

Susanne Marschall

Colour Reflections. Eine Studie zur Farbe im Kino am Beispiel von Bong Jong-hos PARASITE

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22989>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Marschall, Susanne: Colour Reflections. Eine Studie zur Farbe im Kino am Beispiel von Bong Jong-hos PARASITE. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Historische Rezeption, Jg. 30 (2021), Nr. 2, S. 171–189. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22989>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/2021_30_2_MontageAV/montage_AV_30_2_2021_171-189_Marschall_ColourReflections.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Colour*Reflections*

Eine Studie zur Farbe im Kino am Beispiel von
Bong Jong-hos PARASITE

Susanne Marschall

In diesem Text möchte ich die Wahrnehmung (*Aisthesis*) der Farbe als Phänomen unseres Geistes mit der Gestaltung (*Ästhetik*) der Farbe im Kino verbinden. Dabei beziehe ich die Komplexität des formal-ästhetischen Mittels ‹Farbe› in einem methodischen Exkurs auf eine von mir entwickelte Taxonomie der Filmforschung, die ich als *Kinematogramm* bezeichne. Das Modell des *Kinematogramms* bildet den Ausgangspunkt eines umfangreichen Publikationsvorhabens und wird hier zum ersten Mal in Kombination mit einer Analyse der Licht- und Farbdramaturgie sowie der Bildästhetik des 2019 von dem südkoreanischen Regisseur Bong Jong-ho gedrehten und 2020 mit vier Academy Awards (Bester Film, Bester Internationaler Film, Beste Regie, Bestes Drehbuch) international gefeierten Films *PARASITE* zur Diskussion gestellt. Auf der grün grundierten, aus feinen Nuancen kreierte Farbpalette der gesellschafts- und sozialkritischen Parabel von Jong-ho vollzieht sich die Durchmischung zweier unvereinbarer Millieus auch als eine Differenzqualität der Farben, Texturen und Materialien – die Folgen dieser Grenzüberschreitung sind fatal.

Farbe im Kopf

Als inszenatorisches und formal-ästhetisches Mittel der Filmkunst lenken Farben die Aufmerksamkeit des Publikums, bilden als Bestandteile des Lichts die Essenz der Filmprojektion, spielen mit der Oberfläche der

Leinwand, formen meta- und/oder subtextuelle Bedeutungsebenen, kreieren oder dekonstruieren visuelle Stereotypen und verbinden sich mit diversen Kontexten und Zeit-Räumen. Grundsätzlich darf nicht aus dem Blick geraten, dass das Spiel mit den Möglichkeiten der Farbe in audio-visuellen Bewegtbild-Inszenierungen niemals für sich, sondern immer in einem Beziehungsgefüge der vielen Künste des Kinos (Lichtsetzung, Bildkomposition, Kamera, Schauspiel, Mise en Scène, Kostüm, Sound u. v. m.) vonstatten geht. Als filmisches Gestaltungselement kann die Farbe ebenso ein-, mehr- oder uneindeutig, schillernd oder abgründig zum Einsatz kommen. Jedes Close Reading bzw. Close Viewing eines neuen Beispiels eröffnet neue Einsichten in die Möglichkeiten der filmischen Farbkomposition, auch im Bezug auf deren analoge oder digitale Produktionsweisen – und wirft immer wieder neue Fragen auf.

Aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive bildet die Wahrnehmungsdifferenz zwischen Realitäts- und Kunstbetrachtung ein besonderes Faszinosum, auch weil es den Mechanismus der Farbkonstanz gibt, eine Art visuelles Korrekturtool in unserem Gehirn, das für die Stabilität der Wahrnehmung farbiger Objekte bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen sorgt (vgl. Hurlbert 2007). In filmischen Inszenierungen wird Lichtsetzung aber gezielt dazu genutzt, neue Ansichten und somit auch neue Farbwerte eines Objektes zu erzeugen. Objektverfremdungen durch die Lichtsetzung sollen bemerkt werden. Ein Effekt der intensiven Farbanalyse von Filmen besteht darin, dass ungeschulte Beobachter:innen einzelne Farbmotive erst dann wahrnehmen, wenn sie einmal besprochen wurden. Daraus lässt sich schließen, dass die Übersetzung von Farbreizen in Sprache zu einer Sensibilisierung der Wahrnehmung führen kann, vielleicht sogar mit der Folge, dass die sprachliche Erfassung den vorbewussten Mechanismus der Farbkonstanz an manchen Stellen unterwandert.

Die Farbgestaltung von Filmen resultiert aus einem komplexen Schaffensprozeß, in den Wirklichkeitserfahrung, künstlerischer Gestaltungswille, die Qualität der subjektiven Farbempfindungen, kulturelle Farbpräferenzen und – nicht zu vergessen – technische Parameter einfließen. Künstlerische Wirkungsabsichten zielen auf ein Publikum, das diese Mischung – ob bewusst oder unbewusst – zu verarbeiten vermag. Aus der Überlagerung verschiedener Wahrnehmungsmodalitäten resultiert die immersive Wirkung virtuos inszenierter Farbfilme. Zu den unumgänglichen Erfahrungen in der Erforschung der Filmfarben gehört die Singularität jedes einzelnen Filmwerks, in das sich ästhetische Differenzen zwischen historischen oder gegenwärtigen Filmtechnologien eingeschrie-

ben haben. In der Geschichte und Gegenwart des Films existieren viele verschiedene analoge, digitale oder hybride Produktions- und Distributionsformen des bewegten Bildes. Global distribuierte Filme treffen auf heterogene Gruppen von Rezipient:innen mit individuellem Weltwissen, deren Farbempfindungen darüber hinaus auch noch durch persönliche Erinnerungen geprägt sind.¹

In der multimodalen Wahrnehmung von Mensch und Tier schmecken und riechen Farben gut oder schlecht, suggerieren Nahrhaftes oder veruraten schädigende Substanzen, waren und sind wichtige Werkzeuge der Überlebensstrategie. In meinem Filmbeispiel *PARASITE* umgibt die Armen ein Geruch, der ihren kellerähnlichen Wohnverhältnissen entstammt und sie in die Welt der Reichen begleitet. Ein olfaktorischer Reiz muss in einer audio-visuellen Kunstform wie dem Film auf anderem Wege als durch die Nase vermittelt werden. Hier tritt die Farbe in Kombination mit der Materialität verfallener Objekte und Schmutzpartikeln in der Luft als multi-sensorisches Mittel und Trigger synästhetischer Wahrnehmung und Erinnerung auf.² Derartige materielle Differenzqualitäten von Farben sind für Menschen erfahrbar, werden aber häufig nur unbewusst wahrgenommen.

Das Kinemato*Gramm* und die Farbe im Kino

In die Entwicklung des Kinemato*Gramms* (Abb. 1) ist die Fachgeschichte der Filmwissenschaft eingeflossen, die hier in wenigen verdichteten Sätzen nachvollzogen wird. Dominierten in den 1980er-Jahren an filmkünstlerischen Handschriften und vor allem an dem Autor:innenfilm ausgerichtete Filminterpretationen, so wurde auf Konferenzen und in Publikationen auch immer wieder auf dringende Arbeitsaufgaben im Bereich der dramaturgischen und formal-ästhetischen Filmanalyse hingewiesen. Durch das zweite der beiden Forschungsfelder grenzte sich die Filmwissenschaft von der Literaturwissenschaft ab und wandte sich der Kunstwissenschaft zu, ein notwendiger Schritt auf dem Weg zu einer Erforschung der Filmfarben. Mit der wachsenden Bedeutung von Animation und Special Effects musste sich die formal-ästhetische Filmanalyse für Fragen der Herstellung und der Materialität von analogem und digitalem Film öffnen, wodurch

1 Zu diesem besonderen Aspekt vgl. Pastoreau (2020 [2012]).

2 Vgl. zu den Themen der psychologischen Farbforschung Elliot/Fairchild/Franklin 2015.

DAS KINEMATOGRAMM
ZUR ANALYSE VON FARBE IM FILM

MIKROEBENE Voronografische Beschreibung		MESOEBENE Ikonografische Analyse		MAKROEBENE Ikonologie	
Farbwarnehmung <ul style="list-style-type: none"> Einflussfaktoren des Farbensehens: Alter Geschlecht Sprache Vorwissen kulturelle Farbpräferenzen Lichtverhältnisse Umgebungsfarben Landschaften etc. 	Materialästhetik <ul style="list-style-type: none"> Kameratypen Licht-Equipment Farb- oder S/W-Filmmaterial (analog) digitale Aufzeichnungsparameter Colour Grading Software Reflexions- und Absorptionseigenschaften von Stoffen Setdesign Production Values Im Falle von Archivmaterial: historische Studien der Filmtchnik, Alterungsprozesse, Verlust von Metadaten und Sekundärquellen 	Formal-ästhetische Gestaltung <ul style="list-style-type: none"> Bildkomposition Aufbau der Farbpalette eines Frames oder einer Szene Figur-Grund-Beziehungen Lichtgestaltung (z.B. Chiaroscuro, monochrome Frames, Farbverfremdungen) Zusammenspiel zwischen Farbe und Sound Tricktechniken Special Effects Gestaltung der filmischen Atmosphäre 	Dramaturgie <ul style="list-style-type: none"> Progressive, statische, kontrapunktische (etc.) Farbdramaturgie Trends Mode Kostümgestaltung Masken Maskerade visuelle Leitmotive Farb-Motive auf der Textebene Gattungen (Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm) Genrekonventionen Visuelle Stereotypen Stankonographie 	Werkanalyse <ul style="list-style-type: none"> Historisch-kritische Interpretation eines Filmwerks als künstlerische Ausdrucksform einer individuellen Künstlerpersönlichkeit oder eines Kollektivs Berücksichtigung anderer Filmwerke gleicher Herkunft, filmkünstlerische Handschrift Stil einer Produktionsfirma 	Kritische Kontextanalyse <ul style="list-style-type: none"> Synthese aus den fünf anderen Dimensionen Interpretation symbolischer, ideologischer oder politischer Kontexte, auf die durch die Farbensprache angespielt wird Berücksichtigung von Meta-Theorien
I		III		V	
II		IV		VI	
DISZIPLINEN, THEORIEN UND METHODEN					
<ul style="list-style-type: none"> Kognitionswissenschaft Neurobiologie Psychologie Gestaltpsychologie Phänomenologie Empirische Forschung Interviews und Studien mit Proband:innen: Eye-Tracking, Hautwiderstand 	<ul style="list-style-type: none"> Production Studies Recherche in Filmarchiven Befragung von Filmscharrenden (alle Gewerke) teilnehmende Beobachtung von Produktionsabläufen Recherche technischer Details (Making of Lektüre von Interviews Festivalbesuche 	<ul style="list-style-type: none"> Filmanalyse (Theorie, Geschichte und Analyse) Struktur der Szenen Musikanalyse Kunsthistorie ikonologie Semiotik Kamera- und Montagestile Beschreibung und Einordnung der Schauspielkunst 	<ul style="list-style-type: none"> Erzähltheorie Aufbau des Drehbuchs Auflösung durch Regie, Kamera und Montage Dramaturgie Textanalyse Stofftypen Charakterentwicklungen Figurenkonstellationen Raum- und Zeitmodelle des Erzählens Rahmungen offene, geschlossene oder unzuverlässige Erzählungen 	<ul style="list-style-type: none"> Einzel- und Gesamtwerkanalyse Epochen und Genres 'Handschriften' von Autor:innen, Regisseur:innen, Kameraleuten, Editor:innen, Colour Grading etc. 	<ul style="list-style-type: none"> Meta-Theorien: Diskursanalyse Culture Studies Gender Theorie Feministische Theorie Strukturalismus und Poststrukturalismus Mentalitätsgeschichte Postkoloniale Theorie Ideologiekritik

I	II	III	IV	V	VI
<ul style="list-style-type: none"> • Grundlagenforschung im Bezug auf die Farbwahrnehmung • auch im Kontext des Medienwandels • Erkenntnisse über das komplexe Zusammenspiel von Kognition, Emotion und Kreativität • Auswirkung der Farbwahrnehmung auf Erinnerung, Verstehen und Werturteile • Erkenntnisgewinn für die Wirkungsforschung • Wechselwirkungen zwischen künstlerischer Gestaltung und Realitätswahrnehmung • psychologische Komponenten: Traum, Imagination, Emotionen 	<ul style="list-style-type: none"> • Wandel der Wahrnehmung durch technische Veränderungen • Berücksichtigung von Herstellungsprozessen • Klärung des Einflusses von künstlerischen Konzepten, Absicht und Zufall auf das Werk • Recherche der Möglichkeiten und Grenzen einer Technologie • Vertiefung filmgeschichtlicher Fragestellungen • Einfluß werkfremder Bedingungen wie Kosten, praktische Handhabung technischer Pipelines 	<ul style="list-style-type: none"> • Formal-ästhetische Beschreibung der Entwicklung des Films auch unter Berücksichtigung des Medienwandels • Kunst- und filmwissenschaftliche Grundlagenforschung zur Beschreibung von audio-visuellen Kulturen unter Berücksichtigung des technologischen Wandels • Kultur- und Kunstgeschichte des bewegten Bildes • Stilgeschichte • Entstehung einer transkulturellen Filmästhetik vor dem Hintergrund der Globalisierung 	<ul style="list-style-type: none"> • Anthropologie des Erzählens und der Darstellenden und Bildenden Künste • Grundlegende Auseinandersetzung mit der visuellen Ebene filmischer Erzählungen (literarisch, theatralisch, filmisch, transmedial) • Reflektion des historischen Wandels von Erzählweisen und Inszenierungsweisen 	<ul style="list-style-type: none"> • Filmgeschichte als Kunstgeschichte • Kreativitätsforschung • Studien zu einzelnen Künstlern und Werken 	<ul style="list-style-type: none"> • Einfluß von Filminszenierungen auf gesellschaftliche, soziale und politische Prozesse, Menschen-, Denk- und Weltbilder • Geschlechterstereotypen • Diversität • Globale Kommunikationsprozesse • dominante Filmkulturen und deren Einfluß auf Märkte und Zuschauererwartungen
GRUNDLAGENFORSCHUNG UND META-THEORETISCHE FRAGESTELLUNGEN					
				<p style="text-align: center;">GESCHICHTE/ FILMKUNST</p>	<p style="text-align: center;">FILM UND GESELLSCHAFT</p>
	<p style="text-align: center;">PRODUKTION</p>	<p style="text-align: center;">STIL/ GESTALTUNG</p>	<p style="text-align: center;">EINZELWERK</p>		

1 KinematoGramm

es unter anderem zum wichtigen, wenn auch methodisch noch unscharfen Impuls der Production Studies kam. Nach der Jahrtausendwende führten der Paradigmenwechsel durch die Neurowissenschaft, der technologische Wandel durch die Digitalisierung sowie die Globalisierung durch die weltweite Distribution von Filmen auf Streaming-Plattformen zu einer breiten Öffnung des Fachs für neue Disziplinen und Methoden, aber auch zu Irritationen im Bezug auf den Status des Kinofilms im digitalen Datenstrom. Der Weg des Fachs führte aus der Beschäftigung mit dem Werk, der Dramaturgie und den formal-ästhetischen Mitteln (Mesoebene) in die psycho-physischen Feinheiten der Filmrezeption (Mikroebene) hinein, u. a. durch die Orientierung an der Kognitionswissenschaft, zugleich aber auch über die Grenzen des Filmkunstwerks hinaus (Makroebene) zu einer gesellschaftlichen und sozialen Verortung sowie zu Untersuchungen über die industriellen Bedingungen der Entstehung von Filmen. Die Vielfalt und der Wandel filmischer Erzählformen sowie deren formal-ästhetische Analyse (Mesoebene) bleiben eine konstante Aufgabe für die Filmforschung. Zu den großen Erträgen der hier nur in den Hauptlinien dargestellten Fachentwicklung gehört unter anderem die Emotionsforschung mit einem Fokus auf der psychologischen Wirkung von filmischen Inszenierungen.

Impulse für die Struktur und die Namensgebung des *Kinematogramms* habe ich durch die Methode des Chromatogramms erhalten, in dem sich die Ergebnisse einer chemischen Analyse zu einem Säulendiagramm anordnen. In einem heuristischen Anschauungsbild füge ich sechs Forschungsperspektiven zu einem dynamisch gedachten Ordnungsschema zusammen. Die Trennlinien zwischen den Säulen sind vibrierend, durchlässig zu denken. Das Modell ist der Theorie der Interpretation und der historischen Hermeneutik von Hans-Georg Gadamer ebenso verpflichtet wie der kunstwissenschaftlichen Ikonologie von Erwin Panofsky (vgl. Gadamer 1990 [1960]; Panofsky 2006 [1955]). Beide Theorien setzen sich mit den Grundlagen des Verstehens von Texten und Bildern auseinander und bieten zugleich auch strukturierte Vorgehensweisen an, gangbare Wege für wissenschaftliche Analysen. Beide Ansätze sind aber auch als offene, prozeßhafte Auseinandersetzung mit Kunst angelegt und können organisch weiterentwickelt werden. Interpretierende wenden sich einem Gegenstand zu, von dem sie gefesselt sind, und gehen dieser kognitiven oder emotionalen Beziehung durch ein die eigene Perspektive und Vorurteile reflektierendes Vorgehen auf den Grund. Diese Beziehung im Sinn, habe ich das *Kinematogramm* entwickelt, um den potenziellen

Facettenreichtum von multimodalen Bewegtbild-Inszenierungen unter den Bedingungen der heutigen Produktions-, Distributions- und Rezeptionspraxis zu veranschaulichen. Es dient als Meta-Modell und lässt sich auch auf Einzelphänomene anwenden – wie zum Beispiel im vorliegenden Kontext die Farbe. Zugleich dient das *KinematoGramm* im pragmatischen Sinn der Konzeption von Forschungshypothesen und Forschungsfragen. Diese Ansätze der Text- und Bildinterpretation (Hermeneutik und Ikonologie) grundieren das vorliegende Modell, schränken es aber nicht ein. Das *KinematoGramm* will als bewegliche Denkfigur verstanden werden, die dazu verhilft, meta- und subtextuelle Strukturen, Kontexte und Diskurse differenziert zuzuordnen, die sich in die Oberfläche des Filmbildes – und hier speziell der Farbgestaltung – eingeschrieben haben. Es muss und soll weiterentwickelt werden. Bezogen auf die Farbe des Films reflektiert das *KinematoGramm* deren Mehrdimensionalität, die Grundlagen der Farbwahrnehmung (das Farbensehen, die Multimodalität, individuelle Präferenzen, kognitive und emotionale Funktionen), die Produktions- und Materialästhetik des analogen oder digitalen Bewegtbildes (Kameratechnologie, Optiken, Licht, Herstellungsprozesse, Material, Texturen, Colour Grading etc.), die Formenvielfalt der filmischen Bild- und Tongestaltung, die filmische Dramaturgie, die Werkanalyse und schließlich die kritische Kontextanalyse und meta-theoretische Auseinandersetzung. Jede dieser Ebenen kann synchron und/oder diachron betrachtet werden und stellt Verbindungen zu anderen Forschungsdisziplinen her, zum Beispiel zur Kognitionswissenschaft oder Kunstgeschichte.

Das *KinematoGramm* soll auf alle Filmgattungen und jeden Aspekt der Filminszenierung angewandt werden können, wurde aber bei der Suche nach einer Systematik des Close Readings und Close Viewings von Filmfarben erdacht. Bezogen auf das filmästhetische Mittel der Farbe lassen sich deren Dimensionen aus der Systematik des *KinematoGramms* ableiten und verästeln sich in der analytischen Arbeit am konkreten Filmbeispiel immer weiter. Die sechs Forschungsperspektiven ordnen sich nach verschiedenen Kriterien in die drei Bereiche Wahrnehmung (Aisthesis), Gestaltung (Ästhetik) und Theorie und Analyse. Diese verklammern sich jeweils in zwei Säulen zu der Mikro-, Meso- und Makroebene. Die formal-ästhetischen Mittel des Films (Säule 2 und 3) verbinden die Mikro- mit der Mesoebene, weil manche filmgestalterischen Mittel nicht allein durch ein Close Viewing des Films erfasst werden können, sondern durch Recherchemethoden der Production Studies erschlossen werden müssen. Jede der sechs Forschungsperspektiven ist in einem Forschungsfeld ver-

wurzelt: Rezeption, Produktion, Stilanalyse sowie Werkanalyse, Film als Kunstwerk oder als diskursive Form sozialer und gesellschaftlicher Auseinandersetzungen. Keiner dieser Schwerpunkte kann und soll ohne die anderen gedacht werden.

Exemplarische Analyse: Bong Joon-hos Sozialgroteske PARASITE

In den Dimensionen des Kinemato*Gramms* gedacht, fügen sich die Farben von PARASITE zu der holistischen Ästhetik eines Zwei-Welten-Modells zusammen, das nach allen Regeln dramaturgischer Kunst in einem ersten Akt entworfen, auf dem Höhepunkt dekonstruiert und zum Finale im Wachtraum des Protagonisten korrigiert, neu geordnet, sublimiert und als Fälschung entlarvt wird. Die Farbpalette des Films PARASITE wird von der ersten bis zur letzten Minute, von der Gestaltung der beiden wichtigsten Sets bis zu scheinbar nebensächlichen Details, von Grün- und Gelbtönen in Form von Objekt- und Lichtfarben dominiert, wobei die Farbtöne der beiden sozialen Räume oftmals nah beieinander liegen. Die Bildkompositionen werden hier wie da durch verschiedene Formen des Aufweichens, der Zurücknahme der Kontraste bestimmt. Differenzen entstehen unter anderem durch Texturen, den Zustand der Objekte oder auch durch eine Verdichtung von Schwebstoffen in der Luft, die auf die ungesunden Wohnumstände in den Slums verweisen. Virtuos komponierte Farbfilme wie PARASITE ermöglichen einem kulturell heterogenen Publikum einerseits einen unmittelbaren sensorischen Zugang zur Essenz der filmischen Erzählung und bieten andererseits viele zusätzliche Bedeutungsebenen und Lesarten an.

PARASITE ist ein Film mit grau-grüner Grundierung, in der neben leitmotivisch eingesetzten Kontrast- und Akzentfarben – allem voran Blutrot – die verschiedenen Erscheinungsweisen der Grüntöne als Substanz und Material bedeutungstiftend werden.³ Generell gilt, dass in jede der vier Grundfarben Blau, Rot, Grün und Gelb eine Polarität der Emotionen, des Sensorischen und der Naturerfahrungen eingeschrieben ist, die auch kulturübergreifend assoziiert wird. Der Bedeutungsraum von Grün umfasst vor allem zyklisch wiederkehrende Naturbilder, die mit dem Werden

3 Wer sich in die Bedeutungsvielfalt von Grün einlesen möchte, sei auf folgende Bücher verwiesen: Pastoureau 2014; Theroux 2000; St. Clair 2016, 208 ff.

und Vergehen, mit Erneuerung und Verfall verbunden sind. Dieses Spannungsverhältnis zieht sich auch interkulturell durch die Filmgeschichte, reicht also an die essenzielle Bedeutung von Grün heran. In Bong Joon-hos Sozialstudie lösen sich die im Prozeß des Naturzyklus untrennbaren Stadien von werdendem und vergehendem Grün voneinander ab und teilen sich auf die konträren Lebensräume der Kims und der Parks auf. Zu den auffallenden irrealen Momenten des Films zählt, dass es zwischen den beiden getrennten Lebensräumen kein soziales Dazwischen zu geben scheint, wohl aber eine Verbindung durch eine überdimensionale Brücken- und Treppenordnung.

Wie die Parasiten in ihrer Kellerwohnung unterwandern die Kims das Luxusanwesen der reichen Familie Park, die nicht weniger parasitär lebt. Denn je reicher Familien wie die Parks durch den entfesselten Kapitalismus der globalisierten Welt werden, desto tiefer versinken die mittellosen Schichten in Armut. Das schmutzige, faulende und – wie in dem Film immer wieder betont wird – Übelriechende des sozialen Abgrunds tritt als grau-grüner Antagonist gegen das frische und zu virtuoser Gartenkunst arrangierte Grün der Reichen und Schönen an, dem scheinbar nichts und niemand etwas anhaben kann. Und auch wenn die Kims die Kunst der Verkleidung und des Schauspiels perfekt beherrschen, verrät sie ihr modriger Geruch. Vor allem der nach feuchtem Kellerraum riechende Vater der Kims, der als Chauffeur für die Parks arbeitet, fühlt sich durch das Naserümpfen der Parks extrem gedemütigt. Sein Geruch weht über die sozialen und psychologischen Schwellen hinweg, die er als Chauffeur auf Anordnung seines Chefs niemals überschreiten darf. Die weiß-grau-grün designte, perfekt stilisierte Oberfläche des Anwesens der Parks wird nach und nach von dem schimmlichen Grün der Fäulnis so durchwirkt, dass deren luxuriöse und desinfizierte Welt verdirbt. Durch einen Trick diskreditieren die Kims die Haushälterin der Parks. Sie bringen Partikel einer samtigen Pflirsichhaut aus, gegen welche die Haushälterin allergisch ist und hinterlassen Spuren von Ketchup, scheinbar Blutspuren, auf einem Taschentuch im Mülleimer. Zusammen mit gezielten Anspielungen auf eine ansteckende Lungenkrankheit der heftig hustenden Frau führt die Intrige zur ihrer Entlassung und bahnt den Weg für eine Nachfolgerin, die Mutter der Kims. Durch solche Machenschaften erobern nach und nach alle Kims das Haus der Parks. Die Eindringlinge kommen von außen, aber auch aus dem Inneren des Familienanwesens selbst. Das riesige, unbekannte Kellergewölbe, auf dem das Haus der Parks thront und von dem die Familie in ihrer Naivetät nichts ahnt, stellt eine parasitäre Paral-

lelwelt dar. In den Abgrund unter der schön gestalteten Oberfläche führt eine dunkelgrün-graue, schier endlose Treppe hinab, windet sich unter dem Haus wie unsichtbares Gedärm, in dem es gährt und fault. Die reiche Familie weiß nichts von der Vorgeschichte des Hauses und dessen Unterwelt, nimmt den versteckten Bewohner lediglich als Geistererscheinung des jüngsten Kindes war, als dessen seelischen Defekt.

Bong Joon-ho hat seine Sozialfarce im Bezug auf die Lichtästhetik und die Farbensprache des Sets und der Kostüme mit großem Aufwand gestaltet. Und dennoch hat er eine zweite, auf das schwarz-weiße Bild reduzierte Fassung herausgebracht, im Übrigen, ohne seinen Film eigens für das Lichtspiel der Graunancen gedreht zu haben. Im Nachhinein reduziert er die subtil komponierte Oberfläche seiner scharfzüngigen Kapitalismuskritik, entfernt Kontraste, Farbtöne und -schattierungen der parasitär aufeinander bezogenen Gegenwelten von Arm und Reich, die in der Farbfassung eine eigene Erzählebene bilden. Durch diese konkurrierenden Fassungen seines Films *PARASITE* führt Joon-ho meines Erachtens die narrative, ästhetische und symbolische Macht der Farben umso deutlicher vor Augen. Zu den größten Irrtümern der Begegnung mit der Farbe gehört die jahrhundertlang und sogar in der Kunsttheorie vertretene Ansicht, diese sei lediglich ein schönes Oberflächenphänomen – dekorativ und genau darum verzichtbar. Dieser Haltung immer wieder argumentativ zu begegnen, bedeutet auch, Genderstereotypen zu hinterfragen, den weltweit herrschenden Hautfarben-Rassismus zu kritisieren⁴ und zu dekonstruieren sowie Formen der sozialen Distinktion zu entlarven. In jede dieser an Konflikten reichen Bedeutungszonen von Gesellschaften wirken diffuse Formen der Übersetzung von Farbwahrnehmungen in festgefügte Interpretationsmuster hinein. Dies gilt auch für filmische Inszenierungen, in denen häufig genug Stereotypen – absichtlich oder unabsichtlich, unreflektiert oder entlarvend – reproduziert werden. Solche visuellen Konstruktionen und Praktiken sozialer Abgrenzung werden in *PARASITE* ironisch entlarvt.

PARASITE wurde mit einer digitalen Arri Alexa 65-mm-Kamera in 4K-Auflösung unter Verwendung von Hasselblad-Objektiven mit Prime-DNA-Linsen gedreht, die sich zur Erzeugung eines weichen, atmosphärisch starken Vintage-Looks eignen. Der Kameramann Hong Kyung-pyo legte nach eigener Aussage großen Wert darauf, dass die Kamera auch bei Sonnenuntergang und in den Nachtszenen weiche, differenzierte Texturen erzeugt

4 Zur Stigmatisierung durch Farben vgl. Schwarz/Karliczek 2016, 15 ff.



2–3 Die als Schuss-Gegenschuss-Montage aufgelöste Dialogszene in *PARASITE* hält aus jeder Perspektive das saubere, leuchtende Grün des Luxusanwesens der Parks präsent.

und Augen und Hauttöne der Schauspielerinnen und Schauspieler in den Großaufnahmen ausdrucksstark und doch realistisch aussehen lässt.⁵ Die verwendeten DNA-Linsen lassen sich in ihrer Tiefenwirkung und der Darstellung von Räumlichkeit mit anamorphotischen Linsen vergleichen. Die Enge der Kellerwohnung der vierköpfigen Familie Kim, die von dem Bildgestalter Hong Kyung-pyo häufig in einer weitwinklig aufgenommenen Einstellung erfasst werden, also stets als interagierende Gemeinschaft, wird auf diese Weise visuell erfahrbar. Aber auch wenn die Kims in dem weitläufigen Anwesen der reichen Parks alleine sind und diesen Moment gemeinsam feiern, sind alle vier häufig gleichzeitig in einer Einstellung zu

5 Das zirka fünfminütige Interview findet sich auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=0fF-rje8AFU> [letzter Zugriff am 30.10.2021]

sehen, während die reichen Parks nicht nur in ihrem Haus, sondern auch auch in den Bildern des Films von Freiräumen und einer ästhetisch durchdachten Leere umgeben sind. Dies gilt auch für die sichtbar klare Luft, die sie atmen dürfen. Häufig werden die freien Flächen um die Figuren herum zur Bühne für Licht- und Farbreflexionen, entweder in frisch aussehenden Grün- oder in edlen Gelbtönen (Abb. 2 und Abb. 3).

Die Farbensprache der Parks steht für gezielt arrangierte, ausbalancierte Harmonie, während die Kims in einer farblichen Kakophonie hausen, einer von Zufällen und Armut komponierten Mixtur aus den Farben des Verfalls, des Mülls oder der billigen Pizzaschachteln, die sie zum Broterwerb falten müssen. Vollkommen mittellos, aber intelligent, vielseitig begabt und in ihrem anarchistischen Humor widerstandsfähig gegen alles und jeden, hausen die armen Kims in ihrer muffigen Kellerwohnung, die von den titelgebenden Parasiten offen bewohnt wird und schließlich während des Sturms in einem toxischen Gemisch diverser Flüssigkeiten untergeht. Immer wieder löst die Farbgestaltung synästhetische Effekte aus, weil man die verschiedenen Grüntöne zu riechen glaubt. Diese olfaktorischen Wirkungen von Farben, die in *PARASITE* provoziert werden, sind Teil einer Mikroebene der Wahrnehmung, deren Erklärung zu den Forschungsaufgaben der Kognitionswissenschaft gehört.

Während die Villa der Parks von einem kunstvoll angelegten Garten umgeben ist, dessen frisches Grün durch die großen Fensterflächen in das makellose Interieur des Hauses hineinspielt, sodass die Schwelle zwischen Innen und Außen ästhetisch überwunden wird, ohne dass die Bewohner die Schutzzone des Hauses verlassen müssen, sind die Kims in ihrer Kellerwohnung urinierenden Betrunkenen ebenso ausgeliefert wie dem Desinfektionsfahrzeug der Stadtreinigung. Durchlässigkeit ist in dieser Umgebung kein ästhetisches Spiel, sondern der wunde Punkt der Behausung, die nur unzureichend Obdach bietet. Das fleckige und feuchte Grün der Kellerwohnung ist keinem architektonischen Gestaltungswillen, sondern den organischen Prozessen der Verschmutzung geschuldet, die das Leben in der Unterschicht bestimmen. Um diesen Zuständen zu entkommen, ist der Familie Kim jedes Mittel der Intrige recht und billig. Der Grünstich der Bilder ist einem gezielten Colour Grading geschuldet, das Raum und Figuren in einer Zone der Armut zusammenfasst, in der die Hauttöne der Schauspieler:innen so grünlich sind wie die Wände und die verrottenden Objekte (Abb. 4).

Als sei dies noch nicht genug der Verschmutzung, wird die Wohnung der Kims bereits in der Exposition von einem Desinfektionsmittel ver-



4–5 Im Kontrast zu den Grün- und Gelbtönen im und um das Haus der Parks stehen in *PARASITE* die trüben Grüntöne in der verschmutzten Kellerwohnung der Kims.

sprühenden Straßenreiniger attackiert, sodass die Familie mitten in einer Giftwolke sitzt, der Mensch und Tier (die Kakerlaken) gleichermaßen ausgeliefert sind (Abb. 5). Für den Sohn der Kims erfolgt der Ruf des Abenteurers, als ein reicher Freund ihm die Aufgabe anträgt, die Tochter der Parks zu unterrichten. Die Szene ist farblich bis ins Detail des Handyfotos durchgestaltet, das die künftige Schülerin im Grünen zeigt, im Garten der Villa. Dieser kleine Grünakzent ist im Vergleich zu den anderen Grüntönen von vollkommen anderer Qualität, klar und frisch (Abb. 6). Zwischen den beiden Figuren leuchtet warmes, goldgelbes Licht, das in der südkoreanischen Farbensprache auf Glück und Reichtum verweist. Diese Schlüsselszene ist zur Bildmitte hin zentriert aufgebaut, aber die chaotisch wirkende Anordnung der Gegenstände des Armenviertels bleibt in den Dunkelzonen des Bildes durchaus präsent. Alles steht etwas schief und



6 Auf der südkoreanischen Farbpalette markieren Gold- und Gelbtöne Zonen des Glücks und einer verheißungsvollen Zukunft, die sich für den Sohn der Kims konkretisiert.

zufällig um die beiden Figuren herum. Das symbolträchtige gelbe Licht kehrt auch in späteren Schlüsselszenen wieder und begleitet die vergeblichen Bemühungen der Kims um einen dauerhaften sozialen Aufstieg.

Kurz vor dem Showdown auf der Geburtstagsparty für den Sohn der reichen Familie Park schaut der Sohn der armen Kims durch ein Fenster in den Garten der Luxusvilla und fragt die Tochter des Hauses und vor allem sich selbst, ob er wohl jemals in diese Welt passen könne (Abb. 7). Für diesen markanten Moment des Films haben Regisseur Bong Joon-ho und Kameramann Hong Kyung-pyo eine Einstellung erdacht, in deren Bildkomposition der Grundkonflikt des intriganten «Spiels im Spiel» auf zwei weiche Farbfelder projiziert wird. Das Publikum sieht durch die Spiegelung des Glases zwei seitliche Close-ups des Protagonisten, zwischen denen die Fensterscheibe als feine, aber scharfe Trennlinie verläuft. Auf diese Weise entsteht eine seltsame Form des Spiegelblicks für den Zuschauer, aber nicht aus der Perspektive der Hauptfigur, die sich nur scheinbar selbst ins Gesicht sieht (Abb. 8). Über das Profil auf der rechten Seite des Bildes fließt goldgelbes Sonnenlicht, das in Bong Joon-hos Film auf die Welt der Reichen verweist. Das warme Licht schenkt der linken Seite eine sanfte Unschärfe und bildet einen deutlichen Kontrast zu den stumpfen Grüntönen der rechten Bildhälfte. Dieser Fenster- und Spiegelblick bildet den Schlussakzent einer Kamerafahrt, die zuerst an der Fensterfront entlang führt, sodass die Einstellung durch das leuchtend-frische Grün des Gartens im Außenbereich dominiert wird, um dann innen an dem grau-grünen Vorhang vorbei zu ziehen, der dem sozial ungleichen Paar Kim Ki-woo



7–8 In einer Schlüsselszene von *PARASITE* beobachtet das ungleiche Paar das Treiben der Reichen im Garten, die den Geburtstag des jüngsten Sohnes feiern.

(Choi Woo-shik) und Park Da-hye (Jeong Ji-so) Schutz vor den Blicken der Außenwelt gewährt, bis zu dem kurzen Dialog, der mit dem Fensterblick endet. Dass es Ki-woo, dem Sohn der armen Kims, gelungen ist, mit der Tochter der Parks ein Liebesverhältnis einzugehen, bedeutet nicht, dass der begabte und ambitionierte Intrigant auch jene sozialen Grenzen überwinden kann, die ihn als modrig riechenden Kellerbewohner prinzipiell von der gepflegten Oberschicht trennen. Der Geruch der Familie Kim kennt keine Grenzen und führt schließlich das blutige Finale der Farce herbei, welche von den Kims für die naiven Parks inszeniert wurde.

Wenn, wie der Filmtheoretiker Béla Balázs im Jahr 1931 in seiner Schrift *Der Geist des Films* vermerkt, «jede Einstellung der Kamera eine innere Einstellung des Menschen» bedeutet (2001[1930], 30), so führt uns die Farbgestaltung dieses doppelten «Augen-Blicks» mitten in das Drama

der vergeblichen Bemühungen um einen gesellschaftlichen Aufstieg hinein, das im Fall der Kims zu einer Kette von grausamen Verbrechen führt. Während Gelb als höchste Farbe das Zentrum der traditionellen koreanischen Farbordnung *Obangsaek* besetzt und von Weiß, Schwarz, Rot und Blau umgeben ist, kommt die Farbe Grün dort nicht vor und hat in der koreanischen Sprache auch erst später als die traditionellen Grundfarben einen Namen erhalten. Die traditionelle südkoreanische Farbordnung *Obangsaek* ist zugleich ein kosmologisches Modell zur Visualisierung eines die Elemente der Natur, Tier- und Fabelwesen, Geschlecht und Religion umspannenden Weltbildes und ist bis heute in der Mode und im Alltag Südkoreas präsent.⁶ Die Farbe Gelb steht für die perfekte Harmonie von Yin und Yang, die auf Koreanisch *eumyangohaeng* genannt wird. Das Kompositum setzt Licht und Dunkelheit, Sonne und Mond sowie die fünf Elemente Feuer, Wasser, Holz, Metall und Erde in Beziehung. Erst in der Farbordnung zweiten Grades, *Ogansaek* genannt, wird Grün als Mischfarbe aus Gelb und Blau gewonnen. Durch den Einfluß des Westens erlangte die Farbe Grün in Südkorea den Status eines Zeichens für Modernität, Wohlstand und Glück. Als solche ziert sie nicht nur den Glücksstein, den Ki-woo von einem alten Schulfreund zu Beginn des Films geschenkt bekommt und von dessen angeblicher magischer Kraft er bis zum Scheitern seines Kampfes um den gesellschaftlichen Aufstieg besessen ist. Die Farbe Grün beherrscht in ihrer symbolischen Ambivalenz das Werden und das Vergehen in der Natur und somit in vielen verschiedenen Erscheinungsweisen und Schattierungen den Film *PARASITE* vom grotesk-komischen Anfang bis zum bitteren Ende. In synästhetischer Verschmelzung suggeriert sie den Schimmelgeruch der Kims ebenso wie die frische Gartenluft der Parks. Diese sensorische Qualität der Farbgestaltung von *PARASITE* ist kulturunabhängig, sie wirkt auch dann, wenn man sich mit der koreanischen Farbordnung nicht auskennt. Die Farbgestaltung funktioniert hier auf einer ersten Ebene unabhängig von kulturellem Kontextwissen, gewinnt aber durch eine Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur und der symbolischen Farbensprache Südkoreas an sozialkritischer Schärfe.

Die subtile Vielfalt der Grüntöne in Bong Joon-hos Sozialtragödie geht unter die Haut, gerade weil sie dezent ist, weil sie nicht so grausam – wie das leuchtende Rot des zum bösen Ende hin exzessiv vergossenen Blu-

6 Vgl. Jin Shin/Westland/Moore/Cheung 2012, 48 ff. sowie <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-colors-in-korean-life-and-culture/tALCoDKJVZn0LA> [letzter Zugriff am 30.10.2021].



9–10 Die Ironie, mit der Regie und Kamera das Indianerzelt auf der grünen Bühne des Gartens in Szene setzen, ist unverkennbar. Zur gleichen Zeit und durch den gleichen Sturm ist das Armenviertel in trübem, grünen Wasser versunken.

tes – ins Auge sticht. Aus der farbdramaturgisch äußerst fein austarieren Erscheinungsweise diverser Grüntöne entfesselt der Regisseur ein abgründiges Drama zwischen Oben und Unten, zwischen Außen und Innen, zwischen Werden und Vergehen, zwischen Reich und Arm. Der Westen ist in *PARASITE* vor allem in Form von Konsumartikeln, Lifestyle-Produkten sowie Kinderspielzeug mit Referenz auf die Gründungsgeschichte der USA präsent. Von besonderer Bedeutung ist vor allem das unzerstörbare Indianerzelt, das auch nach einem extremen Unwetter, in dessen Wasserfluten das Armenviertel der Stadt buchstäblich untergeht, makellos im Garten der Parks steht (Abb 9 und Abb. 10). Während des Sturms hat der jüngste der Parks ebenfalls unbeschadet in diesem Zelt übernachtet, an dessen Stabilität seine Mutter glaubt, weil es aus Amerika kommt. Die Oberschicht bleibt von allen Widrigkeiten vorerst verschont,

selbst die Pflanzen dieser geschützten Welt scheinen dem Zyklus der Natur enthoben zu sein. Nichts kann dauerhaft beschmutzt werden. Niemand – und dies bringt der Film in der ironischen Szene auf den Punkt, als die Kims nach ihrem kleinen Familienfest im Wohnzimmer der Parks dessen Spuren in einem Handstreich beseitigen – kann dem System des Geldes dauerhaft etwas anhaben. Allerdings sind die reichen Menschen am Ende verletzlich und austauschbar.

PARASITE zählt neben Filmen wie MOONLIGHT (Barry Jenkins, USA 2016) oder JOKER (Todd Philipps, USA 2019) zu den bildgestalterisch bemerkenswerten Dramen des letzten Produktionsjahrzehnts. Es lassen sich im Übrigen leicht weitere Beispiele finden, die ein formal-ästhetisches Close Reading / Viewing mit einem Fokus auf der Farb- und somit auch der Lichtgestaltung verdienen. Zu den prinzipiellen Herausforderungen eines solchen Close Viewings gehört die Systematik, auf der auch ein essayistisch verfasster Text über die Farbensprache eines Films aufbauen muss, um die verschiedenen Dimensionen des Gegenstands zu berücksichtigen. In diese exemplarische Analyse der Farbensprache von PARASITE fließen im Kontext des KinematoGramms Überlegungen zur Farbwahrnehmung ein (I), vor allem im Bezug auf die ausgeklügelte Grünpalette und deren Objektbezug. Dazu kommen Hinweise auf die digitale Produktionstechnik (II), die formal-ästhetische Ebene der reduzierten Farbpalette und der Lichtfarben (III) sowie die parabelhafte Zwei-Welten-Dramaturgie (VI), die durch die Farbästhetik auch ästhetisch markiert wird. In einem nächsten Schritt wäre anhand eines systematischen Vergleichs anderer Filme von Bong Joon-ho nach der Handschrift des Regisseurs (V) und seines Teams zu suchen, ein Vorhaben für einen weiteren Text. Im Zentrum steht hier die Werkanalyse von PARASITE und die farbdramaturgische Inszenierung der Kapitalismuskritik des Films (VI). Die sozialen Umstände dringen in die Psyche und Physis der Figuren ein und sie werden durch die Farbgestaltung des Films sicht- und sogar auch «riechbar» gemacht. Damit schafft die Farbe eine Verbindung zwischen der Welt des ungebremsen Konsums und dem ungeheuren Abfall, den die Reichen produzieren und der in den Armenvierteln der Stadt landet. Die ausdifferenzierte Grünpalette von PARASITE projiziert diese sozialen Verschränkungen in die Lichtfarben des Films hinein und dekonstruiert sie auf der sorgfältig gestalteten Oberfläche des farbigen Bildes.

Literatur

- Balázs, Béla (2001) *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Elliot, Andrew J. / Fairchild, Mark D. / Franklin, Anna (2015) (Hg.) *Handbook of Color Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans Georg (1990) Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd.1: Hermeneutik I. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Hurlbert, Anya (2007) Colour Constancy. In: *Current Biology* 17,21, S. R906–907.
- Jin Shin, Meong / Westland, Stephen / Moore, Edel M. / Cheung, Vien (2012) Colour preferences for traditional Korean colours. In: *Journal of the International Colour Association* 9, S. 48–59 (https://www.aic-color.org/resources/Documents/jaic_v9_05.pdf [letzter Zugriff am 30.10.2021]).
- Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie & Ikonologie. Bildinterpretationen nach dem Dreistufenmodell (1955). Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- Pastoureaux, Michel (2014) *Green. The History of a Color*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- (2020 [2012]) *The Colours of Our Memories*. Cambridge, UK: The Polity Press.
- Schwarz, Andreas / Karliczek, André (2016) Mit Haut und Haar. Vom Merkmal zum Stigma – Farbbestimmungsmethoden am Menschen. In: Dies. (Hg.): *Farre. Farbstandards in den frühen Wissenschaften*. Jena: Salana, S. 15–62.
- St. Clair, Kassia (2016) *The Secret Lives of Color*. New York: Penguin, S. 208–233.
- Theroux, Alexander (2000) *Grün. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.