

# „It’s like theater“ – Soziale Konzepte von Gender und Körperlichkeit in Ari Asters *Midsommar*

Sarah Reininghaus & Julia Willms

Der vorliegende Artikel plant Entwürfe und Repräsentationen von Weiblichkeit im Zusammenhang mit Körperlichkeit und damit verstärkt Frauenfiguren<sup>1</sup> in Ari Asters *Midsommar*<sup>2</sup> in den Blick zu nehmen. Das Ziel ist es, anhand dieses populär-relevanten Beispiels Konfliktlinien und Entwicklungen in der Repräsentation von Weiblichkeit aufzuzeigen, die medial vermittelt wie soziokulturell stets in Zusammenhängen mit Fragen von Sozialität, Idealen und somit letzten Endes auch Gestaltung stehen.

---

<sup>1</sup> Asters Film präsentiert ausschließlich heterosexuelle cis-Frauen und -Männer, deren Geschlechtsidentität dem Geschlecht entspricht, das ihnen qua Geburt zugewiesen wurde.

<sup>2</sup> Die in diesem Aufsatz erfolgende Analyse wird anhand des Director’s Cut von *Midsommar* (2019) vorgenommen.

## **Midsommar**

Ari Asters *Midsommar* (2019) erzählt von den Ereignissen, die einer Gruppe junger US-amerikanischer Studierender in Hälsingland, einer ländlichen Region Schwedens, widerfahren. Eingeladen von ihrem schwedischen Kommilitonen Pelle planen Dani, Christian, Josh und Mark das Midsommarfest in dessen Heimatgemeinde Hårga miterleben zu können – in diesem Jahr ein besonderes Event, da zudem eine Festivität begangen werden soll, die nur alle 90 Jahre neun Tage lang gefeiert wird. In der kleinen naturbelassenen Gemeinde angekommen werden die AmerikanerInnen schrittweise in dort vorherrschende Bräuche und Riten eingeführt und erleben auf diese Weise Rituale mit, welche sie zutiefst verstören. Insbesondere für das Paar Dani und Christian hat die Reise weitreichende Konsequenzen. Ihre Beziehung, die kurz vor der Trennung stand und durch die psychische Erkrankung Danis zusätzlich erschwert wurde, wird zunehmend auf die Probe gestellt. Christian, der mit ihrem Trauma ob des Todes ihrer Eltern und Schwester nicht umzugehen weiß, enttäuscht sie auch während der Reise.

Der Verlauf der Ereignisse in Schweden macht immer klarer, dass die Gruppe mit einer Agenda in die Gemeinde geführt wurde – die gleichzeitig zu ihrem Verhängnis und zur absoluten Immersion in den Glauben der DorfbewohnerInnen führt.

## **Midsommar – Ein Horrorfilm**

Die US-amerikanisch-schwedische Filmproduktion aus dem Jahr 2019 kann, wie auch vielfach in der internationalen Presse zu beobachten war, als Mystery-Drama bezeichnet werden, sicherlich aber ebenso als Horrorfilm. Dem Genre des Horrors entspricht *Midsommar* dabei in vielerlei Hinsicht und kann in seiner Darstellung paganistischer<sup>3</sup> Vorstellungen und Weltansichten etwa dem

---

<sup>3</sup> Synonym wird auch häufig der Begriff „Heidentum“ verwendet. Paganismus beschreibt aus christlicher Perspektive den Zustand der Nicht-Zugehörigkeit zu einer monotheistischen Religion wie z.B. dem Christentum, Judentum oder auch dem Islam. Entstanden ist und gebraucht wurde der Begriff vor allem in der Antike und im Mittelalter und war vor allem während dieser Epochen aufgrund religiöser Exklusivitätsansprüche abwertend gemeint. Siehe hierzu: Seidl, Stephanie/Zimmermann, Julia (2011): *Jenseits des Kategorischen. Konzeption des ‚Heidnischen‘ in volkssprachigen literarischen und chronikalischen Texten des 13. Jahrhunderts*. In: *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*. hg. von Borgolte, Michael/Dücker, Julia/Müllerburg, Marcel/Schneidmüller, Bernd. Akademie-Verlag: Berlin. S. 325-381.

Subgenre<sup>4</sup> des religiösen oder okkulten Horrors<sup>5</sup> zugeordnet werden, dabei nutzt er Motive des Unheimlichen in seiner Freudschen Bedeutung als Rückkehr des überwunden Geglaubten<sup>6</sup>. Vor allem durch das Setting in der schwedischen Natur gibt der Film dem Konzept des Backwood-Slashers<sup>7</sup> eine neue Dimension: die Reisegruppe kehrt in eine ihnen weitgehend fremde Kultur ein, in der das Aussehen der dort lebenden Menschen keinen Effekt der Fremdheit hervorruft, wie der Horrorfilm es schon so oft gezeigt hat.<sup>8</sup> Trotzdem spielt Aster hier mit einem Verfremdungseffekt des Bekannten und damit Heimlichen, da die BewohnerInnen Hårgas trotz eines dem ihren ähnlichen Aussehens ein für die Reisegruppe befremdliches Benehmen an den Tag legen. Kurze, aber explizite Darstellungen von Sterbenden und teilweise auch entstellten Toten können zudem als Splatter<sup>9</sup>-Elemente identifiziert werden, während Andeutungen bezüglich der Manipulation von Speisen durch Haare<sup>10</sup> als womöglicher Verweis auf Kannibalismus im Vagen verharren und damit für eine verstärkte atmosphärische Verunsicherung sorgen. Während die Gottheiten, Rituale und das (im Filmbeispiel eventuell nur vermeintlich) Übersinnliche als klassische Horrormotive zu gelten haben, so erscheinen die durch Menschen begangenen Gräueltaten und Morde einem Schema des postmodernen Horrorfilms, nach dem Horror nicht mehr zwingend übernatürliche Elemente beinhalten muss und durchaus von Menschen ausgehen kann.<sup>11</sup>

---

<sup>4</sup> Zu den Subgenres des Horrors vgl. Cherry, Brigid: *Horror*. Routledge Film Guidebooks. Routledge: London/ New York 2009, S. 3ff.

<sup>5</sup> Vgl. Cherry (2009), S. 5.

<sup>6</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Fischer: Frankfurt a.M. 1963, S. 74.

<sup>7</sup> Die Szene, in der ein Dorfbewohner das Gesicht eines der Amerikaner über seinem eigenen trägt, kann als eindeutiges Zitat der popkulturell enorm bekannten Maske aus Menschenhaut von Leatherface betrachtet werden, dem Antagonisten des womöglich bekanntesten Backwood-Slashers, *The Texas Chain Saw Massacre* (1974).

<sup>8</sup> Bisweilen verhandelt das Genre des Backwood-Slashers Fremdheit vor allem auf ethnologischer und ökonomischer Ebene, die sich anhand von binärer Körperlichkeit manifestiert. Häufige Spielarten arbeiten sich an Konfliktlinien wie reich/arm, Stadt/Land, zivilisiert/anarchisch ab. Neben einer Vielzahl weiterer Beispiele sind die bekanntesten wohl u.a. *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *The Hills Have Eyes* (1977). *The Green Inferno* (2013) zeigt beispielsweise sehr plakativ, wie die Unterschiede zwischen ethnischen Gruppen im Kontext des Backwood-Slashers klassisch instrumentalisiert werden. Für mehr dazu siehe Clover, Carol: *Men, Women, and Chain Saws*. Princeton University Press, Princeton. 1992, S. 21-65.

<sup>9</sup> Vgl. Cherry (2009), S. 6.

<sup>10</sup> 1:50:51

<sup>11</sup> Vgl. Stiglegger, Marcus: „Die Bedeutung des Horrorfilms für Jugendliche“. In: *mediamanual*. Texte 2011. Nr. 15, S. 1-12, hier S. 4f.



**Abbildung 1.** Immer wieder durchbricht die explizite Darstellung von Verletzungen und toten Körpern die Erzählung.

Dem entspricht auch die als sensationalistisch zu bezeichnende Verwendung von von der Norm abweichender Gesichter und Körper, die durch den Bruch des Inzesttabus<sup>12</sup> entstanden sein sollen und Behinderung somit exploitativ in Szene setzen – ein Vorwurf, den das Horrorgenre sich aufgrund zahlreicher Darstellungen und Figurenentwürfe gefallen lassen muss.<sup>13</sup> Auch in seiner affektiven Wirkung entspricht die Produktion Horrorfilm-Merkmalen, wenn durch *Midsommar* ausgelöste Affekte sowohl als Unwohlsein als auch Furcht, Ekel und Abscheu ausgemacht werden können. Genrekundige erkennen zudem, dass der Film in der Tradition des Folk Horror<sup>14</sup> stehend eindeutig an *The Wicker Man* (1973) erinnern möchte und szenenweise als Reminiszenz an Ken Russells *The Devils* (1971) rührt.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Während der ausländischen Reisegruppe zunächst gesagt wird, dass das Inzesttabu von der Gemeinde akzeptiert werde, erfährt man später, dass Inzest durchaus praktiziert wird, etwa für die bewusste Hervorbringung neuer Orakel. Kinder mit Behinderung seien für diese Aufgabe insbesondere geeignet, weil es ihnen an gängiger Wahrnehmung mangle und sie dadurch offener für Botschaften der „Quelle“ seien. Das derzeit in dieser Gemeinde lebende Orakel ist der Junge Ruben.

<sup>13</sup> Zur Nutzung ohnehin gesellschaftlich Ausgegrenzter als TäterInnen oder Gefahrenindikatoren im Horrorfilm vgl. Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Bertz + Fischer 2010, S. 38f. Insbesondere zum stock character Typus des durch Inzest entstandenen, degenerierten Landbewohners oder „Hinterwäldlers“ vgl. Williamson, J.W.: *Hillbillyland. What the Movies Did to the Mountains & What the Mountains Did to the Movies*. The University of North Carolina Press: Chapel Hill & London 1999, S. 149-172.

<sup>14</sup> Zum Folk Horror vgl. Scovell, Adam: *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Auteur Publishing Columbia University Press: New York 2017.

<sup>15</sup> Bereits Asters erster Langfilm, *Hereditary* (2018) nimmt ein Ende, das Merkmalen des Folk Horrors entspricht.



**Abbildung 2.** Beispielsweise der junge Ruben wird durch explizite Close-Ups in Szene gesetzt.

### Frauen und Körperlichkeit im Horrorfilm

Bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich die Geistes- und Sozialwissenschaften mit der Frage nach der sozialen Konstruktion von ‚Geschlecht‘ und ebneten mit der Erkenntnis, dass eben dieses als gesellschaftlich konstruiert betrachtet werden muss, den Weg für ein späteres Aufbrechen von Geschlechterkonstruktionen über binäre Rollen wie heteronormativer Männlich- und Weiblichkeit hinaus.<sup>16</sup> Ein besonderes Augenmerk auf den Zusammenhang von Geschlechterkonstruktion im Kontext audiovisueller Darstellungen legt Laura Mulvey, 1975 dar, indem sie in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Parallelen zwischen der Blicklenkung des Zuschauers im kommerziellen Film und einem männlich zu verstehenden Blick aufzeigt. Sie konstatiert, dass Frauen im Film traditionell eine exhibitionistische, also zur Schau gestellte Rolle einnehmen – zeitgleich angeschaut und ausgestellt, in einer stark auffallenden und bisweilen erotischen Aufmachung.<sup>17</sup> In diesem Zuge prägt sie den Begriff der „to-be-looked-

<sup>16</sup> Maßgebend hierfür stehen Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht* (1949) sowie einige Jahrzehnte später Judith Butlers *Gender Trouble* (1990). Butler löst in ihrem Werk die Kategorie ‚Gender‘ auf, indem sie nachdrücklich ihre Konstruktion betont, die von politischen, kulturellen und ökonomischen Faktoren abhängt. Wir haben uns in dem 2020 erschienenen Artikel „Körperlichkeit und Gender-Konzepte im Horrorfilm“ vor allem vor dem Zusammenhang von Gender und Kapitalismus tiefergehend hiermit auseinandergesetzt. In: Bieling, Tom (Hg.) (2020): *Gender und Design. Positionen zur Vergeschlechtlichung in Gestaltungskulturen*. Mailand: Mimesis International. S. 101-113.

<sup>17</sup> Vgl. Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hg. von Braudy, Leo und Marshall Cohen. Oxford University Press; New York. 1999, S. 833-844.

at-ness“<sup>18</sup> einer Frau, also das passive in Augenschein genommen werden der Frau durch den Zuschauer, der durch die Blicklenkung der Kamera und anderer filmischer Mittel einen aktiven männlichen Blick einnimmt.

Aus dieser Inszenierung der Konstruktion „Frau“ auf der Leinwand und einem „männlich“ konnotierten Blick auf sie ergeben sich im Laufe der Filmgeschichte durch verschiedenste Genres hindurch bestimmte standardisierte Blickrichtungen, Standardsituationen und nicht zuletzt Typen von Weiblichkeit, die vermehrt auftauchen. Während einige von Ihnen eben dem von Mulvey beschriebenen Schema der passiven, ausstaffierten und teils sexualisierten Frau entsprechen, hat die Innovationskraft des Mediums Film sich diese Entwürfe teils zu eigen gemacht, um sie zu revidieren, verkehren und neu auszugestalten. Wir haben an anderer Stelle<sup>19</sup> bereits eine intensivere Auseinandersetzung mit verschiedensten filmischen Entwürfen von Weiblichkeit im Kontext des Kapitalismus geleistet, die im Allgemeinen durch Zuschreibungen und Konfigurationen<sup>20</sup> konstruiert werden. Für den vorliegenden Kontext scheint eine Fokussierung auf zwei grundlegende Elemente fruchtbar: einerseits in der grundlegenden Annahme, dass die Repräsentation von Weiblichkeit im Horrorfilm untrennbar mit Körperlichkeit in Zusammenhang steht und andererseits darin, dass verschiedenste Entwürfe von Weiblichkeit immer in einer Relation oder Inversion zu einem wie auch immer gearteten Ideal verlaufen. Nicht zuletzt die, später noch intensiver thematisierte, Insistenz der Gemeinde Hårga in *Midsommar* auf die Gebärfähigkeit der Frauen legt ein Ideal zugrunde, das nicht nur im Verlauf des Films immer wieder narrativ nutzbar gemacht wird – die Idealvorstellung einer intakten und gesunden Familie ist ein Konstrukt, mit dem sich Aster in seinem Oeuvre kritisch auseinandergesetzt hat.<sup>21</sup> Weltweite Aufmerksamkeit erlangte Aster 2018 mit *Hereditary* (2018), der

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 837.

<sup>19</sup> Reininghaus, Sarah / Willms, Julia: „Körperlichkeit und Gender-Konzepte im Horrorfilm. In: Bieling, Tom (Hg.) (2020): Gender und Design. Positionen zur Vergeschlechtlichung in Gestaltungskulturen. Mailand: Mimesis International, S. 101-113.

<sup>20</sup> Bereits im eingangs erwähnten Artikel der Co-Autorinnen wurde mit dem Begriff der Konfigurationen nach Link gearbeitet. Darunter zu verstehen ist die Gesamtheit der literarischen Figuren eines Textes. Für beide Artikel von besonderer Relevanz ist die ideologische Komponente der konfigurationskonstitutiven Merkmale. Ob bestimmte Merkmale, darunter sind auch weiblich konnotierte zu fassen, nämlich als natürlich oder sozial gemacht eingestuft werden, hängt stark vom Einfluss der zugrundeliegenden Ideologie ab. Für mehr hierzu: Link, Jürgen: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: Eine programmierte Einführung*, 6. unver. Aufl. München: Fink 1997, S. 232ff.

<sup>21</sup> Beispielsweise in den beiden Kurzfilmen *The Strange Thing About the Johnsons* (2011) und *Munchausen* (2013) thematisiert Aster auf graphische Weise Missbrauch innerhalb der Familie und eine Mutter, die ihren Sohn aufgrund von Verlustängsten krank macht.

zunächst wie eine Erzählung über eine dysfunktionale, von Traumata geprägte Familie erscheint und sich in seinem Verlauf in die Form eines Albtraums entwickelt. *Hereditary* verhandelt dabei Weiblichkeit ebenso stark wie Körperlichkeit. Die dem Horrorfilm spätestens seit Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960)<sup>22</sup> nur allzu bekannte Figur der unheimlichen Mutter wird hier sowohl von der Protagonistin Annie repräsentiert, als auch wiederum von Annies Mutter, die zwar zu Beginn der Handlung verstirbt – ihre Präsenz schwebt jedoch über dem gesamten Verlauf der Erzählung. Auch hier wird der Bezug zu einem Ideal klar: Annie vermag es weder in den Augen ihrer Mutter noch in den Augen ihrer Familie adäquat ihre Rolle als Mutter zu erfüllen und nimmt so eine Position des Versagens ein. Kontextualisiert wird dies von ihrem eigenen gestörten Verhältnis zu ihrer Mutter, die von einer paganistischen Glaubensgemeinschaft pervertiert wurde und so die scheinbar intakte Familie, lange bevor sie dies erkennen, bereits korrumpiert.<sup>23</sup> Das Verkehren der Ideale der Familie und Mutter ist nicht nur in Asters Werken ein prominenter Topos, sondern durchzieht das Genre seit Jahrzehnten. Prominente Beispiele sind unter anderem *Carrie* (1976), *Rosemary's Baby* (1986), *The Babadook* (2014) und *Ich seh Ich seh* (2014).

*Hereditary* nutzt, genau wie *Midsommar*, wenn nicht exploitativ, dann doch in gewisser Weise plakativ die Darstellung von Menschen mit Behinderung durch die Figur Charlie, die unter anderem durch Close-Ups an vielen Stellen des Films in den Vordergrund gerückt wird. Ihr kommt im Verlauf des Films immer wieder eine besondere Rolle hinzu, die an mancher Stelle pathologische Züge annimmt.<sup>24</sup> Aufgelöst wird das zwar am Ende des Films durch ihre unfreiwillige Besessenheit vom Dämonen Paimon – der Zusammenhang zwischen ihrer äußeren Erscheinung und dem Evozieren eines unheimlichen Effektes durch ihr Verhalten wird allerdings offensichtlich vom Film nutzbar gemacht.

---

<sup>22</sup> *Psycho* (1960) hat nicht nur die Filmrezeption nachhaltig beeinflusst: Vor dem Erscheinen von *Psycho* war es gängige Praxis, Filmvorstellungen oft erst mitten im Film aufzusuchen. Durch die Beliebtheit von Double-Features wurden Filme oft direkt hintereinander mehrere Male präsentiert, sodass es zur Kinokultur gehörte, nicht unbedingt zu Beginn einer Vorstellung zu erscheinen. Durch Hitchcocks narrativen Griff, die Protagonistin Marion Crane mitten im Film ermorden zu lassen, hat sich so nachweislich die Art und Weise verändert, wie die Leute Filme konsumierten. Auch hat Hitchcock hier nicht das Übernatürliche in den Blick genommen, sondern mit Norman Bates einen Killer erschaffen, der den Horror in der menschlichen Psyche verortet. Durch die scheinbare Instrumentalisierung seiner mordenden Mutter täuscht Hitchcock das Publikum, denn nicht Bates' Mutter tötet, sondern der von seiner Mutter in die Schizophrenie getriebene Norman selbst.

<sup>23</sup> *Midsommar* verhandelt Familie ähnlich plakativ, indem die Schwester der Protagonistin Dani zu Beginn des Films Selbstmord begeht und Danis und ihre Eltern dabei ermordet. Dani wird so die gesellschaftlich idealisierteste und bekannteste Form der sozialen Gemeinschaft entzogen.

<sup>24</sup> Beispielsweise, wenn Charlie einer verstorbenen Taube vor ihrem Schulgebäude den Kopf mit einer Schere abtrennt.

So lässt sich zusammenfassend sagen, dass Aster in beiden Langfilmen seiner Karriere in der Konstruktion von Körperlichkeit und Geschlecht auf die Zusammenhänge von Ähnlichkeit und Fremdheit setzt. Hierbei werden Körper und (Geschlechter-)Identität als gemachte Konstrukte stets in Relation zu Idealbildern verhandelt, die im Folgenden analysiert und dechiffriert werden sollen.

### **Frauen in *Midsommar***

Einige der in *Midsommar* zunächst angedeuteten und teilweise auch fortgeführten Narrationsanteile evozieren auf einen ersten Blick traditionelle wie stereotype Vorstellungen und gewohnte Figurenzeichnungen von Frauen in Horrorfilmen. Insbesondere sind es jene, die Frauen als naturnahe Wesen im Gegensatz zu kulturbegründenden Männern entwerfen und damit Gefahr laufen, eine Genderbinarität fortzuschreiben. Der Schönheit der Natur zu entsprechen kann als ein solcher herbeigesehnter Wunsch identifiziert werden, der an Frauen herangetragen und von diesen durch Sozialisation und Erziehung übernommen wird. So staffiert der in Hårga praktizierte Glaube und Kult vorrangig junge Frauen zur Zeit des Midsommarfestes aus, indem sie beim Tanz um den Maibaum besondere Kleider tragen, vor allem aber ihre Häupter mittels Blumenkränzen schmücken. Die schließlich zur Maikönigin ernannte Dani, deren naturblonde Haare und weiße Haut den gewohnten Schönheitsmerkmalen der Gemeindemitglieder entsprechen<sup>25</sup>, erhält einen besonderen Kranz als Kopfputz, der einen nach oben ragenden Bogen als Halbkreis aufweist und sie dadurch vor den anderen Mädchen und Frauen „erhöht“, in seiner Blütenauswahl bunter als alle anderen ist und sie mittels dieser Auszeichnung ersichtlich von den anderen Frauen unterscheiden lässt.

---

<sup>25</sup> Danis Äußeres ähnelt damit stark dem skandinavischen Typus der auch im Dorf lebenden Frauen. Es stellt sich die Frage, ob Pelle, der sie bereits in den USA quasi in ihrer Funktion als nächste Maikönigin und neues Gemeindemitglied auserkoren hat, darauf Rücksicht genommen hat. Dem Wunsch nach „neuem Blut“ wird also insofern nachgekommen, dass eine Ausländerin ausgewählt wird, diese aber den gängigen Schönheitsidealen entspricht. Fraglich ist, ob eine dunkelhaarige Fremde, wie etwa die Figur Connie aus London sie darstellt, für diese Aufgabe mit ihrem dunkleren Teint ebenso akzeptiert worden wäre.





**Abbildung 3.** Dani erhält zu ihrer Krönung zur Maikönigin einen besonders ausgeschmückten Blumenkranz.

Männer begleiten die Veranstaltung lediglich als Zuschauer oder stellen die Musik zum Tanz um den Baum.<sup>26</sup> Damit entspricht der Umgang der Gemeinde mit jungen Frauen dem der meisten Kulturen, die in Bräuchen und Riten deren Schönheit ausstellen und feiern. In einer kompetitiven Situation kämpfen die Frauen gegeneinander und versuchen sich zu übertrumpfen – in *Midsommar* geschieht dies jedoch immerhin durch eine Fähigkeit, in diesem Fall der des besonders lange Tanzen-Könnens und nicht durch reine Äußerlichkeiten. Jedoch bleibt festzuhalten, dass der Tanz um den Maibaum und damit der Wettbewerb und die Regentschaft als Königin jungen Frauen vorbehalten bleibt. Das Aussehen der Frauen ist zudem nicht nur als „attraktiv“ codiert, sondern zudem als natürlich perfekt gekennzeichnet. Es hat den Anschein, dass gemachte Schönheit oder durch Selbstoptimierung erzeugte Merkmale, wie etwa Make-Up oder anderweitige artifizielle Eingriffe in das Aussehen, keine Akzeptanz in der der Natur zugewandten Gemeinde finden könnten, da diese als künstlich wahrgenommen würden. In diesem Sinne kann die zum Ideal erkorene natürliche Schönheit als weitere Bürde junger Frauen interpretiert werden, die dieser zwar entsprechen sollen, dem Vorbild aber nicht nachhelfen dürfen.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> 1:58:00

<sup>27</sup> Diesem Ideal scheinbar natürlicher Schönheit entsprechen zahlreiche derzeitige Trends, die weder Arbeitsaufwand noch Mittel scheuen, um den Anschein von Natürlichkeit zu erwecken, dabei aber Ergebnis intensiver Arbeit sind, so etwa der Natural-Make-Up-Look oder das No-Make-Up-Make-Up oder eine aus Korea in andere Länder gelangte Hautpflegemethode, die mittels zahlreicher Kosmetikprodukte wie Ölen, Seren und Cremes eine angeblich natürlich wirkende Glass-Skin erzielen will.

Ein weiterer Aspekt, welcher die Figurenzeichnung von Frauen in *Midsommar* als eine konservative erscheinen lässt, ist der der Fokussierung auf Schwangerschaft und Gebärfähigkeit, denn ebenso, wie die Gemeinde eine gute Ernte und Erfolge in der Viehhaltung erzielen möchte, visiert sie auch den Erhalt der eigenen Gruppe und deren zahlenmäßiger Stärke an und erachtet dies als Bestandteil des natürlichen Lebenszyklus. Beispielsweise hat die Gruppe festgelegt, dass man ab dem Alter von fünfzehn Jahren Sex haben darf.<sup>28</sup> Indem ein solch früher Zeitpunkt gewählt wird, erhöhen sich die Chancen auf Schwangerschaften in der Gruppe. Die Frage nach der emotionalen Reife stellt im Dorf niemand, wenn Pelle lediglich feststellt, dass Maja aufgrund ihres Alters nun für sexuelle Handlungen bereitstünde. Schließlich führt eine günstige Sternenkonstellation, die man entdeckt haben will, dazu, dass forciert wird, die sechzehnjährige Maja mit Christian, der sich in seinen Mittzwanzigern befindet, Sex haben zu lassen. Bis zu seiner Ankunft im Dorf hat Maja lediglich ein Foto von dem Amerikaner gesehen, welches ihr aufgrund des günstig gelegenen Datums Anlass genug bietet, ihn mittels einer magischen Rune und Liebeszauber<sup>29</sup> als Sexualpartner gewinnen zu wollen. Vermittelt beziehungsweise angetragen wird der Sexualakt Christian zum einen durch Pelle, der Maja regelrecht anpreist<sup>30</sup> und so als Kuppler<sup>31</sup> fungiert, zum anderen durch eine der Älteren, so dass in der Planung und Hinführung Maja keinerlei Autonomie zukommt. Informiert zu sein über den Vorgang scheint aber das ganze Dorf, wenn während des Befruchtungsversuchs draußen Gesänge angestimmt werden<sup>32</sup> und der Akt so letztendlich den Raum des Privaten verlässt und Bestandteil der öffentlichen Sphäre wird. Die Tür zu dem Raum, in dem der Akt vollzogen wird, öffnet einer der älteren Männer mit einem sakralen Gewand und Gestus<sup>33</sup>; dem zur Reproduktion notwendigen Sexualakt der beiden Geschlechtspartner, die sich zuvor nicht kennenlernen konnten, wohnen dann auch einige weibliche Gruppenmitglieder bei, um sicherzustellen, dass dieser auch erfolgreich gelingt. Maja liegt hierzu nackt in der Mitte eines eigens hergerichteten Raumes auf Blüten gebettet, ist umringt von zwölf nackten Frauen

---

<sup>28</sup> 1:38:05

<sup>29</sup> 1:35:00

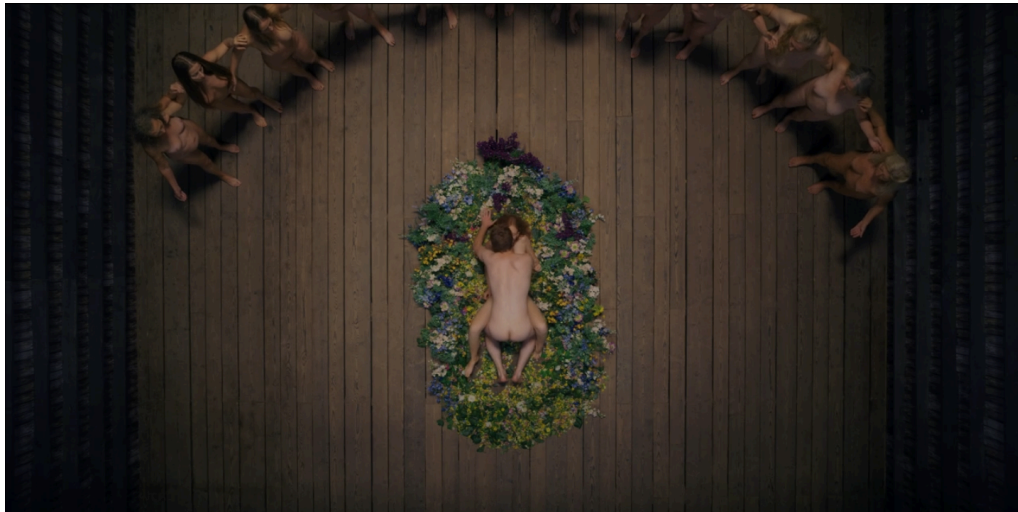
<sup>30</sup> 1:38:00

<sup>31</sup> Das Kupplungsritual kann als intertextueller Verweis auf den bereits erwähnten Folk Horror Film *The Wicker Man* (1973) gelesen werden. Dort vermittelt Lord Summerisle die jungen Leute zum sexuellen Miteinander.

<sup>32</sup> 2:33:55

<sup>33</sup> 2:21:25

unterschiedlichen Alters, die im Halbkreis zu ihrem Kopfende aufgereiht stehen und sich zu ihren Gesängen ritualisiert an die Brüste greifen.<sup>34</sup>



**Abbildung 4.** Der Raum und die TeilnehmerInnenanordnung während des Rituals.

Im Gegensatz zu Maja sind einige der Frauen deutlich älter, ihre Körper zeigen Anzeichen des Alterungsprozesses wie Dellen und Falten – dies kann jedoch nicht nur als Merkmal von Body Positivity gelesen werden, vielmehr bilden die älteren, hier gleichzusetzen mit erfahreneren Frauen, den Hintergrund, vor dem die als attraktiv und schlank wahrgenommene Maja als Jungfrau zur Schau gestellt wird. Indem *Midsommar* die Körper der anderen Frauen wertfrei und nicht etwa sensationistisch präsentiert, bleibt es dem Publikum überlassen, dies als negative Irritation zu bewerten, etwa weil man die mediale Repräsentation gealterter wie als übergewichtig gekennzeichneten Körper nicht gewohnt ist, und durch deren Anwesenheit das für Zuschauende ohnehin befremdliche Ritual noch irritierender erscheinen soll. Vielmehr aber kann das Gesehene aufgrund der stark ästhetisierten Inszenierung akzeptiert werden und damit sogar auf unerklärlich wirkende Weise schön gefunden werden. Damit einher würde die zumindest temporäre Übernahme der in Hårga geltenden Schönheitsideale durch die Zuschauerschaft gehen – ein Vorgang, der die Unheimlichkeit des Films verstärken hilft und den stets konstruierten Charakter von Weiblichkeitsidealen verdeutlicht.

Maja erwartet das Eintreffen Christians. Als dieser eintritt, spreizt sie ihre Beine für den anstehenden Zeugungsakt in der Missionarsstellung<sup>35</sup>, den das

<sup>34</sup> 2:29:00

Mädchen bis zum Ende relativ unbeteiligt und emotionslos passieren lässt ohne sich selbst einzubringen. Eine Frau hält während des Aktes ihre Hand, eine andere bewegt Christians Körper zusätzlich rhythmisch<sup>36</sup>, damit dieser sicher und schneller zum Höhepunkt gelangt. Direkt nach seiner Ejakulation zieht Maja ihre Beine an, wiegt sich hin und her und verkündet die medizinisch unhaltbare Aussage, sie könne das Baby – und damit den Beweggrund für das gesamte Geschehen – spüren.<sup>37</sup> Wie bereits im Kontext der idealen Schönheit angesprochen, herrscht auch im Bereich der Fruchtbarkeit ersichtlich ein Ideal, das sich in dieser Aussage offenbart und eine gelungene Schwangerschaft nach einmaligem Verkehr voraussetzt. Ein mögliches Scheitern des Schwängerungsversuchs wird nicht einmal angedacht.<sup>38</sup> Der Sexualakt, so scheint es zusammenfassend, weist keine Merkmale weiblicher Selbstbestimmtheit auf, entbehrt jeglichem sexuellen Empfinden beider Beteiligter, wird durch ältere und in der Machthierarchie dominante Gemeindemitglieder vorangetrieben und dient lediglich dem an dringlich markierten Zweck der Generierung von Nachwuchs.

In der weiteren Entwicklung des Plots jedoch erzeugt Asters Film Elemente, die an stereotypen Figurentwürfen zweifeln lassen und unter die nicht nur die negativen Darstellungen der männlichen, amerikanischen Figuren fallen, die beinahe ausnahmslos als wenig sympathisch und triebbezogen zu beschreiben sind. Wie Mark, der sexuelle Abenteuer in Europa plant, scheint auch Christian von der Reise zunächst lang vermissten Sexualverkehr zu erwarten<sup>39</sup>, weshalb er auch zu Beginn hofft, dass Dani die knapp geäußerte und maximal

---

<sup>35</sup> 2:22:22

<sup>36</sup> 2:29:02

<sup>37</sup> 2:29:32

<sup>38</sup> In diesem Kontext gesehen ist es auffällig, dass die Szene, die den Sexualakt präsentiert, durch die Einblendung des Jungen mit der Behinderung, Ruben, mittels Überblendung kurz unterbrochen wird (2:24:59). Während Maja und der Amerikaner, der das Blut bzw. den Genpool des Dorfes erweitern soll, ihrer Bestimmung gemäß ein gesundes Kind zeugen sollen, wird der Junge mit dem deformierten Gesicht ersichtlich. Die Kamera fokussiert seine riesigen, fleischigen Lippen sowie sein eingewachsenes, auffällig kleines Auge. Neben der Schreckfunktion, die durch diese schnelle Montage ausgelöst werden soll, ist es der Kontrast der Körper, von dem man in der Erzeugung des Körperhorror zu profitieren versucht: Während die Anderen zur Fortpflanzung prädestiniert erscheinen, schaut der in der Filmnarration als anormal markierte Junge ins Leere. Seine Funktion liegt in der des isolierten Sehers, wahrscheinlich ist er es, der das vermeintlich perfekte Datum für den Sexualakt der Anderen bestimmt hat. Ein eigenes Sexualleben ist ihm nicht zgedacht, die Reproduktion seiner Anlagen in der Dorfgruppe nicht erwünscht. Schließlich ist auch seine Funktion als Seher zu hinterfragen, wenn man erfährt, dass er lediglich zeichnet, nicht aber spricht. Die Auslegung seiner Zeichnungen geschieht durch die Älteren, so dass unsicher ist, ob Rubens Zeichnungen eventuell nicht nur als Vorwand missbraucht werden, um die Interessen der Alten und die der das Dorf Regierenden durchzusetzen.

<sup>39</sup> 0:07:36

hinausgezögerte Einladung<sup>40</sup> ausschlagen wird. Insbesondere ist es das soeben bereits beschriebene Zeugungsritual, das zahlreichen Szenarios aus Horrorfilmen zuwiderläuft, indem der Cis-Mann Christian als ein zum Sex Gezwungener avanciert. Einerseits bringt ihn zwar seine Forscherneugier<sup>41</sup> dazu, dem Sex einzuwilligen, so dass er seine Sexualität einsetzt, um an scheinbar begehrenswertes Wissen und damit an Material für eine Dissertation gelangen zu können<sup>42</sup> – damit entspricht er zumeist weiblichen Filmfiguren, die das Interesse einflussreicher Männer an ihrem Körper nutzen, um im Gegenzug dafür etwas Angestrebtes zu erhalten –, andererseits sind die Geschehnisse im Dorf zu diesem Zeitpunkt bereits derart weit gediehen, dass sein Handeln durchaus auch als durch Furcht motiviert verstanden werden kann. Vor dem Akt zittert<sup>43</sup> er, wirkt zutiefst verunsichert und genießt den Geschlechtsverkehr ebenso wenig wie seine Partnerin, die diesem zumindest den Sinn der Reproduktion abgewinnen kann, damit die Ideale ihrer Kultur erfüllt sieht und deshalb zufrieden wirkt. Interessiert ist man lediglich an seinem Sperma. Der Körper des mittels Drogen<sup>44</sup> und Einschüchterung gefügig gemachten Mannes wird zudem von anderen Frauen berührt, deren Anwesenheit und Platzierung natürlich den dort geltenden Riten entsprechen, im umgekehrten Fall einer zum Sex gezwungenen Frau jedoch unter anderem durch den praktizierten Voyeurismus stark an Gang-Rape-Szenen und andere Akte sexueller Degradierung erinnern würden. Damit enttäuscht der Spielfilm Erwartungshalten eines genrekundigen Publikums, welches eine Vergewaltigung Danis einerseits anhand der klassischen Spielart des Backwood-Slashers und andererseits durch die narrative Fokussierung auf ihre Figur mit hoher Wahrscheinlichkeit erwartet hätte und lässt diese Christian in subversiver Manier zustoßen. Die noch in den USA getätigte Aussage seines Freundes Mark, dass Dani Christian missbrauche („It’s literally abuse.“<sup>45</sup>) – er bezieht sich auf emotionale Vereinnahmung – wird an dieser Stelle besonders tragisch ad absurdum geführt, erfährt Christian in Schweden doch körperlichen Missbrauch.

---

<sup>40</sup> 0:18:51

<sup>41</sup> Christian und Josh werden als Forscher und Wissenschaftler inszeniert. Insbesondere Christians Figur ist immer stärker bereit, in die ihm fremde Kultur einzutauchen. Dies unterscheidet ihn von Josh, der als beleesener Typus erscheinen soll (0:07:58). Christians Neugier scheint unermesslich, wenn er sich auf Handlungen einlässt, die ihn eigentlich ängstigen und er sich den Einheimischen regelrecht anbiedert (1:30:00) und dabei immer gewissenloser wird. Dani ist bisweilen irritiert über sein unterwürfiges Verhalten. Aus diesem Grund erscheint es umso absurder, wenn schließlich Dani in die Gruppe aufgenommen wird, Christian hingegen getötet wird.

<sup>42</sup> 2:03:27

<sup>43</sup> 2:20:23

<sup>44</sup> 2:20:50

<sup>45</sup> 0:08:26

Grundlegend geschehen Männern in *Midsommar* im Gegensatz zu zahlreichen Genvertretern ebenso grausame Dinge wie Frauen, in diesem Beispiel trifft Gewalt Männer zudem rein quantitativ häufiger. In ihrer Entwicklung sind die Dorfbewohner ebenso gehemmt und eingeschränkt wie ihre weiblichen Pendants. Interessant erscheint außerdem, dass Aster gänzlich auf eine Sexualisierung weiblicher Körper verzichtet – auch jenen Stellen, die diese aufgrund der Seherfahrungen im Genre geradezu herauszufordern scheinen.

Zudem präsentiert *Midsommar* durchaus einflussreiche Frauen, wie etwa Siv, eine der Älteren, die bei den Planungen rund um alle Rituale federführend erscheint; auch erscheint der in der Gemeinde übliche Senizid<sup>46</sup> einer 72jährigen Frau als dem des 72jährigen Mannes ebenbürtig – vor den harschen Regeln des Dorfes, so könnte man denken, sind alle Menschen gleich. Schließlich ist es die Krönung einer Frau zur Maikönigin in jedem Jahr, die auf mächtige Frauen in der Gemeinschaft verweist. Insbesondere im Falle der Ernennung Danis zur Maikönigin, kann dies als Stärkung ihrer Position gelesen werden: Ohne einen König an ihrer Seite wird die fremde Ausländerin gefeiert, weiter majestätisch ausstaffiert und rückt in das Zentrum der Feierlichkeiten. Mit der Übertragung der Entscheidung darüber, ob ein ihr unbekannter Dorfbewohner oder Christian geopfert werden soll<sup>47</sup>, kommt ihr bisher unerfahrene Macht über Leben und Tod<sup>48</sup> zu. Ihre Entscheidung, den Partner sterben zu lassen, erscheint in diesem Moment, der anfangs als Leerstelle<sup>49</sup> inszeniert wird, nicht als die einer rachsüchtigen Frau und Herrscherin – eine ebenfalls häufig genutzte stereotype Darstellung – sondern als Entscheidung, sich von ihm freimachen zu wollen und ein neues Leben jenseits dieser dysfunktionalen Beziehung beginnen zu wollen. Dafür scheint auf einen ersten Blick ihr Lächeln<sup>50</sup> und schließlich auch Grinsen<sup>51</sup> in der finalen Einstellung des Films zu sprechen, das man als aufkommende Autonomie deuten könnte, vielleicht sogar als Durchbruch des weiblichen Bösen, das sich seinen Weg bahnt in eine Welt, die Frauen ungerecht behandelt – ein im Genrefilm oftmals genutztes Narrativ.

---

<sup>46</sup> 1:06:14

<sup>47</sup> 2:34:50

<sup>48</sup> Dani entscheidet nun wie ihre psychisch erkrankte Schwester im Falle der Eltern ebenso darüber, wer leben darf oder sterben muss.

<sup>49</sup> Mittels Abblende und Montage wird eine vorübergehende Leerstelle erzeugt (2:36:57).

<sup>50</sup> 2:45:23

<sup>51</sup> 2:45:32



**Abbildung 5.** Danis irritierendes Grinsen in der letzten Einstellung des Films.

Gravierende Veränderungen jedoch, das macht der Film anhand häufig eingesetzter Gemälde und Zeichnungen<sup>52</sup> deutlich, die die Story des Films als eine unveränderliche wie bereits festgeschriebene präsentieren, kann eine Maikönigin nicht herbeiführen, scheinen Geschichte und Mythos sich doch selbst stetig zu wiederholen, so dass die alten Vorausdeutungen immer wieder erfüllt werden müssen.



**Abbildung 6.** Das Gemälde in den ersten Einstellungen des Films scheint der Erzählung bereits vorzugreifen.

<sup>52</sup> In zahlreichen Einstellungen präsentiert *Midsommar* Zeichnungen und Gemälde, die die noch folgende Handlung vorwegnehmen, jedoch ist dies dem Publikum zumindest anfangs nicht ersichtlich. Erst nachdem einzelne Elemente, wie etwa der Bär, erneut auftauchen, können diese von ZuschauerInnen erkannt werden.

Hierzu müssen Menschen verletzt werden und zu Schaden kommen. Gefahren für die Gemeinschaft, wie der Bär in den Zeichnungen, im diesjährigen Ritual verkörpert durch den neugierigen Christian<sup>53</sup>, müssen vernichtet werden, um die Gemeinschaft und die ihr zugrundeliegenden Mythen und erwünschten Verhaltensweisen zu erhalten und in ihren Bestrebungen zu motivieren.



**Abbildung 7.** Auch hier sehen wir zu Beginn des Films ein Gemälde, das Danis und Christians Schicksal bereits beschreibt. Es zeigt eine Frau mit einer Krone eines Bären.

Bei genauerer Betrachtung der Entwicklung Danis zeigt sich schließlich, dass ihr (temporärer) Autonomiezugewinn nur ein vermeintlicher ist und die Verbesserungen bezüglich ihrer Position innerhalb einer Gemeinschaft als zumindest ambivalent erkannt werden müssen. Danis westlich-moderne Herkunftskultur und deren Formen des Zusammenlebens wurden im Verlauf der Handlung als gefühllos, vorteilsbedacht, spaßorientiert und nicht zuletzt überheblich gegenüber Anderen entlarvt. Obgleich niemand ernsthaft Verantwortung für seine Mitmenschen übernehmen möchte, erachtet man den Erhalt menschlichen Lebens als höchsten Wert, behauptet es zu schätzen. Aus diesem Grund sind die AusländerInnen auch irritiert ob der Durchführung des Ättestupa<sup>54</sup>-Rituals<sup>55</sup>. Jedoch regt der Film diesbezüglich an, den Tod der

<sup>53</sup> Für den Namen Christian ist zu konstatieren, dass es sich um einen Telling Name handelt. Mit der Vernichtung der Figur Christian wird stellvertretend die christlich geprägte Glaubensvorstellung vernichtet, von der die paganistische Gruppe gänzlich isoliert lebt.

<sup>54</sup> Ättestupa bedeutet frei übersetzt „verwandter Abgrund“ und bezeichnet eine gängige Praxis in der schwedischen Mythologie, in der ältere Menschen sich entweder selbst in den Tod stürzten oder gestürzt wurden. Die Praxis wurde laut Überlieferung durchgeführt, wenn die



schwedischen Alten als eine Spiegelung des Todes von Danis Eltern zu betrachten, indem Dani in Visionen ihre toten Verwandten an dem Berg in Schweden erscheinen. Es wäre möglich, dass Danis manisch-depressive Schwester ebenfalls einen Senizid beging, um im Sinne der Euthanasie einem langen, qualvollen Alterstod zuvorzukommen. Während die Amerikanerin also sich selbst und ihre Erzeuger tötet, verhält es sich in Hårga dergestalt, dass die Gemeinschaft ihre SeniorInnen durch Tradition zum freiwilligen Suizid bringt, in der Rekrutierung von Nachwuchs jedoch eindeutig vitalistisch und pronatalistisch geprägt ist. Hier wird eine dualistische Perspektive auf den Sachverhalt Suizid deutlich. Dani glaubt aufgrund von manipulativen Aussagen Pelles<sup>56</sup>, dass die Dorfgemeinschaft einen Familienersatz darzustellen vermag, deutet die gemeinschaftlichen Tätigkeiten der Mitglieder als Beweis dafür und hofft, dass die Gruppe ihr den Halt bieten kann, den sie von Christian einzufordern stets Angst hatte und sich für jedes Bedürfnis ihrerseits immer entschuldigte<sup>57</sup>. Jedoch ist es so, dass die Hårga-Kultur keinerlei Individualität ihrer Mitglieder zulässt. In der Gemeinde haben Menschen Rollen und Funktionen, die ihnen als Kindern aufgrund scheinbarer Talente und Neigungen zugewiesen werden<sup>58</sup> und die es zu erfüllen gilt; außerhalb davon ist kein Lebensmodell möglich. Vernünftig leben heißt hier, den Regeln und Riten zu entsprechen, Emotionen sind weitestgehend eliminiert. Zusammenfassend kann somit konstatiert werden, dass Dani eine neue Gruppe gefunden hat, mit ihr aber sehr wahrscheinlich keine bessere; symbolisiert wird ihre Metamorphose analog zu den Zusammenhängen von Zwang, unter denen sie nun steht, besonders durch Danis Blumengewand am Ende der Erzählung. Sie wirkt fast entmenschlicht, in eine neue Form gebracht – sinnbildlich für ihre Veränderung aber gleichzeitig auch für das Korsett, in das sie gezwungen wurde. Kokonartig eingehüllt erscheint sie wie eine Bienenkönigin, an die große Erwartungen ihres Volkes herangetragen werden. Ob dieses unbekannte soziale Gefüge ihr letztendlich gut zu tun vermag, lässt die Narration offen. Anzunehmen aber ist, dass sie der Ideologie und den Machthabenden der Gruppe folgen wird, auch wenn diese sie nicht als Person wertschätzen, folgte sie doch auch der Gruppe der amerikanischen jungen Männer rund um ihren Freund, die sich merklich nicht für

---

Älteren sich nicht mehr um sich selbst kümmern konnten. In der japanischen Mythologie gibt es eine ähnliche Praxis, Ubasute (frei übersetzt: eine alte Frau verlassen/aufgeben).

<sup>55</sup> 1:13:17

<sup>56</sup> 1:22:32

<sup>57</sup> 0:18:00

<sup>58</sup> 1:43:03

sie interessierten und beispielsweise ihren Geburtstag vergaßen<sup>59</sup> oder sie, obwohl darüber informiert, dass Dani psychisch labil ist und sich in Therapie befindet<sup>60</sup>, zu einem Drogentrip drängten. In diesem Charakterzug, sich an Gruppen anzupassen, die nicht zu ihrem Wohlbefinden beitragen, kann in Dani ein Symbol für Frauen im Allgemeinen entdeckt werden. Im Gegensatz zu den Männern, aber auch zu Connie, die die Rituale Hårgas rasch für sich ablehnt, nimmt sie die ihr zugewiesene Rolle an, die die Kultur für sie bereithält. Insofern kann von einer Objektifizierung der Protagonistin gesprochen werden, deren Maiköniginnen-Herrschaft nur eine vermeintliche Vorherrschaft darstellt und die zudem nach einem Jahr ihr Ende findet. Völlig entindividualisiert erscheint Dani, wenn sie in dem Gewand, das alle Frauen über die Jahrzehnte hinweg zu Gleichen macht, während der Festivität immer mehr verstummt.<sup>61</sup> War sie zuvor eine bisweilen laut schreiende, vielleicht auch hysterische Frau, wiegt diese von ihr ausgehende Stille umso schwerer. Heftige Gefühlsausbrüche gehören der Vergangenheit an, wenn die junge Frau im ritualisierten Raum ruhig bleibt und sich nicht zur Wehr setzt. Schließlich muss ihr bereits angesprochenes Grinsen bis zur Ablende des Films einer weiteren Betrachtung unterzogen werden: Als die DorfbewohnerInnen beim Verbrennungsritus mit einer inszeniert wirkenden Wehklage einsetzen, ihre Haare raufen, weinen und schreien<sup>62</sup>, glaubt Dani in ihnen ihre eigenen Emotionen und Reaktionen wieder zu erkennen und fühlt sich der Gruppe nahe. Dani scheint verborgen geblieben zu sein, dass sämtliche kollektive Freudensausbrüche und körperliche Leidensmanifestationen theatral wie funktional in Szene gesetzt werden. Hierzu passt auch Pelles Beschreibung, die er noch in den USA vor der gemeinsamen Abreise über sein Dorf tätigt: „It’s like theater.“<sup>63</sup> Wie seine Aussage im Kreise der jungen Männer, dass man zu Midsommar sicher auch Schwedinnen schwängern könne<sup>64</sup>, nicht ernst genommen wurde, sondern metaphorisch als Option für sexuelle Erlebnisse gedeutet und dadurch in ihrem Foreshadowing als das missachtet wurde, was es schließlich werden sollte, verhält es sich auch mit anderen Aussagen Pelles. Das Publikum ist zu diesem Zeitpunkt der Handlung nicht mehr in der Lage, Danis Lachen sicher als Zeichen der Erleichterung oder als verzweifeltes Lachen zu deuten. Angesichts der Tatsache, dass sie der Verbrennung mehrerer Menschen,

---

<sup>59</sup> 0:55:25

<sup>60</sup> 0:08:27

<sup>61</sup> 2:33:55

<sup>62</sup> 2:44:50

<sup>63</sup> 0:23:09

<sup>64</sup> 0:08:08

darunter auch Christian im Fell des getöteten Bären<sup>65</sup>, zusieht, verbleibt ihr Lachen nicht nur optisch als ein „schiefes“, da unbegründetes, fehlinterpretierendes Lächeln. Analog dazu skizziert *Midsommar* weder ein Frauenfiguren empowerndes feministisches Szenario, noch handelt es sich bei dem Film um eine misogyn stereotype Darstellung und Zurschaustellung weiblicher Körper. Vielmehr präsentiert er zutiefst abgeklärte Einsichten in Formen und Varianten des menschlichen Zusammenlebens:

Viele Fakten zu Danis Familiengeschichte bleiben im Vagen, aber womöglich stellt die alternative Schwedengemeinschaft eine ähnlich zwangsverhaftete Gemeinschaft dar wie die westliche Kernfamilie eine darstellte. Während Danis Schwester den Bann durch Suizid durchbrechen zu versucht, sucht Dani noch ihre Lösung des existenziellen Problems. Die scheinbar neu entdeckte Welt und Kultur erscheint somit als nur scheinbare Alternative, in der die eigenen westlich-kapitalistischen Prinzipien und Werte widerscheinen als die bereits bekannten und herrschenden, namentlich Jugend, Schönheit, Gebärfähigkeit, erwünschte Sozialkompetenz und Leistungsfähigkeit. Die vermeintliche Simplifizierung und Rückführung in eine scheinbar „einfachere“ Lebenswelt, die mit der Natur in Einklang zu stehen scheint, ist ebenso eine vom Leistungsprinzip und Anpassungsfähigkeit bestimmte, worauf etwa der von Alten eingeforderte Senizid verweist, wenn der alte Mensch weichen muss um Jüngeren Platz zu machen, sobald die eigene Leistungsfähigkeit und damit der Beitrag zur Gemeinschaft erschöpft sind. Die US-amerikanische Reisegruppe, die sich zum Teil aus Anthropologen zusammensetzt, die das kulturell „Andere“ erforschen möchten, entdeckt auf diese Weise letzten Endes nur eine Variation ihrer selbst in ihrem Studienobjekt. Eine ähnliche Wirkung wird *Midsommar* auf zahlreiche ZuschauerInnen haben, indem sie sich zunächst angezogen fühlen können von der anderen Welt Hårgas, um sich anschließend von der Andersartigkeit und scheinbaren Unverständlichkeit nur abgestoßen zu fühlen. Dies gilt insbesondere aber nicht ausschließlich für die Repräsentation von Weiblichkeit, die es als eine stets sozial konstruierte zu identifizieren gilt und die als durch Ideale geleitet erkannt werden muss. Indem der Film hier ungewohnte Gestaltungen vornimmt, welche wiederum auf die Gestaltung der eigenen gewohnten Welt und ihrer mimetischen medialen Nachahmung und deren teilweise Überhöhung verweisen, erlebt ein aufmerksames Publikum einen verstörenden Erkenntniseffekt. Ein mögliches Ergebnis kann in der Dekonstruktion der bekannten und als „normal“

---

<sup>65</sup> 2:43:05

wahrgenommenen Werte und Prinzipien liegen, die deutlich macht, dass die altbekannten gesellschaftlichen Grundlagen des Zusammenlebens nicht nachvollziehbar sein müssen und sich damit immer als „gemachte“ entpuppen. Gelebte Formen menschlicher Gemeinschaften müssen im Ergebnis als unveränderbar identifiziert werden und gelingen darüberhinaus nur unter Opfern – worin die desillusionierendste Erkenntnis des Films und damit der Höhepunkt der Generierung des Horrors zu sehen ist.

**Sarah Reininghaus & Julia Willms**, Mai 2020

## LITERATUR

**Butler**, Judith (2006): *Gender Trouble*. Routledge: London.

**Cherry**, Brigid (2009): *Horror*. Routledge Film Guidebooks. Routledge: London/ New York.

**Clover**, Carol (1992): *Men, Women, and Chain Saws*. Princeton University Press: Princeton.

**De Beauvoir**, Simone (2000): *Das andere Geschlecht*. Rowohlt: Reinbeck.

**Freud**, Sigmund (1963): *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Fischer: Frankfurt a.M.

**Link**, Jürgen (1997): *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: Eine programmierte Einführung*, 6. unver. Aufl. Fink: München.

**Mulvey**, Laura (1999): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hg. von Braudy, Leo und Marshall Cohen. Oxford University Press; New York. S. 833-844.

**Reininghaus**, Sarah/**Willms**, Julia (2020): *Körperlichkeit und Genderkonzepte im Horrorfilm*. In: *Gender und Design. Positionen zur Vergeschlechtlichung in Gestaltungskulturen*. hg. von Bieling, Tom. Mimesis International: Mailand. S. 101-113.

**Scovell**, Adam (2017): *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Auteur Publishing Columbia University Press: New York.

**Seidl, Stephanie/Zimmermann, Julia** (2011): *Jenseits des Kategorischen. Konzeption des ‚Heidnischen‘ in volkssprachigen literarischen und chronikalischen Texten des 13. Jahrhunderts.* In: *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter.* hg. von Borgolte, Michael/Dücker, Julia/Müllerburg, Marcel/Schneidmüller, Bernd. Akademie-Verlag: Berlin. S. 325-381.

**Stiglegger, Marcus** (2011): „Die Bedeutung des Horrorfilms für Jugendliche“. In: *mediamanual.* Texte 2011. Nr. 15, S. 1-12.

**Stiglegger, Marcus** (2010): *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror.* Bertz + Fischer: Berlin.

**Williamson, J.W.** (1999): *Hillbillyland. What the Movies Did to the Mountains & What the Mountains Did to the Movies.* The University of North Carolina Press: Chapel Hill & London. S. 149-172.

## FILME

*The Babadook.* Australien. 2014. 94 Min.

*Carrie.* USA. 1976. R: Brian De Palma. 94 Min.

*The Devils.* Großbritannien. 1971. R: Ken Russell. 111 Min.

*The Green Inferno.* USA, Chile. 2013. R: Eli Roth. 100 Min.

*Hereditary.* USA. 2018. R: Ari Aster. 128 Min.

*The Hills Have Eyes.* USA. 1977. R: Wes Craven. 86 Min.

*Ich seh Ich seh.* Österreich. 2014. R: Veronika Franz, Severin Fiala. 99 Min.

*Midsommar.* USA, Schweden. 2019. R: Ari Aster. 147 Min. / Director's Cut 171 Min.

*Munchausen.* USA, Mexiko. 2013. R: Ari Aster. 13 Minuten.

*Psycho.* USA. 1960. R: Alfred Hitchcock. 109 Min.

*Rosemary's Baby.* USA. 1968. R: Roman Polanski. 131 Min.

*The Strange Thing About the Johnsons.* USA. 2011. R: Ari Aster. 29 Minuten.

*The Texas Chain Saw Massacre.* USA .1974. R: Tobe Hooper. 83 Min.

*The Wicker Man.* Großbritannien. 1973. R: Robin Hardy. 84/99 Min.



---

**Sarah Reininghaus** (links) studierte Germanistik, Philosophie und Erziehungswissenschaft an der TU Dortmund. Derzeit arbeitet sie an der TU Dortmund und beschäftigt sich im Rahmen ihrer kulturwissenschaftlich orientierten Dissertation mit Ikonografien der Shoah und ihrer popkulturellen Transformationen. Forschungs- sowie Publikationsschwerpunkte sind neben Aspekten literarischer und filmischer Interkulturalität vor allem horrorfilmstudies unter besonderer Berücksichtigung von Gender- und Körperlichkeitsaspekten. **Julia Willms** (rechts) hat angewandte Kultur- und Literaturwissenschaften an der TU Dortmund (B.A.) sowie nach einem Auslandsaufenthalt an der California State University, Long Beach Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Goethe Universität Frankfurt (M.A.) studiert. Aktuell ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln im Rahmen des DFG-Projekts „Medienpathologien. Die Zuschreibung krankhafter Folgen von Kunstrezeption und Mediennutzung und deren Interferenz mit ästhetischen Konzepten 1770-1925“ angestellt und promoviert am Beispiel von Snuff-Filmen zu diskursanalytischen Zugängen zur Rezeption pathologisierter Darstellungen des Sterbens.

© 2020: Sarah Reininghaus & Julia Willms, DESIGNABILITIES Design Research Journal (ISSN 2511-6264). Authors retain the rights to their articles, which are published by DESIGNABILITIES Design Research Journal with their permission. Any use of these materials provide proper citation to the author and DESIGNABILITIES | [www.designabilities.org](http://www.designabilities.org)

**Citation Information:**

Reininghaus, Sarah & Willms, Julia (2020): „It’s like theater“ – Soziale Konzepte von Gender & Körperlichkeit in Ari Asters *Midsommar*. In: DESIGNABILITIES Design Research Journal, (05) 2020 <https://tinyurl.com/y8exhzpe> ISSN 2511-6274