

11803912

Julia Waygand

a11803912@unet.univie.ac.at

Seminararbeit

Die Bedeutungsverschiebung des *glaner* anhand der Funktion der Gemälde von Jean-François Millet und Jules Breton in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*

110208 - Erweiterungsmodul Medienwissenschaftliches Proseminar - Französisch

Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler

Sose/Universität Wien

Inhaltsverzeichnis

Inhalt.....	2
1.Einleitung	3
2.Wortbedeutung	4
2.1.Definition des <i>glaner</i> im Larousse	4
2.1.1.Analyse [20:00-38:00]	5
2.2.Definition des <i>glaner</i> nach Eigenrecherche.....	6
3.Des <i>Glaneuses</i> von Jean-François Millet	6
3.1.Hintergrund.....	7
3.2.Parallelen zu Agnès Varda filmischer Herangehensweise	8
3.3.Nachstellung durch Agnès Varda	8
4.<i>La Glaneuse</i> von Jules Breton	10
4.1.Hintergrund.....	10
4.2.Agnès Varda als <i>la glaneuse</i>	10
5.Die Funktion der Gemälde	12
5.1.„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“	13
6.Fazit	14
Literaturverzeichnis.....	16
Anhang	17

1. Einleitung

Im Laufe des Filmes *Les Glaneurs et la glaneuse* von Agnès Varda werden oftmals digressive Momente in die Struktur eingebaut, die arbiträr wirken, aber dennoch zusammenhängen. Ihr Bezugspunkt bildet das *glaner*, welches mit sammeln, auf- oder nachlesen übersetzt wird. Der Film ermöglicht ein ethnographisches und plurales Verständnis dieser Praxis.

Eine häufig gezeigte Digression ist der Verweis auf Künstler*Innen und der Fokus auf Gemälde. Besonders hervorgehoben werden die Bilder *Des Glaneuses* von Jean-François Millet und *La Glaneuse* von Jules Breton. Dies wirft mehrere Fragen auf: Wieso der Fokus auf diese Gemälde? Anhand welcher Kriterien wurden sie ausgewählt? Welchen geschichtlichen Hintergrund haben sie? Welche Rolle sollen sie im Film erfüllen? Inwiefern prägen sie die Bedeutung des *glaner*?

Mithilfe wissenschaftlicher Aufsätze, die eine Vielzahl analytischer Ansätze liefern, versucht meine Seminararbeit Antworten auf diese Fragen zu finden. Ebenso hilfreich war die genaue Beobachtung von drei ausgewählten kurzen Szenen im Film. Zur Visualisierung befinden sich Abbildungen dieser im Anhang.

Zunächst beginnt die Arbeit mit einer Erklärung der lexikalischen Bedeutung des *glaner*, wobei die Anfangssequenz des Filmes näher betrachtet und analysiert wird. Zu beachten sind hier auch die Charakteristika des Films. Anschließend folgt der Hauptteil, welcher in ein Kapitel pro Gemälde aufgeteilt ist. Er geht auf diese ausführlich ein und deckt den filmischen Bezug auf. Das darauffolgende Kapitel behandelt ihre Funktion eingehender: Welche Intention hatte Varda bei der Auswahl der Gemälde? Wie gestaltet sich die Beziehung zwischen diesen und der cinéaste? Warum kann man nicht bloß von einer Gegenüberstellung der Gegenwart und Vergangenheit des *glaner* sprechen? Inwiefern ist ein Bezug zu Walter Benjamin's Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ vorhanden? Letzteres bietet nochmal eine andere Perspektive auf die Funktion der Gemälde und wird in einem eigenen Unterkapitel behandelt.

Gerne wäre ich auf den Film im Kontext von Benjamin's Essay intensiver eingegangen, jedoch hätte dies den Rahmen einer Proseminar-Arbeit gesprengt. Aus ähnlichen Motiven erwähne ich den Begriff der cinécriture und das Vorkommen andere Kunstwerke nicht oder nur flüchtig

2. Wortbedeutung

„words give rise to new ideas and call for new images. New information comes up, new contacts. We then go back on the road again.“¹

Bei der Beobachtung von Menschen, die nach Marktende Essensreste aufklauben, entdeckt Agnès Varda einen längst aus der Konversation verschwundenen Begriff, dessen Bedeutung sie im Zuge ihres „adventure-film making“² nachgeht.

Das Wort *glaner* mit seinen Umsetzungsformen, formt das Bindeglied zwischen den - vorerst willkürlich wirkenden - digressiven Szenen, die schlussendlich immer wieder zu den *glaneuses* und *glaneurs* zurückkehren. Mireille Rosello vergleicht diese abschweifenden Momente mit Werbeunterbrechungen und meint die Zuschauer*Innen selbst würden das Gesehene ordnen oder „recyclen“: „[...] the documentary seems to be inviting us to sit through apparently random definitions of gleaning, and to let us do our own sorting.“³

Ein zentraler Aspekt des Filmes ist die Suche nach den Gründen für den semantischen Wandel des Begriffes. Den Ausgangspunkt für die folgenden Definitionen des *glaner* bildet die Recherche in einer älteren Ausgabe des Larousse Wörterbuches. Daran anschließend versucht Agnès Varda die Transformation der Bedeutung sichtbar zu machen.

2.1. Definition des *glaner* im Larousse⁴

Von der 20. bis zur 38. Sekunde des Filmes sieht man wie ein rot eingebundenes Larousse der Buchstaben „E - G“ unter dem Verb *glaner* aufgeschlagen wird. Das Wörterbuch scheint eine ältere Ausgabe zu sein. Seinen Ursprung findet das Wort, das seit dem 11. Jahrhundert existiert, in dem lateinischen „glanere“, dessen Herkunft unklar ist. Trotz den durchaus variierenden Definitionen, liest Varda im voice-off nur den landwirtschaftlichen Bezug vor: „ramasser après la moisson“ (dt.: nach der Tagesernte auflesen/-sammeln gehen)⁵. Wenn man sich die Seite jedoch näher ansieht, erblickt man Erklärungen, die darüber hinaus gehen (s. Abb. 1 im Anhang). Beispielsweise „recueillir morceau par morceau“ (dt.: Stück für Stück sammeln) oder „glaner des faits“ (dt.: Tatsachen sammeln). Beide beziehen sich ebenso gut auf eine mentale Ebene und widersetzen sich der Eingrenzung des Verbes auf den bloßen physischen Akt des Ährenlesens. Das Nomen „Glaneur/-euse“ wird anhand „celui/celle qui glane“ erklärt.

¹Varda zit. n. Tyrer, Ben: Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*. In *Studies in French Cinema*. 2000. 1. Jahrgang, S.162.

² Ebd.

³ Rosello, Mireille: Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* : Portrait of the Artist as an Old Lady. In *Studies in French Cinema*. 2001, S.30.

⁴ *Les Glaneurs et la glaneuse*. Regie: Agnès Varda. Drehbuch: Agnès Varda. Frankreich: Ciné Tamaris, 2000. Fassung: DVD, TC: 00:10 – 00:38

⁵ In der Arbeit befinden sich nur eigene Translationen

Außerdem erkennt man kleine Abbildungen zweier Gemälde: *Des Glaneuses* von Jean-François Millet und *La Glaneuse* von Jule Breton. Diese Werke werden im späteren Verlauf zu wichtigen intermedialen Analyseinstrumenten der Bedeutungsverschiebungen innerhalb des Films, weshalb ihnen ein eigenes Kapitel gewidmet ist.

2.1.1. Analyse [20:00-38:00]

Mit dieser einleitenden Szene nimmt Varda mehrere Charakteristika vorweg, die ihre Dokumentation prägen werden. Aus dem voice-off hört man den eigens für den Film komponierten Song *Aging-Agnès* von Brudowicz, der zuerst in der Anfangssequenz abgespielt wird. Man sieht ihre Katze auf einem Monitor liegend, der den Namen Produktionsfirma *Ciné Tamaris* anzeigt. Schon von dem Vorspann an schafft sie es, dem Film ihre eigene Handschrift und Subjektivität zu verleihen. *Aging-Agnès* setzt erneut nach der Szene ein. Vereinzelte Geräusche stammen von der Katze, die sich an das Wörterbuch anschmiegt, während ihre Besitzerin die Rolle der Erzählerin einnimmt.

Der Titel des Filmes wird zu Beginn über den Einband des Wörterbuches eingeblendet und insinuiert möglicherweise die vor uns liegende Suche nach der Begriffsevolution, in der er Bedeutungen verloren und dazugewonnen hat. Darüber wird mit ihrer weiblichen Erzählerinnenstimme die Normativität männlicher Dokumentarstimmen hinterfragt.

Sie lässt uns an ihren Prozess des Sammelns teilhaben (und an manchen Stellen aktiv mitmachen), da sie *la glaneuse* des Filmtitels ist. Obwohl die Recherche vor Antritt der Reise stattfindet, weisen schon erste Indizien auf den Charakter der „subjective documentary“⁶ hin. Simultan wird Raum für eigene Überlegungen und Interpretationen geschaffen, denn ihr nomadischer Blick bleibt fluid. Im Vordergrund steht die Bewegung, die Transformation und das Entstehen von Objekten und Subjekten. Ein Prozess, der vor unseren Augen ein vielfältiges Bild des *glaner* entstehen lässt.

Im Zuge der Recherche sammelt Varda die erste wichtige Information für die Entstehung ihrer filmischen Arbeit, welche einer Mosaik-artigen Struktur folgt.⁷ Als Interviewerin und Kamerafrau behandelt sie alle Befragten gleich, ohne zu urteilen und erweckt ein solidarisches Gefühl von Zusammenhalt. Auf diese Weise schafft sie einen demokratischen und egalitären Raum für Menschen, die durch das *glaner* als Verbindungsstück zu einer Gemeinschaft werden: „the mosaic structure and the absence of hierarchy it creates work to include marginalized and deprecated people within an `egalitarian` and democratic patchwork: various types of outcasts stand alongside each other and are united by the film as a part of one large

⁶ Tyrer, Ben: Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*, S.161.

⁷ Chareyron, Romain: Haptic Vision and the Experience of Difference in Agnès Varda's *Les Glaneurs et La Glaneuse*. University of Kansas: Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 7. 2013, S.84-85.

community defined by the act of gleaning“⁸.

2.2. Definition des *glaner* nach Eigenrecherche

In der 1. Auflage des Robert von 2018, wird die binäre lexikalische Bedeutung in einem weitaus kürzeren Paragraphen als im Larousse aufgezeigt. Erste Definition ist „ramasser dans les champs les épis qui ont échappé aux moissonneurs“⁹, also das Nach-/Auflesen der Ährenkörner, die von den Erntearbeiter*innen am Ende des Tages übergelassen wurden. Wiederum bezieht sie sich auf die landwirtschaftliche Komponente, jedoch bleibt bleibt die Bedeutungsdarstellung dieses Mal begrenzter.

Zweitere Definition: „receuillir par-ci par-là des bribes dont on peut tirer parti“ oder „glaner des renseignements sur qq.“¹⁰ bezieht sich gleichfalls auf die intellektuelle Tätigkeit des „in Erfahrung bringens“. Analog zum Larousse herrscht ein binäres lexikalisches Verständnis des *glaner*

3. *Des Glaneuses* von Jean-François Millet

Zunächst erscheint das Gemälde im Wörterbuch als kleine schwarz-weiße Illustration neben der Bedeutung des Verbs *glaner*. Das Bild von Jean-François Millet (Abb. 2 im Anhang) entstand 1857 in der Zeit des französischen Realismus und bildete den Abschluss seiner 10-jährigen Studie der Landsleute. Im Vordergrund befinden sich drei Frauen, die von dem Landbesitzer die Erlaubnis bekommen haben, nach der Ernte die übergebliebenen Ährenkörner aufzulesen. Diese vormals geläufige Praxis wird zu dieser Zeit immer seltener. Jede der drei Frauen repräsentiert ein anderes Stadium des Auflesens: Die Erste, auf der linken Seite, hat ein Ährenkorn gefunden, die Zweite ist dabei eines aufzusammeln und die Dritte richtet sich auf, um sie in ihre Umhängetasche zu stecken. Ihre gekrümmten Rücken symbolisieren die Armut, die Unterwerfung und die Penibilität ihrer Arbeit. Sie verkörpern das Elend des 19. Jahrhunderts und das langsame Verschwinden der Tradition des Auflesens. Aufgrund der fortgeschrittenen Tageszeit sind ihre Gesichter im Schatten nicht auseinanderzuhalten und sie bleiben anonym.

Wegen seiner thematischen und farblichen Opposition bildet der Hintergrund eine Antithese zum Vordergrund. Die Erntearbeiter in heller Kleidung beenden ihre Arbeit unter Aufsicht des Landbesitzers auf seinem Pferd und binden die Ährenkörner zu großen Ballen zusammen. Beide Teile des Gemäldes scheinen voneinander isoliert zu sein. Fast auf einer Höhe mit dem Horizont befinden sich die Häuser der Landbesitzer.

⁸ Chareyron, Romain: Haptic Vision and the Experience of Difference in Agnès Varda's *Les Glaneurs et La Glaneuse*.S. 85.

⁹ Le Robert Micro Poche. Dictionnaire d'apprentissage du français, 1. Auflage 2018. Stuttgart : PONS GmbH, S.663.

¹⁰Ebd.

3.1. Hintergrund

Wegen politischer Turbulenzen (Revolution 1848) und dem Ausbruch einer Cholera Epidemie, nutzte Millet die staatliche Provisionszahlung eines Auftrags für den Umzug mit seiner Familie aufs Land. Sie ließen sich südlich von Paris in Barbizon, einem kleinen Dorf mit ungefähr 300 Einwohnern und einer Hauptstraße, nieder. Mitte des 19. Jahrhunderts war die Zeit des Wandels von Studio- zu Freiluftmalerei sowie von professionellen zu bäuerlichen Modellen. Laut Erzählungen war Millet in Paris verzweifelt auf der Suche nach letzteren: „All I see are suburban women, he said to me; what I need is a woman of soil.“¹¹ Diese Anekdote verdeutlicht einerseits die gesellschaftliche Differenz zwischen urbanen und ländlichen Frauen sowie andererseits die Suche des Künstlers nach einer „authentischen“ Bäuerin oder Feldarbeiterin. Mit dem Wandel wurden Szenen historischer oder biblischer Natur von Bildnissen des alltäglichen, gegenwärtigen Lebens abgelöst.

Der Großteil der Bevölkerung in Barbizon arbeitete in den Wäldern oder auf den Feldern. Millet's Haus befand sich in der wohlhabenderen Gegend des Dorfes. Durch den Klassenunterschied wird die Distanz zwischen ihm und seinen Objekten betont. Außerdem kann man seine Ankunft in dem Dorf als Teil der Modernisierung der Landwirtschaft und die Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise verstehen, die die Existenz weiter Teile der Bevölkerung bedrohte.

Dass nur Frauen auf dem Bild zu sehen sind, verdeutlicht die damalig vorherrschenden Geschlechterrollen in dem Dorf. In französischen ländlichen Regionen herrschte zumeist eine engmaschige soziale Ordnung, die die Bevölkerung durch Heirat und Verwandtschaftsbeziehungen verband. Der Bereich der Öffentlichkeit war in der Regel männlich dominiert, während Frauen mit privaten und häuslichen Orten assoziiert wurden. Millet zu stehen, hätte dieses Muster durchbrochen. Daher ist es nicht überraschend, dass Millet trotz der Armut der Menschen, kaum Frauen eingestellt hat. Die soziale Beziehung des Proletariats zu den Landbesitzern beschreibt ein Freund des Malers mit folgenden Worten:

„they go on, the bent over the stubble, and they glean their bread crumb by crumb ... with that active resignation that is the virtue oft the peasants. They are neither proud nor ashamed; if they have had troubles, they keep quiet about them; ... they pocket simply and naturally the charity of chance which is guaranteed them by the law“¹²

Seine Ausstellung der Gemälde ländlicher Alltagsszenen im Salon in Paris 1853 wurden nicht gut aufgenommen, da die Furcht vor der Macht des Proletariats seit der französischen

¹¹ Alfred Sensier zit. n. Waller, Susan: *Rustic Poseurs : Peasant Models in the Practice of Jean-Francois Millet and Jules Breton*. 2008, S.187.

¹² Sensier zit. n. Crummy, Ione: *The Subversion of Gleaning in Balzac's Les Paysans and in Millet's Les Glaneuses*. In *Neohelicon*. 1999, S. 16.

Revolution immer noch präsent war. Beispielsweise wurden die roten und blauen Kopftücher als Zeichen der Revolution interpretiert. Das Gemälde bot der wohlhabenderen Schicht einen Einblick in das zunehmende Elend der ärmeren, ländlichen Bevölkerung. Es wurde als Appell für die rechtliche Gleichstellung der Feldarbeiter*Innen mit den Landbesitzern*Innen aufgefasst. Die daraus resultierende Bedrohung für die Vermögenden war ein Auslöser für die negative Rezeption des Gemäldes.

3.2. Parallelen zu Agnès Varda filmischer Herangehensweise

Die Kamera fokussiert das Gemälde und seine Wirkung auf die Besucher*innen im Musée d'Orsay¹³ im Anschluss an die etymologische Erklärung des Verbes. Im Zeitraffer sieht man wie die Menschen sich unterhalten, Fotos machen oder das Bild studieren. Aus dem Off spielt weiterhin das Stück *Aging-Agnès*, dass die Subjektivität der Dokumentation von Beginn an verstärkt. Durch das Erscheinen der zahlreichen Besucher*Innen im Bild, wird nicht nur sie selbst als Protagonistin positioniert, sondern zahlreiche andere Menschen als potenzielle Subjekte einbezogen. Das Wechselspiel zwischen ihr und den anderen offenbart die gegenseitige Abhängigkeit beider. Zum Schluss des Filmes wird das Lied in voller Länge abgespielt, während die Kamera sich auf Edmond Hédouin's *Les Glaneurs fuyant l'Orage* richtet.^{14 15}

Aus der Suche nach Authentizität und der Darstellung von Menschen in ihrem Alltag, kann eine Parallele von dem Gemälde zu Agnès Varda's filmischer Vorgehensweise gezogen werden. In der Dokumentation zeigt sie die befragten Personen in ihrer natürlichen Umgebung, Tätigkeit und Lebensweise. Die Distanz scheint im Gegensatz zu Millet gering, da sie Hierarchien mit ihrer filmischen Struktur und Ordnung bewusst vermeidet. Außerdem lässt sie ihre eigenen Gedanken, Erfahrungen und Entdeckungen einfließen und stellt sich selbst als Sammlerin von Bildern dar. Ben Tyrer sieht die ästhetischen Momente in *Les Glaneurs et la glaneuse* als Gegenpart zu den Bildern des Elends und schreibt dem Film eine strukturelle Dialektik zu. Die Gemälde-Referenzen, so Millet's *Des Glaneuses*, sind Momente, in denen Varda das Schöne im Marginalen entdeckt. Dieses dialektische Verständnis würde die Annahme einer Mosaik-Struktur jedoch wiederlegen.¹⁶

3.3. Nachstellung durch Agnès Varda

Die Kartoffel spielt eine zentrale Rolle in dem Film, beispielsweise in der Befragung derer, die die für die Produktion ungeeigneten „patates“ von den Feldern auflesen. Oft bilden sie aus

¹³ *Les Glaneurs et la glaneuse*. Regie : Agnès Varda. TC: 00:38 – 00:55

¹⁴ Vesey, Alyxandra : Waste not : *Les Glaneurs et la glaneuse* and the heterogenous documentary film score. In *Studies in French Cinema*. 2014, S.171-72.

¹⁵ *Les Glaneurs et la glaneuse*. Regie : Agnès Varda. TC: 77:30 – 77:57

¹⁶ Tyrer, Ben : Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*, S. 170.

Geldmangel die Hauptnahrungsmittelquelle. Mit ihren Schichten und rissigen Oberfläche spiegeln sie verschiedenen Kontexte und Erinnerungen. Die Entdeckung der herzförmigen Kartoffel bildet den Übergang von einem sozioökonomischen zu einem ästhetischen Diskurs. Außerdem wird ihr Status als Lebensmittel prekärer Lebensverhältnisse aufgewertet. Die Kartoffelfelder bilden ein Äquivalent zu den Ährenfeldern der Gemälde. Agnès Varda bemerkt in diesem Zusammenhang, dass jede*r allein sammelt im Gegensatz zu den früheren Bildern, auf denen immer Gruppen von Ährenleser*Innen dargestellt werden. Sie interviewt einzelne Personen auf dem Kartoffelfeld, von denen sich die meisten aus ökonomischen Gründen zum Auflesen gezwungen sehen. Das Gemüse, das aufgrund seiner Form oder der Beschädigungen beim Erntevorgang, nicht für den Verkauf geeignet ist, wird zurück auf die Felder gebracht. Dort liegt es zur schließlich freien Entnahme. Nach längerer Dauer werden sie grün und sind nicht mehr für den Verzehr geeignet. In einer Szene entdeckt Agnès die Herzkartoffel und steckt sie ein. Es folgt eine Aufnahme, in der sie selbst zu sehen ist, wie sie mit einer Hand die Kartoffeln filmt und mit der anderen die Herzförmigen aufsammelt.¹⁷ Sie ähnelt einer von Millet's Ährenleserinnen. (Abb. 3)

Schließlich schwenkt der Blick wieder zur Kamera, die ihre Hand beim Auflesen filmt. Hier konzentriert sich die cinéaste auf die „ästhetische“ Art des *glaner*, da sie das Gemälde nachzustellen scheint und der Kartoffel eine neue Identität, Rolle oder Funktion verliehen wird. Darüber hinaus entwickelt sich - parallel zur Zuneigung zwischen der Künstlerin und dem Gemüse - eine Beziehung zwischen den Zuseher*Innen und dem gezeigten Objekt. Die Aufmerksamkeit auf das Weggeworfene zeigt die Spuren der filmischen Arbeit und der Produktion auf. Oft wird von Hausfrauen verlangt, den Prozess ihrer Arbeit so unsichtbar wie möglich halten. Das Haus soll sauber gehalten und die Mahlzeiten sorgfältig zubereitet werden. Agnès Varda bricht mit dieser Vorstellung, indem sie die brüchigen Kartoffeln mit Begeisterung filmt: „The carefully prepared family meal has been replaced by a fest of images, [...]“.¹⁸

Durch die Nahaufnahme bekommt man den Eindruck, die Kartoffel selbst in der Hand zu halten und ihre staubige, rissige Oberfläche zu fühlen. Gemeinsam werden wir zu Sammler*Innen, die gebückt nach Essen suchen. (s. Kapitel 3) Diese Art von Nachstellung eines Bildes im filmischen Bild, das wiederum auf ein Bild verweist, nennt man *mise en abyme* (griech. *abyssos* = ohne Boden, unendlich). Die häufigen Referenzen auf Gemälde und Künstler*innen deuten auf Agnès Varda's ursprüngliches Studium der Kunstgeschichte hin.

¹⁷ Les Glaneurs et la glaneuse. Regie : Agnès Varda. TC: 09:35 – 09:58

¹⁸ Rosello, Mireille : Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse : Portrait of the Artist as an Old Lady. S. 35.

4. *La Glaneuse* von Jules Breton

Das zweite zentrale Gemälde bildet das Abbild einer Ährenleserin von Jules Breton. (Abb. 4 im Anhang) Agnès Varda nimmt uns auf einen Ausflug nach Arras mit, wo das Werk von 1877 ausgestellt wird. Eine Erntearbeiterin mit heroischer Pose füllt die Leinwand fast komplett aus. Die linke Hand stützt abgewinkelt auf ihrer Hüfte, während die Rechte ein Bündel Ährenkörner hält, das sie über ihre linke Schulter balanciert. Das Gesicht ist diesmal zur Gänze zu sehen, jedoch richtet sie ihren Blick vom Maler weg in die Ferne. Sie wirkt muskulös und posiert einer Statue gleichend mit nackten Füßen fest auf dem frisch geernteten Feld. Der Tag neigt sich dem Ende zu, da die Sonne langsam hinter dem Horizont verschwindet und die Dämmerung einsetzt. Außerdem sieht man mehrere zusammengebundene Ährenbündel und zwei weitere gebückte Erntearbeiter. Im Gegensatz zu *Des Glaneuses* sind hier keine Geräte sichtbar, sondern nur arbeitende Menschen abgebildet. Weiters ist nicht erkennbar, ob es sich ausschließlich um weibliche Ährenleser*Innen handelt.

4.1. Hintergrund

Jules Breton zog zurück in seinen Geburtsort, Courrières. Das Dorf mit 2700 Einwohnern war größer als Barbizon. Haupteinnahmequellen waren Torf, Marschboden, Vieh und Getreide. Nach der Revolution 1789 wurden die tieferliegenden Gegenden für die Bewirtschaftung geflutet. Dieses Land, dessen Kultivierung aufgrund der kleinen Parzellen, intensiv und schwierig war, wurde an die Bäuer*Innen verteilt. Große Landbesitzer*Innen wandten sich industrielleren Formen der Landwirtschaft zu, die Arbeiter*Innen, insbesondere Frauen, ersetzte. Viele Männer zogen auf der Suche nach Arbeit in städtische Gebiete. Es erfolgte eine Ablöse der Agrar- durch die Minenarbeit.

Breton konnte die Arbeitssituation, die er in Paris erlebt hatte, in Courrières fortsetzen, da seine Familie hohes Ansehen in der Gemeinschaft genoss. Sein Vater, Onkel und Bruder waren zu verschiedenen Zeitpunkten Bürgermeister des Dorfes. Für junge, unverheiratete Frauen stellte das Posieren für Gemälde eine Alternative zur Feld- oder Hausarbeit dar, wie auch im Fall Millet's. Der Entstehungsprozess der Gemälde erfasste die Gender- und Klassenstrukturen der Gemeinschaften. Bei beiden Malern war ihre Ankunft Teil des Wandels ländlichen Lebens.

4.2. Agnès Varda als *la glaneuse*

Wie oben schon erwähnt, ist die Regisseurin selbst *la glaneuse* im Filmtitel. In einer Szene des Filmes stellt sie das Gemälde im Museum von Arras nach. (5. Abb. im Anhang) Zwei Männer halten ein Tuch, während sie davor einen Getreideballen auf ihre Schulter balanciert. Aus dem voice-off hört man ihre Stimme: „Autre glaneuse, celle du titre de ce documentaire, c'est moi

[..]“¹⁹ Sie betont erneut die subjektive Rolle, die sie in der Entstehung des Filmes einnimmt und vollendet den Satz: „Je laisse tomber les épis de blés pour prendre la caméra“,²⁰ denn sie hält mit ihrer Handkamera Bilder fest, die uns die Bedeutung des Sammelns aus unterschiedlichen Sichten näherbringen. Mit der Verbindung zwischen Medium und Botschaft, regt sie zur kritischen Betrachtung der Rolle neuer Technologien in einem Zeitalter globalen Konsums an. Das Lied *Aging-Agnès* tritt in dieser Szene zum zweiten Mal im Film auf, eine Betonung der subjektiven Komponente. Gleichzeitig findet durch die Nachahmung eine Identifikation der Regisseurin mit der Frau auf dem Gemälde statt. Die Seltenheit der Darstellung einer einzigen weiblichen *glaneuse* als künstlerisches Subjekt im Gegensatz zu Gruppen von *glaneuses* wird offengelegt. Tyrer beschreibt den Modus des Gemäldes mit *tableau vivant*, da die Nachahmung an die Posen Jane Birkin's in dem Film *Jane B. par Agnès Varda* erinnert und so die Frage nach dem Charakter des Selbstportraits aufwirft. Das Autoportrait Agnès Varda's und die visuelle Erforschung ihres Selbst, sind für ihn die bedeutendsten Abschweifungen der Dokumentation. Mit der Mimesis gibt sie uns zu verstehen, dass die Dokumentation ebenso sie selbst, eine *glaneuse* anderer Art, thematisiert. Mit dem *mise en abyme* holt sie die Praxis der Vergangenheit in die Gegenwart. Kopien dienen bekanntermaßen zur Übung oder Verbesserung eines Handwerks. Demnach wäre die Nachahmung auch als Aneignung des *glaner* zu verstehen.

Andererseits kann man die Nachstellung satirisch sehen und das Fallenlassen des Bündels als Abgrenzung von der Identifikation. Demnach ist ihr Selbstportrait als Ährenleserin nur Fiktion, weil sie das Weizenbündel gegen ihre Kamera tauscht. Es wird deutlich, dass ihre Art des Sammelns einem anderen Zweck dient.

Außerdem fungiert das Gemälde als „ästhetischer Moment“, der Varda's Blick für das Schöne, spiegelt. Die Digression verdeckt die Erfahrung der gesellschaftlichen Ausgrenzung der Ährenleserin. Varda rückt dies ins Licht und betont, dass sie nie die Leute vergessen werde, die aus Überlebensgründen sammeln müssen. Eine gewisse Distanz zwischen *la glaneuse* und *des glaneuses* wird bemerkbar.

Die Indizien ihres Alterungsprozesses können ebenfalls „ästhetische Momente“ sein, die kulturelle Definitionen weiblicher Schönheit und den damit verbundenen gesellschaftlichen Druck, hinterfragen. Symbolhaft ist die Kamera als Instrument in dem Konstrukt weiblicher Schönheit. Auf der gleichen Höhe mit der jungen *glaneuse* von Jules Breton stehend, hinterfragt sie diese soziale Norm.

¹⁹ Les Glaneurs et la glaneuse. Regie: Agnès Varda. TC: 04:09 – 04:25

²⁰ Ebd.

5. Die Funktion der Gemälde

Die Gemälde Millets und Bretons zeigen *glaner* als traditionellen Aspekt des ländlichen Lebens im 19. Jahrhundert und gleichzeitig einen Gegenpol zum konsumbestimmten Frankreich. Prägend ist die Szene jener, die zu Markende nach Essensreste suchen, während Rapmusik aus dem Off spielt. Sie bilden einen Kontrast zu der romantisierten gemalten Stimmung.²¹ Die Konfrontation beider Darstellungen beleuchtet die Bedeutungsverschiebung des *glaner* in der Zeitspanne von mehr als zwei Jahrzehnten und die Entstehung der negativen Konnotation des Begriffs. Dabei werden die historischen Abbildungen nicht idealisiert. Weiters sollen die Gemälde nicht bloß zur Gegenüberstellung der Bedeutungen in der Vergangenheit und Gegenwart dienen, sondern verlorengegangene Erinnerungen an eine Praxis wachrufen. Sie decken gemeinsam mit den anderen Mosaiksteinen Bedeutungen auf und fördern die Produktion neuer Erkenntnisse, passend zu Varda's Wunsch mithilfe der Digressionen, Wahrnehmungen und Konzeptionen zu hinterfragen. Der Umschwung von einem ökonomischen zu einem vermehrt ästhetischen Diskurs findet ungefähr zur 30. Minute statt. Varda befragt zu diesem Zeitpunkt einen Richter, wie man Menschen rechtlich einordnet, die nicht aus wirtschaftlichen Gründen sammeln. Für diese soll dieselbe Rechtslage gelten, nur der „état de nécessité“ ist ein anderer.

Analog zu Breton und Millet evaluiert sie die soziale und kulturelle Praxis neu und lässt uns vorgefasst Meinungen überdenken. Romain Chareyron beschreibt ihren „polyphonic approach“²² mit dem Konzept des „intercultural cinema“ nach Laura U. Marks:

„intercultural cinema moves through space, gathering up histories and memories that are lost or covered in the movement of displacement, and producing new knowledges out of the condition of being between cultures“²³

Im Vordergrund stehen dabei nicht welche Objekte, sondern wie sie gezeigt werden. Die vielen haptischen Momente verstärken die Beziehung zwischen der cinéaste und den Objekten, während wir uns in die Materialität des Filmbildes hineingezogen fühlen und in den alternden Körper der Regisseurin hineinversetzen. Mit den Worten Romain Chareron's: „Haptic vision [...] [is] giving way to a knowledge that is *felt* rather than *thought*.“²⁴

Tyrer definiert *Les Glaneurs et la glaneuse* als „subjective documentary“, da Varda ihren eigenen Alterungsprozess und ihre Liebe für die Malerei in die Breite an Diskursen einfließen lässt. Ihre kontinuierliche Selbstreflektion, ihre Sorgen um sich selbst und andere sind Teil der

²¹ *Les Glaneurs et la glaneuse*. Regie: Agnès Varda. TC: 02:40 – 03:35

²² Chareyron, Romain: *Haptic Vision and the Experience of Difference in Agnès Varda's Les Glaneurs et La Glaneuse*, S.86.

²³ Laura U. Marks zit. n. ebd.

²⁴ Ebd. S.89.

Dokumentation. Der ganze Film ist von ihrer Subjektivität durchzogen. Trotz der großen Varietät an Themen, sind alle kohärent und finden ihren Bezugspunkt im *glaner* „as social, political and aesthetic gesture“²⁵. Ben Tyrer beschreibt dies veranschaulichend:

„Les Glaneurs moves [...] from art to gleaning for food, to art again, to the film-maker, and back to gleaning; from gleaning for survival, to gleaning for `fun`and back again; from the aesthetic to the social, and back again.“²⁶

Dieses Muster passt sowohl zur besprochenen Mosaik-Struktur als auch zu dem digressiven Charakter. Letzteres ist möglicherweise als Teil des Mosaiks zu verstehen. Agnès Varda vergleicht die abschweifenden Momente mit einem Jazz Konzert. Die Melodie repräsentiert das Sammeln und das Solo ihre Liebe zur Malerei. Wenn das Solo endet, setzt die Melodie wieder ein und zusammen münden sie im Refrain.

Mit dem Einbezug der Intermedialität deckt die *cinéaste* auf, welchen Platz das Auf-/Nachlesen/Sammeln in einem anderen sozialhistorischen Kontext eingenommen hat. Allgemein ist der Austausch zwischen dem Künstler und seinen Modellen bezüglich der sozialen Schicht und Arbeit bei der Entstehung der Kunstwerke von Bedeutung. Das Posieren der Frauen für Breton und Millet wirft die Frage nach ihren Beziehungen in einer Zeit der sozio-ökonomischen Umbrüche, auf. Analog dazu steht die Verbindung zwischen Agnès Varda und den Objekten oder Menschen im Film. Die Annäherung an den Begriff und der Praxis anhand der Gemälde ist eines der vielen Mosaiksteinchen, das uns durch den Blick des „ethnographic eye“²⁷ der *cinéaste* zu einem breiteren Verständnis führt.

5.1. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“

Walter Benjamin analysiert in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936 unter anderem, dass die „Aura“ von Kunstwerken durch die Vervielfachung und der Massenproduktion, schrumpft. Film und Fotografie stellten für ihn die letzten Stufen dieser Entwicklung dar, da sie die Fähigkeit zur Kritik durch die zeitgleiche Rezeption eines größeren Publikums und der Assimilation ihrer Reaktionen besitzen. Ein ähnliches Phänomen sieht er bei den Gemälden im 19. Jahrhundert und beschreibt es als „frühes Symptom der Krise der Malerei“.²⁸ Gleichzeitig betont er die Demokratisierung der Kunst, da

²⁵ Chareyron, Romain: Haptic Vision and the Experience of Difference in Agnès Varda's *Les Glaneurs et La Glaneuse*, S.86.

²⁶ Tyrer, Ben: Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*, S.163.

²⁷ Jackson, Emma: open space, the eyes of Agnès Varda : portraiture, *cinécriture* an the filmic ethnographic eye. In *feminist review*. 2010, S.123.

²⁸ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Walter Benjamin, Online verfügbar unter: https://monoskop.org/images/7/7d/Benjamin_Walter_1936_1963_Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit.pdf, S. 33. (letzter Zugriff: 26.07.2019)

„[...] die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks [...] dieses zum ersten Mal von seinem parasitären Dasein am Ritual [emanzipiert].“²⁹ Die soziale Funktion der Kunst wandelte sich von Tradition zu Politik. In der Verwertung des Filmes im DVD Format unterstützt Varda die demokratische Funktion neuer Technologien. Ebenso sind die *mise en abyme* der Gemälde Abzüge und spielen auf den Aspekt der Reproduzierbarkeit an.

Agnès Varda stellt mit ihrem Film und dem Einbezug der Gemälde einen Bezug zu Benjamin's Essay her. Sie besucht die Kunstwerke von Millet und Breton im Musée d'Orsay und im Musée d'Arras, während Hédouins Gemälde *Les Glaneurs fuyant l'Orage* aus dem Keller eines Provinzmuseums hervorgeholt werden muss. Die Frage nach dem Konsum von Kunst und Kunst als Konsumweise wird parallel zu der Darstellung der gegenwärtigen französischen Verbrauchergesellschaft aufgeworfen.

Eine wichtige Funktion trägt die Kamera, die laut Benjamin ihren Sichtpunkt durch die Linse auf die Zuschauer*Innen überträgt. Mit ihrer Hand und der Kamera hebt die *cinéaste* den filmischen Zubehör und dessen Blick hervor. Benjamin zitiert passend zu dem Kontext der Gemälde und dem filmischen Stil Varda's:

„Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.“³⁰

Die zerstückelten Teile, die sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden, gehen mit der Annahme einer mosaikhafte Struktur einher, die durch das *glaner* vereint wird. Weiters wird die Kamera als Pendant zur Psychoanalyse, die uns anstelle unbewusster Triebe, das Optisch-Unbewusste offenbart, beschrieben. Agnès Varda ist ihrer Dokumentation immanent im Gegensatz zu der Distanz zwischen den beiden Malern und ihren Objekten.

6. Fazit

Im Hauptteil wurden mehrere Ansätze zur Beschreibung der Funktion der Gemälde in der Darstellung der Bedeutungsverschiebung des *glaner*, vorgestellt. Die Herausbildung einer logischen Struktur der Arbeit wird erschwert, jedoch gewinnt sie dadurch auch an Vielseitigkeit. Eine Gewichtung der Interpretationen liegt in den jeweiligen subjektiven Betrachtungsweisen.

Das Auflesen auf den Feldern im 19. Jahrhundert wird schnell als Opposition zu dem heutigen

²⁹https://monoskop.org/images/7/7d/Benjamin_Walter_1936_1963_Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit.pdf, S. 17. (letzter Zugriff: 26.07.2019)

³⁰ Ebd. S. 32.

kapitalistischen Frankreich verstanden. Diese Annahme verdeckt jedoch den Prozess der Bedeutungsverschiebung. Gleichzeitig spiegelt der historische Hintergrund die Industrialisierung der Landwirtschaft und die totale Durchsetzung des Kapitalismus, welche die Existenz vieler Menschen bedrohte. Hierbei kann eine deutliche Parallele zu den prekären Lebensverhältnissen eines bedeutenden Teils der französischen Bevölkerung gezogen werden. Ausschlaggebend ist die Subjektivität Vardas. Demnach sind die Gemälde Digressionen aus persönlichen Motiven, da Varda zunächst Kunstgeschichte studiert hat und in vielen ihrer Filme ein Bezug zu Kunstwerken hergestellt wird. Außerdem stellt sie die Gemälde bewusst nach und verändert den Diskurs der Dokumentation. Bei der Inszenierung als eine der *glaneuses* von Millet wird der Prozess des Sammelns genau gezeigt. Mehrere Aspekte spielen hier eine Rolle: Die Aneignung der Tätigkeit, eine feministische Komponente, die haptische Sichtweise und die damit entstehenden Beziehungen zu Objekten, die uns vorgefasste Meinungen hinterfragen lassen.

Die Nachstellung von *la glaneuse* Jule Bretons verweist auf den Titel und die Inklusion der Regisseurin in ihrer eigenen Dokumentation. Folglich erhebt sie keinen Anspruch auf den Film, sondern mischt sich unter die restlichen Sammler*Innen, ohne ihre privilegierte Position zu vergessen. Betont wird ebenso die seltene Darstellung einer Frau als *glaneuse* in der Kunst.

Walter Benjamin spricht die Beziehung zwischen Künstler*Innen und ihren Objekten an, die er in der Malerei distanzierter sieht als in Filmen. Das 19. Jahrhundert markiert aufgrund der technischen Reproduzierbarkeit eine besondere Phase für Kunstwerke, die ihre Nach- und Vorteile hat. Passend dazu die Gemälde von Millet und Breton, die aus jener Zeit hervorgehen. Die Massenproduktion und Abzüge von Kunstwerken können in Kontext mit der gezeigten Konsumgesellschaft, dem *mise en abyme* und dem demokratischen Raum gesetzt werden, den Agnès Varda in der Dokumentation schafft.

Zusammenfassend gibt es nicht eine klare Antwort auf die Frage nach der Funktion der Gemälde, sondern verschiedene Interpretationsmöglichkeiten, die eine Rolle spielen. Deutlich werden die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten der Darstellungen des *glaner* in der französischen Konsumgesellschaft um 2000 gegenüber jener im 19. Jahrhundert, insbesondere mit dem Wissen über die Hintergründe und der Lebenssituation der Menschen zu der Zeit. Die Transformation der Bedeutung setzte ungefähr zu diesem Zeitpunkt ein. In *Les Glaneurs et la glaneuse* wird gezeigt, dass der Begriff mittlerweile nicht mehr auf einen bestimmten Bereich begrenzt werden darf.

Literaturverzeichnis

Aufsätze

Chareyron, Romain: Haptic Vision and the Experience of Difference in Agnès Varda's Les Glaneurs et La Glaneuse. In Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 7. 2013, S. 83-96, University of Kansas.

Cruikshank Ruth: The Work of Art in the Age of Global Consumption: Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse. In l'Ésprit Créateur. 2007. 56. Jahrgang, H. 47, S. 119-132, John Hopkins University.

Crummy, Ione: The Subversion of Gleaning in Balzac's Les Paysans and in Millet's Les Glaneuses. In Neohelicon. 1999. 26. Jahrgang, H. 26, S. 9-18.

Jackson, Emma: open space, the eyes of Agnès Varda: portraiture, cinécriture an the filmic ethnographic eye. In feminist review. 2010. 31. Jahrgang, H. 96, S.122-126.

Powrie, Phil: Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda : From Cléo de 5 à 7 to Les Glaneurs et la glaneuse. In l'Ésprit Créateur. 2011. 60. Jahrgang, H. 51, S. 68-82, John Hopkins University.

Rosello, Mireille: Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse : Portrait of the Artist as an Old Lady. In Studies in French Cinema. 2001, 1. Jahrgang, S. 29-36.

Tyrer, Ben: Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse. In Studies in French Cinema. 2000. 1. Jahrgang, S. 161-176.

Vesey, Alyxandra: Les Glaneurs et la glaneuse and the heterogenous documentary film score. In Studies in French Cinema. 2014, H. 14, 3. Jahrgang, S. 167-179.

Waller, Susan: Rustic Poseurs : Peasant Models in the Practice of Jean-Francois Millet and Jules Breton. In Art History. 2008, H.31, S. 187-210.

Webseiten

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1953. Online verfügbar unter:
https://monoskop.org/images/7/7d/Benjamin_Walter_1936_1963_Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit.pdf (letzter Zugriff: 26.07.2019)

Musée d'Orsay. Catalogue des oeuvres. Online verfügbar unter:
<https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/recherche-simple.html>
(letzter Zugriff: 22.07.2019)

Filme

Les Glaneurs et la glaneuse. Regie: Agnès Varda. Drehbuch: Agnès Varda. Frankreich: Ciné Tamaris, 2000. Fassung: DVD, 78'

Anhang

Abbildung 1. Definition des *glaner* im Larousse



Abbildung 2. Des Glaneurs von Jean-François Millet



Abbildung 3. Nachstellung durch Varda



Abbildung 4. *La glaneuse* von Jules Breton



Abbildung 5. Agnès Varda als *la glaneuse*

