchten Themen zur Neutralitäts- und Flüchtlingspolitik, zu Verwaltung, Verkehrs- und Transportwesen, zur inneren Sicherheit, um nur einige zu nennen.

Mit einer Dissertation über die sozialdemokratische Reichstagspolitik legt Karl Molin die erste von vier im SUAV geplanten Monographien der vier grossen Reichstagsfraktionen vor. In den drei Hauptkapiteln «Landesverteidigung», «Wohlfahrt» und «Demokratie» zeichnet Molin die Tätigkeit des Parlamentes von 1939 bis 1945 sorgfältig nach. Diesen folgt die analytische Betrachtung: Reichstagspolitik und Parteistrategie.

Der untersuchte historische Abschnitt fällt zusammen mit der Allparteienregierung unter dem Sozialdemokraten Per Albin Hansson. Mit der Erweiterung der sozialdemokratisch-bäuerlichen Koalition um die Liberalen und die Konservativen am 13. Dezember 1939 war die Regierungsverantwortung auf die vier grossen Parteien übergegangen. Den Sozialdemokraten brachte die Kriegsrealität vorerst den schweren Konflikt mit der idealistischen Vorkriegsprogrammatik. Waren sie doch Verfechter einer konsequenten Friedenspolitik gewesen, einer Haltung, die gelegentlich gar in der Forderung nach isolierter schwedischer Abrüstung gegipfelt hatte. Wohl unterliessen sie nichts, im Bereiche der Rüstung Versäумtes nachzuholen. Doch es galt nun auch – gegen die Kritik der bürgerlichen Parlamentarier – die Glaubwürdigkeit zu bewahren. Die sogenannte «Elastizitätstheorie» (wonach Rüstungsanstrengungen mit der internationalen Lage kor-