

Einleitung

«Geld ist wie ein Bügeleisen, es glättet alle Falten» (00:59:30), sagt die Familie Kim. «Es riecht nach altem Rettich», sagt die Familie Park (01:27:40).¹ In dem südkoreanischen Spielfilm *Parasite* (Regie: Bong Joon-ho, Republic of Korea 2019), dem die zwei Aussagen entstammen, materialisieren sich die Arbeits- und Lebensformen des urbanen Prekariats und einer hochgetrimmten Konsum- und *upper-class*-Gesellschaft, ja sie treffen in immer neuen Konstellierungen aufeinander und produzieren eine Vielzahl an Konflikten. Dabei spielen auch konkrete Wohnsituationen und -erfahrungen eine wichtige Rolle, geht es doch – und hierauf zielt unser Forschungsinteresse – um verflochtene räumliche *und* menschliche Beziehungsgefüge. *Parasite* operiert hierbei mit zahlreichen filmästhetischen und auch filmgenrespezifischen Mitteln sowie mit sich stets weiter ineinander verwickelnden Fragen von sozialen Klassen, Klassismus und Klassenkampf. Die durch die Filmfiguren verkörperten Affekte, wie unter anderem Scham und Wut, interessieren mikropolitisch ebenso wie die audio-visuell minutiös modellierten Mensch-Raum- und Wohn-Raum-Konstellierungen. Alle Formen von Bewegungen und auch Grenzüberschreitungen – so das Treppauf- und Treppabgehen in Wohngebäuden und der Aufstieg und Abstieg im Stadtraum – entfalten, so die These dieses Aufsatzes, Bedeutungen im Kontext von Klassenübergängen.

Parasite konfrontiert zwei Familiengeschichten miteinander, die der Familien Kim und Park. Außer dass sie jeweils aus vier Personen – Mutter, Vater, Tochter, Sohn – bestehen, könnten die Familien nicht unterschiedlicher sein: Familie Kim ist arbeits- und mittellos und lebt in einer Souterrain-Wohnung, von der Außenwelt getrennt durch ein Oberlichtfenster mit Einfachverglasung und auf Augenhöhe mit dem Straßengeschehen. Familie Park wohnt in einer Villa aus Sichtbeton, mit Panoramafenstern und englischem Rasen, einer namenlosen Haushälterin und einem Englisch-Nachhilfelehrer namens Min-hyuk. Als dieser zum Studieren ins Ausland geht, fragt er seinen Freund Ki-woo, Sohn der Kims, ob er den Englischunterricht von Da-hye, Tochter der Parks, übernehmen möchte. Dies ist der Startpunkt dafür, dass sich die Familiengeschichten miteinander verflechten und die Kims nach und nach mit viel Geschick sämtliche Arbeitsstellen im Hause Park übernehmen. Daraufhin entspinnt sich innerhalb und zwischen den Klassen, denen die beiden Familien angehören, ein ungeordneter «Klassenkampf», der zu Gewalt, Zerstörung und Tod – und den alten Verhältnissen führt: Die überlebenden Familienmitglieder kehren am Ende des Films in ihren früheren Alltag zurück.

Parasite ist ein Spielfilm, der gleichermaßen Gesellschaftskritik und Unterhaltung zu bieten scheint und dafür zumindest die Filmgenres Thriller, Komödie,

Drama und Groteske bedient.² Er wurde zu einem der populärsten Filme Südkoreas; auch die wissenschaftliche Beschäftigung setzte zeitnah ein.³ Klasse/n, Klassenverhältnisse und -stereotypisierungen, Armut, Prekariat und verkörperte Affekte sind in unterschiedlichen Modellierungen allgegenwärtig, wobei fiktionalisierte Realitäten und Persiflagen, Übertreibungen wie Grotesken sich nicht nur nacheinander abwechseln, sondern vor allem auch wechselseitig aufeinander angewiesen sind. Bald wird deutlich, dass nur ein temporärer, nicht aber dauerhafter Klassenanstieg möglich ist. In diesem Zusammenhang verdient der Originaltitel 기생충 / *Gisaengchung*, ‚parasitäre Würmer‘, besondere Beachtung. Der koreanische Begriff 기생충 (*Gisaengchung*) leitet sich von den chinesischen Schriftzeichen 寄生 (‚parasitär leben‘) und 虫 (‚Wurm‘ oder ‚Insekt‘) ab. Der Etymologie und einer wörtlichen Übersetzung folgend, kann der Filmtitel als ‚parasitäre Würmer‘ übersetzt werden. Oft wird lediglich der Oberbegriff ‚Parasiten‘ verwendet.⁴ Angesichts des originalen Titels stellt sich die grundlegende Frage, inwiefern Parasitäres tatsächlich parasitär ist oder zumindest hemi-parasitär. Diese Perspektive des Hemi-Parasitären, die im mehr-als-menschlichen Bereich von Pflanzen und Tieren produktiv gemacht wird, ist für eine differenziertere Betrachtung von *Parasite* von mehrfachem Interesse. Das Hemi-Parasitäre problematisiert das Paradigma des Binären und beabsichtigt, den Mehrwert des Nicht-Binären auszuloten. Darüber hinaus eröffnen sich im Begriff des Hemi-Parasitären Zwischenzonen und Zwischenräume, in denen sich im Unterschied zum herkömmlich als parasitär Klassifizierten positive Aspekte auftun, wie beispielsweise die von hemi-parasitären Pflanzen (wie etwa der zweihäusigen Mistel oder dem Läusekraut)⁵ betriebene Fotosynthese, die für das Ökosystem geradezu ‚lebensnotwendig‘ ist, oder die von Würmern, die durch ihre Verdauung die Erde mit Luft und Nährstoffen bereichern.

Für den Film *Parasite* gilt es im Einzelnen zu diskutieren, inwiefern sich in den narrativ, visuell und szenisch gestalteten Arbeits-, Lebens- und Wohnkonstellationen sowie den verkörperten Affekt-‚Haushalten‘ der Familien Kim und Park Parasitäres, aber – so unsere These – eben auch Hemi-Parasitäres artikuliert. Dabei ist auch zu fragen, inwieweit der titelgebende Verweis auf den Wurm als Bedeutungsfeld mitschwingt. Zudem interessiert, ob und inwiefern das (Hemi-)Parasitäre auch als eine Form des Queer*ing konzipiert werden kann.

Eine zweite von uns eingenommene Perspektive bezieht sich unmittelbar auf den Themenschwerpunkt ‚Wohnen mit Klasse‘ mit seinen zwei Bedeutungen. Es dreht sich dabei zum einen um Wohn-Spezifika von Zugehörigen unterschiedlicher Klassen, zum anderen um eine – wie auch immer sich äußernde – ‚gute‘ Art des Wohnens. Zugleich scheint im Titel jedoch auch die Bedeutung einer vermeintlichen Nicht-Klasse mitzuschwingen. Diese Bedeutung ist für *Parasite* und die dort verhandelten Wohn-Raum-Erfahrungen, zusammen mit weiteren Parametern wie Ernährung,⁶ Kleidung und IT-Equipment, von spezifischer Relevanz, sind diese doch im geschlechterheteronormativ geprägten Spannungsfeld zwischen Existenzsicherung und Statusstabilisierung angesiedelt.⁷

Drittens richten wir unser Interesse auf die oben angesprochene Treppe, die sich als eine Art Nicht-Ort des Wohnens beschreiben lässt und im Film als Schauplatz des Konflikts und der Krise sowie als Zone des Kontakts operationalisiert wird.⁸ Solcherart lässt sich die Treppe als Austragungsort und Erfahrungszone einer paradigmatischen Gleichzeitigkeit von Klassenverhältnissen, -strukturen und -re/produktionen sowie von Klassismus untersuchen. Die Treppe verstanden als Mittel

des Klassenübergangs initiiert zudem filmische Handlungen mit, sodass nicht nur Filmfiguren, sondern auch Affizierungen und Affekte ihre Richtung wechseln können.

Der Beitrag gliedert sich wie folgt: Im ersten Teil legen wir theoretische Ansätze unter besonderer Berücksichtigung von Affekt- und Klassenfragen dar. Im zweiten Teil nehmen wir ein *close reading* ausgewählter Filmsequenzen vor, um an der Schnittstelle von Klasse/n und Queer*ing im Kontext von Wohnsituationen die Fragestellungen zu bearbeiten. Der Beitrag schließt mit der Zusammenführung der Überlegungen hinsichtlich des Hemi-Parasitären ab.

Theoretische Ansätze: Klassenübergänge, Affekte, (Hemi-)Parasitäres

Für unsere Fragestellungen erscheinen uns mehrere theoretische Bezugnahmen argumentativ gewinnbringend. Als Ausgangspunkt für das Nachdenken über soziale Klasse/n und Ungleichheiten wie auch Ungerechtigkeiten sind Überlegungen der französischen Philosophin Chantal Jaquet zentral. Sie hat in den 2010er Jahren den Begriff «transclasse» entwickelt, um den Übergang von einer sozialen Klasse zu einer anderen zu erfassen sowie dessen Ursachen und Konsequenzen zu erforschen.⁹ Sie fragt, «warum, wie und bis zu welchem Punkt diese Überschreitung möglich ist, wo doch niemand der eigenen Vergangenheit völlig entkommt».¹⁰ Wie lässt sich also mit der je spezifischen eigenen Klassenherkunft umgehen? Entgegen der geläufigen Vorstellung, nach der Aufstiegs- und Abstiegsdynamiken vertikal verlaufen, geht Jaquet von einer horizontalen Klassendynamik aus. Damit kritisiert sie lineare Aufstiegserzählungen und fokussiert auf die Gleichzeitigkeit von Klassenverhältnissen. Sie wendet sich dadurch auch gegen die Pejorisation von sogenannten Klassenwechsler:innen. Für die Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zu Klassen lässt sich mit Jaquet schlussfolgern, dass es nicht nur um Klassenwechsler:innen geht, sondern auch um «all diejenigen, die das herrschende Modell nicht reproduzieren und denen sich ihre Identität unter dem Zeichen der Beschimpfung oder der Anzüglichkeit offenbart».¹¹ Für solch minoritäre Positionen – gerade auch in der Überkreuzung minoritärer Achsen – ist als wichtige Prämisse die Konstruktion von Klassenverhältnissen und sozialen Hierarchien hervorzuheben, kurz: das Geworden-Sein von Klassenregimen. Das Betroffen-Sein beziehungsweise die Betroffenheit von Klassenverhältnissen wird demnach erst hergestellt und lässt sich als ein verkörpertes und affektives Wissen von sozial konturierten Wirklichkeiten charakterisieren. Zugleich ermöglichen dieses Wissen und die damit verbundenen (alltags-)kulturellen Praktiken eine Politisierung von Klasse als Konzept, beispielsweise durch die Problematisierung von Selbstverhältnissen und als Werkzeug innerhalb von Subjektivierungsprozessen.¹² Hierbei kommt ästhetisch-medialen Argumentationen in Kunst und visueller Kultur insofern eine wichtige Bedeutung zu. Im Hinblick auf den Film *Parasite* ist zu fragen, wie Klassendifferenzen und Klassismus mit unmittelbarem Bezug zum realen Leben ästhetisch-medial (re-)formuliert und mit Bezug auf Jaquet von Klassenwechsler:innen durch die Familie Kim persifliert und damit untergraben werden.

Klassenfragen scheinen von Affekten offensichtlich regelrecht durchdrungen zu sein. An erster Stelle ist hierbei der Affekt Scham in all seiner Vielschichtigkeit zu nennen, den wir ebenso wie Zugehörigkeiten als sozialen Vorgang verstehen und der als gleichermaßen verbindendes wie konflikthafte Element in der Verhandlung von Klassenfragen fungiert. In diesem Zusammenhang hat sich in den 2010er Jahren etwa Didier Eribon in seinem vieldiskutierten Buch *Rückkehr nach Reims*

mit einer «Anthropologie der Scham» beschäftigt, «mit der sich eine Theorie der Herrschaft und des Widerstandes, der sozialen Unterwerfung und Subjektivierung konstruieren lässt».¹³ Subjektivierungsprozesse und soziale Umgebungen sind dabei stets zusammen zu untersuchen, zumal die «unterwerfende Subjektwerdung» und «das Bewusstsein erlittener Gewalt» nie komplett abgelegt werden können.¹⁴ Mit Eve Kosofsky Sedgwick oder mit Renate Lorenz gesprochen, ist das Gefühl der Scham nicht als innerpsychischer Prozess zu fassen, sondern vor allem als ein Motor für die Herstellung von Beziehungsgefügen und weniger als ein Gefühl oder Affekt, sondern als ein «soziale[r] Vorgang» zu verstehen.¹⁵ Subjektivierungen sind dabei stets von (Klassen- und Geschlechter-)Zugehörigkeiten durchzogen. Laut Elspeth Probyn sind diese weniger als identitätsstiftend und statisch zu begreifen, sondern als «Linien der Sehnsucht».¹⁶ Probyn spricht von *queer belongings*, von «Zwischenräume[n] zwischen Sein und Sehnen, Kommen und Gehen», wobei für sie die «Unsicherheit im Hinblick auf die Möglichkeit, wirklich dazuzugehören», grundlegend ist¹⁷ – ein Gedanke, der auch im Feld von Klassen virulent sein kann.

Charlotte Kaiser und Christian Wandhoff vollziehen 2023 in ihrem Aufsatz ... *a different story to tell ... Parasitismen als queere*, künstlerische Praktiken?* eine für uns interessante Denkbewegung. Während das Parasitäre üblicherweise innerhalb der Binarität «Wirt:in versus Parasit:in» verortet und als eine negativ besetzte Kraft verstanden wird, die hegemoniale Systeme auszehrt, wenden sie ein, dass diese Sichtweise «die umfassenderen ökologischen und gemeinschaftlichen Zusammenhänge [vergisst], in denen Wirt-Parasit-Beziehungen überleben und gedeihen».¹⁸ Demgegenüber plädieren Kaiser und Wandhoff für eine neue, produktive Aneignung des Begriffs «parasitär», ähnlich wie dies für den Begriff «queer» praktiziert wurde: Denn auch «queer» war insbesondere vor den 1990er Jahren ein diskriminierendes Wort, das eine Umdeutungsgeschichte hin zur empowernden (Selbst-)Bezeichnung von Communitys, Identitäten und ihrer Vielfältigkeit durchlebt hat.¹⁹ Unter Bezug auf queerende Ökologien²⁰ und hemi-parasitäre Pflanzen, wie es bereits Kaiser und Wandhoff tun, wird argumentiert, dass parasitäre Relationen nicht immer binär und einseitig verlaufen müssen, sondern auch als sich gegenseitig vitalisierend beschrieben werden können.²¹ An diese Überlegungen wollen wir für den Film *Parasite* anknüpfen, um Fragen des Queer*ing innerhalb von (hemi-)parasitären Lebens- und Wohnsituationen der beiden Familien auszuloten.

Folgen wir wie oben erwähnt der wörtlichen deutschen Übersetzung des originalen Filmtitels 기생충 / *Gisaengchung* (Parasitäre Würmer), so erscheint Jane Bennetts Auseinandersetzung mit Würmern in ihrem Buch *Lebhaftes Materie. Die politische Ökologie der Dinge* (2010) als aufschlussreich. Bennett fragt: «Wie schreiben Würmer Geschichte?» Und antwortet: «Indem sie Humus erzeugen.»²² Würmer seien kleine Aktant:innen oder Ursachen, die gewichtige Ereignisse herbeiführen, und damit, so Bennett, auch aus der politischen Ökologie nicht wegzudenken.²³ Sie arbeiten, indem sie essen, verdauen, ausscheiden. Dadurch produzieren sie für das gesamte ökologische Gefüge einen eminent wichtigen, Nährstoffe bereithaltenden Boden. Mit Blick auf das Klassengefüge in *Parasite* ergeben sich insofern ökologisch motivierte Ähnlichkeiten, als dass ohne die unterschiedlichen Akteur:innen die Klassen und die Beziehungen dazwischen nicht hergestellt und nicht als jeweilige Nährböden füreinander fungierten. Daher ist allerdings auch nur ein temporärer Klassenwechsel möglich. Das gesamte System bleibt stabil beziehungsweise wird erneut stabilisiert. Aufgrund der nach wie vor ungebrochenen Bedeutung von Klassenkämpfen, wie es

Parasite nahelegt, zielen unsere nun folgenden Analysen einzelner Filmsequenzen darauf, anhand von konkreten Erfahrungen und Praktiken der Solidarisierung über herkömmliche Grenzziehungen von Klassen und Queerness zumindest punktuell hinauszugehen.

Klasse/n und das Hemi-Parasitäre im Kontext von Raumgefügen und Wohnerfahrungen

Die erste Hälfte des circa 130-minütigen Films erzählt vom temporären Klassen-aufstieg der Familie Kim durch die Anstellung in neuen, vermeintlich stabilen Dienstleistungsverhältnissen, während die zweite Hälfte in circa 70 Minuten den ›Klassenkampf‹ zwischen Arbeiter:innen und Oberschicht wie auch sein Ende thematisiert – oder auch seine kontinuierliche Fortsetzung, indem man Andrea Seier und Stephan Trinkhaus folgend den zirkulären Grundcharakter des Films und damit die ›Krise als Dauer‹ hervorhebt.²⁴ Doch zunächst beginnt der Film damit, die Souterrain-Wohnung der Familie Kim visuell und narrativ vorzustellen (00:00:00–00:11:00): Auf dem Boden sitzend falten die Kims Pizzakartons. Als die Straßenreinigung durch das Oberlicht sichtbar wird, schlägt Vater Ki-taek vor, das Fenster offen zu lassen, damit auch in ihrer Wohnung die Stinkwanzen vertrieben würden. Die Szene wird durch den Besuch von Ki-woos Schulfreund Min-hyuk unterbrochen, der unangekündigt durch einen schmalen Gang und treppabwärts über den klebrigen Flur in das Wohnzimmer der Kims eintritt. Ki-woo sagt unvermittelt, dass sie sich auch außerhalb hätten treffen können, wodurch seine Klassenscham spürbar wird. Min-hyuk überreicht Ki-woo einen sogenannten Gelehrten-Stein aus der Sammlung seines Großvaters, der Wohlstand und gute Prüfungsergebnisse symbolisiert. Mutter Chung-sook murmelt derweil, dass ihr etwas zu essen lieber gewesen wäre (00:08:00). Klassenunterschiede zwischen der Arbeiter:innenfamilie und dem Schulfreund, der studiert und ins Ausland geht, und Klassismus werden deutlich. Schließlich schlägt Min-hyuk Ki-woo vor, bei Familie Park seine Nachfolge als Englisch-Nachhilfelehrer anzutreten.

In der folgenden Sequenz wird die Familie Park in ihrer von der Außenwelt abgeschirmten und hochtechnologisch ausgestatteten, den Reichtum der Bewohner:innen repräsentierenden Villa vorgestellt (00:11:54–00:20:39): Über einen breiten Straßenaufgang, über eine kaskadenartige Außentreppe und einen gleichmäßig dichten, grünen Rasen erreicht Ki-woo, gekleidet in einen Anzug die Villa, seine neue Arbeitsstätte. Es scheint fast so, als würden auch die Wohnverhältnisse als Akteur:innen eingeführt, denn: ›Beide Wohnungen wirken in ihrer offenkundigen Gegensätzlichkeit fast wie eigenständige Protagonisten‹, beobachtet Tim Caspar Böhme.²⁵ Auch die Treppe in der Villa fungiert als Metapher und als Bewegungsarchitektur wie ein Motor visueller, szenischer und narrativer Handlungen. Sie verbindet unten und oben, also das lichtdurchflutete Wohnzimmer samt den im ersten Stock liegenden Kinderzimmern mit dem verborgenen bunkerartigen Keller, zu dem sie durch die Küche hinab führt. Beim Durchschreiten offenbart der Keller weitere, schachtartige Gänge. In jener Nacht, in der die mittlerweile entlassene Haushälterin zur Villa zurückkehrt, um ihren im Bunker zurückgelassenen und dort lebenden Ehemann zu versorgen, wird eine den zweiten Teil des Films bestimmende Dynamik auf der Treppe losgetreten (01:06:00–01:12:00). Mutter Chung-sook der Familie Kim, die inzwischen als Haushälterin in der Villa arbeitet, sieht sich plötzlich im Keller mit einer veränderten Wohnsituation konfrontiert, als ihre Vorgängerin sie

in einer zaghaft solidarisierenden Geste als «Kollegin» (01:07:31) anspricht, in der Hoffnung, dass Chung-sook sich zukünftig um ihren Ehemann kümmern könnte. Chung-sook jedoch, die selbst um ihre neue Stellung fürchtet, droht die Polizei zu rufen. Diese Ereignisse beobachtet ihre Familie im Hintergrund, versteckt auf dem Treppenabsatz und kurz darauf im Fallen begriffen. Die Machtverhältnisse kehren sich abrupt um, als Kim Chung-sook von ihrer die Treppe herunterfallenden Familie aufgeschreckt wird, sodass die ehemalige Haushälterin die Oberhand erlangt. Die mögliche Solidarisierung zwischen den beiden Frauen als Angestellte wird verunmöglicht; Chung-sook schreit: «Seit wann sind wir Schwestern, du Drecks luder?!» (01:11:06). Die sich dann im Wohnzimmer der Parks unmittelbar anschließende körperliche Auseinandersetzung wird durch ein wiederholt zum Einsatz gebrachtes «Wohn-Ding»,²⁶ den üppig bestückten Obstteller, auf dem in diesem Filmabschnitt nun erstmals Pfirsiche liegen, gestoppt. Diese Frucht war zuvor im Hause der Parks aufgrund der Pfirsichallergie der ehemaligen Haushälterin verboten und gewinnt nun seit der Kim'schen Übernahme der Villa als eine Art «Protagonistin» strategische Bedeutung, da sie den Streit zugunsten der Kims zu beenden vermag.

Klassenmarkierungen werden auch über weitere «Wohn-Dinge» wie beispielsweise die Wäschespindel gesetzt (erstmalig 00:00:50 sowie am Ende 02:06:40). Sie symbolisiert den begrenzten Wohnraum der Familie Kim und die multifunktionale Ausrichtung der Wohn-Essküche, die zugleich Gemeinschaftsraum, Wäschekammer, Arbeitsplatz und in der Nacht Schlafstätte für alle ist. Demgegenüber lässt sich in der Villa Park etwa das technisch ausgeklügelte, kostspielige Beleuchtungssystem als klassenspezifisches «Wohn-Ding» einordnen. Es wird durch Bewegungssensoren aktiviert, die allerdings zum Teil defekt sind, sodass die Lampen im Treppenaufgang von dem im «Kellerbunker» lebenden Mann «manuell» gesteuert werden können. Auf diese Weise gewinnt er einen, wenn auch schwachen Einfluss auf das Leben «oben», wodurch das den gesamten Film durchziehende, wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis erneut visuell aufgerufen wird. «Szenen der Ausweglosigkeit» werden hierbei – wie im Film insgesamt – nicht durch eine sich linear fortsetzende Handlung weiterentwickelt oder gar aufgelöst, sondern «gewissermaßen bewohnbar gemacht», so Seier und Trinkaus.²⁷ Das Handeln der Kims und des Haushälterinnen-Ehepaars könnten als hemi-parasitär gelesen werden. Sie erbringen Dienstleistungen, sind aufeinander angewiesen, generieren einen Nährboden für den Wohlstand der Parks und nehmen sich zuweilen mehr als ihnen «zusteht». Das spätkapitalistische Klassensystem selbst wird dabei nicht ge- und schon gar nicht zerstört.

Klassendifferenzen und Klassismus werden in *Parasite* immer wieder mit unmittelbarem Bezug zum realen Leben (re-)formuliert und darüber hinaus persifliert, komödiantisch-satirisch zugespitzt und bis ins Groteske getrieben – und dadurch punktuell untergraben. Vornehmlich über die enge Verzahnung von Visuellem und Szenischem (und nicht nur durch die Narration) entstehen «affektive Atmosphären», die «durch Interaktionen, Praktiken, Verkörperungen und Emotionen vermittelt» werden.²⁸ Hierfür kann exemplarisch folgende Sequenz angeführt werden (01:26:40–01:32:00), in der die Parks in einer Unwetternacht frühzeitig von einem Campingausflug in die Villa zurückkehren und um ein Haar die Kims, die dort in ihrer Abwesenheit dem Luxus gefrönt haben, in ihrem Wohnzimmer erwischen. Weil sie nicht mehr rechtzeitig aus der Villa flüchten können und das Ehepaar Park die Nacht auf dem Sofa verbringt, müssen die Kims in ihrem Versteck unter dem Wohnzimmertisch ausharren. Die Klassendifferenzen werden auch hier über die Wohnsituation

hierarchisch ins Bild gesetzt: Familie Park oben, Familie Kim unten. «Irgendetwas riecht hier», sagt Herr Park (01:27:18) und ergänzt: «Mit dem Geruch überschreitet er [Vater Kim Ki-taek] eine Grenze.» (01:28:03) Parallel wird zu sehen gegeben, wie Ki-taek an sich riecht und sich auf seinem Gesicht die Affekte Scham und Wut deutlich zeigen, denen somit Raum gegeben wird.²⁹ So schreiben Barbara Paul und Seier unter Bezugnahme auf die Lyrikerin und Essayistin Lea Schneider, dass es nicht darum gehe, Scham «nur» auszusprechen, sondern vielmehr darum, eine Form zu entwickeln, «die sich für Scham interessieren kann, ohne sie zu skandalisieren; die ihr Raum lassen kann, in dem sie sich erkunden, untersuchen, bewohnen lässt.»³⁰ Dieses Bewohnen von Scham – das heißt, Scham nicht als innerpsychisches Problem zu verstehen, zugleich aber einen je spezifischen (räumlich) verkörperten Umgang mit ihr zu praktizieren – wird in *Parasite* als sehr präsent konzeptualisiert, wodurch sich ein wortwörtlicher und metaphorischer (Gestaltungs-)Raum für Betroffenheiten auftut und ansatzweise auch Aushandlungsoptionen aufscheinen. Vermittelt durch Scham lässt sich Betroffenheit gleichermaßen als Aufgabe wie als Arbeit auffassen, und es kann Kritik an Klassendynamiken und -verhältnissen formuliert werden, denn: «Scham zu bewohnen, sich radikal verletztbar zu machen, wird zu einem Modus der Kritik, des Vertrauens und Zutrauens.»³¹ Demnach spricht vieles dafür, Schamdynamiken nicht zurückzuweisen, sondern vielmehr als Modus der Kritik und als gesamtgesellschaftliche Verantwortung zu handhaben – wie es unserer Ansicht nach *Parasite* mittels verkörperter Affekte und «affektiver Atmosphären» zu tun versucht.

Schluss

Resümierend lässt sich festhalten: Die Verhandlung von Klassenverhältnissen, Armut, Prekariat und verkörperten Affekten ist in unterschiedlichen Modellierungen im Film *Parasite* allgegenwärtig. Wie wir aufzuzeigen versuchten, sind fiktionalisierte Realitäten und (ästhetische) Übertreibungen in Form von Persiflagen, Satiren und Grotesken wechselseitig aufeinander angewiesen. Dies äußert sich zwischen den menschlichen wie auch mehr-als-menschlichen Akteur:innen und ist als ein komplexes Beziehungsgefüge gestaltet: Die Villa «benötigt» die Souterrain-Wohnung als Gegenspielerin, die Familie Park die Familie Kim und vice versa. «Die soziale Mobilität wird mit Hilfe räumlicher Metaphern des Oben und Unten evoziert», schreibt Jaquet.³² Dabei öffnet sich allerdings auch ein Zwischenraum, der wie die Treppe visuell, narrativ und szenisch als Handlungsmotor und als Raum des Aufeinander-verwiesen-Seins im kapitalistischen System fungiert. Dieser Zwischenraum erzählt vom «Transit zwischen zwei Klassen»,³³ vom temporären Klassenaufstieg und vom Traum des dauerhaften Aufstiegs (Schlusssequenz), aber auch von Prozessen der Anpassung und Unangepasstheit (wie zum Beispiel das Bewohnen der Villa durch die Kims). Für *Parasite* ist charakteristisch, dass die Filmfiguren die Klassenübergänge nicht nur durch Kopieren im Sinne von Mimesis vollziehen, sondern diese Übergänge vor allem auch als Spiel im Spiel/Film vorgeführt werden (vermittelt durch die neuen Rollen im Haushalt der Parks). Die Familie Kim «beweist eine beachtliche körperliche und geistige Geschmeidigkeit und eine ungewöhnliche Anpassungsfähigkeit»,³⁴ die punktuell durch affektive Handlungen gebrochen wird und dadurch neue Wendungen hervorbringt. Durch die (Klassen-)Scham, die in reziproker Beziehung zur Wut steht, wird der vermeintlich gelungene Klassenwechsel der Kims porös und letztlich verunmöglicht.

Schon durch den Titel *Parasite* und mehr noch die von den Filmfiguren kontinuierlich verkörperten «überlebensnotwendigen» (Alltags-)Praktiken wird Hemi-Parasitäres ver- und ausgehandelt. Das Hemi-Parasitäre befragt das binäre System und fragilisiert es geradezu notorisch. Hemi-parasitäre Relationen sind weder binär (Wirt:in versus Parasit:in) noch einseitig miteinander verbunden, sondern konfigurieren sich als aufeinander verwiesen und vitalisierend. Fragen der Zugehörigkeit werden neu aufgeworfen und münden nicht mehr nur in einem Entweder-oder. Vielmehr lassen diese sich aus queerender Perspektive auch als ein zwischen-räumliches, immer wieder auszuhandelndes und – aller Gemachtheit der Klassengesellschaft zum Trotz – «gedeihendes» *queer belonging* (Probyn) einbringen.

Mit Blick auf die komplexen Klassengefüge in *Parasite* ergeben sich insofern Ähnlichkeiten, als dass ohne die unterschiedlichen Akteur:innen die Klassen und ihre Beziehungen nicht als jeweilige Nährböden füreinander fungieren können. Die Familie Kim übernimmt für die Parks jene Dienstleistungen, die deren aufwendigen Lebensstil erst ermöglichen. Dieses Aufeinander-angewiesen-Sein verdeutlicht, dass das bestehende System nicht grundlegend verändert werden kann, sondern dass das Handeln letztlich systemstabilisierend funktioniert und weiterhin zirkulär verläuft. *Parasite* will keine Lösungsvorschläge für die verwickelten Klassengefüge bieten, die in den Lebens- und Wohnkonstellationen eingenistet sind und Widerstand hervorrufen. Trotz der als perfektioniert präsentierten filmgenre-ästhetischen und oftmals programmatisch ins Groteske kippenden Hybridität entfaltet das Narrativ den vielfach der Realität entsprechenden, oft unmöglichen Aufstieg von Klassenwechsler:innen. Deren Überwechseln von einer in eine andere Klasse mag unter spezifischen Zusammenhängen als ein Queer*ing verstanden werden, welches Ordnungen und Normsetzungen untergräbt und zu stören versucht. Dies gilt es stets im Einzelfall zu diskutieren. Für den Film *Parasite* lässt sich trotz einiger Ansätze solch ein klassenwechsel-spezifisches Queer*ing nicht feststellen.

Anmerkungen

1 Hier und im Folgenden werden die besprochenen Filmsequenzen durch Timecodes nachgewiesen. Aus rechtlichen Gründen sind leider keine Filmstills in den Beitrag eingebunden. Für einen visuellen Eindruck siehe u. a. den Trailer zum Film auf dem Youtube-Kanal von IGN, <https://www.youtube.com/watch?v=5xH0HfJHsaY>, Zugriff am 13.12.2024.

2 Zu Bong Joon-hos Umgang mit Filmgenres vgl. u. a. Nam Lee: *The Films of Bong Joon Ho*, New Brunswick (NJ) 2021, S. 139–151.

3 *Parasite* wurde dabei aus vielfältigen Perspektiven betrachtet. Untersuchte Aspekte, mit denen wir uns hier nicht im Einzelnen auseinandersetzen (können), waren z. B. ökologische Gerechtigkeit und Toxizität (vgl. Gao Xuexin: *The meaning construction of class metaphor from the perspective of space criticism – Take the film Parasite as an example*, in: *Art and Performance Letters* 4, 2023, S. 27–31) oder das südkoreanische ökonomische «Wunder» und «nation branding» (vgl. Seow Ting

Lee: *Film as cultural diplomacy: South Korea's nation branding through Parasite* [2019], in: *Place branding and public diplomacy* 18, 2022, Nr. 2, S. 93–104).

4 Zum Titel siehe den Artikel auf Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Parasite_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Parasite_(Film)), Zugriff am 10.11.2024. Wir bedanken uns herzlich bei Ha Young Lee und Dawoon Park für die Übersetzungsunterstützung.

5 Vgl. hierzu Red. Pflanzenforschung.de/Thomas Spallek: «Zwischen-Pflanzliches». *Phytohormone – eine Lingua franca zwischen parasitären Pflanzen und ihren Wirten*, in: *Pflanzenforschung.de*, 19.05.2017, <https://www.pflanzenforschung.de/de/pflanzenwissen/journal/zwischen-pflanzliches-phytohormone-eine-lingua-franca-z-10802>, Zugriff am 07.11.2024.

6 Unter sozioökonomischen Gesichtspunkten wird Essen in *Parasite* u. a. behandelt von Emily Turner: *The Parasite of Society. Food and Class Studies in Bong Joon-ho's Film Parasite*, in: *Digital*

Literature Review 8, 2021, Nr. 1, S. 7–13; Vincent Ramos-Niaves: Eat the Rich. The Parasitic Relationship Between Socioeconomic Groups as explored through film by Bong Joon-Ho's *Parasite* and *Snowpiercer*, in: Digital Literature Review 8, 2021, Nr. 1, S. 61–69.

7 Wohnen, Armut und vertikale Klassenfragen werden u. a. erörtert in Jane Barnwell: Production Design and the Cinematic Home, London/New York 2022, S. 23–44 (Vertical Hierarchy and the home in *Parasite*); Kathrin Heinz: «They smell the same!» Verhängnisvolle Wohnverhältnisse in Bong Joon-hos *Parasite* (2019), in: Drehli Robnik/Joachim Schätz (Hg.): Gewohnte Gewalt. Häusliche Brutalität und heimliche Bedrohung im Spannungskino, Wien 2022, S. 251–255; Sebastian Schweer: Parasites und Para-\$ites. Klasse, Solidarität und Scham in zwei Filmen über Hausangestellte, die heimlich eine Villa bewohnen – *Parasite* (2019) und *All the Pretty Little Horses* (2020), in: Drehli Robnik/Joachim Schätz (Hg.): Gewohnte Gewalt. Häusliche Brutalität und heimliche Bedrohung im Spannungskino, Wien 2022, S. 136–141.

8 Tür und Fenster, die ebenfalls im räumlichen Gefüge und als (visuelle) Klassenschränken für uns bedeutsam sind, fokussiert Xuexin (wie Anm. 3).

9 In den wissenschaftlichen Aufsätzen wird weniger der Klassenübergang als vielmehr die Binarität zwischen Arm und Reich, *lower* und *upper class* sowie die Aussichtslosigkeit des Klassenanstiegs diskutiert, siehe u. a. Nurmala Dewi et al.: The Social Inequality Portrayed on Bong Joon Ho's *Parasite* Movie, in: Interaction: Jurnal Pendidikan Bahasa 8, 2021, Nr. 2, S. 325–334; Joseba Gabilondo: Bong Joon Ho's *Parasite* and post-2008 Revolts. From the Discourse of the Master, in: International Journal of Žižek Studies 14, 2020, Nr. 1, S. 1–21.

10 Chantal Jaquet: Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht [frz. Ausgabe 2014], Konstanz 2018, S. 15. Auf dem Buchcover wird eine Treppe und eine Rolltreppe, jeweils verwachsen bzw. zugewachsen von einer Pflanze, zu sehen gegeben, um auf den komplexen Weg vom Transit zwischen den Klassen aufmerksam zu machen.

11 Ebd., S. 19.

12 Barbara Paul/Andrea Seier: Betroffenheit verteidigen. (Selbst-)Politisierung in Kunst und audio-visueller Kultur, in: dies. (Hg.): Betroffenheit. Praktiken der (Selbst-)Politisierung in Kunst und audiovisueller Kultur, Berlin 2024, S. 7–56, hier S. 13, 25.

13 Didier Eribon: Rückkehr nach Reims [frz. Ausgabe 2009], Berlin 2016, S. 21; vgl. auch Paul/Seier 2024 (wie Anm. 12), S. 23.

14 Didier Eribon: Gesellschaft als Urteil. Klassen, Identitäten, Wege [frz. Ausgabe 2013], Berlin 2017, S. 38.

15 Renate Lorenz: Scham. Pervers sexuell arbeiten im Kontext neoliberaler Ökonomie, in: AG Queer Studies (Hg.): Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische

Interventionen, Hamburg 2009, S. 131–147, hier S. 143, und Eve Kosofsky Sedgwick: Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity, Durham/London 2003, S. 19.

16 Elspeth Probyn: Queer Belongings. Eine Politik des Aufbruchs, in: Marie-Luise Angerer (Hg.): The Body of Gender, Wien 1995, S. 53–68, hier S. 53.

17 Ebd., S. 54–55.

18 Charlotte Kaiser/Christian Wandhoff: ... a different story to tell ... Parasitismen als queere* künstlerische Praktiken?, in: Kunstforum international, 2023, Nr. 293: Parasitäre Paradoxa, S. 148–157, hier S. 148.

19 Vgl. ebd. und auch u. a. Ben Trott/Mike Laufenberg: Queer Studies: Genealogien, Normativitäten, Multidimensionalität, in: dies. (Hg.): Queer Studies. Schlüsseltexte, Berlin 2023, S. 7–99, hier u. a. S. 21–22.

20 Zum Begriff der queerenden Ökologie siehe Christine Bauhardt: Queer Ecologies, in: Daniela Gottschlich et al. (Hg.): Handbuch für politische Ökologie, Bielefeld 2022, S. 427–430.

21 Vgl. Kaiser/Wandhoff 2023 (wie Anm. 18), S. 149.

22 Jane Bennett: Lebhaftige Materie. Die politische Ökologie der Dinge [engl. Ausgabe 2010], Berlin 2020, S. 162.

23 Vgl. ebd., S. 160.

24 Seier und Trinkaus legen dies mit Bezug auf Laurent Berlants Überlegungen in *Cruel Optimism* überzeugend dar, vgl. Andrea Seier/Stephan Trinkaus: Vom Ausbleiben des Aufstiegs und der Krise als Dauer: Szenen sozialer Im/Mobilität im post-meritokratischen Kino der Gegenwart, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 13, 2021, Nr. 3, S. 74–88, v. a. S. 81–84.

25 Tim Caspar Böhme: Grausam gut, in: taz, 17.10.2019, <https://taz.de/Cannes-Sieger-Parasite-im-Kino/15629704/>, Zugriff am 11.11.2024.

26 «Wohn-Dinge» zeigen geradezu das Wohnen mit seinen Disziplinierungen, siehe Irene Nierhaus/Andreas Nierhaus: Wohnen Zeigen. Schau-Plätze des Wohnwissens, in: dies. (Hg.): Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur, Bielefeld 2014, S. 9–35, hier S. 12.

27 Seier/Trinkaus 2021 (wie Anm. 24), S. 84.

28 Julie Ren u. a.: Langweilige Dystopien in fiktiven Geographien. Eingeschlossenheit in affektiven Atmosphären, in: sub|urban. zeitschrift für kritische stadtforschung 11, 2023, Nr. 1/2, S. 205–234, hier S. 206, mit Bezug auf Ben Andersons Artikel *Affective atmospheres* (2009). Jessie Dong entwickelt die sogenannte «cinematic gap», die ähnlich wie die affektive Atmosphäre das Verhältnis zwischen Fiktion, Realität und Affizierungen auslotet, vgl. Jessie Dong: Encountering the Civil Sphere Through Cinema. The Cinematic Gap as a Pathway to Civil Evaluation and Repair, in: Cultural Sociology 17, 2023, Nr. 1, S. 115–135.

29 Es gibt eine Reihe weiterer Szenen, in denen Geruch als Marker für Klassenfragen eingesetzt

wird, so auch in der spektakularisierten und extrem eskalierenden Gewaltszene während der Kindergeburtstagsfeier. Zum Geruch vgl. u. a. auch Paula Jurišić: Host-Parasite Coevolution. Bong Joon-Ho's urban smellscapes and contagious touch, in: *International Journal of Korean Humanities and Social Sciences* 7, 2021, S. 101–115; Soo Yeon Kim: Lost in Aestheticization. Bong

Joon-Ho's Parasite, in: *South Central Review* 40, 2023, Nr. 1, S. 76–95.

30 Lea Schneider: *Scham*, Berlin 2022, S. 36; siehe auch Paul/Seier 2024 (wie Anm. 12), S. 26.

31 Schneider 2022 (wie Anm. 30), Buchrückseite.

32 Jaquet 2018 [2014] (wie Anm. 10), S. 18.

33 Ebd., S. 20.

34 Ebd., S. 124.