



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Period Piece

Inszenierung von Menstruation in Spielfilmen aus genreanalytischer und
feministisch-filmtheoretischer Perspektive

verfasst von | submitted by

Franziska Sauer BA MA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissen-
schaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Andrea Braidt Privatdoz. MLitt

Danksagung

Ich möchte von Herzen allen danken, die mich während meines Studiums und bei der Entstehung dieser Masterarbeit unterstützt haben. Ein besonderer Dank gilt meiner Familie, meinem lieben Tobi und meiner Toffy: Danke für eure offenen Ohren, die aufmunternden Gespräche und eure stetige Motivation. Zudem möchte ich mich herzlich bei meiner Betreuerin, Mag. Dr. Andrea Braidt für ihre Expertise, ihr konstruktives Feedback und die allgemeine Begleitung bei der Entstehung dieser Arbeit bedanken!

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG UND HINTERGRUND	4
1.1 RELEVANZ UND FORSCHUNGSZIELE	5
1.2 FORSCHUNGSFRAGEN UND AUFBAU	8
2. ÄSTHETIK DES BLUTES: VISUELLE INSZENIERUNG ALS TABUBRUCH	9
2.1 MENSTRUATION ALS STIGMA IN FILM UND GESELLSCHAFT	10
2.2 THE MALE GAZE UND GENREERWARTUNGEN	13
2.3 EXZESSIVE INSZENIERUNG DES MENSTRUATIONSBLUTES	16
2.3.1 Horror: Das Abjekte und das Spektakel	17
2.3.2 Komödie: Toilet Humor	28
2.4 RELEVANZ VON AUTHENTIZITÄT IN DER VISUELLEN DARSTELLUNG	33
3. MENARCHE IM FILM – COMING OF AGE	34
3.1 COMING OF AGE ALS GENREÜBERGREIFENDES ERZÄHLMOTIV	36
3.2 DRAMA: MENSTRUATION ALS WENDEPUNKT	40
3.2.1 Menarche als (sexuelle) Veränderung	41
3.2.2 Menarche und die Erfahrung sexualisierter Gewalt	49
3.2.3 Exkurs: Kulturelle Unterschiede	57
3.3 FEMALE BODY HORROR – MENSTRUATION ALS BEDROHUNG	63
3.3.1 Das Monster und The Monstrous-Feminine	64
3.3.2 Fantasy-Horror – Menstruation als Teil des Mythischen	70
3.4 KOMÖDIE: MENSTRUATION MIT UNWISSEN UND CHAOS	76
4. MENSTRUATION UND GESCHLECHTSIDENTITÄT	83
4.1 DOING GENDER: MENSTRUATION ALS MARKER FÜR GENDER	85
4.2 MENSTRUATION UND PATRIARCHALE MACHTVERHÄLTNISSE	86
4.2.1 Konfrontation und Ekel (Komödie/Coming of Age)	87
4.2.2 Lust und Kontrolle (Thriller und Romanze)	91
4.2.3 Weibliche Lust und Bedrohung (Horror)	102
4.2.4 Menstruation als physische Bedrohung (Horror und Thriller)	108
4.2.5 Menstruation als Symbol für systematische Unterdrückung der Frau	115
4.3 MENSTRUATION UND QUEER REPRÄSENTATION	121
5. FAZIT UND AUSBLICK	125
LITERATUR	140
FILME	144
6. ANHANG	146
ABSTRACT DEUTSCH	146
ABSTRACT ENGLISCH	147

1. Einleitung und Hintergrund

„You’re saying it like you’re scared. Start saying it like it’s normal: menstruation.”
- Abbie (Greta Gerwig), *20th Century Women*¹

Menstruation, Periode, Zyklus – über 50 % der Weltbevölkerung erleben mehrere Jahrzehnte ihres Lebens mit dieser natürlichen biologischen Funktion. Täglich menstruieren etwa 300-800 Millionen Menschen weltweit.² Doch trotz ihrer Allgegenwärtigkeit bleibt die offene Diskussion über Menstruation jedoch oft ein Tabu. Dies spiegelt sich auch in der Kunst und insbesondere im Film wider. Der Film als audiovisuelles Medium hat die besondere Fähigkeit, gesellschaftliche Realitäten und Ideologien abzubilden und gleichzeitig aktiv zu konstruieren. Als kulturelles Artefakt ist er nicht nur ein Spiegel, sondern auch ein Werkzeug zur Konstruktion von Wirklichkeit. In ihrer Studie zu Menarche in Film und Fernsehen meint Kissling, das Thematisieren von Menstruation im Film könne sowohl bestehende Vorurteile verstärken als auch dazu beitragen, sie zu hinterfragen und zu verändern.³ Diese festgestellte Ambivalenz wird in dieser Arbeit zum Anlass genommen, um zu analysieren, wie Menstruation in den vergangenen knapp 50 Jahren in Filmen inszeniert wurde und welche narrativen und gesellschaftlichen Funktionen diese Darstellungen erfüllen.

Die Inszenierung von Menstruation im Film bietet tiefgreifende Einblicke in gesellschaftliche Normen, Geschlechterrollen und Tabus. Obwohl Menstruation ein integraler Bestandteil des Lebens ist, wird sie oft vermieden oder verzerrt gezeigt. Kissling hebt hervor, dass in Film und Fernsehen Menstruation tendenziell nur indirekt angesprochen werde, beispielsweise durch das Erwähnen von PMS (Prämenstruelles Syndrom) oder suggestiv durch das Zeigen von Menstruationsartikeln. Die Zurückhaltung, über Menstruation zu sprechen bzw. Menstruationsblut tatsächlich zu zeigen, spiegle die tief verwurzelten Tabus und Stigmata wider, die damit verbunden seien.⁴ In den meisten Kulturen wird Menstruation als etwas Unreines oder Unangemessenes betrachtet, was zu einem Mangel an offener Kommunikation und Bildung führe.⁵ Diese gesellschaftlichen Normen werden durch den Film sowohl reflektiert als auch

¹ *20th Century Women*, R.: Mike Mills, US 2016, 01:30:33-01:30:37.

² Vgl. Yvonne Laudien, „3 Mythen und 3 Fakten über die Menstruation“, *UNICEF*, 2023, <https://www.unicef.de/informieren/aktuelles/blog/-/menstruation-maedchen-und-frauen-drei-mythen-und-fakten/273812>, Zugriff: 10.06.2024

³ Vgl. Elisabeth A. Kissling, „On the rag on screen: Menarche in film and television“, *Sex Roles*, 46(1-2), 2002, S. 5–12, hier S. 11.

⁴ Vgl. ebd., S. 5.

⁵ Vgl. z. B. Namita Bhandare, „Breaking new ground: films on menstruation shatter an old silence Indian“, *Journal of Gender Studies* 26(1-2), 2019, S. 196-206, hier S. 204f.

perpetuiert. Die doppelte Funktion des Films macht die Analyse der Menstruationsdarstellung zu einem wichtigen Bereich der feministischen Filmtheorie und Genderforschung.

Diese Masterarbeit zielt darauf ab, Spielfilme der westlichen Welt aus genreanalytischen und feministisch-filmtheoretischen Perspektiven zu untersuchen, in denen Menstruation nicht nur verbal thematisiert oder umschrieben wird, sondern visuell durch das Zeigen von Menstruationsblut inszeniert wird. Der Fokus auf Filmen mit visuellen Inszenierungen von Blut wurde gewählt, da diese Form der Inszenierung eine besonders eindringliche und oft provokative Auseinandersetzung mit dem Tabu der Menstruation ermöglicht, die in der Filmproduktion weitgehend unterrepräsentiert ist. Der Horrorfilm *Carrie* (R.: Brian De Palma, US 1976) gilt als prägender Pionier und Tabubrecher in diesem Kontext. Als Vorreiter wird *Carrie* im Laufe dieser Arbeit auch immer wieder als Referenz dienen. Der historische Hintergrund der Marginalisierung und Stigmatisierung von Menstruation und Periodenblut bildet eine wichtige Grundlage für die Untersuchung ihrer Inszenierung im Film.

Um die relevanten Filme für diese Analyse auszuwählen, wurde ein mehrstufiger Ansatz verwendet. Zunächst erfolgte eine systematische Recherche in der IMDb-Datenbank unter Verwendung spezifischer Schlagwörter wie „menstruation“, „period blood“, „menarche“ und verwandter Begriffe. Diese Suche wurde durch eine gezielte Literaturrecherche ergänzt, die bestehende Studien und Kritiken zu Filmen mit Menstruationsszenen einbezog. Zusätzlich wurden Filme aus verschiedenen Filmgenres und Jahrzehnten berücksichtigt, um ein möglichst breites Spektrum an Inszenierungsweisen zu erfassen. Nach einer jeweiligen Sichtung der Schlüsselszenen in den recherchierten Filmen wurden jene für die Analyse herangezogen, in welchen Menstruation nicht nur symbolisch oder indirekt behandelt wird, sondern diese durch eine explizite visuelle Inszenierung von Menstruationsblut eine zentrale Rolle spielt. Die eingrenzende Auswahl konzentriert sich auf Filme, die seit der Veröffentlichung von *Carrie* im Jahr 1976 bis zum Jahr 2023 erschienen. Insgesamt wurden mit dieser Vorgehensweise 36 Filme identifiziert, deren Schlüsselszenen im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden.

1.1 Relevanz und Forschungsziele

Bordwell et al. heben hervor, dass ein Film als Kunstwerk nicht aus zufälligen Elementen bestehe, sondern jedes narrative, formale oder ästhetische Detail eine Aussage habe.⁶ Unter dieser

⁶ Vgl. David Bordwell et al., *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill Education, 122020, S. 62f.

Annahme trägt auch die Inszenierung von Blut in diversen Formen eine Bedeutung – doch Blut ist nicht gleich Menstruationsblut. Bei kreativen Entscheidungen im Filmprozess, zu welchen auch die Inszenierung von Blut gezählt werden kann, orientieren sich Filmemacher*innen oft an üblichen Vorgehensweisen je nach der Art des Filmes – oder auf Französisch: dem Genre.⁷ Für die Analyse von Filmgenres lassen sich verschiedene Zugänge feststellen. Bordwell et al. beschreiben Filmgenres als Klassifikationen, die Ähnlichkeiten in der Narration, im Stil, in der Ikonografie usw. aufweisen und Filmemacher*innen gewisse Leitfäden bieten. Diese Leitfäden würden Erwartungen beim Publikum schaffen, was in Filmen eines bestimmten Genres zu sehen ist.⁸ Casetti ergänzt, dass Genres in erster Linie als Mittel zur Klassifikation dienen, indem sie Filme größeren Gruppen ähnlicher Werke zuordnen. Darüber hinaus würden Genres als generative Prinzipien wirken, die Produktion und Rezeption von Filmen beeinflussen, sowie als Verständigungswerkzeuge, die es Filmemacher*innen und Publikum ermöglichen, eine gemeinsame Vorstellung von Bedeutungen und Inhalten eines Films zu entwickeln.⁹

Mundhenke betont unter Bezugnahme auf unter anderem Hißnauer¹⁰, Hickethier¹¹ und Bordwell¹² eine Analyse auf drei Ebenen: Herstellung, Text und Rezeption.¹³ Die Kommunikationskategorien Herstellung und Rezeption ließen sich mithilfe des Gattungsbegriffs (Spielfilm, Dokumentarfilm oder Animationsfilm) bestimmen, während die textuelle Gestaltung durch das Filmgenre beschrieben werden würde. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich demnach ausschließlich mit Filmen der Gattung Spielfilm. Genres würden weiter als intermediale Verständigungsbegriffe dienen und könnten verschiedene Medien wie Roman, Comic, Film oder Computerspiel umfassen. Medienproduzent*innen hätten oft bestimmte Form- oder Genrepräferenzen, die vor allem auf der Stoffebene Ausdruck fänden. Hierbei gehe es um genretypische ästhetische und inhaltliche Elemente wie Plotstrukturierung, Setting, Figuren sowie die Verwendung der Kamera, musikalische Kompositionen und Standardsituationen, die als

⁷ Vgl. David Bordwell et al., *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill Education, ¹²2020, S. 331.

⁸ Vgl. ebd., S. 329ff.

⁹ Vgl. Francesco Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, *Montage/AV*, 10, 2001, S. 155–173, hier S. 155.

¹⁰ Vgl. Christian Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Konstanz: UVK, 2011.

¹¹ Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler, 2007.

¹² Vgl. David Bordwell, *Narration in the fiction film*, London: Methuen, 1985.

¹³ Vgl. Florian Mundhenke, „Gattungen und Genre“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 39-52, hier S. 47ff.

übergreifende Konstanten bestünden.¹⁴ Rick Altman bietet mit seinem semantisch-syntaktischen Ansatz eine Grundlage, um die Strukturen und Mechanismen von Genres besser zu verstehen. Die semantische Ebene umfasse dabei visuelle und narrative Elemente wie wiederkehrende Figuren, typische Schauplätze oder zentrale Motive. Die syntaktische Ebene beschreibe währenddessen, wie diese Elemente in spezifischen Erzählstrukturen arrangiert werden, um konsistente Bedeutungen und Erzählweisen zu erzeugen. Beide Ebenen stünden in einer wechselseitigen Beziehung, die nicht nur für die Definition eines Genres, sondern auch für dessen Vermarktung eine zentrale Rolle spiele. Gleichzeitig spiegeln die Ebenen die kulturellen und historischen Kontexte wider, in denen Genres entstehen und sich fortentwickeln. Altman integriert dabei unterschiedliche Perspektiven. Er greift den Ritualansatz auf, der Genres als Spiegel gesellschaftlicher Wünsche und kollektiver Bedürfnisse verstehe, und verbindet ihn mit dem ideologischen Ansatz, der aufzeige, wie Genres gezielt eingesetzt werden, um Zuschauer*innen in bestimmte Narrative und Weltbilder einzubinden. Gerade in einer hybriden Filmkultur, in der Genregrenzen zunehmend verschwimmen und neue Mischformen entstehen, biete dieser Ansatz eine Möglichkeit, Genre-Theorien weiterzuentwickeln. Er vereint historische, kulturelle, semantische und syntaktische Ansätze, um der Vielschichtigkeit und Dynamik moderner Genrebildung gerecht zu werden.¹⁵

Ziel dieser Arbeit ist es, zu untersuchen, wie Genrekonventionen auf semantischer und syntaktischer Ebene die Inszenierung von Menstruation, die visuelle Darstellung von Menstruationsblut und die narrative Bedeutung davon beeinflussen. Dabei werden Fragen zur visuellen Präsenz des Blutes, zu Erzählstrukturen, symbolischen Bedeutungen und der Konstruktion von Gender in verschiedenen Genres aufgegriffen. Durch diese Untersuchung soll nicht nur ein tieferes Verständnis für die filmische Inszenierung von Menstruation gewonnen werden, sondern auch ein Beitrag zur Diskussion über Geschlechterbilder und patriarchale gesellschaftliche Normen geleistet werden. Die Bedeutung von Menstruationsinszenierung für die Geschlechterrepräsentation im Film ist ein zentrales Thema. Menstruation kann als kulturelles Zeichen für Weiblichkeit betrachtet werden – was in dieser Arbeit kritisch hinterfragt wird – und ihre Inszenierung im Film beeinflusst maßgeblich die Konstruktion von binärer Geschlechteridentität. Ein feministisch-filmtheoretischer Ansatz mit Bezugnahme auf Theorien

¹⁴ Vgl. Florian Mundhenke, „Gattungen und Genre“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 39-52, hier S. 47f.

¹⁵ Vgl. Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 2019, S. 216ff.

wie etwa „Das Abjekte“ von Julia Kristeva¹⁶ oder „The Monstrous-Feminine“ von Barbara Creed¹⁷ ermöglicht es, die Komplexität der Menstruationsinszenierung im Film im Kontext von Gender, Machtverhältnissen und patriarchaler Gesellschaft zu erforschen. Die Methodik beinhaltet eine Filmanalyse bzw. Szenenanalyse der ausgewählten Werke, wobei man sich ausschließlich mit Filmen beschäftigt, in welchen Menstruationsblut visuell zu sehen ist.¹⁸

1.2 Forschungsfragen und Aufbau

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, die Entwicklung und Inszenierung von Menstruation in Filmen der letzten knapp 50 Jahre zu untersuchen und dabei die Konstruktion von Gender, Stereotypen und gesellschaftlichen Normen zu analysieren. Die Betrachtung unter verschiedenen Genreerwartungen soll dazu dienen, Inszenierungen und Intentionen besser zu verstehen bzw. Problematiken zu erkennen. Hierfür wurden thematische Forschungsfragen formuliert, welche in dieser Arbeit beantwortet werden:

1. Wie beeinflussen die Konventionen und Erwartungen verschiedener Filmgenres die Inszenierung von Menstruation – insbesondere hinsichtlich Tabuisierung und Stigmatisierung – und wie variiert dabei die Inszenierung von Menstruationsblut je nach Genre?
2. Wie wird Menarche als narrativer Wendepunkt in Coming of Age-Geschichten und anderen Genres inszeniert und welche Bedeutung hat sie für die Entwicklung der Figuren?
3. Wie beeinflussen Genreerwartungen die Inszenierung von Menstruation in unterschiedlichen filmischen Kontexten und wie trägt dies zur medialen Konstruktion von Gender und Verhandlung von Geschlechterrollen bei?
4. Wie wird Menstruation im Film als private, öffentliche oder politische Angelegenheit inszeniert?

Die Struktur dieser Arbeit gliedert sich in mehrere Kapitel, welche sich an thematischen Kontextualisierungen der Menstruation in Filmen orientieren. Dem vorangestellt wird das Kapitel „Ästhetik des Blutes: Visuelle Inszenierung als Tabubruch“, welches sich konkret mit der Sichtbarkeit von Menstruationsblut auseinandersetzt. Es werden zunächst vier Horrorfilme abgegrenzt, in welchen Blut exzessiv im Sinne der Theorie des exzessiven Körpers im

¹⁶ Vgl. Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.

¹⁷ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023.

¹⁸ Filme, in welchen Blut im Zusammenhang mit Geburten oder Fehlgeburten inszeniert wird, werden nicht beachtet.

Horrorgenre nach Linda Williams¹⁹ als besonders intensiv und bedeutungsschwer analysiert wird. Diesen gegenübergestellt werden zwei Inszenierungen in Komödien, in welchen eine unnatürlich große Menge an Menstruationsblut für humoristische Zwecke zu sehen ist. In den darauffolgenden beiden Kapiteln wird die Inszenierung von Menstruation auf deren Bedeutung für die Narration und aus inhaltlichen Perspektiven analysiert. In Kapitel 3 „Menarche im Film – Coming of Age“ und Kapitel 4 „Menstruation und Geschlechtsidentität“ werden Schlüsselszenen unter feministisch-filmtheoretischen Ansätzen untersucht und mit einem Fokus auf die vielfältigen Bedeutungsdimensionen, die Menstruation in verschiedenen Genres und narrativen Kontexten einnimmt, analysiert. Abschließend fasst ein Fazit die zentralen Erkenntnisse dieser Analyse zusammen und reflektiert deren Relevanz für die feministische Filmtheorie.

2. Ästhetik des Blutes: Visuelle Inszenierung als Tabubruch

„If you took up-close pictures of my vagina while I was on my period,
it would be disturbing, but it doesn't make it wrong!“
– Lady Bird (Saoirse Ronan), *Lady Bird*²⁰

Das folgende Kapitel befasst sich mit den visuellen Inszenierungen von Menstruationsblut, den ästhetischen Entscheidungen und ihrer Bedeutung in verschiedenen Filmgenres. Der Fokus liegt dabei spezifisch auf Filmszenen, in welchen das Blut prominent in Szene gesetzt wird. Das Kapitel setzt sich zunächst damit auseinander, wie das Zeigen von Menstruationsblut im Film bereits als Tabubruch gesehen werden kann und nimmt dabei Bezug auf die historische Stigmatisierung von Menstruation. Der Raum bzw. die Aufmerksamkeit, welche/r der Inszenierung gewidmet wird, variiert stark. Die Inszenierungen beinhalten kleine Blutflecken, die nur für wenige Sekunden im Bild erscheinen, während die Menstruation eher narrative Konsequenzen nach sich zieht, wie beispielsweise in den in Kapitel 3 dieser Arbeit analysierten Menstruationsszenen aus *Eve's Bayou*²¹ oder *A Walk on the Moon*²². Es gibt Inszenierungen, in welchen Menstruationsblut auf Körperteilen oder Kleidungsstücken über mehrere Szenen hinweg zu sehen ist, wie in *The Reaping*²³ oder *Run Sweetheart Run*²⁴ –

¹⁹ Vgl. Linda Williams, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, *Film quarterly*, 44(4), 1991.

²⁰ *Lady Bird*, R.: Greta Gerwig, US 2017, 00:53:47-00:53:55.

²¹ Vgl. *Eve's Bayou*, R.: Kasi Lemmons, US 1997.

²² Vgl. *A Walk on the Moon*, R.: Tony Goldwyn, US 1999.

²³ Vgl. *The Reaping*, R.: Stephen Hopkins, US 2007.

²⁴ Vgl. *Run Sweetheart Run*, R.: Shana Feste, US 2020.

analysiert in Kapitel 4 – und solche, in welchen das Menstruationsblut eigenständig und in Übermaßen in Szene gesetzt wird, wie in *Carrie*²⁵, *Dirty Love*²⁶, *Excision*²⁷, *A Cure for Wellness*²⁸, *Borat Subsequent Moviefilm*²⁹ und *Perpetrator*³⁰. Nach einem historischen Überblick der Bedeutung von Menstruation werden jene sechs Szenen aus diesen Filmen in Bezug auf Exzess und Tabubruch beleuchtet.

2.1 Menstruation als Stigma in Film und Gesellschaft

Kaser fasst aus Informationen aus historischen Schriften zusammen, dass bereits im antiken Griechenland Menstruation von Hippokrates und Aristoteles als der wesentliche Unterschied zwischen Mann und Frau betrachtet wurde. Sie hätten diese einerseits als eine Art „Katharsis“ beschrieben, eine reinigende Funktion, die dem Körper der Frau zugutekam. Andererseits wäre das Menstruationsblut auch als schädlich und toxisch angesehen worden, was den Körper der Frau belastete. Diese ambivalente Wahrnehmung hätte sich mit der Zeit fortgesetzt und einen Einfluss auf religiöse und gesellschaftliche Normen gehabt. Im Hellenismus wären Gesetze erlassen worden, die menstruierenden Frauen den Zugang zu heiligen Orten verwehrten. Eine ähnliche Haltung wäre auch im frühen Christentum zu beobachten, wo menstruierende Frauen im Alten Testament für sieben Tage als unrein galten und vom religiösen Leben ausgeschlossen wurden. Auch im Islam wäre Menstruation als unrein betrachtet worden, was dazu geführt habe, dass Frauen während ihrer Periode vom Gebet und anderen religiösen Praktiken ausgeschlossen worden seien. Diese kulturellen und religiösen Vorschriften trugen zur Verstärkung des Menstruationsstigmas bei und verbanden die Menstruation dauerhaft mit Unreinheit. Bis in das 19. Jahrhundert sei die Verbindung zwischen Menstruation und Fruchtbarkeit nicht klar gewesen.³¹ Erst im Jahr 1958 wurde von dem Arzt Karl Johann Burger belegt, dass Menstruationsblut nicht giftig sei.³²

²⁵ Vgl. *Carrie*, R.: Brian De Palma, US 1976.

²⁶ Vgl. *Dirty Love*, R.: John Mallory Asher, US 2005.

²⁷ Vgl. *Excision*, R.: Richard Bates Jr., US 2007.

²⁸ Vgl. *A Cure for Wellness*, R.: Gore Verbinski, US/DE 2016.

²⁹ Vgl. *Borat Subsequent Moviefilm*, R.: Jason Woliner, US/GB 2020.

³⁰ Vgl. *Perpetrator*, Jennifer Reeder, US/FR 2023.

³¹ Vgl. Karl Kaser, *The Balkans and the Near East: introduction to a shared history*, Münster: LIT-Verlag, 2011, S. 250f.

³² Vgl. Endometriose Vereinigung Deutschland, „Infoblatt Menstruation für Pädagog*innen“, *Endometriose Vereinigung*, 2023, S. 1, https://www.endometriose-vereinigung.de/wp-content/uploads/2023/08/Menstruation_Infoblatt.pdf, Zugriff: 06.01.2025.

Johnston-Robledo und Chrisler setzten sich mit dem Stigma von Menstruation auseinander und analysierten, dass jenes heutzutage stark durch gesellschaftliche Schweigepraktiken aufrechterhalten werde. Es würde unter anderem dadurch weiter bestehen, dass das Thema im Alltag typischerweise vermieden werde – außer unter bestimmten Umständen, wie in privaten Gesprächen mit weiblichen Freundinnen und Verwandten, in Gesundheits- oder Biologiekursen oder bei Ärzt*innen.³³ Die Existenz von Dutzenden von Euphemismen für Menstruation in verschiedenen Kulturen – wie von Gottlieb beleuchtet – zeige ebenfalls, wie das Stigma unterstützt werde.³⁴ Auch in der Werbung ist dies sichtbar. Eine Analyse der Werbeanzeigen zu Periodenprodukten in der westlichen und arabischen Welt von Chabih und Elmasry zeigt, wie die dortigen Werbungen die Botschaft vermitteln würden, dass menstruierende Personen sowohl das Blut als auch die Tatsache, dass sie menstruieren, verbergen sollen.³⁵

Sharpe und Sexton übertragen solche Beobachtungen auf die filmische Inszenierung und stellen fest, dass Menstruationsblut im Film auch heute noch tabuisiert wird und – wenn inszeniert – mit anderen Körperflüssigkeiten, wie etwa Muttermilch oder Fäkalien, einen Effekt von Abscheu hervorrufen soll.³⁶ Bhandare erweitert diese Perspektive um die Inszenierung in indischen Filmen und setzt sie in einen religiös-kulturellen Kontext. In ihrer Forschung zu Filmen mit Menstruationsthematisierung in Indien zeigt sie auf, dass Frauen im traditionellen Hinduismus während ihrer Menstruation als unrein gelten und sich vor dem Kontakt mit Männern reinigen müssen oder nicht im eigenen Haus schlafen dürfen.³⁷ Auch Creed beleuchtet das Thema Menstruation im Film unter anderem in einem historischen Kontext und hält fest, dass menstruierende Frauen etwa im 14. Jahrhundert von der katholischen Kirche als gefährlich betrachtet und das monatliche Bluten mit magischen Fähigkeiten oder Hexerei in Verbindung gesetzt worden sei. Menstruation sei aus religiöser Perspektive als etwas Böses und Unreines

³³ Vgl. Ingrid Johnston-Robledo/Joan C. Chrisler, „The Menstrual Mark: Menstruation as Social Stigma“, *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, hg. v. Chris Pobel et al., Singapore: Springer Pte. Limited, 2020, S. 181–199, hier S. 183.

³⁴ Vgl. Alma Gottlieb et al., „Menstrual Taboos: Moving Beyond the Curse“, *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, hg. v. Chris Pobel et al., Singapore: Springer Pte. Limited, 2020, S. 145–162, hier S. 145ff.

³⁵ Vgl. Houda Driss Chabih/Mohamad Hamas Elmasry, „The menstrual taboo and the nuances of misogyny: Comparing feminine hygiene TV advertisements in the Arab and western worlds“, *Journal of Arab & Muslim Media Research*, 15(1), 2022, S. 23–44, hier S. 40f.

³⁶ Vgl. Rachel F. Sharpe/Sophie Sexon, „Mother’s Milk and Menstrual Blood in Puncture: The Monstrous-Feminine in Contemporary Horror Films and Late Medieval Imagery“, *Studies in the Maternal*, 10(1), 2018, S. 1–26, hier S. 23f.

³⁷ Vgl. Namite Bhandare, „Breaking new ground: films on menstruation shatter an old silence Indian“, *Journal of Gender Studies* 26(1–2), 2019, S. 196–206, hier S. 202.

erachtet worden, wobei Frauen in vielen Kirchen (in manchen Kulturen auch heute noch) der Zutritt verboten worden sei.³⁸

Diese Tabuisierung und das Verbergen der Menstruation in der Gesellschaft spiegeln sich in den filmischen Inszenierungen wider, indem Menstruation etwa nur indirekt thematisiert wird. So wird im Film häufig auf Euphemismen und subtile Hinweise zurückgegriffen, um das Thema anzusprechen, ohne es explizit zu zeigen. Dies passiert zum Beispiel durch das Nennen von PMS (Prämenstruelles Syndrom) als Begründung, dass eine Frau emotional ist, oder visuell, indem etwa symbolisch Menstruationsprodukte zu sehen sind. Als Beispiel kann hier die „Menstruationsszene“ im Film *My Girl*³⁹ herangezogen werden. Zuerst hört man die 11-jährige Vada (Anna Chlumsky) aufschreien, während die Kamera eine distanzierte Totale ihres Hauses zeigt. Danach sieht man, wie Vada aus dem Badezimmer kommend die Stufen hinunterläuft und panisch nach ihrem Vater ruft. Sie trifft auf die neue Freundin ihres Vaters, Shelly (Jamie Lee Curtis), und erklärt ihr außer Atem: „I’m hemorrhaging“.⁴⁰ Shelly fragt daraufhin: „Did this happen in the bathroom? How old are you?“.⁴¹ Anschließend werden die Figuren bei einem aufklärenden Gespräch in Vadas Schlafzimmer gezeigt. Es gibt in dieser Inszenierung jedoch keine visuellen Hinweise darauf, dass Vada ihre erste Periode bekommen hat. Zuletzt wurde die Buchverfilmung *Are You There God? It’s Me, Margaret*⁴² aus dem Jahr 2023 von Journalistin Heather Schwedel kritisiert, da die erste Menstruation der Protagonistin in der Buchvorlage im Fokus stehe, jedoch in der Verfilmung kein tatsächliches Blut inszeniert werde.⁴³ Feministische Filme wie jener, die Menarche und Menstruation unter positivem Licht thematisieren wollen, können somit trotzdem von stigmatisierenden Nachrichten überlagert werden. In einer Filmindustrie, welche seit jeher nicht vor blutigen Gewaltszenen zurückschreckt, könne man sich laut Lewis nur verwirrt darüber fühlen, wie positive Botschaften zu Menstruation internalisiert werden sollen, wenn diese eigentlich versteckt wird.⁴⁴

³⁸ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023, S. 37.

³⁹ Vgl. *My Girl*, R.: Howard Zieff, US 1990, 01:10:10-01:10:52.

⁴⁰ Ebd., 01:10:32.

⁴¹ Ebd., 01:10:37-01:10:41.

⁴² Vgl. *Are You There God? It’s Me, Margaret*, R.: Kelly Fremon Craig, US 2023.

⁴³ Vgl. Heather Schwedel, „Are You There, Period Blood? It’s Me, Heather“, *Slate*, 2023, <https://slate.com/culture/2023/05/are-you-there-god-its-me-margaret-period-menstrual-blood.html>, Zugriff: 10.09.2024.

⁴⁴ Vgl. Jen Lewis, „About the Cover: Beauty in Blood—A Macrophotographic Lens on Menstruation, Body Politics, and Visual Art“, *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, hg. v. Chris Pobel et al., Singapore: Springer Pte. Limited, 2020, S. 7-8, hier S. 7.

2.2 The Male Gaze und Genreerwartungen

Eine Inszenierung von Menstruation in Filmen direkt durch Menstruationsblut ist eine Seltenheit. Um verschiedene Inszenierungen bzw. Nicht-Inszenierungen von Menstruationsblut zu verstehen, kann die Theorie bzw. Praxis des „Male Gaze“ in der Filmproduktion herangezogen werden. Der Male Gaze im Film wurde erstmals 1975 von Filmtheoretikerin Laura Mulvey in ihrem Essay „Visual pleasure and narrative cinema“⁴⁵ diskutiert. Dabei argumentiert sie, wie Frauenfiguren in Filmen so gezeigt werden würden, dass sie den ästhetischen Ansprüchen des heterosexuellen Mannes entsprechen. Mulvey beschreibt den Male Gaze als ein Konzept, das Frauen im Kino auf passive Objekte reduziert und sie der aktiven, männlichen Perspektive unterordnet. Dieser Effekt werde durch filmische Mittel wie spezifische Kameraeinstellungen, nahe Aufnahmen von weiblichen Körperteilen, den Schnitt, die narrative Struktur und weiterführend auch das Nicht-Zeigen von allem, was diesen Gaze stören könnte – wie etwa Menstruation – erreicht.⁴⁶ Dadurch beschränke der Male Gaze den weiblichen Körper oft auf seine „to-be-looked-at-ness“.⁴⁷ Darüber hinaus argumentiert Mulvey, dass die Inszenierung von Frauenfiguren im Film eine Bedrohung für die männliche Illusion darstellen könne, da sie symbolisch mit der Angst des Mannes vor Kastration verbunden seien. Um diese Bedrohung zu neutralisieren, würden Filme oft auf voyeuristische oder fetischistische Mittel zurückgreifen, die die Inszenierung von Frauenfiguren kontrollieren und sie optisch in statische, passive Objekte verwandeln.⁴⁸ Diese patriarchale Struktur der Blickführung – bestehend aus dem Blick der Kamera, des Publikums und der Figuren untereinander – sorgt dafür, dass Aspekte weiblicher Körperlichkeit aus der Inszenierung verdrängt werden. Solche Themen stehen im Widerspruch zu den heteronormativen ästhetischen Idealen und könnten die narrative und visuelle Illusion, die der Film womöglich zu erzeugen versucht, durchbrechen. Menstruation kann als ein besonders

⁴⁵ Vgl. Laura Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, hg. v. Scott MacKenzie, Berkeley: University of California Press, 2014, S. 359–370.

⁴⁶ Eine Veranschaulichung dieser Störung des Male Gaze wird in einer Szene des Films *The Virgin Suicides* (US 1999, 00:09:11-00:10:53) von Regisseurin Sofia Coppola inszeniert. Der Film wird aus der Perspektive männlicher Teenager erzählt, die von fünf Schwestern fasziniert sind, die in derselben Straße wohnen. Sie beobachten sie etwa mit Fernrohren, und einer der Jungen schleicht sich nach einem Abendessen bei der Familie ins Badezimmer der Mädchen. Dort riecht er an ihren Parfüms und Make-up. Die Fantasie wird jedoch unterbrochen, als er einen Kasten öffnet und darin einen Vorrat an Tampons findet. Als dann auch noch eine der Schwestern (Kirstin Dunst) das Badezimmer betritt, um sich einen Tampon zu holen, verlässt er schockiert das Haus. In diesem Film wird kein Menstruationsblut gezeigt, jedoch wird inszeniert, wie bereits das Auffinden von Menstruationsprodukten ausreicht, um eine männliche Fantasie zu brechen und potenziell das männliche Publikum abzuschrecken.

⁴⁷ Vgl. Laura Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, hg. v. Scott MacKenzie, Berkeley: University of California Press, 2014, S. 359–370, hier S. 368f.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 359ff.

prägnantes Beispiel dafür angesehen werden, wie bestimmte, nicht sexualisierte Inszenierungen des weiblichen Körpers im Film vermieden werden, um den ästhetischen Vorstellungen des männlichen Blicks gerecht zu werden.⁴⁹ Laut Forschungen von Rozin et al. empfinden viele Menschen bereits in Verbindung mit Menstruationsprodukten Ekel und Peinlichkeit. So wurde selbst ein unbenutzter, eingepackter Tampon von Männern und Frauen als unangenehm wahrgenommen und wurde nicht angegriffen⁵⁰, während Männer laut einer Studie von Roberts et al. Frauen als inkompetenter und unsympathischer wahrnahmen, wenn diese anstatt einer Haarklammer unabsichtlich einen Tampon aus ihrer Tasche fallen ließen.⁵¹ Das heteronormative männliche Publikum mit Periodenblut im Film zu konfrontieren, stellt demnach ein potenzielles Risiko dar und könnte erklären, warum Menstruation auf der Leinwand selten thematisiert wird.

Blothner betrachtet Filmgenres aus einer Marketingperspektive und behauptet, dass die „geeignete“ Adressierung des männlichen Publikums bei der Vermarktung von Filmen wiederum eine wichtige Rolle spiele. Bereits in den Anfangsphasen der Entwicklung einer Filmidee werde festgelegt, in welchem Filmgenre die Handlung spielen wird. Grund dafür sei einerseits eine Einschätzung der Zielgruppe des Filmes bzw. die Erwartung der demografischen Eigenschaften des zukünftigen Publikums. Die über die Jahre bzw. Jahrzehnte gewachsenen Sehgewohnheiten der Zusehenden ließen jene gewissen Muster – Genremuster – in Filmen erkennen, welche es ermöglichen, gewisse Handlungsverläufe zu erwarten. Obwohl Filme sich nicht einem Filmgenre zuordnen müssen, meint Blothner, dass diese deshalb aus Marketingperspektive in jedem Fall relevant seien.⁵²

Statistiken der Geschlechterverteilung des Kinopublikums würden weiters zeigen, wie Frauen sich historisch eher romantische Filme und Liebeskomödien ansehen würden (bzw. diese Genres eher an Frauen vermarktet werden) und sich Männer mehr Filme aus den Genres Horror und Action mit männlichen Hauptdarstellern ansehen. In den Genres Fantasy, Komödie und Drama hingegen gäbe es keine so deutlichen Unterschiede. Diese Geschlechterpräferenzen würden oft auf festgelegten Sehgewohnheiten und kulturellen Erwartungen basieren⁵³, die von

⁴⁹ Wie die vorliegende Arbeit allerdings auch zeigen wird, wird auch die menstruierende Frau/das menstruierende Mädchen im Film oftmals sexualisiert.

⁵⁰ Vgl. Paul Rozin et al., „Individual differences in disgust sensitivity: Comparisons and evaluations of paper-and-pencil versus behavioral measures“, *Journal of Research in Personality* 33, 1999, S. 330–351, hier S. 347.

⁵¹ Vgl. Tomi-Ann Roberts et al., „'Feminine Protection': The Effects of Menstruation on Attitudes Towards Women“, *Psychology of Women Quarterly* 26(2), 2002, S. 131–139, hier S. 135f.

⁵² Vgl. Dirk Blothner, „Filmgenres und Zielgruppen“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 199–213, hier S. 200f.

⁵³ Vgl. ebd., S. 210f.

patriarchalen Strukturen geprägt sind. Bordwell et al. nennen diesbezüglich das Genremixing als einerseits eine Technik, um innovativ zu sein, andererseits, um das Zielpublikum zu erweitern. So würden beispielsweise romantische Filme mit typischerweise weiblicher Zielgruppe oder Superheld*innenfilme mit typischerweise männlicher Zielgruppe mit dem Filmgenre Komödie gemixt werden, um ansprechender für ein breiteres und diverseres Publikum zu sein.⁵⁴

In ihrem Buch „Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television“ aus dem Jahr 2012 berichtet Rosewarne von etwa 200 Film- und TV-Szenen, in welchen Menstruation thematisiert wird.⁵⁵ Nur ein geringer Anteil davon zeigt Menstruationsblut jedoch visuell. In den 36 in dieser Arbeit diskutierten Filmen aus den Jahren 1976 bis 2023, in welchen auch Periodenblut zu sehen ist, erschienen über 50 % nach dem Jahr 2012 und davon wiederum der Großteil ab dem Jahr 2017. Nordlin merkt in ihrer Arbeit zu Repräsentation des weiblichen Körpers und Menstruation in Film und TV an, dass als Folge der #metoo-Debatte im Jahr 2017 ein „Female Gaze“ in der Filmindustrie zunahm und begründet dies damit, dass heutzutage mehr weibliche Personen an Filmsets beteiligt wären als vor der #metoo-Debatte.⁵⁶ Eine Studie von Hong und Zhang bestätigt etwa, dass Männer, welche vor #metoo mit Harvey Weinstein zusammengearbeitet hätten, nun über ein Drittel eher mit Frauen zusammenarbeiten würden. Die gestiegene Präsenz weiblicher Filmschaffender hinter der Kamera – Regisseurinnen, Drehbuchautorinnen und Produzentinnen – habe entscheidend dazu beigetragen, dass weibliche Erfahrungen und Tabuthemen wie Menstruation häufiger und offener dargestellt werden.⁵⁷

Trotz einer steigenden Anzahl von Filmen, die Menstruation thematisieren, bleibt die visuelle Inszenierung von Menstruationsblut in der Filmgeschichte jedoch eine Seltenheit. In nur einer minimalen Anzahl von Filmen – im Vergleich zu 130 Jahren Filmgeschichte – kommt es zu einer visuellen Inszenierung von Menstruationsblut, da auch im realen Leben von menstruierenden Menschen noch erwartet wird, dass diese ihre Periode verstecken – vor allem vor Männern. Johnston-Robeldo und Chrisler argumentieren in ihrem Artikel, dass sich Frauen

⁵⁴ Vgl. David Bordwell et al., *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill Education, 122020, S. 333.

⁵⁵ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 2.

⁵⁶ Vgl. Siiri Nordlin, *Period Shift: How Streaming Era Film and Television Reinvent and Subvert Menstrual Tropes*, Oslo: University of Oslo, 2022, S. 22.

⁵⁷ Vgl. Hong Luo/Laurina Zhang, „Scandal, social movement, and change: Evidence from# MeToo in Hollywood“, *Management Science*, 68, 2022, S. 1278-1296, hier S. 1288f.

dadurch oft selbst bereits durch die Linse eines kritischen und internalisierten Male Gaze betrachten würden.⁵⁸

2.3 Exzessive Inszenierung des Menstruationsblutes

Trotz der begrenzten Repräsentation von Menstruation im Film gibt es jedoch jene kleine Anzahl von Filmen, in denen Menstruationsblut nicht nur angedeutet wird oder versteckt bleibt, sondern bewusst und übermäßig inszeniert wird. Diese Filme stellen eine interessante Ausnahme dar, die den traditionellen Umgang mit Menstruation im Film infrage stellt und die Erwartungen des Publikums bricht. In den Filmen *Carrie*⁵⁹, *Dirty Love*⁶⁰, *Excision*⁶¹, *A Cure for Wellness*⁶², *Borat Subsequent Moviefilm*⁶³ und *Perpetrator*⁶⁴ wird Menstruation nicht einfach als Körperfunktion behandelt, sondern als stark visuell aufgeladenes Element, das die Grenzen der realistischen Inszenierung überschreitet. Als Referenzwert wird hier der durchschnittliche normale Blutverlust von 50-60 Millilitern pro gesamte Periode herangezogen.⁶⁵ „Cinematic Excess“ beginne laut Kristin Thompson dort, wo in einem Film als überschüssig empfundene Elemente auftreten, die über das Erzählte hinausgehen. Damit könnten etwa Ästhetik, Ton oder Bildsprache gemeint sein. Exzess könne allerdings nur von einem geübten Publikum identifiziert werden, welches den Film nicht nur als eine Aufnahme der Realität, sondern als Kunstwerk interpretiert.⁶⁶ Linda Williams beschäftigt sich in ihrem Artikel „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“ mit der Beziehung zwischen Film und Körper und damit, wie verschiedene Filmgenres Bilder verwenden, um emotionale und körperliche Reaktionen beim Publikum hervorzurufen. Das Horrorgenre identifiziert Williams dabei als ein „Body Genre“ und als Exzess beschreibt sie etwa als übertrieben inszeniert empfundene Gewalt oder Emotionen, welche eine körperliche Wirkung auf das Publikum haben (z. B. Schrecken oder Mitleid).⁶⁷ Vier der sechs in

⁵⁸ Vgl. Ingrid Johnston-Robledo/Joan C. Chrisler, „The Menstrual Mark: Menstruation as Social Stigma“, *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, hg. v. Chris Pobel et al., Singapore: Springer Pte. Limited, 2020, S. 181–199, hier S. 188.

⁵⁹ Vgl. *Carrie*, R.: Brian De Palma, US 1976.

⁶⁰ Vgl. *Dirty Love*, R.: John Asher, US, 2005.

⁶¹ Vgl. *Excision*, R.: Richard Bates Jr., US 2007.

⁶² Vgl. *A Cure for Wellness*, R.: Gore Verbinski, US/DE 2016.

⁶³ Vgl. *Borat Subsequent Moviefilm*, R.: Jason Woliner, US/GB 2020.

⁶⁴ Vgl. *Perpetrator*, R.: Jennifer Reeder, US/FR 2023.

⁶⁵ Vgl. Sophie Kelm-Worbs, „Hypermenorrhoe oder einfach nur Menstruation: Wie viel Blut ist normal?“, *Deutsche Apotheker Zeitung*, 2022, <https://www.deutsche-apotheker-zeitung.de/news/artikel/2022/12/04/menstruation-wie-viel-blutung-ist-normal>, Zugriff: 23.09.2024.

⁶⁶ Vgl. Kristin Thompson, „The Concept of Cinematic Excess“, *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, hg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, 1986, S. 130-142, hier S. 133f.

⁶⁷ Vgl. Linda Williams, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, *Film quarterly*, 44(4), 1991, S. 2–13, hier S. 3f.

diesem Kapitel analysierten Filme sind dem Horrorfilmgenre zuzuordnen und haben auf semantischer Ebene weiters als Gemeinsamkeit, dass die menstruierende Person jeweils ein jugendliches Mädchen ist. Interessanterweise finden sich ähnliche Inszenierungen auch in Komödien, die ebenfalls auf Übertreibung und Surrealismus setzen, um das Thema Menstruation auf eine andere, oft satirische Weise zu behandeln. In der folgenden Analyse wird untersucht, wie diese Filme durch ihre exzessive Inszenierung von Menstruationsblut sowohl mit den konventionellen Darstellungen des weiblichen Körpers als auch mit den Erwartungen von Genre und Publikum spielen. Dabei wird der „Cinematic Excess“ als zentrales Element der Inszenierung beleuchtet und aufgezeigt, wie er nicht nur die visuelle Ästhetik, sondern auch die narrative Funktion von Menstruation im Film verändert.

2.3.1 *Horror: Das Abjekte und das Spektakel*

„Das Abjekte“ ist ein Begriff, der von Julia Kristeva in ihrem Essay „Powers of Horror: An Essay on Abjection“ aus dem Jahr 1980 geprägt wurde. Im Kontext des Horrorgenres beziehe sich das Abjekte auf der semantischen Ebene des Genres auf jene Gegenstände oder Phänomene, die eine tiefe, instinktive Reaktion des Ekels und der Ablehnung hervorrufen. Diese abjekten Elemente seien oft jenseits dessen, was als normal, sauber oder akzeptabel betrachtet wird. Sie überschreiten die Grenzen des Gewohnten und Vertrauten und rufen eine intensive emotionale Reaktion hervor. Zum Beispiel könne der Anblick von Blut, Verfall, Leichen oder Mutationen als abjekt empfunden werden.⁶⁸ Auch Tabuthemen wie Tod, Krankheit, Sexualität, Gewalt oder eben Menstruation können als abjekt empfunden werden. Menstruationsblut bezeichnet Kristeva als etwas, das unrein ist, aber gleichzeitig auch akzeptierte Grenzen übersteigt und dabei stets sexuelle Grenzen signalisiert. Menstruationsblut werde hierbei, gemeinsam mit Exkrementen, als schmutzig eingestuft, was beispielsweise andere Körperflüssigkeiten wie Sperma oder Tränen nicht wären.⁶⁹

Creed wendet das Konzept des Abjekten konkret auf das Horrorfilmgenre an, in welchem abjekte Elemente vielfältig sein können und von grotesken Kreaturen über unheimliche Geräusche bis hin zu verstörenden Szenarien oder Bildern reichen würden. Die Verwendung des Abjekten im Horrorfilmgenre diene dazu, beim Publikum eine tiefe emotionale Reaktion – oft

⁶⁸ Vgl. Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection*, New York: Columbia University Press, 1982, S. 1-5.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 72-74.

eine Mischung aus Abscheu, Faszination und Angst – auszulösen. Durch die Konfrontation mit dem Abjekten würden die Grenzen des Normalen und Sicherens infrage gestellt werden, und es entstünde ein Gefühl der Unsicherheit und des Unbehagens. Dies könne dazu beitragen, eine Atmosphäre der Spannung und des Grusels zu erzeugen, die charakteristisch für den Horrorfilm sei. In Horrorfilmen werde das Abjekte oft als Werkzeug eingesetzt, um psychologische Ängste und gesellschaftliche Tabus zu erkunden. Es ermögliche den Zuschauer*innen, sich mit ihren eigenen tief verwurzelten Ängsten und Unsicherheiten auseinanderzusetzen. Durch die Inszenierung des Abjekten könnten Horrorfilme auch soziale und kulturelle Normen infrage stellen und kritisch reflektieren.⁷⁰

Carrie (R.: Brian De Palma, US 1976)⁷¹

In der Opening-Sequenz des Films *Carrie* aus dem Jahr 1976 ist die 16-jährige Filmfigur Carrie (Sissy Spacek) nach dem Schulsport beim Duschen zu sehen. In einer Kamerafahrt durch die Mädchenumkleidekabine werden – von einer verträumten Musik untermalt – in Slow Motion ihre Schulkameradinnen gezeigt, die sich duschen und umziehen. In roter Schrift werden im rechten unteren Bildabschnitt der Filmtitel „carrie“ sowie die Credits eingeblendet. Der Raum ist durch das heiße Duschwasser mit Dampf gefüllt, es sind jedoch die Mädchen – einige darunter komplett nackt oder in meist weißer Unterwäsche –, die mit Handtüchern und Kleidungsstücken nacheinander werfen und dabei lachen, gut zu erkennen. Die Kamerafahrt endet auf der von Dampf umhüllten Carrie, welche sich in einer Dusche im hinteren Bereich der Garderobe befindet und sich duscht. Der Film zeigt Nahaufnahmen des nackten Körpers der Filmfigur, teilweise in Slow Motion, hinterlegt von der friedlichen Musik.⁷² Die Kameraführung begleitet die Seife, mit welcher sich Carrie mit geschlossenen Augen zuerst ihr Gesicht einseift, danach ihren Bauch und ihre Beine. Dabei wechselt die Kameraeinstellung zwischen Aufnahmen von Carries gesamtem Körper und Detailaufnahmen davon hin und her. Die sexuell aufgeladene Fantasiestimmung (inszeniert durch exzessiven Male Gaze) wird gebrochen, als Carrie die Seife fallen lässt und Blut zu sehen ist, welches mit dem Duschwasser an Carries Beinen hinunterrinnt. Die Musik stoppt. Der Film zeigt, wie Carrie auf ihre Hand blickt, auf welcher Blut zu sehen ist,

⁷⁰ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York: Routledge, 2023, S. 12-16.

⁷¹ Um den Umfang dieser Arbeit zu begrenzen, wird in dieser Untersuchung ausschließlich der Originalfilm *Carrie* (1976) berücksichtigt. Das Remake aus dem Jahr 2013 wird nicht behandelt, da der Fokus auf einer breiten Analyse unterschiedlicher Filme liegt, um verschiedene Herangehensweisen an das Thema zu untersuchen.

⁷² Vgl. *Carrie*, R.: Brian de Palma, US 1976, 00:02:52-00:02:54.

und diese zu ihrem Gesicht hebt. In Nahaufnahmen sieht man in ihrem Gesicht die ersten Anzeichen von Panik. Die Montage springt zwischen Nahaufnahmen von Carries Augenpartie und der blutigen Hand hin und her. Dann ist zu sehen, wie Carrie Hilfe suchend zwischen ihren Händen und ihren Schulkolleginnen hin und her blickt und währenddessen aus dem Duschbereich in den Garderobenbereich tritt. Das Bild zeigt die nackte Carrie nun von hinten, wie diese mit ausgestreckten Armen schreiend auf ihre Mitschülerinnen zustürzt und dabei das Blut auf ihren Händen auf den Kleidungsstücken der anderen Mädchen verteilt. Man hört und sieht, wie Carrie um Hilfe fleht und die Mädchen sie zuerst angeekelt wegstoßen und dann beginnen, sie auszulachen. Es wird zwischen Carries Perspektive – welche zeigt, wie die anderen Mädchen sich über sie lustig machen und sie mit Menstruationsbinden bewerfen – und Großaufnahmen von Carries panischem Gesicht, mit weit aufgerissenen Augen und ungläubigen Blicken auf ihre blutigen Hände, gewechselt. Die Mädchen drängen Carrie zurück in die Dusche und beschmeißen sie weiter mit Periodenprodukten, während „Gross! Gross!“ und „Clean it up!“⁷³ zu hören ist. Im Chor wird schließlich „Plug it up!“⁷⁴ gerufen, während zu sehen ist, wie Carrie weinend und schreiend an der Wand zu Boden sinkt. Die Situation wird aufgelöst, indem gezeigt wird, wie die Turnlehrerin auf den Lärm aufmerksam wird, sich durch die Mädchenmenge kämpft und eine Schülerin fragt, was los sei. Diese antwortet lachend: „Carrie! She just got her period“.⁷⁵ Es ist zu sehen, wie sich die Lehrerin zu der panisch in der Duschecke kauernenden Carrie durchdrängt und sich diese daraufhin schreiend an die weiße Turnhose der Lehrerin klammert. Dabei wird Periodenblut auf der Hose verteilt. Die Lehrerin redet auf Carrie ein: „It’s okay! Just stand up and take care of yourself!“⁷⁶ und „Grow up! Stand up and take care of yourself!“.⁷⁷ Sie gibt der um sich schreienden Carrie eine Ohrfeige, um diese zu beruhigen und schüttelt sie. Es ertönen zwei hohe Streichertöne und der Schnitt zeigt eine Glühbirne der Lampe über ihnen, welche zerspringt – Carries telekinetischen Fähigkeiten wurden aktiviert. Nachdem die anderen Mädchen von der Lehrerin weggeschickt wurden, tröstet jene Carrie, fragt sie, ob sie nicht Bescheid wisse und meint, dass sie es ihr alles erklären werde.⁷⁸ In der folgenden Szene wird Carrie vor der Direktion sitzend gezeigt, in welcher die Turnlehrerin und der Direktor ihre Verwunderung darüber

⁷³ *Carrie*, R.: Brian de Palma, US 1976, 00:05:04-00:05:05.

⁷⁴ Ebd., 00:05:07-00:05:17.

⁷⁵ Ebd., 00:05:37-00:05:38.

⁷⁶ Ebd., 00:05:58-00:05:59.

⁷⁷ Ebd., 00:06:02-00:06:03.

⁷⁸ Vgl. ebd., 00:02:34-00:06:45.

ausdrücken, dass Carrie noch nicht über Menstruation Bescheid wisse und dass sie mit 16 Jahren alt für ihre Menarche sei.

Als erster Film, welcher Menstruation grafisch inszeniert, wird in *Carrie* das Blut als Angstquelle für die Protagonistin inszeniert, welche eine friedliche Fantasiestimmung für jene und für das Filmpublikum durchbricht. Das Duschwasser, mit welchem sich die Figur eigentlich säubern soll, wird durch das Blut als verschmutzt gezeigt. Hierbei wird deutlich, wie *Carrie* semantische Elemente wie Blut, Wasser und den weiblichen Körper nutzt, um einen Bruch mit der Unschuld und Reinheit zu markieren. Syntaktisch wird das Blut jedoch in die narrative Struktur eingebettet, indem es als Katalysator für Carries Entwicklung fungiert – von einem unsicheren Mädchen hin zur monströsen Figur. Carries Sexualisierung wird als gebrochen inszeniert, indem sie nicht mehr in Slow Motion gezeigt wird, die träumerische Musik verschwindet und der Fokus der Kamera ab dem Eintreffen der Menarche auf Carries panischer und ängstlicher Reaktion liegt. Carrie weiß nicht, was mit ihrem Körper geschieht, was durch die Nahaufnahmen ihres Blickes auf ihre blutigen Hände deutlich wird. Das Blut wird exzessiv inszeniert, indem nicht nur die Menge davon nicht der Norm entspricht, sondern Carrie jenes auch auf sämtlichen Kleidungsstücken von ihren Mitschülerinnen sowie auf der weißen Turnhose ihrer Lehrerin verteilt. Durch die detaillierten Nahaufnahmen und die übermäßige Menge des Blutes wird die Szenerie bewusst ins Übermaß gesteigert, was Zuschauer*innen zugleich fasziniert und abstößt. Der übersteigerte Einsatz des Blutes kann weiter als Symbol für Verschmutzung und Kontrollverlust interpretiert werden. Durch die angeekelten und aggressiven Reaktionen ihrer Mitschülerinnen, welche sie auslachen und mobben, wird auch Carries nackter Körper – welcher nun mit Blut bedeckt ist – nicht mehr als attraktiv oder begehrenswert inszeniert, sondern als Ort von Scham, Angst, Trauma und Verletzlichkeit. Eine ähnlich ängstliche und unwissende Reaktion der menstruierenden Person, Menstruationsblut in Kombination mit Wasser und gepaart mit einer Sexualisierung der menstruierenden Figur, zeigt 40 Jahre später auch der Film *A Cure for Wellness*.

A Cure for Wellness (R.: Gore Verbinski, US/DE/LU 2016)

Im Science-Fiction Horrorfilm *A Cure for Wellness* wird Menstruationsblut ebenfalls im Übermaß in Kombination mit Wasser inszeniert. Die Handlung spielt in einer medizinischen Wellnessanstalt in der Schweiz, welche Patient*innen verspricht, diese durch spezielle Wassertherapien zu heilen. Geleitet wird jenes von Dr. Heinrich Volmer (Jason Isaac) und auch

seine 15-jährige Tochter Hannah (Mia Goth) ist dort Patientin. Der Film wird aus der Perspektive des jungen Bankers Lockhart (Dane DeHaan) erzählt, welcher einen Patienten aus der Anstalt zurück in die USA bringen soll. Während des Aufenthalts hat er jedoch einen Autounfall und landet selbst in der Anstalt. Der Film zeigt, wie er versucht, mehr über den ihm suspekten Ort herauszufinden und sich dabei mit Hannah anfreundet. Schließlich entdeckt er, dass das Grundwasser, in welchem die Therapien durchgeführt werden, die Patient*innen stark dehydriert. Mit Aalen, die in den Grundwasserbecken wohnen und den Körpern der verstorbenen Patient*innen wird eine Art Lebenselixier gewonnen. Als Auftakt des Finales des Films findet Lockhart dies alles heraus, indem er einen Prozess in den Grundwasserbecken mit einem Leichnam beobachtet. Zuerst entdeckt er jedoch ein altes Portrait von Hannah, welches vermuten lässt, dass Hannah viel älter ist, als sie sich ausgibt.⁷⁹ Eine Aufnahme der Portraits wird von einer Nahaufnahme von Hannahs Gesicht überblendet, welche sich einen roten Lippenstift aufträgt. Dieser Schnitt verbindet visuell zwei gleichzeitig ablaufende Handlungen. Von nun an wird hin- und hergeschnitten zwischen dem, was die Figur Hannah erlebt und wie Lockhart den Prozess mit dem Leichnam beobachtet. Das parallele Schneiden zwischen Hannahs Erleben und Lockharts Beobachtung des Leichnams verstärkt die Spannung, indem es eine kontrastierende Dynamik zwischen den beiden Perspektiven aufbaut. Die Kamera zeigt Hannah zuerst von hinten und dann in einer Totale von vorne, wie sie in einem weißen Nachthemd gekleidet langsam zu einem der Becken geht. Die Lichtstimmung ist dunkel und die Szene ist von einer mit Spannung aufgeladenen Musik unterlegt, was das Filmpublikum vermuten lässt, dass etwas Bedrohliches bevorsteht.⁸⁰ Nach einer Nahaufnahme ihres Gesichtes, in welcher ihre roten Lippen aus der Dunkelheit hervorstechen, wird Hannah nochmals in einem Bild von unter der Wasseroberfläche gezeigt und man sieht, wie Hannah in das Becken blickt.⁸¹ Sie steigt hinein, was ebenfalls aus einer Unterwasserperspektive gezeigt wird. Es sind ihre Beine zu sehen, die in die Mitte des Beckens gehen, während ihr weißes Nachthemd im Wasser schwebt. Im Hintergrund hört man zusätzlich zur Musik ein schnelles Pochen, wie einen Herzschlag. Plötzlich greift sich Hannah an ihren Bauch und stöhnt erschrocken auf. Das Bild schneidet erneut auf eine Unterwasserperspektive ihrer Beine – diesmal färbt sich das Wasser um ihr Nachthemd langsam rot. Der Schnitt wechselt zwischen Nahaufnahmen von Hannahs erschrockenem Gesicht, in

⁷⁹ Vgl. *A Cure for Wellness*, R.: Gore Verbinski, US/DE/LU 2016, 01:52-01:52:30.

⁸⁰ Vgl. ebd. 01:52:41-01:52:51.

⁸¹ Vgl. ebd. 01:53:03-01:53:10.

welchem – ähnlich wie bei *Carrie* – Anzeichen von Panik zu erkennen sind und den Unterwasseraufnahmen, bei welchen sich das Wasser um Hannah immer mehr mit Blut füllt. Aus den Gittern an den Seiten der Becken schwimmen Aale, die vom Blut angelockt werden. Sie schwimmen auf Hannah zu, was durch einen Schnitt zu Lockhart unterbrochen wird, welcher den Prozess mit der Leiche beobachtet, die zeitgleich von anderen Aalen verschlungen wird.⁸² Die Montage springt hin und her und zeigt, wie die Aale in der Dunkelheit Hannah attackieren. Dabei ist mehrmals Hannahs nun rotes Nachthemd im Wasser zu sehen, auf welches die Aale schnappen. Durch Bewegungen der Figur im Wasser erscheint das Blut noch mehr und intensiver. Plötzlich werden die Aale ruhig, attackieren Hannah nicht mehr und schwimmen in einem Kreis um sie, was aus einer Perspektive von oben gezeigt wird.⁸³ Die Kamera folgt Lockhart, der zurück in die Klinik rennt und dort auf Hannah trifft, die dort ebenfalls mit nassem Gewand im Gang erscheint. Sie sagt Lockhart, welcher mit ihr fliehen möchte: „Stay away from me!“⁸⁴ und rennt weg. Hannah erscheint im Speisesaal, in welchem ihr Vater gerade ein Festessen hält. Sie steht inmitten der Gäste, nass und in ihrem blutigen weißen Nachthemd. Ihr Vater fragt sie: „What have you done?“⁸⁵ kommt auf sie zu, um ihr sein Sakko zu geben, sieht dann aber ihr blutiges Kleid und bleibt stehen. Hannah fragt ihn mit gebrochener und ängstlicher Stimme: „What is happening to me?“⁸⁶ Nun bedeckt sie ihr Vater mit seiner Jacke, die Situation wird allerdings unterbrochen, indem der schockierte Lockhart ebenfalls hineinplatzt und Hannah in den Hintergrund der Szene drängt.⁸⁷ In einer späteren Szene wird Hannahs Menarche nochmals relevant. Von ihrem Vater bekommt sie ein Hochzeitskleid geschenkt und weiß zuerst nicht, was dies bedeutet. Er sagt ihr jedoch: „For so many years I’ve tried to protect you from the impurities of the outside world. You’re a woman now“.⁸⁸ Beide nehmen einen Tropfen des Lebenselixiers zu sich.⁸⁹ Volmer zwingt Hannah, ihn zu heiraten und bringt seine Tochter nach der Hochzeit in ein Schlafzimmer und vergewaltigt sie dort in einer grafischen Szene.⁹⁰

Wie bei *Carrie* wird in diesem Film das Blut ästhetisch mit Wasser vermischt inszeniert. Dadurch wirken der Blutverlust der beiden Figuren und die visuelle Intensität der Szenen nicht

⁸² Vgl. *A Cure for Wellness*, R.: Gore Verbinski, US/DE/LU 2016, 01:53:16-01:54:55.

⁸³ Vgl., ebd., 01:55:00-01:59:09.

⁸⁴ Ebd., 01:56:25.

⁸⁵ Ebd., 01:56:40.

⁸⁶ Ebd., 01:56:48.

⁸⁷ Vgl. ebd., 01:52:05-01:58:00.

⁸⁸ Ebd., 02:03:18-02:03:33.

⁸⁹ Vgl. ebd., 02:03:10-02:04:00.

⁹⁰ Vgl. ebd., 02:08:09-02:11:48.

nur verstärkt, sondern symbolisieren auch die Unkontrollierbarkeit und das Abjekte des weiblichen Körpers. Es kann jedoch auch interpretiert werden, dass Carrie und Hannah, da jene zum ersten Mal menstruieren, ihren Blutverlust als besonders hoch wahrnehmen und dies so inszeniert wird. Beide Szenen betonen dabei die Unsicherheit der Charaktere über die Vorgänge in ihren eigenen Körpern durch einen Fokus auf deren mit Panik gefüllte Gesichter. Hannahs Reaktion und spätere Frage, was mit ihr passiert, bestätigen, dass es sich um ihre erste Menstruation handelt. Das übermäßige Bluten der Protagonistinnen ist jedoch nicht nur ein visuelles Stilmittel, sondern auch narrativ bedeutungsvoll. Während Carrie durch den Spott ihrer Mitschülerinnen bedroht wird, wird Hannah von den Aalen angegriffen, die zuvor als gefährliche Raubtiere gezeigt wurden. Auch Hannahs Vater stellt später eine Gefahr dar. Nach ihrer Menarche wird sie von ihm nun als Frau wahrgenommen und von da an auch als solche inszeniert, indem sie in der späteren Vergewaltigungsszene oberkörperfrei zu sehen ist. Während der Male Gaze in der Menstruationsszene in *Carrie* durch ihre Menarche gebrochen wird, wird Hannah nach dem Einsetzen ihrer Menarche sexualisiert inszeniert (mehr dazu siehe Kapitel 3.1.2 „Menarche und die Erfahrung sexualisierter Gewalt“).

Excision (R.: Richard Bates Jr., US 2012)

Im Horrorfilm *Excision* hingegen weiß die Protagonistin über Menstruation Bescheid und wird davon nicht erschrocken inszeniert. Die 17-jährige Pauline (Annalynne McCord) ist von Blut fasziniert und träumt regelmäßig davon. In ihren Träumen badet sie etwa in Blut oder träumt von blutigen Leichnamen und bekommt davon Lustempfinden. Ihre Faszination mit Blut führt dazu, dass sie ihrer kleinen Schwester (Ariel Winter) gegenüber den Wunsch äußert, ihre Jungfräulichkeit zu verlieren, während sie ihre Periode hat: „It’s a common misconception that having intercourse during menstruation is unhealthy. When I lose my virginity, I wanna be on my period“.⁹¹ Bevor sie mit einem Schulkollegen namens Adam (Jeremy Sumpter) Geschlechtsverkehr hat, wird gezeigt, wie sie auf der Toilette sitzt und ihr Tampon wechselt. Die Kamera ist dabei auf Paulines Oberkörper gerichtet, als sie einen blutigen Tampon vor ihr Gesicht hebt, dort baumeln lässt und fasziniert ansieht. Die Hintergrundmusik ist ein träumerisches Glockenspiel, was eine paradoxe, unheimliche Stimmung vermittelt. Pauline riecht an dem Tampon, dann schneidet die Kamera auf einen Mistkübel, in welchen der Tampon

⁹¹ *Excision*, R.: Richard Bates Jr., US 2012, 00:12:40-00:12:54.

landet.⁹² Als Pauline später mit Adam Geschlechtsverkehr hat, wechselt das Bild zwischen der Realität und Paulines Tagträumen hin und her. In ihrem Traum ist zu sehen, wie Pauline sich lustvoll einbildet, dass das weiße Bettzeug, auf welchem sich Pauline und Adam befinden, mit Blut übergossen ist. Auch Paulines und Adams Körper sind mit dem Blut überzogen. Die Traumszene wird in Slow Motion gezeigt, sodass in Zeitlupe zu sehen ist, wie Pauline mit dem Blut um sich spritzt. Wieder zurück in der Realität sagt sie zu Adam, dass dieser Oralsex an ihr durchführen soll. Kurz nachdem dieser damit unter der Decke beginnt, springt er plötzlich schockiert und angeekelt vom Bett und rennt ins Badezimmer. Dort ist zu sehen, wie er sich in den Spiegel sieht – um seinen Mund ist Blut. Mit Schock in seinem Ausdruck greift er sich auf seine Lippen, verwischt das Blut noch mehr und schreit: „What the fuck!“. ⁹³ Danach schneidet das Bild zu Adam in seinem Auto, welcher von einer zufrieden lächelnden Pauline durch das Beifahrerfenster verabschiedet wird.⁹⁴

In diesem Film ist Pauline die Figur, von welcher Unwohlsein ausgeht. Ihre grafischen Träume von Blutmassen und ihre lustvolle Reaktion darauf konfrontieren das Publikum mit Bildern abseits der Norm. In *Excision* spielt Blut generell eine dominante Rolle. Die Protagonistin wird durch ihre Obsession mit Blut definiert und ihre Träume und Visionen sind von exzessiven und verstörenden Bildern geprägt. Nach der Sexszene wird etwa ein weiterer Traum von ihr gezeigt, in welchem ein blutiger, abgetriebener Babykörper in einer Nahaufnahme an einer Nabelschnur gezeigt und anschließend verbrannt wird. Auch andere Träume zeigen Paulines Blutlust.⁹⁵ Diese Szenen visualisieren Paulines instabile Psyche und verstärken das Erlebnis des Abjekten für das Publikum, indem es gezwungen wird, sich mit visuellen Tabubrüchen auseinanderzusetzen. Abgesehen von Paulines Tampon und Adams blutigem Gesicht wird im Film jedoch auch deutlich gemacht, dass sich Pauline den Großteil des Blutes nur einbildet. Dass Pauline auch von ihrer Menstruation fasziniert ist, ist für ihre Figur nachvollziehbar. Nicht sie wird davon überrascht, sondern Adam, welcher nicht weiß, dass Pauline menstruiert. Dieser reagiert jedoch nicht mit Angst und Schrecken, sondern mit Ekel und Ärger, was wiederum als der Bruch des Male Gaze durch Menstruationsblut interpretiert werden kann.

⁹² Vgl. *Excision*, R.: Richard Bates Jr., US 2012, 00:18:47-00:19:04.

⁹³ Ebd., 00:25:44.

⁹⁴ Vgl. ebd., 00:24:02-00:26:25.

⁹⁵ Vgl. ebd., 00:27:03-00:27:42.

Perpetrator (R.: Jennifer Reeder, US/FR 2023)

Auch im Film *Perpetrator* wird der Großteil des Blutes während einer Vision der Protagonistin gezeigt und als eine Art Macht der menstruierenden Figur inszeniert. Der Film handelt von der 17-jährigen Jonny (Kiah McKirnan), deren alleinerziehender Vater sie wegschickt, um bei ihrer Tante (Alicia Silverstone) zu wohnen. Sie wechselt an eine neue Schule in einer Stadt, in der kurz zuvor einige junge Mädchen gekidnappt wurden. Zu ihrem 18. Geburtstag bekommt Jonny von ihrer Tante eine rote (blutige) Torte serviert und erfährt von einem Familienfluch, welcher „Forevering“ genannt wird und Jonny mystische Kräfte verleiht – etwa, zu hören, was andere denken und fühlen. Mit diesen Kräften und geleitet von ihrer Tante versucht sie, den Kidnapper der vermissten Mädchen zu finden, wird dabei selbst entführt.

Wie in *Carrie* und *Excision* spielt Blut in diesem Film eine zentrale Rolle. Von Jonnys regelmäßigem Nasenbluten über blutige Lippen und Zähne, Blut von Körperverletzungen bis hin zu ihren Visionen von Blut wird dasselbe in jeglicher Form inszeniert. Nachdem sie in einer Szene ihrer Schulärztin sagt, dass sie gerade menstruiert, wird dies in einer späteren Szene gezeigt. Jonny betritt das Badezimmer im Haus ihrer Tante. Man sieht, wie sie sich die Hose auszieht und an die Duschstange hängt. Dann schneidet die Kamera zu einer Nahaufnahme ihrer Oberschenkel und es ist zu sehen, wie eine große Menge Blut durch ihre schwarze Netzstrumpfhose rinnt. Ein kurzer Zwischenschnitt zeigt Jonnys auf dem cremefarbenen Badezimmerteppich stehende Füße von oben und wie das Blut auf den Teppich tropft. Jonny blickt nach unten. Wieder folgt eine Nahaufnahme der Füße und des Teppichs, wobei der Blutfleck nun noch größer und dickflüssiger ist. Jonny schreit auf und verwischt das Blut mit ihren Füßen, sodass der gesamte Teppich nun rot ist. Das gesamte Bild wird schwarz – wie ein Black – doch danach etwas rötlich. Es ist als Wasser zu erkennen, als in einer verschwommenen Unterwasseraufnahme zu sehen ist, wie Jonny in jenes eintaucht und untertaucht. Es folgen in schnellen Schnitten Nahaufnahmen von Jonnys aufgerissenen Augen, Körperbehaarung, die sich aufstellt, mehr Blut und Jonnys blutigen Beinen in der Netzstrumpfhose.⁹⁶ Nach einem weiteren Black ist zu sehen, wie Jonnys Tante in das Badezimmer kommt und Jonny in der Badewanne sitzend findet. Jonny sagt ihr mit verunsicherter Stimme: „I got blood on the rug“.⁹⁷ Die Tante versichert ihr, dass das Blut auf dem Teppich nicht schlimm sei: „It’s nothing. It’s tough to get

⁹⁶ Vgl. *Perpetrator*, R.: Jennifer Reeder, US/FR 2023, 00:24:08-00:24:55.

⁹⁷ Ebd., 00:25:04-00:25:05.

out, but I can do it“.⁹⁸ Nun wird der helle Teppich in einer Nahaufnahme gezeigt, auf welchem nur ein kleiner Blutfleck zu sehen ist. Auch Jonny hat sich die exzessive Blutmasse und das blutige Wasser nur eingebildet. Die Tante berührt jedoch den Blutfleck und steckt ihre Finger so tief hinein, als sei darunter kein Boden. Wieder ist eine Vision von einer verschwommenen Figur zu sehen, die in das rote Wasser taucht. Das Bild schneidet zurück auf die Tante, welche jedoch nicht ängstlich oder überrascht gezeigt wird, sondern bestätigend zu Jonny sagt: „This is exactly where you should be“.⁹⁹ Die gesamte Szene wird von spannungsaufbauender, mystischer Musik begleitet.¹⁰⁰

Jonnys ängstliche Reaktion ist nicht auf den Fakt bezogen, dass sie menstruiert, sondern tatsächlich auf die Menge und vermutlich Konsistenz des sehr dickflüssig inszenierten Blutes. Genauso wie Pauline bildet sie sich die Masse des Blutes ein, allerdings gegen ihren Willen und nicht im sexuellen Kontext. Es scheint für sie nicht klar zu sein, was Realität und was Einbildung ist. Das Blut in *Perpetrator* ähnelt in seiner Inszenierung dem in *Excision*, jedoch mit einem anderen Fokus. Während das Blut in *Excision* auf Paulines psychologische Abgründe und Tabubrüche verweist, die die Grenzen gesellschaftlicher und moralischer Normen herausfordern, dient es in *Perpetrator* der Visualisierung von Veränderung und verdeutlicht die symbolische Funktion als transformative Kraft des Blutes. Jonny erhält von ihrer Tante eine blutgefüllte Torte, die ihr übernatürliche Kräfte verleiht. Nach dem Verzehr dieser Torte erbricht sie große Mengen Blut und hat erneut Visionen, in denen sie wieder in dem Pool aus Blut schwimmt.¹⁰¹ Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen *Perpetrator* und den anderen Filmen wie *Carrie* oder *Excision* ist die Art, wie der Frauenkörper in Verbindung mit Menstruation inszeniert wird. Während in *Carrie* und *Excision* die Inszenierung des Frauenkörpers mit Aspekten der Sexualisierung oder des Male Gaze verbunden ist, wird in *Perpetrator* auf diese Dynamik verzichtet. Jonny wird weder als Objekt der Begierde inszeniert noch in einen expliziten sexuellen Kontext gesetzt.¹⁰² Vielmehr steht ihre Verbindung zum Blut für eine neue Form von Macht im Zusammenhang mit ihrer eigenen Identität. Auch die unterstützende Reaktion ihrer Tante auf das Blut am Teppich steht im Kontrast zu schambehafteten Erfahrungen der Figuren in *Carrie* oder *A Cure for Wellness*.

⁹⁸ *Perpetrator*, R.: Jennifer Reeder, US/FR 2023, 00:25:13-00:25:15.

⁹⁹ Ebd., 00:25:34-00:25:36.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 00:24:58-00:26:26.

¹⁰¹ Vgl. ebd., 00:34:43-00:39:40.

¹⁰² In diesem Kontext ist auffallend, dass *Perpetrator* im Gegensatz zu den anderen drei Horrorfilmen von einer Frau geschrieben und inszeniert wurde.

Zusammenfassend wird in den vier analysierten Filmszenen Menstruationsblut als zentrales Stilmittel inszeniert, das Unbehagen und Schock auslöst. Auf syntaktischer Ebene wird die exzessive Inszenierung des Blutes – sowohl in seiner Menge als auch in der Art, wie es szenisch eingesetzt wird – in die typische Erzählstruktur des Horrorgenres eingebunden, etwa durch Momente der Transformation und des Tabubruchs. Die Kombination aus den visuell übertriebenen Blutmassen, dem Fokus auf ängstliche Reaktionen der Figuren in Nahaufnahmen, der bedrohlichen Filmmusik und dem Kontrast zwischen dem roten Blut und weißen Unterflächen, Kleidung, Teppich oder Bettlaken¹⁰³ schafft eine ästhetische Grenzüberschreitung, die das Blut als etwas Fremdes und zugleich Faszinierendes erscheinen lässt, auf das die Aufmerksamkeit des Publikums gelenkt werden soll. Auf syntaktischer Ebene wird eine intensivere Bedrohung durch diese visuelle Übertreibung erzeugt, die durch die spezifische Kombination von Bild- und Körperinszenierungen die Genreerwartungen an den Horrorfilm erfüllt. In *Carrie*, *Excision* und *Perpetrator* wird diese Wirkung durch die Berührung des Blutes durch andere Figuren verstärkt und das Publikum wird mit einer Intimität konfrontiert, die als besonders abjekt empfunden werden kann. Die Filme nutzen dadurch Menstruationsblut, um das Publikum zu verstören und setzen dabei gezielt auf die kulturelle Stigmatisierung und Tabuisierung weiblicher Körperflüssigkeiten.

Neben dem Schockmoment dient das Blut in allen vier Filmen auch als narrative Metapher, um die Abweichung von der Norm zu symbolisieren und die Transformation der Figuren zu verdeutlichen. Die übernatürlich hohe Menge an Blutverlust – ebenso wie im Falle von *Carrie* und *A Cure for Wellness* das ungewöhnlich späte Einsetzen der Menarche – kann dabei als Zeichen für die Besonderheit der Figuren interpretiert werden. In *Carrie* und *Perpetrator* ist das Menstruationsblut eng mit der Entwicklung übernatürlicher Kräfte verbunden, die die Protagonistinnen befähigen, aber auch entfremden. In *Excision* wird das Blut zu einem Ausdruck von Paulines psychologischer Besessenheit, die schließlich in Mord endet, während in *A Cure for Wellness* Hannahs Blutverlust ihre übernatürliche Herkunft und ihr biologisch abweichendes Alter von über 200 Jahren betont. Diese Inszenierungen knüpfen an historische Vorstellungen von Menstruation als etwas Geheimnisvolles und Bedrohliches an, das mit Hexerei und magischen Kräften assoziiert wurde.¹⁰⁴ Das Menstruationsblut wird auf semantischer Ebene

¹⁰³ Die Inszenierung des Menstruationsblutes auf einem hellen Untergrund fällt in sämtlichen in dieser Arbeit analysierten Filmszenen auf.

¹⁰⁴ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023, S. 37.

damit nicht nur als physische Erscheinung, sondern auch als Träger von Bedeutungen inszeniert, die das Monströse in den Figuren hervorheben. Im Kontext des Horrorgenres, das durch die Präsenz eines „Monsters“ definiert wird – sei es ein übernatürliches Wesen oder eine scheinbar normale Person, die sich transformiert – wird das Menstruationsblut zu einem Schlüsselsymbol für Abweichung und Veränderung (siehe genauer in Kapitel 3.2.1 „Das Monster und The Monstrous-Feminine“). Eine solche Inszenierung reflektiert Ängste und kulturelle Vorstellungen über den Kontrollbedarf des weiblichen Körpers und durch die exzessive Darstellung von Menstruationsblut verschmelzen Körper und Metapher.

2.3.2 *Komödie: Toilet Humor*

Die exzessive Inszenierung von Menstruationsblut im Horrorgenre findet im Zusammenhang mit Schrecken, Panik und Unbehagen statt. Auch in zwei Komödien wird Blut im Sinne von Cinematic Excess inszeniert. Hier steht jedoch nicht der Schock oder das Abjekte im Vordergrund, sondern eine groteske Überhöhung durch humorvolle Übertreibung.

Dirty Love (R.: John Asher, US 2005)

In der Komödie *Dirty Love* geht es um Rebecca (Jenny McCarthy), eine junge Frau, die von ihrem Freund für eine andere Frau verlassen wird. Verzweifelt und wütend begibt sie sich auf eine Reihe von absurden Dating-Versuchen, um über ihre Trennung hinwegzukommen. In der Periodenszene dieses Filmes steht die Protagonistin zunächst in einem Geschäft vor einem Regal mit Menstruationsprodukten, nachdem ihr ihre Mitbewohnerinnen mitgeteilt haben, dass sie keine Tampons mehr haben. Sie wird frustriert gezeigt, als sie ihr Geld zählt und bemerkt, dass sie sich keine Tampons leisten kann. Dann sieht sie, dass aktuell „Super Heavy Duty Maxi Pads“¹⁰⁵ in Aktion sind und entscheidet sich unglücklich dazu, diese zu kaufen. Als sie damit zur Kassa geht, bleibt sie plötzlich stehen und atmet laut und erschrocken ein. Die Kamera zoomt näher an ihr Gesicht mit weit aufgerissenen Augen. Das Bild schwenkt auf den weißen Boden, auf welchem Blutropfen zu sehen sind (Rebecca trägt einen weißen Rock), und zurück zum Gesicht der Figur, in welchem nun Panik zu lesen ist. Sie rennt den Gang zurück zur Kund*innentoilette. Diese ist jedoch von einer Person mit Verdauungsproblemen besetzt. Die Kamera folgt Rebecca, wie diese mit steifem Gang durch den Supermarkt eilt und versucht, nicht

¹⁰⁵ *Dirty Love*, R.: John Asher, US, 2005, 00:35:28.

von Mitarbeitenden oder Kund*innen gesehen zu werden. In einer Einstellung, in welcher Rebeccas Füße und der Boden gezeigt werden, ist zu sehen, wie dabei am hellen Boden des Ganges Blutropfen verteilt werden. Im Hintergrund ist eine Durchsage zu hören, in welcher um eine Reinigung in Gang Zwei gebeten wird. Rebecca blickt auf den Gang hinter sich und sieht eine Blutlache. Eine ältere Dame rutscht auf dem Periodenblut am Boden aus, denkt jedoch, dass das Blut ihr eigenes von dem Sturz sei, und sagt: „Oh no, and I’m bleeding, oh no!“.¹⁰⁶ Die Protagonistin versucht weiterhin, das Geschäft zu verlassen. Sie bemerkt, dass nun auch ein Mann, mit dem sie auf einem Date war, im Markt ist und hockt sich hinter Obstregale, um nicht gesehen zu werden. Als die Kamera sich von einer Nahaufnahme des panischen Gesichts der hockenden Rebecca wegbewegt, ist eine riesige Blutlache unter ihr zu sehen (etwa 1,5 Meter Umfang). Eilig versucht sie, das Blut mit ihren Maxi-Binden wegzuwischen und schlittert dann darauf, mit einem großen Blutfleck auf ihrem weißen Rock, weg. Die Szene endet damit, dass die Protagonistin versucht, die bereits geöffneten Binden an der Kasse zu bezahlen. Die desinteressierte Kassiererin meint jedoch, sie könne eine offene Packung nicht abkassieren. Rebecca versucht sie zu überzeugen, indem sie zu ihr sagt: „Listen, sweetheart, we’re both girls, okay? Just give me a break!“.¹⁰⁷ Über die Lautsprecher fragt die Mitarbeiterin nach einer Putzkraft für die Dame, die über die gesamten Böden blute. Mit verärgertem Gesichtsausdruck schlägt Rebecca die Kassiererin mit den Maxi-Binden, rennt – verfolgt von einem Polizisten – aus dem Geschäft und versteckt sich schließlich in einem Busch.¹⁰⁸ Während der gesamten Sequenz ist in Rebeccas Gesicht durch ihre aufgerissenen Augen und ihren aufgerissenen Mund überspitzte Panik und Scham zu lesen, welche die Kamera immer wieder durch einen Fokus auf ihre Reaktionen einfängt. Rebecca ist immer in Bewegung und die Kamera folgt ihr dabei. Es wird jeweils innegehalten und Rebeccas übersteigerte Gesichtsausdrücke in Nahaufnahme eingefangen, wenn erneut etwas Ungünstiges für die Figur passiert. Dabei ist die Szene mit einer Up-Beat Popmusik hinterlegt, was der Situation weitere Absurdität verleiht. Diese chaotische Szene lebt von der Reihe an unangenehmen Geschehnissen für die Protagonistin und ihren hektischen und leidenden Reaktionen darauf.

Die Form, in welcher Periodenblut in dieser Komödie eingesetzt wird, kann als „Toilet-Humor“ oder „skatalogischer Humor“ interpretiert werden. Diese Art von Humor sei laut Paul

¹⁰⁶ *Dirty Love*, R.: John Asher, US, 2005, 00:36:36-00:36:40.

¹⁰⁷ Ebd., 00:37:44-00:37:46.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., 00:35:08-00:38:49.

durch ihre subversive und rebellische Natur gekennzeichnet und nutze das Tabu und Ekel rund um Körperausscheidungen wie Kot, Erbrochenes, Urin etc. bewusst für Lacher. Der Kern des Toilettenhumors liege darin, dass er eine Form der Rebellion gegen gesellschaftliche Normen darstelle, die dazu erziehen, Dinge wie Kot abzulehnen. Toilet-Humor sei eine Art des Humors, der besonders unter Kleinkindern beliebt sei. In einem Entwicklungsprozess wie dem Töpfchentraining werde gelernt, dass die Regeln der Gesellschaft manchmal die Ablehnung von körperlichen Bedürfnissen erfordern. Durch das Hervorrufen von Lachen in Situationen, in denen man das Gezeigte oder Gesagte eigentlich ablehnen sollte, eröffne er einen Raum des Verbotenen. Dies sei einer der Gründe, warum dieser Humor sowohl ansprechend als auch unangenehm sein könne und dabei die Macht habe, gegen gesellschaftliche Konventionen zu rebellieren.¹⁰⁹

In gewisser Weise ist Toilettenhumor also eine kreative und spielerische Form der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen und Tabus. Er erlaubt es, das Akzeptable und Inakzeptable auf humorvolle Weise zu hinterfragen und zu verwischen. So kann Toilettenhumor gleichzeitig eine Art des Widerstands gegen autoritäre Strukturen sein und eine Befreiung von den Zwängen der Gesellschaftsregeln darstellen, wie es auch im Horrorfilm der Fall ist. Der große Unterschied zwischen den beiden Genres bzw. den zuvor besprochenen exzessiven Periodeninszenierungen ist, dass die menstruierende Person erstens nicht von der Menge des Blutverlusts irritiert oder verschreckt ist. Es wird inszeniert, dass der Figur die Situation unangenehm ist, da sie in der Öffentlichkeit ist, sie zeigt aber keinerlei Besorgnis bezüglich der unnatürlich großen Menge des Blutverlustes. Es scheint ihr eher peinlich zu sein, dass sie statt Tampons Maxi-Binden kaufen muss. Andererseits sind auch die sonst anwesenden Personen nicht von der Blutmenge irritiert. Die Reaktion der anderen Anwesenden ist nicht Schock, Angst oder Bloßstellung der Protagonistin, sondern eine übertriebene Gleichgültigkeit der Kassiererin oder eine Ahnungslosigkeit einer älteren Dame, die in der Blutlache ausrutscht und denkt, dass es ihr eigenes Blut von einer Verletzung sei. Wie in den oben diskutierten Horrorfilmszenen berührt also auch eine andere Person das Periodenblut. Hier dient die Aktion allerdings nicht als Auslöser von Ekel, der Unwohlsein auslösen soll, sondern Ekel im Sinne des Toilettenhumors, der das Publikum zum Lachen bringen soll. Nichtsdestotrotz zeigt diese Inszenierung Menstruation als ein Ereignis, welches für die Figur mit Scham behaftet ist und – vor allem vor dem Mann –

¹⁰⁹ Vgl. Paul Marcus, *Psychoanalysis and Toileting: Minding One's Business*, New York: Routledge, 2023, S. 78–92, hier S. 89ff.

versteckt werden soll. Darüber hinaus wird Menstruationsblut in solchen Inszenierungen mit Exkrementen wie Urin gleichgesetzt, während – wie im Kapitel 2.3.1 „Horror: Das Abjekte und das Spektakel“ beleuchtet – andere Körperflüssigkeiten wie Sperma nicht denselben symbolischen Kontext erfahren.

Borat Subsequent Moviefilm (R.: Jason Woliner, US/GB 2020)

Eine vergleichbare Szene aus dem Comedy-Genre, welche ebenfalls mit Toilet-Humor funktioniert, ist im Film *Borat Subsequent Moviefilm* zu finden. Die Handlung dieses Fortsetzungsfilmes setzt ein, als Borat (Sacha Baron Cohen), ein kasachischer Fernsehreporter, aus Kasachstan in die USA zurückkehrt, um seine Tochter Tutar (Maria Bakalowa) als Geschenk an Vizepräsident Mike Pence zu übergeben. Borat und Tutar beginnen ihre Reise durch die USA, auf welcher sie auf amerikanische Kultur und Menschen treffen und absurde und komische Situationen durchleben.

Borat besucht mit Tutar einen Debütantinnenball, bei welchem sein Ziel ist, seine Tochter als heiratsfähige Frau vorzustellen. Deshalb führen sie den Gästen – darunter Politiker*innen und Reporter*innen – einen „kasachischen Fruchtbarkeitstanz“ auf. Die Szene – wie auch der gesamte Film – ist im dokumentarischen Stil inszeniert, wobei zahlreiche Einstellungen durch die Nutzung von Handkameras eine dynamische Ästhetik erzeugen. Häufig wird dabei durch Zooms auf die Reaktionen einzelner Personen fokussiert. Kurz bevor die beiden die Tanzfläche betreten, sagt Tutar in pseudo-kasachischer Sprache¹¹⁰ zu ihrem Vater: „It’s my moon blood“. Er antwortet: „It started? Fantastic! Now we can wow them with our traditional fertility dance!“.¹¹¹ Das Publikum feuert zunächst das Vater-Tochter-Duo beim Tanzen an und klatscht in die Hände. Dann kniet sich Borat neben Tutar und diese hebt freudig ihr hellgelbes Kleid hoch, sodass ihre blutige weiße Unterwäsche sowie nun auch Blut auf der Innenseite des Kleides und ihrer Oberschenkel zu sehen sind. Die Kamera fängt durch Zooms an diverse Gesichter die Reaktionen des Publikums ein, wobei sich manche Personen peinlich berührt die Hand vor den Mund halten, teilweise wegschauen oder ungläubig weiter hinschauen und klatschen. Manche verlassen den Raum, andere scheinen unterhalten. Das Vater-Tochter Duo tanzt weiter, absichtlich mit Tanzbewegungen, bei welchen die Tochter auf dem Rücken liegt und ihre gespreizten Beine hebt, sodass weiter und mehr Blut zwischen ihren Beinen zu sehen ist. Bei der Schlusspose sind Tutars

¹¹⁰ Bakalowa spricht im Film eigentlich Bulgarisch, während Cohen entweder Hebräisch oder Polnisch spricht.

¹¹¹ *Borat Subsequent Moviefilm*, R.: Jason Woliner, US/GB 2020, 00:32:23-00:32:37.

Beine ebenfalls gespreizt, sodass man ihre Unterhose sieht, die nun gänzlich mit Blut gefüllt ist – Borat zeigt mit stolzem Blick darauf.¹¹² Nach der Schlusspose folgt ein Schnitt zur nächsten Szene, in welcher Tutar darüber weint, dass amerikanische Männer sie hassen würden.

Das Zeigen von Periodenblut in dieser Szene wird als das inszeniert, was Papenbroock als Culture Clash Komödie klassifiziert, in welcher kontrastierende Welten aufeinandertreffen.¹¹³ Auf der syntaktischen Ebene wird die Szene durch die Inszenierung der Konfrontation zwischen zwei Welten – den tanzenden Protagonist*innen und dem überraschten Publikum – strukturiert. Diese Konfrontation zwischen verschiedenen kulturellen Perspektiven erzeugt eine Spannung, die den humoristischen Effekt verstärkt. Nicht nur das amerikanische Publikum im Film wird dabei konfrontiert, sondern jenes spiegelt auch das Publikum im Kinosaal wider, welches von der Inszenierung überrascht wird. Manche Zusehenden in dieser Szene schauen peinlich berührt weg, andere feuern die tanzenden Protagonist*innen noch mehr an. Laut Berichten von Filmextras wussten jene nicht, was während des Tanzes passieren würde, sodass die eingefangenen Reaktionen des Publikums authentisch sind.¹¹⁴ Im Gegensatz zu Rebecca in *Dirty Love* ist Tutar ihre Menstruation zunächst nicht peinlich. Sie freut sich, diese herzeigen zu können bzw. wird von ihrem Vater ermutigt. Erst durch die Reaktionen des (amerikanischen) Publikums lernt sie durch deren Konfrontation mit dem Blut, dass Menstruationsblut in der westlichen Welt wohl ein Tabu ist.

So wie im Film *Dirty Love* befinden sich die Protagonist*innen generell in solch absurden und übertrieben inszenierten Situationen, die es dem Publikum ermöglichen, keinen Anspruch auf Authentizität und Seriosität zu haben. Beide Szenen haben keine weiteren bedrohlichen narrativen Folgen für die Protagonistinnen, aber so wie Rebecca wird auch Tutar nach dem Tanz beschämt und weinend gezeigt. Im Vergleich zu den Horrorfilmen ist als ästhetische Gemeinsamkeit außerdem auffallend, dass ebenso ein weißer Untergrund (Boden und Kleidung) als Kontrast zum roten Blut inszeniert wird. Damit wird ein visueller Fokus gelegt. Zusammenfassend ist demnach festzustellen, dass in den Horrorfilmen das Blut symbolisch als etwas Abjektes eingesetzt wird, um beim Publikum Ekel und ein Gefühl der Bedrohung zu erzeugen, welches Unwohlsein auslösen soll. In den Komödien hingegen wird Blut im Sinne des

¹¹² Vgl. *Borat Subsequent Moviefilm*, R.: Jason Woliner, US/GB 2020, 00:32:00-00:33:58.

¹¹³ Vgl. Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023, S. 130f.

¹¹⁴ Vgl. Gabrielle Bernardini, „Is the 'Borat 2' Debutante Ball Scene Real? Reporter Recounts His Filming Experience“, *Distractify*, 2020, <https://www.distractify.com/p/borat-debutante-ball-real>, Zugriff: 20.01.2025.

Toilettenhumors verwendet, der ebenfalls Ekel erzeugen soll, diesen jedoch so zu einem humorvollen Moment macht, über den das Publikum lachen kann (bzw. darf).

2.4 Relevanz von Authentizität in der visuellen Darstellung

In diesem Kapitel wurden sechs Filmszenen analysiert, welche das Menstruationsblut in Übermaßen inszenieren und was dies dem Filmpublikum über Menstruation vermittelt. Um eine Tabuisierung zu brechen und einen Male Gaze herauszufordern, ist es relevant, Menstruation im Film zu thematisieren und auch nicht scheu zu sein, Menstruationsblut zu zeigen. Dennoch bedeutet ein Tabubruch nicht automatisch eine Entstigmatisierung aus feministischer Perspektive, vor allem, wenn jenes das Publikum emotional und visuell überfordern soll. Die Sichtbarkeit von Menstruation im Film ist ein komplexes Thema, das in Wechselwirkung zwischen Genreerwartungen und Authentizität steht. Wie in den oben diskutierten Beispielen gezeigt, tragen spezifische Anforderungen von Genres – wie das Abjekte oder die Bedrohung im Horrorfilm – dazu bei, unterschiedliche Aspekte der Menstruationsinszenierung zu beeinflussen, darunter Authentizität und Stigmatisierung. Gleichzeitig können diese Zuordnungen zu Genres auch herangezogen werden, um exzessive Inszenierungsentscheidungen zu begründen. In etlichen Horrorfilmen wird der weibliche Körper nicht nur objektiviert, sondern auch als Quelle des Unheimlichen und der Bedrohung gezeigt. Filme wie *Carrie* und *Excision* nutzen das Blut, um eine Atmosphäre der Angst und des Unbehagens zu erzeugen und die menstruierende Frau als monströse Figur zu stilisieren. Die mangelnde Authentizität der Inszenierung spielt hierbei eine zentrale Rolle, da die übertriebenen und oft visuell überfordernden Inszenierungen das Tabu eher verstärken als auflösen.

Neben den oben diskutierten exzessiven Inszenierungen zeigen die anderen für diese Arbeit herangezogenen Filme, in denen Menstruationsblut visuell gezeigt wird, das Blut jedoch weitaus authentischer. Zumeist ist ein Blutfleck auf einem Bettlaken,¹¹⁵ Kleidungsstück¹¹⁶ oder

¹¹⁵ *The Love Witch*, R.: Anna Biller, US 2016; *Wildling*, R.: Fritz Böhm, US 2018; *The Souvenir: Part II*, R.: Joanna Hogg, US/GB/IE 2019; *Catherine Called Birdy*, R.: Lena Dunham, US/GB, 2022.

¹¹⁶ *An Angel at My Table*, R.: Jane Campion, NZ/AU/GB 1990; *Eve's Bayou*, R.: Kasi Lemmons, US 1997; *A Walk on the Moon*, R.: Tony Goldwyn, US 1999; *Superbad*, R.: Greg Mottola, US 2007; *Towelhead*, R.: Alan Ball, US 2007; *Agora*, R.: Alejandro Amenábar, ES 2009; *Movie 43*, R.: Elisabeth Banks, US 2013; *Verónica*, R.: Paco Plaza, ES 2017; *Brimstone*, R.: Martin Koolhoven, NL/FR/DE/SE/GB 2017; *Mary Queen of Scots*, R.: Josie Rourke, US/GB 2018; *Capernaum*, R.: Nadine Labaki, LBN 2018; *Borat Subsequent Moviefilm*, R.: Jason Wolnier, US/GB 2020; *The Northman*, R.: Robert Eggers, US 2022; *Fair Play*, R.: Chloe Domont, US 2023.

am Boden oder einem Sessel¹¹⁷ zu sehen. Auch Blut, das sich mit Wasser beim Waschen vermischt¹¹⁸, Beinen hinunterläuft¹¹⁹ oder auf Händen zu sehen ist¹²⁰, zählt zu den häufigsten Inszenierungsweisen. In den Filmen *Towelhead*¹²¹, *Excision*¹²², *It Stains the Sands Red*¹²³, *The Love Witch*¹²⁴ und *The Worst Person in the World*¹²⁵ wird jeweils ein blutiger Tampon gezeigt. Auffallend ist hier, dass die meisten Filme dem Filmgenre Drama zuzuordnen sind. Syntaktisch wird Menstruationsblut in diesen Inszenierungen auf eine Weise dargestellt, die es authentischer erscheinen lässt. Der Kontext, die Situation und die narrative Struktur spielen jedoch eine entscheidende Rolle dabei, ob diese Inszenierungen weiterhin eine stigmatisierende Wirkung behalten. Semantisch tragen insbesondere die Reaktionen der betroffenen Figuren dazu bei, das Menstruationsblut verstärkt mit gesellschaftlicher Stigmatisierung und Tabuisierung zu verbinden. Die folgenden Kapitel setzen sich daher mit den Inszenierungen der Menstruation im Kontext des Narrativs von Filmen verschiedener Genres auseinander.

3. Menarche im Film – Coming of Age

„You’re officially a woman! Let’s fucking celebrate!”
-Derek (Brendan Sexton III), *The Runaways*¹²⁶

In 18 der in dieser Arbeit analysierten Filme und somit 50 % ist die inszenierte Menstruation die erste Periode des Filmcharakters. Rosewarne argumentiert, dass zumeist die erste Periode in Filmen inszeniert werde, da man nur bei der Menarche emotionale Reaktionen der betroffenen Figur – etwa Panik, Ekel, Freude – erwarten könne. Jede weitere Periode würde nichts Neues oder Spannendes bieten (weder filmisch noch für die menstruierende Person).¹²⁷ Als kritische Begründung dafür, dass Menarche mehr als andere Perioden inszeniert werde, nennt

¹¹⁷ *An Angel at My Table*, R.: Jane Campion, NZ/AU/GB 1990; *Slums of Beverly Hills*, R.: Tamara Jenkins, US 1998; *The Reaping*, R.: Stephen Hopkins, US 1007; *The Runaways*, R.: Floria Sigismondi, US 2010; *Perpetrator* R.: Jennifer Reeder, US/FR 2023.

¹¹⁸ *The Blue Lagoon*, R.: Randal Kleiser, US 1980; *A Cure for Wellness*, R.: Gore Verbinski, US/DE/LU 2016.

¹¹⁹ *Ginger Snaps*, R.: John Fawcett, CA 2000; *Happy Campers*, R.: Daniel Waters, US 2001; *The Reaping*, R.: Stephen Hopkins, US 2007.

¹²⁰ *The Blue Lagoon*, R.: Randal Kleiser, US 1980.

¹²¹ *Towelhead*, R.: Alan Ball, US 2007.

¹²² *Excision*, R.: Richard Bates Jr., US 2007.

¹²³ *It Stains the Sands Red*, R.: Colin Minihan, CA/US 2016.

¹²⁴ *The Love Witch*, R.: Anna Biller, US 2016.

¹²⁵ *The Worst Person in the World*, R.: Joachim Trier, NO/FR/DK/SE 2021.

¹²⁶ *The Runaways*, R.: Floria Sigismondi, US 2010, 00:01:48-00:01:51.

¹²⁷ Außer in Kombination mit der Bestätigung einer nicht gewollten Schwangerschaft, wobei keine Filmbeispiele gefunden wurden, in welchen dies durch das Zeigen von Menstruationsblut inszeniert wird.

sie allerdings auch den voyeuristischen Blick auf den weiblichen jugendlichen Körper im Film,¹²⁸ welcher im folgenden Kapitel ebenfalls aufgezeigt wird und auch bereits in der Analyse von *Carrie* oder *A Cure for Wellness* relevant war. Laut der Apple Women's Health Study aus dem Jahr 2024 liegt das Alter für den Eintritt der ersten Periode bei Menschen in Europa und den USA typischerweise zwischen 11 und 15 Jahren, mit einem Durchschnitt von etwa 12 Jahren.¹²⁹ Diese statistischen Werte stimmen mit dem Alter der Filmcharaktere in den analysierten Filmen überein, die ihre erste Periode im Alter von 11 bis 16 Jahren erleben. Es ist allerdings hervorzuheben, dass das durchschnittliche Alter der Filmcharaktere höher liegt – acht Charaktere sind 14-16 Jahre alt. Wie zu zeigen ist, wird dieses höhere Alter meist auch narrativ begründet oder thematisiert, sei es, um den Entwicklungsstand der Figur hervorzuheben, eine besondere Situation in ihrem Leben zu markieren oder um den Moment dramaturgisch stärker in den Fokus zu rücken.

Aus biologischer Perspektive markiert die Menarche den Beginn der Fruchtbarkeit eines Körpers, doch ihre kulturelle und erzählerische Bedeutung geht weit darüber hinaus. Dammary beschreibt in ihrem Buch „First Blood: A Cultural Study of Menarche“, wie die Bedeutung der ersten Periode in verschiedenen Kulturen oft den Beginn der Pubertät beziehungsweise den Übergang des Körpers von einem kindlichen zu einem biologisch weiblichen kennzeichne.¹³⁰ Wie die Analysen der 18 Filme im nachstehenden Kapitel zeigen, fungiert die Menarche genreübergreifend ebenfalls, um zu verdeutlichen, dass sich etwas im Leben der betroffenen Figur verändert bzw. eine neue Ära ihres Lebens beginnt – ihr Coming of Age. Welche narrativen Auswirkungen die Menarche als Coming of Age Element hat und wie dieser Moment inszeniert wird, unterscheidet sich in verschiedenen Filmgenres jedoch stark. Zunächst wird im folgenden Unterkapitel genauer auf die Bedeutung von Coming of Age im Film eingegangen. In diesem Zusammenhang wird die Inszenierung der Menarche im Biografiedrama *An Angel at My Table*¹³¹ thematisiert. Darauf folgt die Analyse von Schlüsselszenen aus Dramafilmen (*The Blue*

¹²⁸ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 124.

¹²⁹ Vgl. Imane El Atillah, „Girls are getting their periods at younger ages compared to past generations, study finds“, *Euro News*, 2024, <https://www.euronews.com/health/2024/05/30/girls-are-getting-their-periods-at-younger-ages-compared-to-past-generations-study-finds>, Zugriff: 12.10.2024.

¹³⁰ Vgl. Sally Dammary, *First blood: a cultural study of menarche*. Clayton, Victoria: Monash University Publishing, 2016, S. 24ff.

¹³¹ *An Angel at My Table*, R.: Jane Campion, NZ/AU/GB 1990.

*Lagoon*¹³², *A Walk on the Moon*¹³³, *Eve's Bayou*¹³⁴, *The Runaways*¹³⁵, *Brimstone*¹³⁶, *Towelhead*¹³⁷, *Capernaum*¹³⁸ und *Osama*¹³⁹), Horrorfilmen/Fantasy-Horrorfilmen (*The Reaping*¹⁴⁰, *Verónica*¹⁴¹, *Wildling*¹⁴² und *Ginger Snaps*¹⁴³) und abschließend in Komödien (*Happy Campers*¹⁴⁴, *Movie 43*¹⁴⁵ und *Catherine Called Birdy*¹⁴⁶).

3.1 Coming of Age als genreübergreifendes Erzählmotiv

Coming of Age wird von Papenbroock als Subgenre des Jugendfilmes eingestuft. Laut ihm werden diese Filme aus der Perspektive von einer oder mehreren jungen Personen erzählt, welche sich im Übergang ins Erwachsenenleben befinden und behandeln dadurch Themen wie etwa Identitätsfindung, Sexualität oder Konflikt mit Familie.¹⁴⁷ Fox behauptet stattdessen, dass Coming of Age ein breiteres Spektrum an zwar typischerweise jugendlichen, aber nicht ausschließlich jugendlichen Erfahrungen abdecke. Kennzeichnend für jene Narrative sei, dass sie die Reise einer Figur zur Selbstfindung thematisieren. Es würde darin gezeigt werden, wie ein oder mehrere Charaktere durch Momente der Erkenntnis in der Lage sind, voranzukommen und in ein „neues Alter“ – ein weiterentwickeltes Selbstverständnis – zu reifen. Ursprünglich in der Literatur durch den Bildungsroman repräsentiert, zeigen Coming of Age-Geschichten den „Prozess des Werdens“ einer Person, im Gegensatz zu anderen Erzählformen, die oft fertige Held*innen präsentieren würden.¹⁴⁸ Durch die filmische Inszenierung von Adoleszenz und verschiedenen Entwicklungsphasen, geprägt von intensiven emotionalen und kognitiven Veränderungen, könnten Zuschauer*innen ihre eigenen Erfahrungen reflektieren und verstehen. Coming of Age-Filme würden Erlebnisse und Gefühle sichtbar machen, die sonst ins Unbewusste

¹³² *The Blue Lagoon*, R.: Randal Kleiser, US 1980.

¹³³ *A Walk on the Moon*, R.: Tony Goldwyn, US 1999.

¹³⁴ *Eve's Bayou*, R.: Kasi Lemmons, US 1997.

¹³⁵ *The Runaways*, R.: Floria Sigismondi, US 2010.

¹³⁶ *Brimstone*, R.: Martin Koolhoven, NL/FR/DE/SE/GB 2017.

¹³⁷ *Towelhead*, R.: Alan Ball, US 2007.

¹³⁸ *Capernaum*, R.: Nadine Labaki, LB 2018.

¹³⁹ *Osama*, R.: Siddiq Barmak, AF/JP/IE/NL/IR 2003.

¹⁴⁰ *The Reaping*, R.: Stephen Hopkins, US 2007.

¹⁴¹ *Verónica*, R.: Paco Plaza, ES 2017.

¹⁴² *Wildling*, R.: Fritz Böhm, US 2018.

¹⁴³ *Ginger Snaps*, R.: John Fawcett, CA 2000.

¹⁴⁴ *Happy Campers*, R.: Daniel Waters, US 2001.

¹⁴⁵ *Movie 43*, R.: Elisabeth Banks, US 2013.

¹⁴⁶ *Catherine Called Birdy*, R.: Lena Dunham, US/GB 2022.

¹⁴⁷ Vgl. Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023, S. 73ff.

¹⁴⁸ Vgl. Alistar Fox, *Coming-Of-Age Cinema in New Zealand*. United Kingdom: Edinburgh University Press, 2018, S. 5ff.

verdrängt werden würden und dort weiterhin das Verhalten beeinflussen könnten.¹⁴⁹ Papenbroock und Fox sind sich einig, dass in vielen Coming of Age-Filmen die Gegenwart als eine Zeit der Angst und Not dargestellt werde, die die Protagonist*innen dazu veranlasse, nach einer besseren Zukunft zu streben, in der die aktuellen Probleme überwunden sind. Dabei müssen die Figuren laut Fox jedoch am Anfang der Narration nicht zwingend jugendlich sein, sondern können in drei Kategorien eingeteilt werden: Pre-Teen (bis 12 Jahre), Teen/Adoleszenz (13 bis 19 Jahre) und Post-Adoleszenz (ab 20 Jahren).¹⁵⁰ Einige Filme, wie das biografische Drama *An Angel at My Table*, durchlaufen alle drei Phasen. Dieser Film zeigt eine Inszenierung der Menarche als deutlichen Moment der Veränderung für die Protagonistin.

An Angel at My Table (R.: Jane Campion, NZ/AU/GB 1990)

An Angel at My Table erzählt die Lebensgeschichte von Janet Frame, einer Schriftstellerin aus Neuseeland. Der Film ist in drei Teile unterteilt, die unterschiedliche Abschnitte des Lebens der Hauptfigur abdecken. Im ersten Teil, in welchem auch Janets Menarche inszeniert wird, sieht man Janet als junges Mädchen (Alexia Keogh und Karen Fergusson), das in einer armen Familie aufwächst. Sie ist Außenseiterin, hat aber eine enge Beziehung zu ihrer älteren Schwester. Als sie älter wird, beginnt die Figur, Gedichte und Geschichten zu schreiben und liest ihren Geschwistern Geschichten vor. Als ihre ältere Schwester bei einem Ausflug zu einem Fluss, zu dem Janet nicht mitkommen wollte, ertrinkt, wird Janet schwer betroffen gezeigt. Wie Fox und Papenbroock hervorheben, wird der Prozess der Veränderung in Coming of Age-Filmen oft durch Verlust, schwierige oder bedrohliche Situationen, lebensverändernde Ereignisse oder die Suche nach Sinn und Antworten im Leben ausgelöst.¹⁵¹ Im zweiten Teil des Films ist Janet Studentin und wird nach weiteren Schicksalsschlägen fälschlicherweise als schizophren diagnostiziert und gegen ihren Willen in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Dort erlebt sie traumatische Behandlungen, wie etwa Elektroschocktherapie. Sie findet wieder Trost in der Kunst und im Schreiben und versucht, ihren Traum zu verfolgen, Schriftstellerin zu werden. Im letzten Teil des Films verlässt Janet die Klinik und reist durch Europa. Dort versucht sie, damit umzugehen, was ihr in der Psychiatrie angetan wurde. Sie wird schließlich als Schriftstellerin anerkannt und

¹⁴⁹ Vgl. Alistar Fox, *Coming-Of-Age Cinema in New Zealand*. United Kingdom: Edinburgh University Press, 2018., S. 6.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 5; vgl. Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023, S. 74.

gewinnt Preise für ihre Arbeit – ihr Coming of Age ist abgeschlossen. Der Film endet mit Janet, die als erfolgreiche Autorin in ihre Heimat zurückkehrt und dort beginnt, ihre Autobiografie zu schreiben.

Menarche wird in diesem Film inszeniert, um den Beginn einer Transformation der Protagonistin zu signalisieren und schließt den ersten Akt – Janets Kindheit – ab. In Minute 42 des Films (kurz nach dem Tod der älteren Schwester) ist zu sehen, wie Janet (Karen Fergusson) von Raum zu Raum läuft und dabei nach ihrer Mutter ruft. Genauso wie der Großteil des Filmes ist diese Szene nicht von Musik begleitet, es sind jedoch Hintergrundgeräusche des Bauernhofs, wie etwa Singvögel oder Hühner, zu hören. Im Gegensatz zu den bisher analysierten Horrorfilmen und Komödien verleiht diese Stimmung der Szene eine gewisse Authentizität. Die Kamera zeigt vorne im Bild Janets Mutter (Iris Churn), welche an einem Tisch sitzt und Janet, welche von hinten an ihre Mutter herantritt. Mit panischer Stimme sagt Janet: „There’s blood between my legs!“¹⁵² und kreuzt dabei ihre Arme vor ihrem Unterleib. Ihre Mutter dreht sich um, sieht sich mit unbeeindruckter Miene das weiße Nachthemd an und meint: „Come on, let’s get you out of that nighty.“¹⁵³ Dann steht sie auf und leitet Janet aus dem Zimmer. Als sich Janet umdreht, sieht man einen Blutfleck auf ihrem weißen Nachthemd. Die Kameraeinstellung bleibt jedoch dieselbe, weshalb der Fleck nicht im Fokus des Bildes steht. In der darauffolgenden Szene zeigt die Mutter Janet im Badezimmer, wie sie sich aus einem Stofftuch eine Binde falten kann. Die Kamera folgt dabei zuerst in Nahaufnahme dem Tuch, welches die Mutter an Janets Unterhemd heftet. Dies wird gezeigt, indem das Bild einige Sekunden auf Janets Oberkörper bleibt und dabei vor allem ihr entwickelter Busen unter ihrem weißen Unterhemd im Fokus ist und ihren nun weiblichen Körper hervorhebt. Dann schwenkt die Kamera hinauf zu Janets Gesicht, welche zuhört, während ihre Mutter ihr die Binden-Technik erklärt. Janet drückt Sorge aus, dass alle anderen ihre Binde sehen werden. Ihre Mutter verneint dies und sagt ihr: „Be thankful you started at fifteen, others start at twelve.“¹⁵⁴ Die Mutter verlässt den Raum, wobei die Kamera noch einige Sekunden in Nahaufnahme auf Janets Gesicht gerichtet bleibt, das zuerst an ihrem Körper hinuntersieht und dann ihrer Mutter nach. In dieser Szene gibt es keinen Schnitt und die Nahaufnahme der Kamera unterstreicht die Intimität des Gesprächs zwischen Mutter und Tochter. Auch die darauffolgende Szene ist im selben Stil gefilmt und hat keinen Schnitt. Janet

¹⁵² *An Angel at My Table*, R.: Jane Campion, NZ/AU/GB 1990, 00:43:25.

¹⁵³ Ebd., 00:43:30.

¹⁵⁴ Ebd., 00:44:00-00:44:03.

sitzt im Klassenzimmer an ihrem Schultisch. Die Kamera schwenkt von einer Seitenaufnahme ihres Kopfes hinunter zu ihrem Stuhl. Janet greift sich unter ihr Kleid und als sie ihre Hand wieder hinauszieht, ist darauf Blut zu sehen. Währenddessen endet die Schulstunde und ihre Klassenkolleginnen um sie herum stehen auf. Janet bleibt noch etwas länger sitzen und steht dann auf, was wieder durch einen Schwenk der Kamera hinunter gezeigt wird. Mit ihrem Kleid wischt sie das Blut von ihrem Sessel. Es folgt ein Schnitt auf zwei beliebte Mädchen in der Garderobe, welche zu Janet kommen und ihr vorschlagen, wie sie ihre Haare aufhübschen könnte, indem sie ihre Locken glättet. In der nächsten Szene sitzt Janet mit ihren Freundinnen, welche über Bücher sprechen, auf den Schulstiegen und blickt – wieder in Form einer Nahaufnahme ihres Gesichts gezeigt – sehnsüchtig zu den beliebten Mädchen, welche über Beauty-Tipps sprechen.¹⁵⁵ Es folgt ein Zeitsprung und Teil 2 der Geschichte beginnt, welcher Janet als Studentin zeigt.

Im Vergleich zu jenen Filmen, welche in Kapitel 2 „Ästhetik des Blutes: Visuelle Inszenierung als Tabubruch“ behandelt wurden, steht in *An Angel at My Table* für das Filmpublikum nicht der Schock des Blutes im Mittelpunkt. Obwohl Janets Blut im öffentlichen Raum – dem Klassenzimmer – zu sehen ist, hat dies keine negativen Konsequenzen für den Charakter, wie es beispielsweise in *Carrie* der Fall ist. Im Gegenteil, denn obwohl sie nicht wissen, dass Janets Menarche eingetroffen ist, werden nun die beliebten Schülerinnen auf sie aufmerksam und interessieren sich für Janet, was jene sichtbar freut. Kurz nachdem sie ihre ältere Schwester verloren hat und nun die älteste lebende Tochter der Familie ist, wird Menarche als natürliches Ereignis im Leben einer erwachsen werdenden Person inszeniert und dabei weder verschönert noch als spezifisch negative Erfahrung gezeigt. Dies wird unter anderem erzielt, indem keine Hintergrundmusik zu hören ist, welche – wie etwa in den Horrorfilmszenen – eine gewisse bedrohliche Stimmung vermittelt. Durch das Gespräch mit ihrer Mutter steht Janet eine Vertrauensperson zur Seite, die sie aufklärt und den gesellschaftlich erwarteten Umgang damit zeigt. Die Nahaufnahmen und das Fehlen von Zwischenschnitten vermitteln einen vertrauten und intimen Eindruck dieser Situation. Gleichzeitig wird dem Publikum durch die Aussage der Mutter mitgeteilt, wie vergleichsweise spät Janet mit bereits 15 Jahren ihre Menarche erlebt, was auch wiederum Janets Dasein als Außenseiterin unterstreicht. Die Menarche ist demnach in diesem Coming of Age-Biografiedrama von mehrfacher Bedeutung. Sie symbolisiert, dass Janets Kindheit nun vorbei ist, begleitet Janets Dasein als nun älteste Tochter, leitet ein, dass sie von

¹⁵⁵ Vgl. *An Angel at My Table*, R.: Jane Campion, NZ/AU/GB 1990, 00:43:21-00:46:12.

ihren Mitschülerinnen anders gesehen wird und sich ihre Interessen ändern, sowie dass sie gleichzeitig dem Publikum mitteilt, dass Janets Entwicklung langsamer voranschreitet als die von anderen. Auch auffallend ist, dass Janet in der Szene vor ihrer Menarche ein Foto in einem Buch von einem Schriftsteller küsst und in einem Voice-over sagt, jener sei ihr idealer Mann. Dadurch wird auch suggeriert, dass Janets Menarche im Zusammenhang mit ihrem sexuellen Erwachen steht. Außer durch das offene Gespräch mit ihrer Mutter wird Menstruation als privates Ereignis inszeniert und obwohl Janet zuerst nicht über Menstruation Bescheid weiß, macht sie sich sofort Sorgen, dass andere ihre Menstruationsprodukte sehen könnten. Diese Angst und Befürchtung, von anderen herausgefunden zu werden, ist ein Motiv, welches auch in etlichen anderen Dramafilmen inszeniert wird.

3.2 Drama: Menstruation als Wendepunkt

An Angel at My Table wird auf IMDb als ein Biografie-Drama kategorisiert¹⁵⁶, welches das Leben einer realen Person inszeniert. Coming of Age-Filme seien laut Fox oft Genrehybride, die Elemente aus anderen Filmgenres integrieren. Meistens werde das Coming of Age-Narrativ jedoch mit Elementen des Familiendramas kombiniert, in dem Charaktere um individuelle Freiheit und gegen autoritäre Eltern oder andere unterdrückende Autoritäten kämpfen.¹⁵⁷ Es ist tatsächlich auffallend, dass ein Großteil der Menarche-Szenen in Filmen zu finden ist, welche als Drama gekennzeichnet werden. Drama als Filmgenre ist ein sehr breiter Begriff, was eine präzise Genredefinition erschwert. Wie Altman in seinem semantisch-syntaktischen Ansatz vorschlägt, ist eine Genredefinition nur durch die Kombination von inhaltlichen (semantischen) und strukturellen (syntaktischen) Merkmalen möglich.¹⁵⁸ Besonders im Fall des Dramas wird dies deutlich, da der Begriff „Drama“ lediglich „Handlung“ bedeutet und keine klaren Grenzen zwischen Genres zieht. Von Papenbroock bezeichnet das Drama daher als ein Megagenre, das zahlreiche Subgenres umfasst, wie etwa Beziehungsdrama, Historienfilm oder Roadmovie. Im Gegensatz zu stärker abgegrenzten Genres wie dem Western oder dem Horrorfilm, die durch spezifische Themen und Ikonografie definiert sind, behandelt das Drama eine breite Palette menschlicher Erfahrungen und Herausforderungen. Diese Vielfalt erschwert eine klare Definition, unterstreicht jedoch die Bedeutung von Altmans Ansatz, der es ermöglicht, Genres

¹⁵⁶ Vgl. IMDb, „An Angel at My Table“, *IMDb*, o.D., https://www.imdb.com/title/tt0099040/?ref_=ext_shr_lnk, Zugriff: 10.12.2024.

¹⁵⁷ Vgl. Alistar Fox, *Coming-Of-Age Cinema in New Zealand*. United Kingdom: Edinburgh University Press, 2018, S. 6.

¹⁵⁸ Vgl. Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 2019, S. 216ff.

wie das Drama trotz ihrer genreübergreifenden Eigenschaften analytisch zu erfassen. Semantisch behandelt das Drama Konflikte, Emotionen und existenzielle Fragen, wobei es eine Vielzahl von Lebenssituationen darstellt. Auf syntaktischer Ebene liegt der Fokus auf narrativen Strukturen, die die Anpassungsprozesse der Protagonistinnen an veränderte Lebensumstände abbilden – wie es auch im Coming of Age-Genre der Fall ist. Solche Filme erzählen von Erfolgen und Niederlagen, von Leidenschaft und Depression und behandeln Themen wie Krankheit, Liebe, Identität, Verlust und Armut. Indem Konflikte und Probleme in lebensnahe Szenarien umgewandelt werden, erzeugen Dramen Empathie und binden das Publikum durch Geschichten, die das echte Leben widerspiegeln.¹⁵⁹ Die narrative Offenheit des Dramas ermöglicht es, persönliche und psychologische Entwicklungen zu inszenieren, ohne sich an die engen Konventionen eines klar abgegrenzten Genres halten zu müssen. Diese Offenheit könnte erklären, warum Menarche-Szenen häufig in Dramen vorkommen: Sie lassen sich flexibel in Geschichten einbetten, die von tiefgreifenden Wandlungsprozessen und emotionalen Herausforderungen geprägt sind. Während viele Dramen in einem Happy End münden, sind auch negative, ambivalente oder offene Enden möglich. Besonders außerhalb des US-Mainstream-Films zeichnen sich Dramen durch eine größere formale Vielfalt aus, was sich in unterschiedlichen Erzählstrukturen, Rhythmen und Graden der Dramatisierung widerspiegeln kann. Für Filmemacher*innen sei es dabei wichtig, die Entscheidungen der Hauptfiguren nachvollziehbar zu gestalten und (im Gegensatz zur Komödie) Überraschungen zu vermeiden, um eine tiefere Verbindung zwischen Film und Publikum herzustellen.¹⁶⁰

In den folgenden Unterkapiteln werden verschiedene Funktionen der inszenierten Menarche für narrative Auswirkungen thematisch analysiert. In den neun Dramafilmen, in welchen die Menarche einer Figur inszeniert wird, konnten grob zwei verschiedene narrative Folgen davon erkannt werden: Einerseits wird Menarche als (oft sexuelle) Veränderung des Charakters inszeniert und andererseits als Auslöser von sexualisierter Gewalt gegenüber der neu menstruierenden Person.

3.2.1 *Menarche als (sexuelle) Veränderung*

In den Dramen *The Blue Lagoon* und *A Walk on the Moon* aus dem 20. Jahrhundert wird Menarche so inszeniert, dass diese einen eindeutigen sexuellen Wendepunkt für die betroffenen

¹⁵⁹ Vgl. Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023, S. 53f.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 56.

jungen Figuren darstellt. Das Biografiedrama *The Runaways* aus dem 21. Jahrhundert weist ebenfalls auf den Einbruch einer veränderten Protagonistin hin.

The Blue Lagoon (R.: Randal Kleiser, US 1980)

Der chronologisch früheste dieser drei Filme, *The Blue Lagoon*, enthält etliche kontroverse Inszenierungen, darunter auch eine Menstruationsszene. Nach *Carrie* (1976) ist *The Blue Lagoon* aus dem Jahr 1980 der zweitälteste westliche Film, welcher Menstruationsblut visuell inszeniert. Der Film erzählt die Geschichte von Emmeline (Brooke Shields) und Richard (Christopher Atkins), zwei Kindern, die nach einem Schiffsunglück auf einer einsamen Insel stranden. Als nach kurzer Zeit die einzig überlebende erwachsene Person verstirbt, müssen die Kinder lernen, wie sie alleine auf der Insel überleben können: Sie erkunden gemeinsam die Natur, versuchen, Nahrung zu finden und sich vor Gefahren zu schützen. Die Jahre vergehen und aus den Kindern werden Jugendliche, die immer noch isoliert auf der Insel gestrandet sind. Die Schlüsselszene tritt in Minute 33 des Filmes ein. Die Kamera schwenkt langsam in einer Totalen eine Steinwand hinunter in eine friedliche Grotte, in welche die Figur Emmeline nackt hineinspringt, um sich zu waschen. Die gesamte Sequenz ist nicht mit Musik hinterlegt, zu hören sind nur die Naturgeräusche der Insel. Sie schwimmt im Wasser auf die Kamera zu, was von einem Schnitt auf Richard, welcher im Meer fischt, unterbrochen wird. Dann schneidet das Bild zurück auf Emmelines Gesicht in einer Nahaufnahme. Es ist Schock darin zu erkennen. Die Kameraeinstellung wechselt auf das, was Emmeline zu sehen scheint: das Grottenwasser, welches mit Blut vermischt ist. Wieder wird Emmelines Gesicht gezeigt, in welchem nun Panik zu erkennen ist. Sie hebt ihre beiden Hände, auf welchen Blut zu sehen ist, vor ihr Gesicht. Ähnlich wie *Carrie* wird gezeigt, wie die Figur mit Schrecken auf ihre blutigen Hände starrt und sie ruft mit weit aufgerissenen Augen: „Richard! Help!“.¹⁶¹ Es ist zu sehen, wie Richard vom Strand zur Grotte läuft. Er erscheint am oberen Ende der Steinwand und blickt auf Emmeline hinunter. Diese ist in einer Totale nackt im kniehohen Wasser in der Grotte kauern zu sehen. Richard fragt, was los sei und stellt von der Ferne fest, dass sie blutet. Die Kamera zeigt erneut eine Nahaufnahme von Emmeline: Ihr Blick wandert von den blutverschmierten Händen vor ihrem Gesicht hinauf zu Richard. Dabei wechselt ihr Gesichtsausdruck abrupt von panischer Angst zu sichtbarer Verlegenheit. Sie schreit ihn an: „Don’t, I’m alright!“¹⁶² und „Go away!

¹⁶¹ *The Blue Lagoon*, R.: Randal Kleiser, US 1980, 00:34:09.

¹⁶² Ebd., 00:34:30.

Don't look at me!".¹⁶³ Richard wird verwirrt und besorgt gezeigt, da er denkt, sie habe sich verletzt. Emmeline wirft einen Stock nach ihm und ruft nochmals, dass er weggehen solle. Er geht widerwillig und lässt Emmeline alleine. Die Szene endet mit einer Nahaufnahme von Emmeline, die zeigt, wie sie mit verzweifelterm Blick Richard nachblickt. Auch in der nächsten Szene möchte Emmeline seine Hilfe nicht annehmen. Sie sitzt beim Lagerfeuer, als Richard dazukommt und mit sanfter Stimme fragt: „What was it, Em? Why were you bleeding like that?“.¹⁶⁴ Emmeline sagt, sie wisse es nicht. Richard möchte sich ihre „Wunde“ ansehen, doch Emmeline weist ihn zurück, was Richard nicht verstehen kann. Auf seine Frage „But why?“ antwortet sie: „Just because“. ¹⁶⁵ Es ist zu sehen, wie Richard wütend und frustriert weggeht, während Emmeline ihm wieder nachblickt.¹⁶⁶

Diese Szene ist ein wichtiger Wendepunkt in der Handlung von *The Blue Lagoon* und für die Figur Emmeline. Nach Emmelines Menarche wird eine erstmals deutliche Differenz zwischen den beiden biologischen Körpern gezeigt (siehe auch Kapitel 4 „Menstruation und Geschlechtsidentität“), welche den beiden Kindern zuvor nicht bewusst war. Während Richard nicht versteht, warum Emmeline nicht mit ihm darüber reden möchte, wo er doch keine Geheimnisse vor ihr hätte, wird gezeigt, wie Emmeline verlegen reagiert. Mit dem Eintreffen der ersten Periode wächst das sexuelle Verlangen zwischen den beiden und die damit verbundenen Veränderungen der Beziehung zwischen Emmeline und Richard. Schließlich werden sie sexuell aktiv, was zu einer Schwangerschaft von Emmeline führt und sie später einen Sohn gebärt.

Was die Inszenierungen in *The Blue Lagoon* besonders spannend und kontrovers macht, ist, dass die Insel als abgeschlossener Mikrokosmos dient, in dem Emmeline und Richard ohne gesellschaftliche Normen und Unterstützung erwachsen werden. Ein wesentlicher Aspekt des Coming of Age-Dramas ist die Inszenierung natürlicher und biologischer Prozesse, die das Erwachsenwerden begleiten. Die Menarche von Emmeline markiert einen zentralen Punkt in der Geschichte, da sie den Übergang von der Kindheit zur Adoleszenz und schließlich zum Erwachsensein einleitet und sich erstmals die Dynamiken zwischen den Jugendlichen verändern. Die Art und Weise, wie Menarche hier inszeniert wird, kann jedoch aus der Perspektive der Genderforschung stark kritisiert werden. Es ist nachvollziehbar, dass Emmeline auf ihr Blut zunächst mit Angst und Schrecken reagiert. Doch der Fokus der Inszenierung liegt danach auf

¹⁶³ *The Blue Lagoon*, R.: Randal Kleiser, US 1980, 00:34:33-00:34:34.

¹⁶⁴ Ebd., 00:35:09-00:35:11.

¹⁶⁵ Ebd., 00:35:30-00:35:33.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., 00:33:38-00:35:46.

Emmelines Verwirrung und Scham vor Richard. Die Regie legt zuerst durch die Nahaufnahmen von Emmelines Gesicht großen Wert darauf, ihre emotionale Reaktion auf das Blut einzufangen. Als Richard hinzukommt, wechselt dies jedoch abrupt zu Scham. Diesen zeigt die Kamera von unten und wie er von oben auf an der Steinwand auf eine verletzlich inszenierte Emmeline herabblickt. Emmelines sofortige Reaktion, Richard wegzuschicken und ihr Unwillen, mit ihm über das Geschehene zu sprechen, spiegeln einerseits ihre Unsicherheit und Angst wider. Da die beiden jedoch fernab der Gesellschaft leben und nichts über gesellschaftliche Normen wissen, wird dadurch auch suggeriert, dass es natürlich sei, die Menstruation vor dem männlichen Geschlecht zu verstecken. Emmelines beschämte Reaktion zeigt trotz der fehlenden kulturellen Einflüsse eine konservative und binäre Geschlechterdynamik, in welcher Menstruation stigmatisiert und verborgen wird. Emmelines Scham und Richards Unverständnis spiegeln dementsprechend die Geschlechterdynamik wider, die oft mit dem Thema Menstruation verbunden ist.

Eine weitere Kritik an dieser Menarche-Inszenierung ist der Fokus auf den nackten Frauen- bzw. Jugendkörper. Rosewarne zeigt in ihrem Buch „Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television“ auf, dass durch jene Inszenierung, genauso wie bei *Carrie* einige Jahre zuvor, weibliche jugendliche Körper (bzw. die jugendlichen Schauspielerinnen) nicht nur durch den Male Gaze in diesen Szenen ausgebeutet werden, sondern auch die Menarche voyeuristisch mit nackten jungen Körpern konnotiert werde. Menarche wird als intimer Moment im Leben einer jungen und unschuldigen Frau gezeigt, welche sich nackt wäscht. Dieses idyllische und reine Bild – sowohl das filmische Bild als auch das Bild des Publikums von der Figur – wird durch das Eintreffen der Menarche unterbrochen bzw. beendet.¹⁶⁷

A Walk on the Moon (R.: Tony Goldwyn, US 1999)

Eine ähnliche sexuelle Entwicklung eines Charakters nach der Menarche – jedoch unter ganz anderen Voraussetzungen – ist auch im Film *A Walk on the Moon* zu erkennen. Der Film spielt im Sommer des Jahres 1969 und folgt Familie Kantrowitz, insbesondere der Hausfrau Pearl (Diane Lane) und Tochter Alison (Anna Paquin). Die Familie verbringt den Sommer in einem Ferienlager, wobei der Vater bzw. Ehemann Marty (Liev Schreiber) unter der Woche in New York City arbeitet. Pearl wurde früh als Teenagerin Mutter und äußert zu Beginn des Filmes

¹⁶⁷ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 124f.

Besorgnis um ihre Tochter, die nun fast so alt ist wie sie selbst, als sie schwanger wurde. Während der Zeit im Ferienlager beginnt Pearl eine Affäre mit einem Hippie-Künstler, Walker (Viggo Mortensen). Pearls Charakter durchlebt dadurch parallel zu ihrer Tochter eine Art Coming of Age, denn Walker repräsentiert für sie Freiheit und Leidenschaft, die sie durch ihr frühes Mutterwerden lange nicht mehr hatte. Ihre Tochter Alison wird zur Zeugin der Affäre und erlebt in diesem Sommer gleichzeitig selbst ein Coming of Age. In Minute 23 des Films wird gezeigt, wie Alisons Großmutter (Tovah Feldshuh) und deren Freundin auf der Veranda Tarot-Karten lesen. Aus dem Hintergrund ist zu hören, wie Alison mit panischer Stimme nach ihrer Großmutter ruft. Diese geht ins Haus und es ist zu sehen, wie Alison ihre Großmutter ins Badezimmer führt. Die Kamera bleibt während des folgenden Dialogs nahe bei den Gesichtern der Figuren, welche sich gegenüberstehen. Die Großmutter fragt, was los sei. In einer Nahaufnahme ist in einem kurzen Zwischenschnitt zu sehen, wie Alison ihren Rock hochhebt und für weniger als eine Sekunde ihre weiße Unterhose im Bild ist, auf welcher man einen roten Blutfleck erkennen kann. Es wird gezeigt, wie sich im Gesicht der Großmutter Freude abzeichnet, als diese „Oh my god!“¹⁶⁸ sagt und dann die Badezimmertür schließt. Dann sagt sie „Masel tov!“¹⁶⁹ und gibt ihrer Enkelin freudig eine Ohrfeige. Alison wird verwirrt gezeigt, doch ihre Großmutter erklärt ihr, dass es eine (jüdische) Tradition sei, Mädchen nach ihrer ersten Menstruation zu ohrfeigen. Alison ohrfeigt ihre Großmutter zurück. Beide sind sich einig, dass dies eine dumme Tradition sei. Pearl, die Mutter, kommt ebenfalls durch die Tür zwischen den beiden in Nahaufnahme gezeigten Köpfen von Alison und ihrer Großmutter ins Badezimmer und die Großmutter teilt ihr freudig mit, dass Alison heute eine Frau wurde. Daraufhin wird ebenfalls gezeigt, wie Pearl sich freut. Sie nimmt das Gesicht ihrer Tochter in ihre Hände, küsst sie und fragt sie: „How do you feel?“¹⁷⁰ Es folgt ein Schnitt zur nächsten Szene, in welcher gezeigt wird, wie Alison mit einer Freundin in einem Shop ist, um Menstruationsprodukte zu kaufen. Alison fragt nach Tampons, doch ihre Freundin meint: „You’ve already had a big enough shock“.¹⁷¹ Als jugendliche Burschen im Supermarktgang zu den Mädchen hinzustoßen, lassen diese die Menstruationsprodukte fallen und die Kamera zeigt in einer Nahaufnahme ihrer Füße, wie Alison die Verpackung bemüht unauffällig wegstellt. Einer der Burschen fragt: „What was that?“,

¹⁶⁸ *A Walk on the Moon*, R.: Tony Goldwyn, US 1999, 00:24:34.

¹⁶⁹ Ebd., 00:24:40.

¹⁷⁰ Ebd., 00:25:15.

¹⁷¹ Ebd., 00:25:25.

woraufhin die Mädchen mit einem verlegenen Grinsen im Gesicht „Nothing!“¹⁷² antworten.¹⁷³ In der darauffolgenden Szene geht Alison durch das Camp, auf dem Weg, sich mit Freund*innen zu treffen. Über die Lautsprecheranlage sagt eine Frauenstimme: „You’re a woman now, Alison! Masel tov, Darling! And may you be blessed with a happy marriage and many, many beautiful children!“.¹⁷⁴ Die Fußgänger*innen um Alison herum applaudieren, während Alison versucht, ihr Gesicht in ihrer Weste zu verstecken und wegrennt. Im Rest des Sommers beginnt Alison, ihre Sexualität zu entdecken. Sie geht auf ihr erstes Date und hat ihren ersten Kuss. In einer späteren Szene sieht man, wie die Figur ihrer Mutter erzählt, dass sie sexuell aktiv sei. Ihre Mutter wird panisch gezeigt, weil sie nicht möchte, dass diese auch jung schwanger wird. Die beiden haben ein aufklärendes Gespräch und Alison gesteht, dass sie doch gelogen hätte und noch nicht sexuell aktiv sei. So zeigt der Film am Ende einen Bonding-Moment zwischen Mutter und Tochter.

Aus genreanalytischer Perspektive ist *A Walk on the Moon* ein romantisches Familiendrama, in welchem laut Papenbroock verschiedene Situationen von verschiedenen Familienmitgliedern unterschiedlich wahrgenommen werden, woraus sich Konflikte ergeben.¹⁷⁵ Der Film untersucht die Spannungen und das Zusammenspiel innerhalb der Familie Kantrowitz und die emotionalen und sozialen Herausforderungen der Charaktere. Im Gegensatz zu Emmeline auf der einsamen Insel hat Alison gleich zwei Generationen von Bezugspersonen und wird mit einem Ritual, der Ohrfeige, eingeweiht. Es wird ein Gespräch mit ihrer Mutter inszeniert, in welchem Alison darüber aufgeklärt wird, was ihre Menarche im Zusammenhang mit ihrer Fruchtbarkeit bedeutet – Informationen, welche Emmeline in *The Blue Lagoon* nicht erhält und daher sehr jung schwanger wird. Zusätzlich wird gezeigt, wie auch ihre gleichaltrige Freundin ihr zur Seite steht und mit ihr Menstruationsprodukte kauft. Alisons Menarche wird in dieser Szene zu einem verbindenden Erlebnis zwischen drei Generationen von Frauen. Wie es für Familiendramen typisch ist, stehen dabei die unterschiedlichen Reaktionen und Wahrnehmungen der Familienmitglieder im Mittelpunkt. Während die Figur der Großmutter Erleichterung und Freude zeigt, ist Pearl besorgt zu sehen und die Figur Alison wird mit Verwirrung als Reaktion gezeigt. Besonders Pearls Reaktion spielt eine wichtige Rolle, da sie dabei ihre eigenen Ängste und Hoffnungen in Bezug auf ihre Tochter offenbart. Auch diese Inszenierung ist nicht von Musik hinterlegt, was das Gezeigte authentisch und wie eine realistische Alltagssituation wirken

¹⁷² *A Walk on the Moon*, R.: Tony Goldwyn, US 1999, 00:25:30-00:25:32

¹⁷³ Vgl. ebd., 00:23:50-00:25:35.

¹⁷⁴ Ebd., 00:26:32-00:26:48.

¹⁷⁵ Vgl. Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023, S. 63.

lässt. Sie zeichnet sich durch Nahaufnahmen der Frauen aus, die, wenn sie über Menstruation reden, nahe beieinanderstehen. Dadurch wird eine emotionale Intimität geschaffen, die den Fokus auf die Beziehung der Frauen und die Bedeutung des Moments lenkt. Die Nahaufnahmen betonen die Mimik und Gestik der Figuren, wodurch die Emotionalität ihrer Reaktionen deutlich hervorgehoben wird. Das Menstruationsblut selbst ist hingegen nur eine Sekunde lang zu sehen, was die Menarche eher als symbolische Bedeutung inszeniert und als Auslöser, um die Dynamiken in der Familie hervorzuheben. Festzuhalten ist dabei auch bei diesem Film, dass Alison nicht möchte, dass ihr Vater von ihrer Menarche erfährt und diese dadurch ähnlich wie Emmeline vor den Männern geheimhalten möchte. Ein spezifischer Grund dafür wird nicht genannt. Auch vor den Burschen im Supermarkt verstecken die Mädchen peinlich berührt ihre Menstruationsprodukte. Dadurch wird wieder suggeriert, dass es natürlich sei, Menstruation vor Männern zu verstecken.

The Runaways (R.: Floria Sigismondi, US 2010)

Im Biografiedrama *The Runaways* hingegen weiß die betroffene Figur über Menstruation Bescheid und es wird kein Moment des Schreckens oder der Verwirrung inszeniert. Menarche wird in einer kurzen, jedoch einprägsamen Weise gezeigt. Der Film erzählt die Geschichte der gleichnamigen Band, einer der ersten erfolgreichen Girl-Bands der Rockgeschichte. Der Film konzentriert sich insbesondere auf die Anfänge der Band in den späten 1970er Jahren und die Beziehung zwischen den Gründungsmitgliedern Joan Jett und Cherie Currie. Joan (Kristen Stewart) und Cherie (Dakota Fanning) sind zwei junge Frauen, die davon träumen, in der Musikbranche erfolgreich zu sein. Der Musikproduzent Kim Fowley (Michael Shannon) stellt sie einander vor und Joan und Cherie gründen zusammen die Band „The Runaways“. Mit weiteren Mitgliedern starten sie ihre Karriere. Die Band erlebt schnell Erfolg, tourt durch die USA und erlangt eine große Fangemeinde. Gleichzeitig aber kämpfen die Bandmitglieder mit persönlichen und bandinternen Problemen. Cherie gerät insbesondere in den Fokus, da sie mit Drogenmissbrauch und persönlichen familiären Konflikten zu kämpfen hat. Während der Film die Zeit der Band auf Tour zeigt und ihre musikalischen Erfolge beleuchtet, konzentriert er sich auch auf die Beziehung zwischen Joan und Cherie.

Gleich der erste Frame dieses Filmes zeigt in einer Nahaufnahme einen Tropfen Periodenblut, der auf den Asphalt tropft. Im Gegensatz zu den vorherigen beschriebenen Szenen ist jene mit Rockmusik hinterlegt und schafft dadurch gleich zu Beginn eine rebellische

Stimmung. Die Kamera schwenkt vom Boden hinauf und es ist Cherie neben ihrer Schwester Marie (Riley Keough) an einer Straße stehend zu sehen. An Cheries innerem Oberschenkel rinnt Blut hinunter (sie trägt einen Rock). Währenddessen ist zu hören, wie Cherie „What am I gonna do?“¹⁷⁶ fragt. Es ist zu sehen, wie die Schwestern die Straße überqueren und das WC eines Diners betreten. Die Kamera zeigt in etlichen Nahaufnahmen, die die Enge der Toilette unterstreichen und mit schnellen Schnitten, wie sich Cherie zwischen ihren Beinen abwischt und von ihrer Schwester deren saubere Unterhose bekommt. Darin legt sie Toilettenpapier ein. Cherie zieht sich High Heels an und eine Aufnahme des Spiegels zeigt, wie sich die Schwestern Lippenstift auftragen. In der Szene danach sitzen die Schwestern im Auto von Derek (Brendan Sexton III), Maries Freund. Marie flüstert Derek etwas ins Ohr und grinst danach. Daraufhin blickt Derek zu Cherie auf der Rückbank und sagt freudig: „No way, nice! You’re officially a woman. Let’s fucking celebrate“.¹⁷⁷ Es ist zu sehen, wie Cherie kurz ungläubig zu ihrer Schwester blickt und dann Derek darauf hinweist, dass Marie keine Unterwäsche trägt.¹⁷⁸

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Dramen wird in diesem Film das Eintreten der Menarche nicht als Wendepunkt in der Narration eingesetzt, sondern als Einleitung oder Auftakt, der einen gewissen Ton für den Rest des Filmes vorgibt: Es wird eine rebellische und oft übersexualisierte Welt eingeleitet, in die Cherie sich begibt. Die Reaktion von Derek, welcher Cherie gratuliert und sie nun als Frau bezeichnet, zelebriert Menarche somit wie die Familie in *Walk on the Moon*. Am selben Tag ihrer Menarche lässt sich Cherie ihre Haare kurz schneiden, malt sich einen roten Strich ins Gesicht und beginnt ihr Rockerleben in der Erwachsenenwelt – die Inszenierung der Menarche gleich zu Beginn des Filmes suggeriert dem Publikum den Einstieg in eine Zeit des Wandels für Cherie. Für Cherie und ihre Schwester ist der Moment, in dem Cherie ihre Menarche bekommt, kein Grund für Sorge oder Panik. Cherie ist unbeeindruckt von der Situation und fragt sich nur, warum ihrer Zwillingschwester immer alles vor ihr passiere. Die Schwestern improvisieren mit dem Toilettenpapier, was weiter eine authentische Situation darstellt. Aber auch Cherie ist 15 Jahre alt und dadurch grundsätzlich auf der älteren Seite, um ihre Menarche zu bekommen, während ihr Zwilling scheinbar bereits menstruiert. Im Gegensatz zu Janet in *An Angel at My Table* wird dadurch jedoch nicht suggeriert, dass Cheries

¹⁷⁶ *The Runaways*, R.: Floria Sigismondi, US 2010, 00:00:31.

¹⁷⁷ Ebd., 00:01:48-00:01:51.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., 00:00:25-00:02:11.

Entwicklung langsamer ist, sondern eher, dass sich ihr Leben mit 15 schlagartig verändert. Auch sie erforscht im Laufe des Filmes ihre Sexualität mit ihrer Bandkollegin Joan.

Zusammengefasst zeigen die Menstruationsszenen in *The Blue Lagoon*, *A Walk on the Moon* und *The Runaways* sowohl ähnliche Inszenierungselemente als auch vergleichbare narrative Auswirkungen der Menarche. In allen drei Filmen wird die Menarche als bedeutender Übergang in der Entwicklung der Protagonistinnen inszeniert, der eng mit ihren ersten sexuellen Erfahrungen und Beziehungen verknüpft ist. In *The Blue Lagoon* führt die Menarche zu einer verstärkten sexuellen Neugier und zu den ersten körperlichen Erfahrungen zwischen Emmeline und Richard, die von da an ihre biologischen Unterschiede erkennen und Emmeline sich zu Richard hingezogen fühlt. In *A Walk on the Moon* erlebt Alison nach ihrer ersten Menstruation ihren ersten Kuss und beginnt, sich mit Burschen zu treffen, während sie sich mit den Erwartungen ihrer Familie und den Herausforderungen des Erwachsenwerdens auseinandersetzt. *The Runaways* zeigt Cherie, deren Menarche nicht nur körperlich eine neue Ära markiert, sondern auch in einen Kontext von ihrer Musikkarriere, Rebellion und Drogenkonsum eingebettet ist, während sie mit den Anforderungen der Musikindustrie konfrontiert wird. Die Inszenierung des Menstruationsblutes ist dabei divers und erstreckt sich über den kontroversen Fokus auf den nackten Körper von Emmeline über einen kleinen Blutfleck in der Unterhose bis zu einem Fokus auf das Blut an sich, welches auf den Asphalt tropft. Alison und Cherie haben weibliche Bezugspersonen, die ihnen helfen, mit ihrer Menarche umzugehen. Auch Richard bietet Emmeline Hilfe an, es wird allerdings durch die Inszenierung suggeriert, dass diese die Hilfe aufgrund von Richards anderem Geschlecht nicht annehmen möchte. Auch Alison wird gezeigt, als sie die Menstruationsprodukte vor den Burschen versteckt. Weiter ist hervorzuheben, dass sowohl Cherie als auch Alison gesagt wird, dass sie nun eine Frau wären. Aufgrund der fehlenden Sozialisierung wird dies in *The Blue Lagoon* nicht festgestellt, wobei Emmeline narrativ durch ihre darauffolgende Schwangerschaft und Mutterschaft am ehesten als erwachsen inszeniert wird.

3.2.2 Menarche und die Erfahrung sexualisierter Gewalt

Menarche im Drama geht in einigen Filmen jedoch auch über die Findung zur eigenen Sexualität hinaus. Obwohl sich die vorliegende Arbeit auf Filme der westlichen Welt konzentriert, werden in diesem Kapitel auch zwei Filme aus dem Mittleren Osten analysiert. Dies

ermöglicht es, kulturelle Unterschiede im Umgang mit der Menarche aufzuzeigen und zu verdeutlichen, wie gesellschaftliche Normen und Traditionen die Erfahrungen der betroffenen Figuren beeinflussen. So wird sichtbar, dass Menstruation einerseits ein universelles Ereignis ist, andererseits jedoch stark von kulturellen Rahmenbedingungen geprägt wird. In den folgenden fünf Filmen wird die betroffene Figur jeweils nach dem Eintreffen ihrer Menarche von einem erwachsenen Mann sexuell belästigt oder vergewaltigt.

Eve's Bayou (R.: Kasi Lemmons, US 1997)

Das Familiendrama *Eve's Bayou* spielt in Louisiana in den 1960er Jahren und erzählt die Geschichte der Familie Batiste. Die Hauptfigur ist die 10-jährige Eve (Jurnee Smollett), die in einer wohlhabenden afroamerikanischen Familie aufwächst. Eve ist eine junge und neugierige Figur und wird so im Laufe des Filmes in eine Vielzahl von Familiengeheimnissen verwickelt. Ihr Vater Louis (Samuel L. Jackson) ist ein angesehener Arzt. Eines Abends wird Eve unabsichtlich Zeugin, wie jener eine Affäre mit einer anderen Frau hat und beginnt danach, das Leben ihrer Familie infrage zu stellen. Sie versucht, die Wahrheit über ihre Eltern und ihre Beziehung zueinander herauszufinden. Eves ältere Schwester Cisely (Meagan Good) hat währenddessen ebenfalls mit Veränderungen zu kämpfen und wendet sich immer mehr von ihrer Schwester und Familie ab. Nach einer Stunde und vier Minuten des Filmes wird eine Begründung für ihr zurückgezogenes Verhalten angeboten. Eve möchte die in ihrem Bett schlafende Cisely aufwecken. Es ist zu sehen, wie sie auf Ciselys Bett springt, deren Körper ganz von ihrer Decke verdeckt ist. Auf Ciselys Körper sitzend, rüttelt Eve ihre Schwester, welche ihr sagt, sie soll weggehen. Eve deckt ihre Schwester ab, man sieht jedoch, wie diese wütend reagiert und Eve vom Bett schubst. Eves Kopf taucht wieder neben dem Bett auf. In ihren Händen hält sie eine hellrosa Hose hoch, auf welcher ein Blutfleck zu sehen ist. Die Hose ist dabei weniger als eine Sekunde im Bild zu sehen und in keiner Nahaufnahme. Grinsend sagt sie zu ihrer Schwester: „So that's what's wrong with you“.¹⁷⁹ Die Kamera zeigt Ciselys Gesicht, in welchem eine Mischung aus Verzweiflung und Scham zu lesen ist. Eve sagt zu ihr: „Look, you think just because you got blood in your pants you don't have to act civilized no more?“.¹⁸⁰ Cisely wird noch verzweifelter gezeigt und schreit ihre Schwester an, sie solle leise sein. Diese beginnt stattdessen grinsend zu

¹⁷⁹ *Eve's Bayou*, R.: Kasi Lemmons, US 1997, 01:04:47-01:04:49.

¹⁸⁰ Ebd., 01:05:00-01:05:00.

rufen: „Cisely’s got her period, I’m gonna tell daddy!“.¹⁸¹ Daraufhin sieht man Panik in Ciselys Gesicht, sie steht wütend auf und jagt Eve in den Garten, bis ihre Mutter eingreift und die beiden Mädchen auseinanderzieht. In der darauffolgenden Szene kommt der Familienvater nachhause und die Mutter fragt ihn, ob er wusste, dass Cisely ihre Periode gestartet hat. Er verneint, geht in Ciselys Schlafzimmer und möchte ihre Temperatur messen. Cisely, die in ihrem Bett liegt, dreht sich von ihm weg und meint: „I don’t want you looking at me“.¹⁸² Die beiden Szenen sind nicht mit Musik hinterlegt.

Auch hier wird das Einsetzen von Ciselys erster Periode als ein Moment der Veränderung des Charakters, besonders in ihrer Beziehung zu anderen Familienmitgliedern, inszeniert. Sie ist zurückgezogen, emotional und wendet sich vor allem von ihrem Vater ab, mit dem sie zuvor eine enge Beziehung hatte. Dies ähnelt dem Bedürfnis von Alison in *A Walk on the Moon*, die auch nicht möchte, dass ihr Vater über ihre Menstruation weiß. Am Ende des Filmes gesteht Cisely ihrer Schwester jedoch, dass ihr Vater ihr gegenüber sexuell übergriffig war und dies der wahre Grund sei, warum sie sich abgewandt hatte. Ihr Vater wiederum behauptet, dass Cisely versucht habe, ihn zu küssen. Es wird am Ende des Filmes nicht deutlich aufgeklärt, was tatsächlich zwischen den beiden passiert ist. Stanleys Filmanalyse interpretiert Cicely als ein Mädchen, welches kurz vor ihrem sexuellen Erwachen steht und im Sinne des Ödipus-Komplexes ihren Vater verführt, welcher sie abweist.¹⁸³ In der ersten Hälfte des Films versucht Cisely, immer erwachsener auszusehen und ihrer Mutter zu gleichen, auf welche sie eifersüchtig ist.

Beispielsweise lässt sie sich einen neuen Haarschnitt schneiden und kleidet sich erwachsener. Es ist auffallend, dass auch in anderen Filmen wie *A Cure for Wellness* oder *The Runaways* gezeigt wird, wie sich Mädchen etwa roten Lippenstift auftragen, was als Versuch eines erwachsenen Äußerlichen interpretiert werden kann. Stanley interpretiert, dass sie dies tut, weil sie denkt, ihr Vater habe ihre Mutter betrogen, weil ihre Mutter es nicht schafft, ihren idealisierten Vater zu befriedigen.¹⁸⁴ Letzteres könnte allerdings ebenso ausdrücken, wie traumatische Erfahrungen die persönliche Entwicklung beeinflussen können. Dass Cisely nicht möchte, dass ihr Vater von ihrer Menarche weiß, kann demnach auch mehrfach interpretiert werden. Entweder, sie möchte aufgrund des sexuellen Übergriffs seine Nähe nicht, oder, sie ist gekränkt von seiner

¹⁸¹ *Eve’s Bayou*, R.: Kasi Lemmons, US 1997, 01:05:10-01:05:12.

¹⁸² Ebd., 01:07:02-01:07:03; vgl. ebd., 01:04:41-01:07:34.

¹⁸³ Vgl. Tarshia L. Stanley, „The Three Faces in Eve’s Bayou: Recalling the Conjure Woman in Contemporary Black Cinema“, *Folklore/Cinema*, hg. v. Sharon R. Sherman/Mikel J. Koven, Utah State University Press, 2007, S. 149-165) hier S. 160.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 160.

Zurückweisung. Als dritte Interpretationsmöglichkeit kann daraus auch gelesen werden, dass ihr die Menarche vor ihrem Vater peinlich ist, wie auch Alison in *A Walk on the Moon* ausdrückt.

Das Eintreffen von Ciselys Menarche ist daher verwickelt in eine komplexere Realität und eine für das Familiendrama klassische Spannung in der Familie. Die Szene, in der Eve eine blutige Hose neben Ciselys Bett findet und diese auf die Menstruation anspricht, erklärt Ciselys Wut und Zurückgezogenheit zunächst mit ihrem Unwohlsein, mit dem körperlichen Wandel. Die Offenbarung des sexuellen Übergriffs des Vaters verknüpft die Menarche jedoch mit dem Thema sexueller Ausbeutung. Cisely erzählt auch ihrer Mutter nicht von ihrer Menstruation, da die beiden keine gute Beziehung zueinander haben. Sie ist also auf sich allein gestellt und kämpft zusätzlich mit ihrer komplexen Beziehung zu ihrem Vater.

Towelhead (R.: Alan Ball, US 2007)

Ein Film, in welchem die sexuelle Ausbeutung durch Erwachsene hingegen sehr eindeutig und grafisch inszeniert wird, ist *Towelhead*. Die 13-jährige Jasira (Summer Bishil) ist die Tochter einer Amerikanerin und eines Libanesen in den USA. Sie lebt in einem konservativen Haushalt in Texas und kämpft mit ihrer Identität als Teenagerin zwischen zwei Kulturen. Gleich zu Beginn des Filmes wird Jasira von ihrer Mutter weggeschickt, um mit ihrem strengen libanesischen Vater (Peter Macdissi) zu wohnen. Grund dafür ist, dass die Mutter entdeckt, wie ihr neuer Freund versucht, Jasira beizubringen, sich die Schamhaare zu rasieren. Gleich zu Beginn wird also inszeniert, wie die Teenagerin von einem erwachsenen Mann sexuell belästigt wird und dafür bestraft wird. Jasiras Vater Rifat wird als streng, rassistisch und autoritär, mit problematischen kulturellen und familiären Werten und Regeln inszeniert. Trotz seines zwanghaften Versuchs, die Kontrolle über Jasira zu haben, entdeckt die Protagonistin ihre Sexualität durch Pornomagazine, während sie auf das Nachbarskind aufpasst. Der Vater des Nachbarskindes (Aaron Eckhart) findet Gefallen an ihr und sie wird von ihm sexuell missbraucht. Unterdessen beginnt Jasira eine Beziehung mit einem Klassenkameraden, doch ihr Vater verbietet ihr den Kontakt zu jenem aufgrund seiner Hautfarbe. Sie wird erneut von ihrem Nachbarn vergewaltigt und findet schließlich Zuflucht bei ihrer Nachbarin Melina (Toni Collette), der sie sich anvertrauen kann.

Auch in diesem Film tritt die Menarche zur selben Zeit ein, wie Jasira beginnt, ihre Sexualität zu entdecken. Die Erfahrung ihrer ersten Periode wird allerdings inszeniert, um die kulturelle und patriarchale Unterdrückung ihres Vaters sowie durch ihre Klassenkolleg*innen zu zeigen. Man sieht zunächst, wie Jasira auf der Toilette sitzt. Das Bild schneidet zu einer

Nahaufnahme ihrer Unterhose von unten, in welcher ein kleiner roter Fleck zu sehen ist. Im Hintergrund sieht man Jasiras erschrockenes Gesicht. Von diesem Bild folgt ein Schnitt zu Jasira und ihrem Vater, die in einem Geschäft Menstruationsprodukte aussuchen. Als Jasira zu den Tampons greift, verbietet er ihr, jene zu benutzen, mit der Erklärung: „Tampons are for married ladies“.¹⁸⁵ Eine Verkäuferin sieht die beiden und bietet ihre Hilfe an, die der Vater jedoch ablehnt, während er den Arm um seine Tochter legt und sie näher zu sich zieht. Sie empfiehlt trotzdem ein Produkt und ergänzt, dass dies ihre eigene Tochter am liebsten mag. Der Vater meint, diese Binden seien doppelt so teuer wie jene, die er ausgesucht hatte. Die Verkäuferin begründet, dass die billigeren dick und nicht angenehm seien. In ihrem Gesicht bildet sich nun Empörung ab. Der Vater nimmt trotzdem die billigeren Binden, bedankt sich und zieht Jasira weg, welche sich mit der Hand den Hintern verdeckt. Die Konsequenz davon wird in der nächsten Szene gezeigt. In der Schule machen sich Schulkollegen über Jasiras Namen lustig und reißen ihr dabei den Schulrucksack vom Rücken. Dabei fallen die Binden aus der Tasche, die Burschen heben diese auf und machen sich darüber lustig, indem sie sich die dicken Binden auf die Stirn kleben. In der folgenden Szene wird Jasira weinend auf der Schultoilette sitzend gezeigt. Die Kamera nimmt dabei eine Perspektive von unten hinauf zu Jasira ein – ähnlich der Szene, in welcher sie ihre Menarche entdeckt –, sodass ihre blutige Unterhose zu sehen ist, in welche sich Jasira Toilettenpapier schiebt. Der Kopf einer Reinigungskraft sieht über den Rand der Türe und fragt, ob sie okay sei und reicht ihr dann ein Tampon über die Türe. In der nächsten Szene pumpt Jasiras Vater ihr verstopftes Klo aus. Jener kniet vor der Toilette, während Jasira hinter ihm sitzend gezeigt wird. Es ist zu sehen, wie sein Blick plötzlich an etwas hängen bleibt. Mit seinen Gummihandschuhen hebt er einen blutigen Tampon hoch und hält ihn vor sein Gesicht. Jener wird kurz in Nahaufnahme gezeigt, bis die Kamera zu Jasiras Gesicht schwenkt, dem Blick des Vaters folgend. Der Vater fragt: „What’s this?“.¹⁸⁶ Es folgt ein Schnitt zu Jasira, welche in der Nacht an einer Telefonzelle mit ihrer Mutter telefoniert und ihr erklärt, ihr Vater habe sie aus dem Haus gesperrt.¹⁸⁷ Auch hier sind alle beschriebenen Szenen nicht mit Musik hinterlegt, wodurch keine gewisse Stimmung vorgegeben wird.

Jasira ist ein Charakter, der nicht viel spricht, sondern in den meisten Szenen sprechen die männlichen Figuren für sie. Ihre Menarche ist eingebettet in ihr eigenes sexuelles Erwachen, was

¹⁸⁵ *Towelhead*, R.: Alan Ball, US 2007,00:11:13-00:11:14.

¹⁸⁶ Ebd., 00:13:16.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., 00:11:31-00:13:50.

ihr der autoritärere Vater verbieten möchte. Jasira hat negative Erfahrungen mit allen Männern, zu denen sie eine Beziehung hat. Angefangen von der Belästigung des Freundes ihrer Mutter, über die Kontrolle des Vaters bis hin zu den Vergewaltigungen des Nachbarn. Ihre Menarche wird dabei einerseits als Moment inszeniert, welcher die Unterdrückung des Vaters veranschaulicht, indem er ihr etwa Menstruationsprodukte kauft, die nicht in ihrem besten Interesse sind, sondern in seinem besten Interesse. Er verbietet ihr das Tragen von Tampons, obwohl es ihr Wunsch ist, mit der Begründung, dass diese für verheiratete Frauen seien. Andererseits stehen diese Ansichten des Vaters in Kontrast zu Jasiras Realität, in welcher sie nicht nur selbst sexuelles Interesse entwickelt, sondern eine erwachsene Vertrauensperson sie mehrfach vergewaltigt. Jasira findet Unterstützung in weiblichen Figuren, wie der Supermarktverkäuferin oder der Putzkraft. Das Angebot der Verkäuferin zur Hilfe resultiert jedoch nur darin, dass der Vater weiter Kontrolle über Jasiras Menstruation ausüben kann. Rosewarne zeigt auf, dass der Vater grundsätzlich keine Probleme mit dem Blut seiner Tochter zu haben scheint, was selten bis gar nicht von männlichen Figuren zu sehen ist. Dies wird etwa gezeigt, indem er sich nicht vor ihrem blutigen Tampon ekelt. Allerdings wird dies nicht als etwas Positives inszeniert, sondern der Hauptgrund für seine Beschäftigung mit Menstruation ist, dass er seine Tochter weiter kontrollieren und unterdrücken kann.¹⁸⁸ So werden in dieser Menarche-Inszenierung neben der sexuellen Ausbeutung des Mädchens nach ihrer Menarche auch kulturelle Differenzen aufgegriffen. Der Vater, geprägt von seinen eigenen kulturellen Vorstellungen und Vorurteilen, setzt seine Tochter unter Druck und erschwert ihr das Verständnis und den Umgang mit ihrer Entwicklung.

Brimstone (R.: Koolhoven, NL/FR/DE/SE/GB 2017)

Auch im Western-Thriller *Brimstone* ist die Menarche der Hauptfigur ein Auslöser für eine Vergewaltigung. Der Film ist in vier Kapitel unterteilt und erzählt eine nicht-lineare Geschichte, die sich um eine junge Frau namens Liz (Emilia Jones und Dakota Fanning) dreht. Liz ist stumm und lebt in einem streng religiösen Dorf im Wilden Westen des 19. Jahrhunderts als Hebamme. Im ersten Kapitel kommt ein neuer fanatischer Prediger (Guy Pearce) in der Gemeinschaft an, den Liz aus ihrer Vergangenheit zu kennen scheint. Das zweite Kapitel springt

¹⁸⁸ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 113.

in der Zeit zurück und zeigt eine jüngere Liz, die als junge Frau vom Priester verfolgt wird. Das dritte Kapitel offenbart Liz' Vergangenheit und die traumatischen Ereignisse, die zu ihrer Flucht und ihrem Leben in der Gemeinschaft geführt haben. Es wird Liz' Kindheit bzw. Jugend auf einer Farm gezeigt und es stellt sich heraus, dass der Priester ihr Vater ist. In diesem Kapitel ist auch die Menarche-Szene zu finden. Das vierte Kapitel setzt wieder in der diegetischen Jetztzeit fort, in welcher Liz und ihre Familie vom Priester verfolgt werden.

Im dritten Kapitel, welches die Kindheit bzw. Jugend von Liz (Emilia Jones) zeigt, wird der Grund für ihre Flucht vor dem Priester offenbart. Zu dieser Zeit lebt sie mit ihren Eltern auf einer Farm. Liz, die vor ihrer Flucht Joanna hieß, ist in der Nacht auf ihrem Bett sitzend zu sehen. Sie hält sich ihren Bauch und atmet schwer. Das Zimmer ist nur mit einer Kerze beleuchtet und durch das Fenster hinter Joanna ist Regen zu sehen und zu hören. Im Hintergrund ist eine melancholische Streichmusik zu hören. Joanna steht vom Bett auf, greift sich erneut auf den Bauch und ist dann nach einem Schnitt zu sehen, wie sie durch den Regen zur Toilette rennt, welche sich außerhalb des Hauses befindet. Dort zündet sie eine Kerze an und setzt sich hin. Die Kamera ist in einer Nahaufnahme auf ihr Gesicht gerichtet, in welchem Unwohlsein zu lesen ist. Sie blickt nach unten und das Bild schneidet aus der Perspektive von Joanna auf eine Nahaufnahme ihrer weißen Unterhose, auf welcher ein Blutfleck zu sehen ist. Dann wird gezeigt, wie sich Hannah unter ihr Kleid greift und danach ihre blutigen Finger vor ihr Gesicht hält und mit panischem Blick ansieht. Ihre blutigen Finger werden nochmals in Nahaufnahme aus Joannas Perspektive gezeigt. Am nächsten Tag sieht man zuerst das blutige weiße Gewand in einem Korb und, als die Kamera rauszoomt, wie Joanna dieses mit einer Bürste zu waschen versucht. Es ist keine Musik mehr zu hören. Ihre Mutter (Catrice van Houten) kommt zu ihr und Joanna versucht schnell, ihre blutige Kleidung zu verstecken. Nachdem Joanna mit Besorgnis im Gesicht meint, dass sie glaubt, dass sie stirbt, sagt ihr ihre Mutter, dass es für Mädchen in ihrem Alter normal sei und ihr Körper jetzt bereit wäre, Kinder zu bekommen. Auch ihr Blick ist dabei besorgt. Während des Gesprächs zoomt die Kamera immer näher zu den Gesichtern der Figuren, wobei die Mutter hinter ihrer Tochter hockt. Der Vater bzw. Priester erscheint vor der Haustür, welche sich etliche Meter von der Mutter und Tochter entfernt befindet. Die Kamera zeigt diesen nur in einer distanzierten Totale. Von dort aus sagt er zur Mutter: „You must wash your daughter. She's unclean“.¹⁸⁹ Er dreht sich um und geht ins Haus. In der Szene danach wird gezeigt, wie Joanna

¹⁸⁹ *Brimstone*, R.: Martin Koolhoven, NL/FR/DE/SE/GB 2017, 01:28:47-01:28:50.

sich in der Badewanne wäscht. Man sieht dabei nur ihren Kopf, wie dieser über dem Badewannenrand hinausragt. Ihr Vater betritt das Zimmer und möchte mit ihr sprechen. Als der Vater in der Tür steht, bedeckt Joanna ihren Oberkörper mit ihren Armen und bleibt so für den Rest der Szene. Er sagt ihr, das Blut habe ihr die Unschuld genommen und bald würden Männer beginnen, sie attraktiv zu finden. Es ist zu sehen, wie Joanna mit einem leichten Lächeln darauf reagiert. Nach einem strengen Blick des Vaters verschwindet das Lächeln. Zu seiner Frau sagt der Vater, sie müsse Joanna jetzt wie eine Frau behandeln. Diese Szene ist ausschlaggebend, denn nach dem Eintreffen der Menarche möchte der Vater Joanna/Liz als seine Frau nehmen und vergewaltigt sie brutal.¹⁹⁰ Die Vergewaltigung an sich wird nicht gezeigt, man sieht am nächsten Morgen jedoch ein blutiges Bettlaken.¹⁹¹ Dies wiederum führt zur Flucht und Verfolgung von Liz.

Ähnlich wie im Drama *An Angle at My Table* wird in *Brimstone* eine Coming of Age-Geschichte in mehreren Kapiteln erzählt, die jeweils einen anderen Abschnitt des Lebens der Hauptfigur zeigen. Auch in diesem Film bedeutet die Menarche für die Protagonistin einen Wendepunkt, der sowohl ihre Kindheit abschließt als auch das Ende des Kapitels einleitet. Im Gegensatz zu *An Angle at My Table* sind die Konsequenzen der Menarche jedoch dramatisch. Deutlich in diesem Film ist der Genremix von Drama, Thriller und Western. Über den Westernfilm fassen Bordwell et al. zusammen, dass dieser zu definieren sei, indem im Film Zivilisation und Gesetzlosigkeit in einem Konflikt aufeinandertreffen.¹⁹² Dies drückt sich neben dem Setting der Farm im Wilden Westen auch durch die Gewaltakte des Vaters bzw. Priesters aus, welche unter anderem vor der religiösen Dorfgemeinschaft und in der Dorfkirche stattfinden. Wie in *Towelhead* ist der Vater/Priester autoritär, auch gegenüber Joannas Mutter. Die Mutter erklärt Joanna nach dem Eintreffen ihrer Menarche, dass sie nun eine Frau und damit fruchtbar sei. Im Gegensatz zu etwa den freudigen Reaktionen von Mutter und Großmutter in *A Walk on the Moon* sagt sie dies jedoch mit Besorgnis. Es wird dabei doch ein Bonding-Moment der anderen Art zwischen den beiden Figuren inszeniert. Der Priester ist gewalttätig gegenüber Tochter und Mutter und bringt die Mutter vor Joannas Vergewaltigung um. Das Motiv dafür ist ähnlich, wie in *Towelhead*: die Kontrolle über seine Tochter. Hier geht der Vater in seinem Kontrollwahn jedoch so weit, dass er seine Tochter selbst heiraten möchte, sobald sie durch ihre

¹⁹⁰ Vgl. *Brimstone*, R.: Martin Koolhoven, NL/FR/DE/SE/GB 2017, 01:24:39-01:30:14.

¹⁹¹ Ebd., 01:55:23-01:55:25.

¹⁹² Vgl. David Bordwell et al., *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill Education, 122020, S. 339.

Menarche eine Frau ist (ähnlich, wie im Film *A Cure for Wellness*). Weiters behauptet er, Joanna sei durch ihr Blut unrein und sie müsse sich waschen. Damit wird diese Figur im Einklang mit dem in der Einleitung thematisierten kirchlichen Glauben inszeniert, dass eine Frau unrein sei, wenn sie menstruiert.¹⁹³ Dass der Vater über Joannas Menarche Bescheid weiß, bedeutet für sie nicht nur eine physische Bedrohung und Vergewaltigung, sondern auch den Grund für ihr Leben auf der Flucht ab diesem Moment.

Es kann argumentiert werden, dass das Setting im 19. Jahrhundert im Wilden Westen die Autorität und Gewalt des Vaters kontextualisieren und ferner von der heutigen westlichen Realität erscheinen lassen. Die Genreerwartungen an den Westernfilm legitimieren die brutalen Inszenierungen und patriarchalen Machtverhältnisse. Es ist auch festzuhalten, dass in *Brimstone* generell etliche grafische Gewaltszenen gezeigt werden. Als Genrehybrid wird der Film neben dem Western auch dem Thriller zugeordnet (siehe Kapitel 4.2.2 Thriller: Lust des Mannes), in welchem Gewalt und Spannung zentrale Genrekonventionen sind. Wie jedoch die Filme *Osama* und *Capernaum* zeigen, ist die sexuelle Ausbeutung nach der ersten Periode auch im 21. Jahrhundert in manchen Kulturen für Mädchen eine Folge.

3.2.3 Exkurs: Kulturelle Unterschiede

Obwohl sich diese Arbeit hauptsächlich auf Filme der westlichen Welt konzentriert, wurden bei der Recherche auch zwei Filme aus dem Nahen Osten berücksichtigt. Diese Filme verdeutlichen, wie kulturelle Unterschiede die Bedeutung von Menstruation und Menarche prägen und bieten einen interessanten Vergleich zu westlichen Narrativen und Inszenierungen. Sie ergänzen die thematische Auseinandersetzung, wie sie zum Beispiel im Film *Towelhead* inszeniert wird.

Osama (R.: Siddiq Barmak, AF/JP/IE/NL/IR 2003)

Der Film *Osama* ist ein Beispiel eines nicht westlichen Dramafilms, in welchem die erste Periode der Hauptfigur aufgrund des Kulturkreises drastische Konsequenzen mit sich bringt. *Osama* ist ein afghanischer Film aus dem Jahr 2003, der die Geschichte eines jungen, vorerst namenlosen Mädchens (Marina Gobahari) erzählt. Der Film spielt während der Herrschaft der

¹⁹³ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023, S. 73.

Taliban in Afghanistan. Die Protagonistin lebt mit ihrer Mutter (Zubaida Sahar) und ihrer Großmutter in Kabul. Nachdem die Taliban das Land übernommen haben, wird es Frauen und Mädchen verboten, zu arbeiten oder zur Schule zu gehen. Da Osamas Vater verstorben ist und sie keine männlichen Verwandten hat, die für sie sorgen können, gerät ihre Familie in Schwierigkeiten und die Mutter verliert ihren Job. Die Großmutter fürchtet, dass sie verhungern werden, wenn sie kein Einkommen haben. Um zu überleben, beschließt die Großmutter, Osama als Jungen zu verkleiden und sie in eine religiöse Schule zu schicken, damit sie unter dem Namen Osama arbeiten kann. Osama wird von den anderen Jungen in der Schule akzeptiert und lernt die islamischen Regeln und Gebete. Sie muss jedoch ständig vorsichtig sein, um nicht entdeckt zu werden, was immer schwieriger wird.

Gegen Ende des Filmes wird Osama von ihren Klassenkollegen bedrängt, da sie den Verdacht haben, dass sie ein Mädchen ist. Trotz der tragischen Ereignisse dieser Szene ist sie nicht mit Musik hinterlegt. Stattdessen tragen die dutzenden Stimmen der Schüler, die auf Osama einreden, zu dem Gefühl der Bedrängnis und Bedrohung bei. Osama beginnt inmitten der Jungen zu weinen. Ein Schüler verteidigt sie und sagt ihr, sie solle, um zu beweisen, dass sie ein Junge ist, auf den Baum hinter ihr klettern. Es ist zu sehen, wie Osama am Stamm hinaufklettert und die Stimmen der anderen unter ihr verstummen, als sich die Kamera mit ihr gemeinsam immer weiter vom Schulhof wegbewegt. Als Osama jedoch Schwierigkeiten hat, wieder hinunterzuklettern, lenkt das die Aufmerksamkeit von noch mehr Schülern auf sie, welche nun den Baumstamm bedrängen und auf Osama einreden. Der Schnitt wechselt dabei zwischen Nahaufnahmen von Osamas Gesicht, in welchem Panik zu erkennen ist und einem Bild aus Osamas' Perspektive herab auf die Jungen hin und her. Der Aufruhr wird von einem Lehrer unterbrochen, der einen Schüler schickt, um Osama vom Baum zu helfen. Es folgt ein Schnitt zu einem Bild aus einem Brunnen heraus, welches von unten zeigt, wie eine schreiende Osama mit einem Seil um ihren Körper in den Brunnen gehängt wird. Sie ruft weinend nach ihrer Mutter und hängt dort für eine ungewisse Zeit, während die Männer und Schulkollegen zusehen. Weiterhin ist diese Szene nicht mit Musik hinterlegt. Gegenteilig herrscht am Hof Stille – im Gegensatz zu den vielen Stimmen der Schüler kurz zuvor – und nur Osamas Weinen und ihre Hilfeschreie unterbrechen diese. Als sie von den Männern wieder aus dem Brunnen herausgezogen wird, sieht man zuerst ihr weinendes Gesicht und schließlich ihren gesamten Körper – unter ihrer Hose rinnt Blut an ihren Beinen hinunter. Ihre Menarche hat eingesetzt. Die Männer tauschen einen wissenden Blick aus und interpretieren dies als Bestätigung, dass Osama kein Junge ist. Während Osama von den

anderen Schülern verfolgt wegläuft, schreien ihr die Männer hinterher, was übersetzt „Sie ist ein Mädchen!“ bedeutet.¹⁹⁴ Als Konsequenz wird Osama an einen alten Mann verheiratet, der bereits drei ältere Frauen hat. In der vorletzten Szene des Films ist zu sehen, wie dieser Osama in sein Zimmer führt und danach das Reinigungsritual durchführt, welches Osama und ihren Klassenkollegen früher im Film als Ritual nach dem Geschlechtsverkehr beigebracht wurde.¹⁹⁵

Osama bietet einen tiefgründigen Blick auf die Auswirkungen der Menarche und Coming of Age im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Unterdrückung unter der Herrschaft der Taliban. Die Menarche von Osama wird im Film nicht nur als biologisches Ereignis dargestellt, sondern als entscheidender Moment, der weitreichende und dramatische Konsequenzen für vermutlich den Rest ihres Lebens und ihrer Familie hat. Ähnlich wie in *The Blue Lagoon* wird der biologische Unterschied von männlich und weiblich durch die Menarche festgestellt. Osama befindet sich jedoch in einer politischen Lebensrealität, in welcher Menarche auch gleichzeitig als geschlechtsreif und dadurch heiratsfähig angesehen wird. Konkret führt Osamas Menarche nicht nur zu ihrer Enttarnung in der Schule, sondern auch weiter zur Zwangsverheiratung, was ihre bereits eingeschränkten Lebensbedingungen weiter verschärft. Die Menarche wird somit zu einem Instrument der Unterdrückung und Ausbeutung, das die brutalen Konsequenzen eines repressiven und patriarchalen Regimes aufzeigt. Sie trifft ein, in einem Moment der Angst der Figur, welche sich jedoch nicht vor dem Blut fürchtet, sondern vor den Männern und Schülern. Es wird in dieser Inszenierung nicht deutlich, ob Osama weiß, was Menstruation bedeutet, oder, ob sie diese überhaupt wahrnimmt. Osama ist einer Bedrohung ausgesetzt und muss flüchten. Somit ist *Osama* der einzige hier analysierte Film, in welchem nicht gezeigt wird, wie die menstruierende Figur auf ihre Menstruation reagiert, sondern dazu dient, die Reaktionen der männlichen Figuren hervorzuheben. Die Menstruation wird als Marker verwendet, der Osamas Identität als Mädchen offenbart und sie damit den sozialen und kulturellen Kontrollmechanismen der patriarchalen Gesellschaft ausliefert. Im Gegensatz zu den anderen Filmen, in denen die Menarche als Übergangsritual mit persönlicher oder emotionaler Bedeutung inszeniert wird, stellt sie in Osama ein politisches Instrument dar, das Machtstrukturen und soziale Ungleichheit verdeutlicht. Somit markiert die Menarche auch in diesem Film das Ende von Osamas Kindheit, jedoch nicht als Übergang zu ihrer Pubertät oder Jugend, sondern zu einem Leben als versklavte Ehefrau.

¹⁹⁴ Vgl. *Osama*, R.: Siddiq Barmak, AF/JP/IE/NL/IR 2003, 01:01:40-01:04:28.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 01:19:45-01:20:45.

Capernaum (R.: Nadine Labaki, LB 2018)

Auch ein zweiter Film aus dem Libanon erzählt 15 Jahre später von einem ähnlichen Schicksal – diesmal von einer Nebenfigur. Im Film *Capernaum* geht es um Zain (Zain Al Rafeea), einen zwölfjährigen Jungen aus den Armenvierteln von Beirut, der vor Gericht steht, weil er seine Eltern verklagt, da diese ihn geboren haben. Während des Films werden die Ereignisse in Rückblenden erzählt, die zeigen, wie Zain zu diesem Punkt gekommen ist.

In einer dieser Rückblenden ist zu sehen, wie Zain entdeckt, dass seine jüngere Schwester Sahar ihre erste Periode bekommen hat. Zunächst wird gezeigt, wie Zain und seine vielen Geschwister neben einer Straße sitzend Obst verkaufen. Die Kamera bleibt auf Zain gerichtet, dessen Blick an etwas hängen bleibt. Das Bild folgt ihm, wie er zu seiner Schwester geht, welche ein Kleinkind trägt und neben dem Obst steht. Er sagt ihr, sie soll mit ihm mitkommen. Als die beiden weggehen, werden sie von hinten gezeigt und man sieht einen roten Fleck auf der gelben Hose zwischen Sahars Beinen. Es folgt ein Schnitt und Zain und seine Schwester befinden sich in einem dreckigen Badezimmer. Während gezeigt wird, wie Sahar auf der Toilette sitzt und uriniert, wäscht Zain ihre Hose. Sahars Blick bleibt im Gegensatz zu Zains Sorge relativ neutral. Währenddessen erinnert er sie daran, was mit ihrer Freundin passiert ist, als diese zu bluten begonnen hat. Ihre Eltern haben sie eingesperrt und weggeschickt. Er sagt ihr, dass seine Eltern sie auch an einen Mann geben werden und sie deshalb ihr Blut verstecken muss. Dann zieht er sich sein T-Shirt aus und rollt dieses ein und hält es sich zwischen die Beine, um Sahar zu zeigen, wie sie es als Binde benutzen soll. Danach stiehlt er ihr Menstruationsprodukte aus einem kleinen Shop, indem er jene in seiner Hose und Jacke versteckt und hilft Sahar später, diese vor ihren Eltern zu verstecken, damit jene Sahar nicht an einen älteren Mann verheiraten.¹⁹⁶ Die Eltern ertappen sie jedoch und Zains Schwester wird verheiratet. Später im Film erfährt Zain, dass Sahar durch Schwierigkeiten bei einer Schwangerschaft verstorben ist.

Capernaum und *Osama* lassen sich auch durch die Linse der Tragödie analysieren. Die Geschichte von Zain ist geprägt von unaufhaltsamen Schicksalsschlägen und deren katastrophalen Folgen. Ähnlich wie in *Osama* wird gezeigt, wie die Menarche einer Figur – in diesem Fall Zains jüngerer Schwester – als dramatisches und schicksalhafter Ereignis inszeniert wird, das weitreichende Konsequenzen für das Leben der betroffenen Person hat. In der Tragödie seien, wie Papenbroock zusammenfasst, die Hauptfiguren oft gezwungen, zwischen zwei

¹⁹⁶ Vgl. *Capernaum*, R.: Nadine Labaki, LB 2018, 00:14:47-00:17:33.

schlechten Entscheidungen zu wählen, was zu ihrer letztendlichen Zerstörung führt.¹⁹⁷ Zain ist in einer ähnlichen Lage. Er handelt aus einer Position der Verzweiflung heraus, um seine Schwester zu schützen, indem er versucht, ihre Menstruation vor den Eltern zu verbergen. Hierbei steht der Junge im Gegensatz zu den älteren Männern, welche Sahars geschlechtsreifen Körper ausbeuten wollen. Dieser verzweifelte Akt der Fürsorge ist jedoch unzureichend angesichts der allgegenwärtigen sozialen und kulturellen Barrieren, die sie umgeben. Dieses Narrativ folgt der klassischen Struktur der Tragödie, in der die Hauptfigur zwar Entscheidungen trifft und Verantwortung übernimmt, jedoch in einem Geflecht aus unglücklichen Umständen gefangen ist, die eine Katastrophe unvermeidbar machen. Die Menarche ist ein Schlüsselmoment, der das Schicksal von Sahar besiegelt. Sie selbst scheint wenig über Menstruation zu wissen und wird von ihrem Bruder aufgeklärt. Der 11-jährige Zain ist dadurch die einzige männliche Figur in den hier analysierten Filmen, welche sich mit Menstruation auseinandersetzt, seiner Schwester hilft und sich auch nicht vor ihrem Blut ekelt. Woher Zain sein Wissen bezieht, ist unklar. Durch seine Beobachtungen von anderen Mädchen scheint er zu ziehen, dass Blut etwas Schlechtes bedeutet und junge Menschen verheiratet werden und er möchte seine Schwester nicht verlieren. Auch der Fakt, dass er Sahar zeigt, wie sie sich eine Binde rollen kann, scheint improvisiert und instinktiv, was wiederum zeigt, wie diese junge männliche Figur befreit von Wissen über die gesellschaftliche Stigmatisierung von Menstruation praktisch und vorurteilsfrei damit umgeht, um seiner Schwester zu helfen.

Wie bereits in der Einleitung dieses Unterkapitels festgestellt, haben die soeben beschriebenen Filme gemeinsam, dass in allen fünf Dramen das Mädchen nach ihrer ersten Periode sexuell von einem erwachsenen Mann misshandelt oder vergewaltigt wird. Dadurch wird Menarche mit patriarchalen Strukturen verbunden, in denen „neue“ Frauenkörper und -identitäten kontrolliert, unterdrückt und ausgebeutet werden. Die Menarche wird nicht nur als biologisches Phänomen, sondern als kulturell, sozial und emotional bedeutungsvolles Ereignis inszeniert, das eine Bedrohung von Seiten der Männer mit sich bringt. Schwangerschaft ist in mehreren Dramen ein Thema – Emmeline in *The Blue Lagoon* und Sahar in *Capernaum* werden nach ihrer Menarche schwanger, während sich die Mutter in *A Walk on the Moon* Sorgen diesbezüglich macht. Während die Schwangerschaft für Emmeline gut ausgeht, verstirbt Sahar. Etliche

¹⁹⁷ Vgl. Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023, S. 99f.

Charaktere in den oben beschriebenen Dramen reagieren auf ihre erste Periode mit Angst, Panik, Hilflosigkeit und in vier der neun Dramen möchten die Figuren ihre Menarche vor einer männlichen Bezugsperson, meist dem Vater, verstecken.

Zuletzt muss zum Thema sexuelle Ausbeutung noch diskutiert werden, wie die Inszenierungen in den Filmen selbst voyeuristisch junge Frauenkörper sexuell ausbeuten. Wie bereits diskutiert, ist Carrie, eine 16-jährige Figur (Sissy Spacek war 26 Jahre alt), unter der Dusche komplett nackt zu sehen, während Close-ups und Slow Motion die sexuelle Inszenierung des jungen Frauenkörpers weiter verstärken. Die verträumte Musik und der Dampf, welcher sie umgibt, tragen zu einer Fantasiestimmung bei, welche durch die Menarche gebrochen wird. Auch die 14-jährige Emmeline (Brooke Shields war 14 Jahre alt, wobei für die Nacktszenen Body Doubles genutzt wurden) ist komplett nackt in der Lagune (und auch in einigen Szenen davor und danach) zu sehen. Die Kamera nutzt weite Einstellungen inmitten idyllischer Kulissen, kombiniert mit sanften Lichtstimmungen, um ihren Körper zu ästhetisieren. Dies suggeriert einerseits Unschuld, setzt ihren Körper jedoch zugleich dem voyeuristischen Blick aus. In *Excision* wird die 17-jährige Pauline (Annalynne McCord war 24 Jahre alt) während ihrer Menstruation nackt beim Geschlechtsverkehr gezeigt. Auffällig ist hierbei der inszenierte Kontrast zwischen Paulines Alltagsdarstellung und ihren Traumsequenzen: Im Alltag wird sie bewusst ungeschminkt, mit unreiner Haut und ungepflegtem Haar gezeigt, was ihre Außenseiterrolle und ihren Nonkonformismus unterstreicht. In ihren Träumen hingegen erscheint sie stark geschminkt, sauber, oft nackt und glamourös inszeniert. Diese ästhetisierte Darstellung entspricht einer sexualisierten Ästhetik, die gezielt den „Male Gaze“ bedient. Im Film *A Cure for Wellness* wird die 15-jährige Hannah (Mia Goth war 23 Jahre alt) entkleidet und oben ohne gezeigt, als sie nach ihrer Menstruation vergewaltigt wird, und auch in *Towelhead* wird die 13-jährige Jasira (Summer Bishil war 18 Jahre alt) bei sexuellen Aktivitäten gezeigt. Obwohl die Schauspielerinnen oder zumindest die Body Doubles über 18 Jahre alt waren, werden in diesen Szenen junge Frauenkörper sexualisiert und ausgebeutet. Menarche wird hier in Verbindung mit Sexualität gebracht, nicht nur als sexuelles Erwachen der Charaktere, sondern auch durch die intime Inszenierung der Frauen- bzw. Mädchenkörper für das Filmpublikum. Rosewarne kritisiert diese Inszenierungen, die sie als „Sexy/Horny Menstruators“ bezeichnet, da sie gezielt die Assoziation zwischen Menarche und sexueller Verfügbarkeit fördern. Solche Inszenierungen würden das Publikum an die Genitalien von jungen Frauen und deren Sexualität denken lassen

und dadurch junge Frauenkörper objektifizieren.¹⁹⁸ Besonders auffällig ist dabei, dass alle genannten Filme von männlichen Regisseuren inszeniert wurden.

3.3 Female Body Horror – Menstruation als Bedrohung

Das folgende Unterkapitel setzt sich mit sechs weiteren Horrorfilmen auseinander, in welchen bei einem Charakter die Menarche eintritt. Im Gegensatz zu den in Kapitel 2 „Horror: Das Abjekte und das Spektakel“ analysierten Filmszenen wird das Menstruationsblut an sich hier jedoch nicht exzessiv inszeniert. Trotzdem wird die Thematik des weiblichen Körpers und seiner biologischen Veränderungen als Quelle von Unbehagen und Bedrohung genutzt. Podrez beschreibt die Kunst des Horrorfilms darin, Zuschauer*innen in eine Welt von Angst und Ekel zu führen und diese Affekte zugleich lustvoll erlebbar zu machen.¹⁹⁹ Dabei zielt der Horrorfilm direkt auf die körperlichen Reaktionen der Zuschauer*innen ab und nutzt diese, um intensive affektive Erlebnisse zu schaffen. Body Horror ist ein Subgenre des Horrors, das – wie es Williams beschreibt – den menschlichen Körper als Spektakel darstellt, indem er grafisch deformiert, verändert oder auf irgendeine Weise zerstört wird. Dies soll eine intensive und eindringliche Erfahrung schaffen und den Körper als fremdartig und andersartig inszenieren.²⁰⁰

Menstruation wird laut Shelley im Stil des Body Horrors als angsteinflößende, ungewollte und unkontrollierbare Veränderung des Körpers inszeniert und als bedrohlich dargestellt. Die Bedrohung wird in manchen der Horrorfilme bestärkt, indem durch den Einsatz der Menarche auch übernatürliche Kräfte einsetzen.²⁰¹ Im Gegensatz zu den soeben behandelten Dramafilmen werden die Figuren selbst als monströse Quelle der Gefahr inszeniert. Zwei dieser Horrorfilme, in welchen Menarche inszeniert wird, wurden bereits im vorherigen Kapitel in Bezug auf die exzessive Inszenierung des Menstruationsblutes diskutiert – *Carrie* und *A Cure for Wellness*.²⁰² Das folgende Kapitel ergänzt die Liste der Horrorfilme mit Menarche-Szenen mit den Filmen *The Reaping*, *Verónica*, *Ginger Snaps* und *Wildling*, in welchen Menstruation jeweils mit einem

¹⁹⁸ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 125.

¹⁹⁹ Vgl. Peter Podrez, „Der Horrorfilm“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 539-555, hier S. 540.

²⁰⁰ Vgl. Linda Williams, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, *Film quarterly*, 44(4), 1991, S. 2–13, hier S. 3f.

²⁰¹ Vgl. Lindsey Stamp Shelley, „Horror, Femininity, and Carrie’s Monstrous Puberty“, *Journal of Film and Video*, 43(4), 1991, S. 33-44, hier S. 35f.

²⁰² Auch im Film *The Exorcist* (R.: William Friedkin, US 1973) wird angedeutet, wie Regan (Linda Blair) zur Zeit ihrer Besessenheit vom Teufel ihre Menarche erlebt.

monströsen Fluch, Sünde und dem Verlust von Unschuld gleichgesetzt wird. Als theoretischer Rahmen für die Analyse wird die Theorie des Monstrous-Feminine von Barbara Creed²⁰³ herangezogen.

3.3.1 *Das Monster und The Monstrous-Feminine*

Das Monster spielt in der Filmwissenschaft eine zentrale Rolle für die Definition des Horrorfilms. Viele Forscher*innen betonen seine Bedeutung, wie Podrez unter anderem in Bezug auf Wood zusammenfasst²⁰⁴ und darauf hinweist, dass das Monster im frühen und klassischen Horrorfilm häufig durch körperliche Abweichungen eindeutig erkennbar war. Seit den 1960er Jahren habe sich diese Darstellung jedoch erweitert: Das Monströse umfasse nun alle Formen von Grenzüberschreitungen und Normbrüchen, was auch Creed oder Bordwell et al. beschreiben.²⁰⁵ Dabei überschreite das Monster nicht nur räumliche Grenzen, indem es von außen in die Gesellschaft eindringt oder direkt aus ihr hervorgeht, sondern destabilisiere auch kulturelle Normen und Klassifikationssysteme. Podrez fasst zusammen, wie die Monstrosität etwa durch die Vermischung von Kategorien, die Anhäufung von Kreaturen oder die Verbindung mit abjekten Objekten entstehen kann.²⁰⁶ Auch Wood hebt hervor, wie die Erscheinung des Monsters kulturhistorisch geprägt und dabei äußerst variabel sei. Es bedrohe die Gesellschaft nicht nur äußerlich, sondern auch existenziell und ontologisch: Das Monster verkörpere das verdrängte Andere, das zurückkehrt und eine kollektive Albtraumwelt schafft.²⁰⁷ Shelley fasst aus feministischer Perspektive zusammen:

„Like sexual difference then, the monster introduces a threatening heterogeneity into the category of the human. Non-human and non-male are confused as equivalent threats to human identity; bodily difference becomes, in both cases, the locus of the non-human.“²⁰⁸

Mit diesem „verdrängten Anderen“ aus feministischer Perspektive beschäftigt sich auch Barbara Creeds Theorie „The Monstrous-Feminine“ aus dem Jahr 1993,

²⁰³ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023.

²⁰⁴ Vgl. Robin Wood, „An introduction to the American horror film“, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, S. 108-135, hier S.117.

²⁰⁵ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023, S. 37; David Bordwell et al., *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill Education, 2020, S. 141f; Peter Podrez, „Der Horrorfilm“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 539-555, hier S. 543.

²⁰⁶ Vgl. Peter Podrez, „Der Horrorfilm“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 539-555, hier S. 545.

²⁰⁷ Vgl. Robin Wood, „An introduction to the American horror film“, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, S. 108-135, hier S.116-118.

²⁰⁸ Lindsey Stamp Shelley, „Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty“, *Journal of Film and Video*, 43(4), 1991, S. 33-44, hier S. 36.

welche die Inszenierung von Frauenfiguren im Horrorfilm untersucht. Dabei stellt sie voran, dass es beim Monstrous-Feminine nicht einfach um das weibliche Monster als Gegenstück des männlichen Monsters ginge. Vielmehr wäre beim Monstrous-Feminine das Konstrukt von Gender relevant.²⁰⁹ Creed argumentiert, dass Horrorfilme oft Frauenfiguren in bestimmten stereotypen und oft beängstigenden Rollen darstellen, die tief in kulturellen Ängsten und Faszinationen für Weiblichkeit und Sexualität verwurzelt sind. Das Monstrous-Feminine habe dabei viele Gesichter, allerdings stünden diese laute Creed beinahe immer in Verbindung mit der Frau als Mutter oder mit ihren Fortpflanzungsfunktionen. Der Horror, der davon erzeugt werde, sei nicht nur auf physische Bedrohungen beschränkt, sondern auch auf psychologische und symbolische Aspekte.²¹⁰ Menstruation spielt in dieser Theorie eine wichtige Rolle, da sie als Symbol für Weiblichkeit und den weiblichen Körper im Horrorfilm verwendet wird. Nach Kristevas Theorie des Abjekten, worauf sich auch Creeds Theorie stützt, werde Menstruationsblut oft als unheimlich und abscheulich inszeniert. Es werde als Quelle von Horror und Ekel genutzt, um das Publikum zu erschrecken und zu verstören. Somit würde der weibliche Körper als Ort der Angst und des Unbehagens inszeniert werden.²¹¹ Wie Kristeva argumentiert, bedrohe der mütterliche weibliche Körper die soziale Ordnung und semantische Sauberkeit, da er Flüssigkeiten (zum Beispiel auch Muttermilch) produziert, die die körperlichen Grenzen des Mannes überschreiten.²¹²

Insgesamt zeigt die Analyse des Monströsen im Horrorfilm, wie das Filmgenre nicht nur als Unterhaltungsform dient, sondern auch tiefgreifende kulturelle und existenzielle Fragen aufwirft. Das Monster sei laut Altmann ein Beispiel für die Definition eines Genres auf syntaktischer Ebene, da es als Spiegel der Ängste und Tabus gelte und dadurch einen Raum der Reflexion für das Publikum biete.²¹³ Für Menstruation bzw. Menarche als Auslöser von etwas Monströsem ist, wie bereits diskutiert, der Film *Carrie* Vorreiter. Eine ähnliche Figurenentwicklung ist allerdings auch in einigen anderen Horrorfilmen der letzten Jahrzehnte zu finden.

²⁰⁹ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023, S. 5.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 9.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 14.

²¹² Vgl. Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection*, New York: Columbia University Press, 1982, S. 71.

²¹³ Vgl. Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 2019, S. 224.

The Reaping (R.: Stephen Hopkins, US 2007)

The Reaping handelt von Katherine Winter (Hilary Swank), einer ehemaligen Missionarin, die ihren Glauben an Gott verliert, nachdem ihre Familie auf tragische Weise ums Leben kommt. Katherine ist nun darauf spezialisiert, vermeintliche Wunder und übernatürliche Phänomene zu entlarven. Sie reist mit ihrem Assistenten Ben (Idris Elba) zu verschiedenen Orten, um angebliche Wunder zu untersuchen und wissenschaftlich zu erklären. Dies führt sie in eine Kleinstadt in Louisiana, wo eine Reihe unerklärlicher Ereignisse stattgefunden hat. In der Stadt scheint eine biblische Plage die Bewohner*innen zu bedrohen. Das Wasser des Flusses ist etwa plötzlich blutrot und Tiere sterben auf mysteriöse Weise. Die Einwohner*innen glauben, dass ein 12-jähriges Mädchen namens Loren (Anna Sophia Robb) für diese Ereignisse verantwortlich ist und behaupten, dass diese ihren älteren Bruder umgebracht hat. Katherine ist skeptisch, beginnt jedoch, diese Ereignisse genauer zu untersuchen. So sucht sie nach knapp einer Stunde des Filmes etwa das Haus von Loren auf, um das Mädchen zu befragen. Im Gegensatz zu den Szenen in den Dramen ist dies mit einem mystischen Klangteppich hinterlegt. Die Lichtstimmung ist sonnig grell und deutet auf starke Hitze hin. Bereits auf dem Weg zum Haus – durch einen verwilderten Garten – sieht Katherine auf dem Holzboden der Veranda Blutropfen. Die Kamera folgt ihr dabei im wackeligen Handheld-Stil. Als man sieht, wie Katherine ins Haus eintritt, wird die Hintergrundmusik noch spannungsvoller. Auch am Fußboden im Haus sind Blutropfen, die als Close-ups im Handheld-Stil gezeigt werden, während die Kamera Katherines Blicken folgt. Plötzlich steht Loren neben Katherine. Katherine versucht, mit ihr zu sprechen, diese schweigt jedoch nur. Katherine sieht, dass an Lorens Bein Periodenblut hinunterrinnt. Das Bild zeigt dies, indem die Kamera von Lorens Füßen langsam ihre Beine hinaufschwenkt (sie trägt ein dreckiges Kleid) und dabei das Blut zu sehen ist. Katherine fragt Loren, wie alt sie ist, diese antwortet jedoch nicht. Dann bietet sie ihr an, das Blut zu waschen und geht auf die Veranda, um dort einen Waschlappen nass zu machen. Währenddessen sagt sie vorsichtig lächelnd zu Loren: „That’s your body’s way of telling you that, well, that you’re becoming a woman“.²¹⁴ Die Musik ist nun verstummt, es sind jedoch ab und zu futuristische Soundeffekte zu hören sowie lautes Zirpen von Grillen. Katherine geht langsam auf Loren zu und kniet sich vor ihr hin. Die spannungsvolle Musik setzt nun wieder ein. Mit dem Waschlappen berührt sie das Blut an Lorens Bein, dieser füllt sich mit dem Blut und Katherine bekommt eine Vision. Es ist in

²¹⁴ *The Reaping*, R.: Stephen Hopkins, US 2007, 00:58:59-00:59:06.

schnellen Schnitten zu sehen, wie Loren und ihr Bruder vor jemandem davonlaufen. Diese Schnittfrequenz steht im deutlichen Kontrast zum eher langsamen Tempo mit wenigen Schnitten zuvor. Das Blut des Waschlappens vermischt sich mit dem Blut des Bruders in der Vision, welcher auf der Flucht umkommt. In kurzen Zwischenschnitten sieht man, wie Katherine den blutigen Waschlappen fallen lässt und dieser in Zeitlupe zu Boden fällt, während Blut weiter auf den Boden tropft. Als die Vision zu Ende ist, endet auch die Musik und Loren ist verschwunden.²¹⁵ Im Laufe des Filmes stellt sich heraus, dass die Dorfgemeinschaft ein satanischer Kult ist, der alle zweitgeborenen Kinder opfert, wenn diese in die Pubertät kommen. Loren ist ein Engel, der von Gott gesandt wurde, um das Dorf zu retten.

Die Inszenierung von Lorens Menarche in *The Reaping* dient nicht nur der Darstellung ihres körperlichen Übergangs in die Pubertät, sondern auch der Erzeugung einer Atmosphäre des Bedrohlichen und Unheimlichen. Die Inszenierung davon erinnert an die Szene in *Perpetrator*, da Katherine ebenfalls Menstruationsblut berührt und daraufhin eine Vision erlebt, die in schnellen Schnitten präsentiert wird, begleitet von bedrohlicher Musik, die eine vorherige, unheimliche Stille durchbricht. Diese Parallele unterstreicht die Symbolik des Blutes als ein Element, das über die physische Ebene hinausgeht und in den Bereich des Übernatürlichen und des Bedrohlichen vordringt. Am Ende des Films stellt sich heraus, dass Loren nicht das Monster ist, sondern ein Engel. Doch bis zu diesem Punkt wird ihre Menarche als Ausgangspunkt für die zunehmende Bedrohung innerhalb des Dorfs inszeniert. Die Dorfgemeinschaft interpretiert das Mädchen als eine Quelle des Übels, wobei ihr Bluten mit übernatürlichen Kräften in Verbindung gebracht wird, die die Dorfbewohner*innen in Angst versetzen. In diesem Kontext wird Lorens Entwicklung – besonders die Tatsache, dass sie ihre Verletzung nach der Verfolgungsjagd überlebt und heilend ihre Wunde schließt, während ihr Bruder stirbt – als eine Herausforderung an die Ordnung verstanden. Ihre Fähigkeit, tagelang zu bluten und dennoch nicht zu sterben, spielt in die Faszination des weiblichen Körpers, der als unberechenbar und mit übernatürlicher Macht ausgestattet wahrgenommen wird. Loren wird dabei als „unreines“ Mädchen inszeniert. Mehrfach wird gezeigt, wie Lorens Menstruationsblut ihre Beine hinunterrinnt oder sie mit eingetrocknetem Blut bedeckt zu sehen ist. Sowohl sie selbst als auch ihr Zuhause sind mit Schmutz behaftet – abgesehen vom Blut erscheint sie oft in einem Zustand der Verwahrlosung. Ihre Menarche wird als Auslöser für Chaos und die Zersetzung einer patriarchalen Ordnung

²¹⁵ Vgl. *The Reaping*, R.: Stephen Hopkins, US 2007, 00:55:13-01:00:04.

inszeniert. In Übereinstimmung mit Julia Creeds Konzept des Monstrous-Feminine, wonach das „monströse Weibliche“ häufig mit der Frau als Fortpflanzungsorgan verknüpft wird, wird Loren erst nach ihrer Menarche als Bedrohung für das Dorf wahrgenommen. Ihre Menstruation, als Symbol für das weibliche Potenzial zur Reproduktion und zur Zerstörung bestehender Ordnungen, inszeniert sie so als eine Figur, die tiefe Ängste der Gemeinschaft hervorruft.

Verónica (R.: Paco Plaza, ES 2017)

Im spanischen Horrorfilm *Verónica* aus dem Jahr 2017 werden die übernatürlichen Kräfte, welche durch oder im Rahmen der Menarche auftreten, anders inszeniert. Der Film spielt im Madrid der 1990er Jahre und folgt der 15-jährigen Verónica, die sich um ihre jüngeren Geschwister kümmert, während ihre alleinerziehende Mutter arbeitet. Eines Tages beschließt Verónica, zusammen mit ihren Freundinnen während einer Sonnenfinsternis in der Schule ein Ouija-Brett zu benutzen. Sie hofft, ihren verstorbenen Vater zu kontaktieren. Die Aktion verläuft jedoch nicht wie geplant und Verónica gerät in einen tranceähnlichen Zustand. Nach dieser Nacht beginnen, unheimliche Ereignisse in ihrem Haus zu geschehen. Sie sieht verstörende Visionen und fühlt sich von einer bösen Präsenz verfolgt. Verónica versucht herauszufinden, was passiert ist und wie sie sich und ihre Geschwister schützen kann. Sie konsultiert eine Lehrerin, Nonne „Hermana Muerte“, die ihr rät, das Ouija-Brett zu zerstören. Doch die paranormalen Ereignisse eskalieren und Verónica wird zunehmend von der dämonischen Präsenz heimgesucht. Im Finale des Films versucht Verónica, die Dämonen zu bekämpfen und ihre Geschwister zu retten. Im Kampf bemerkt sie, dass sie selbst die Dämonin ist und stirbt.

Nach etwa einer Stunde des Filmes ist zu sehen, wie Verónicas Geschwister in ihr Zimmer stürmen und auf ihr – während sie zugedeckt auf ihrem Bett liegt – herumspringen. Sie sagen ihr, sie hätten Hunger und wollen spielen. Die Kamera zeigt das Folgende in schnellen Schnitten, während eine bedrohliche Musik ertönt. Es ist zu sehen, wie die Kinder plötzlich in Verónicas Handgelenke beißen und ihr mit ihren Zähnen Haut ausreißen. Ihr Bruder setzt sich auf sie und beginnt, sie zu würgen. Verónica wird von oben herab schreiend am Bett liegend gezeigt und ruft nach ihrer Mutter. Aus Verónicas liegender Perspektive gezeigt, erscheint der Kopf der Mutter verschwommen und sich über Verónica lehrend. Sie sagt zu ihr, dass sie erwachsen werden müsse. Dann sieht man ihre Hand, welche sich über Verónicas Gesicht spreizt. Die Kamera folgt dem Schatten der Hand und wandert von oben auf Verónicas Körper blickend hinunter zu ihrem Unterleib. Nun wird wieder die Hand gezeigt, die sich rasant zu einer Faust

formt. Das Bild schneidet zurück zu Verónicas zugedektem Unterleib, und auf der weißen Decke darüber breitet sich von dort ausgehend ein Blutfleck aus, während Verónica weiter nach ihrer Mutter schreit. Es folgt ein Schnitt zu Verónica am nächsten Morgen, welche schwer atmend und verschwitzt aufwacht. Die Musik bricht ab. Sie steht auf, deckt sich ab und geht aus ihrem Zimmer, ohne aufzustehen, als würde ihr Bett im 90 Grad Winkel zum Boden stehen. Im Gang blickt sie an ihrer hellgrauen Jogginghose hinunter, auf welcher ein Blutfleck zu sehen ist. Die bedrohliche Musik setzt wieder ein. Zunächst zoomt die Kamera schräg an Verónicas Gesicht heran (eine Kameraeinstellung, die in diesem Film öfter gewählt wird) und danach auf einen roten Blutfleck auf Verónicas Matratze, sodass dieser einige Sekunden lang im Bild zu sehen ist. Sie versucht, diesen wegzuwischen, schafft es aber nicht. Daraufhin dreht sie ihre Matratze um und sieht, dass auf der Unterseite derselbe Fleck in Schwarz zu sehen ist. Etwas später dreht sie auch die Matratzen in den Betten ihrer jüngeren Geschwister um und findet dort auf den Rückseiten dunkle Flecken, welche die Formen von deren Körpern haben.²¹⁶

Es kann interpretiert werden, dass der Horror, welcher in *Verónica* inszeniert wird, aus den beängstigenden Erfahrungen von Verónica während ihres Übergangs von einem kindlichen zu einem erwachsenen Frauenkörper entsteht. Mit 15 Jahren ist sie vergleichsweise alt, um ihre erste Periode zu bekommen, was im Film auch angemerkt wird. Im Horrorgenre steht dieses spätere Eintreffen der Menarche nicht alleine. Auch in den Filmen *Carrie*, *A Cure for Wellness* oder *Ginger Snaps* sind die Mädchen bereits 15 oder 16 Jahre alt. Im Sinne des Monstrous-Feminine liegt ein Fokus auf dem Eintreffen der Menarche und somit auf der Frau als Fortpflanzungsorgan. Zusätzlich nimmt Verónica eine mütterliche Rolle für ihre beiden Geschwister ein, was ebenfalls von Creed als typisch für das Monstrous-Feminine bezeichnet wird. Die Protagonistin ist sowohl Opfer als auch (unfreiwillig) Auslöserin der schrecklichen Ereignisse in ihrem Zuhause. Sie bringt die Gefahr durch den Kontakt mit der Geisterwelt selbst in ihre Familie, welcher jedoch durch den Höhepunkt im Zusammenhang mit dem Eintreffen ihrer Menarche auch symbolisch dafür interpretiert werden kann. Wie Creed beschreibt und beispielsweise auch deutlich im Film *Carrie* gezeigt wird, nehmen weibliche Figuren in Horrorfilmen oft ambivalente Rollen ein – sie sind gleichzeitig unschuldig und verantwortlich für die Gefahr, die sie heraufbeschwören. Verónica versucht, ihre Geschwister vor den Dämonen zu beschützen, ist jedoch selbst die Bedrohung, ohne es zu wissen. Als Monster hat sie die Kontrolle

²¹⁶ Vgl. *Verónica*, R.: Paco Plaza, ES 2017, 01:02:46-01:07:48.

verloren und kann am Ende nur besiegt werden, indem sie stirbt. Mit diesem Schicksal ist sie als menstruierende junge Frau, welche im Horrorfilm zum Monster wird, nicht alleine.

3.3.2 *Fantasy-Horror – Menstruation als Teil des Mythischen*

In den folgenden beiden Filmen beginnt sich die Hauptfigur mit dem Eintreten der Menarche in ein tatsächliches fantastisches Monster zu verwandeln (Wildling und Werwolf).

Ginger Snaps (R.: John Fawcett, CA 2000)

Die Werwolf-Trilogie *Ginger Snaps* (2001-2004) zählt nach dem Film *Carrie* zu den bekanntesten Horrorfilmen, in denen Menarche inszeniert wird. Menstruation wird als zentrales Thema behandelt, indem es mit der Tradition des Werwolf-Mythos inszeniert wird. Im ersten Film der Trilogie wird Teenagerin Ginger während ihrer ersten Periode von einem Werwolf gebissen, was ihre Transformation in einen Werwolf einleitet.

Beim Abendessen merkt die Mutter der beiden Schwestern Ginger (Katherine Isabelle) und Brigitte (Emily Perkins), dass Ginger Rücken- und Magenschmerzen hat. Sie fragt, ob sie vielleicht Krämpfe haben könnte. Ginger verneint und ihr Vater meint, dass sie das nicht beim Essen besprechen sollen – wieder eine mehrfach beobachtete Inszenierung einer sich von Menstruation distanzierenden männlichen Person. Darauf erwähnt die Mutter, dass beide Töchter etwa drei Jahre zu spät dran seien, um ihre Periode zu bekommen und, dass das nicht normal sei. Nach dem Abendessen gehen Ginger und Brigitte außer Haus, da sie planen, den Hund ihrer Schulmobberin zu entführen. Sie spazieren durch die dunklen Straßen und kommen zu einem Spielplatz. Von da an ist die Szene mit einer bedrohlichen Streichmusik hinterlegt. Die beiden bleiben stehen, da sie etwas am Boden sehen. Die Kamera folgt ihren Blicken und zeigt einen toten Hund, welcher scheinbar von einem wilden Tier attackiert wurde. Die beiden wollen ein Bein des Hundes mitnehmen und knien sich neben ihm hin. Als sie wieder aufstehen, meint Brigitte zu Ginger, sie habe Blut des Hundes auf ihr. In einer Nahaufnahme wird gezeigt, wie Ginger ihren Rock leicht hebt und Blut an ihren Oberschenkeln hinunterrinnt. Die Kamera schwenkt zu ihrem Gesicht hinauf. Es ist zu sehen, wie sie nervös um sich blickt, auf ihre blutigen Finger sieht und dann zu ihrer Schwester sagt: „B, I just got the curse“. Brigitte antwortet mit „Ew“.²¹⁷ Ginger wird verärgert gezeigt, dass ihre Menarche eingetreten ist und

²¹⁷ *Ginger Snaps*, R.: John Fawcett, CA 2000, 00:16:48-00:16:55.

sagt: „If I start simping around tampon dispensers and moaning about PMS, shoot me, okay?“.²¹⁸ Plötzlich hören sie ein Geräusch und die Kamera folgt ihren Blicken zu einem Schaukelpferd am Spielplatz, welches hin und her schwingt. Als das Schaukelpferd zum Stillstand kommt und sich die Schwestern umdrehen, um zu gehen, wird Ginger von einem Werwolf zu Boden gerissen, was für einen Schreckmoment sorgt. Die Kamera folgt jedoch Brigitte, welche ebenfalls zu Boden fällt. Als sie aufsteht, ist Ginger verschwunden und es sind ihre Schreie und Wolfsknurren aus dem Wald zu hören. Es ist keine Musik mehr zu hören, dafür jedoch Brigittes lauter und schneller Atem. Brigitte läuft den Schreien hinterher und kreischt nach ihrer Schwester. Die Kamera fokussiert sich dabei auf ihr panisches Gesicht, mit weit aufgerissenen Augen. Plötzlich kommt die blutverschmierte Ginger aus dem Dunkeln auf sie zugelaufen, hinter ihr ist jedoch das Monster, welches erneut angreift. Es folgt eine gewaltvolle Attacke des Werwolfs, welche durch schnelle Schnitte und Nahaufnahmen von Gingers Wunden und schreiendem Gesicht in der Dunkelheit des Waldes inszeniert ist. Auch die nun bedrohliche und laute Musik unterstreicht die Gefahr. Brigitte schafft es, den Werwolf mit Steinen abzuwenden und die beiden entkommen.²¹⁹ Etwas später sind die Schwestern auf der Schultoilette zu sehen. Erneut begleitet von bedrohlicher Musik werden in einer Nahaufnahme Gingers Wunden an ihrer Schulter gezeigt, aus welchen Haare wachsen. Ginger blutet auf den Boden, was zunächst nur als Tropfen zu hören ist. Die Schwestern folgen dem Geräusch und blicken auf den Boden. Die Kamera folgt ihrem Blick und man sieht die Blutropfen am weißen Toilettenboden. In Gingers Blick ist Panik zu lesen und sie sagt: „What if I'm dying or something?“.²²⁰ Brigitte bringt sie daraufhin zur Schulärztin, die ihr Menstruationsblut genauer erklärt: „Everyone seems to panic their first time“²²¹ und weiter mit einer beinahe humoristisch belehrenden Stimme:

„A thick, syrupy, voluminous discharge is not uncommon. The bulk of the uterine lining is shed within the first few days. Contractions, cramps, squeeze it out like a pump. In three to five days you'll find lighter, bright-red bleeding. That may turn to a brownish or blackish sludge, which signals the end of the flow.“²²²

Ginger fragt: „Okay, so it's all normal?“, worauf die Schulärztin lächelnd antwortet: „Very! Expect it every twenty eight days, give or take, for the next thirty years“.²²³ Auch die

²¹⁸ *Ginger Snaps*, R.: John Fawcett, CA 2000, 00:17:07-00:17:10.

²¹⁹ Vgl. ebd., 00:13:35-00:17:55.

²²⁰ Ebd., 00:27:40-00:27:41.

²²¹ Ebd., 00:28:01-00:28:02.

²²² Ebd., 00:28:01-00:28:02.

²²³ Ebd., 00:28:10-00:28:44.

Haare, die Ginger wachsen, begründet sie mit der Pubertät. In der nächsten Szene findet ihre Mutter beim Wäschewaschen die blutige Unterhose. Sie freut sich, backt für Ginger zum Abendessen eine Erdbeertorte und meint, sie ist jetzt eine junge Frau.²²⁴

Die Menstruation wird hier als Auslöser für die Verwandlung in einen mythologischen Werwolf dargestellt, der gleichzeitig als Metapher für die „Schrecken“ der Pubertät und die Grenzen weiblicher sexueller Subjektivität interpretiert werden kann. Ginger findet Gefallen an ihrer monströsen Identität und beginnt, Macht und sexuelle Befriedigung daraus zu schöpfen – sie wird zur Bedrohung für die Gesellschaft. Durch ihre Impulsivität und Aggressivität bringt sie mehrere Menschen um. Ihre Schwester Brigitte hingegen kämpft gegen ihre eigene Verwandlung und versucht, ihre Schwester vor den Konsequenzen zu retten. Miller analysiert, dass die *Ginger Snaps* Trilogie so zu einem komplexen und tiefgründigen Porträt der Menstruation und ihrer Verbindung zu weiblicher Identität und Macht führt, in dem die Hauptfiguren zwei subversive Formen weiblicher Subjektivität darstellen. Ginger blühe als Monster und in ihrer Sexualität auf, während Brigitte permanent versucht, dagegen anzukämpfen.²²⁵ Das Monstrous-Feminine in *Ginger Snaps* ist als tatsächliches Monster inszeniert, das einmal im Monat Gestalt annimmt und eine Bedrohung darstellt. Mit dem Eintreffen ihrer Menarche beginnt Gingers körperliche Veränderung. Auch ihre Sexualität wird als etwas Animalisches und Gefährliches inszeniert, was patriarchale Ängste vor der Autonomie und Unkontrollierbarkeit des weiblichen Körpers widerspiegelt. Während Gingers Vater distanziert inszeniert wird, erhält Ginger Unterstützung von ihrer Mutter und der Schulärztin, welche jedoch nichts über Gingers Werwolfidentität wissen. Als Werwolf ist sie unkontrollierbar und überschreitet die Grenzen zwischen Mensch und Monster, was im Sinne des Konzepts des Abjekten im Horrorfilm gleichzeitig Abneigung und Faszination auslöst. Genauso wie in *Carrie* oder *Verónica* kann das Monster nur aufgehalten werden, indem es am Ende des Filmes umkommt.

Wildling (R.: Fritz Böhm, US 2018)

Eine Mischung aus Horror, Drama und Fantasy wird auch im Film *Wildling* gezeigt. Der Film erzählt die Geschichte von Anna (Bel Powley), einem jungen Mädchen, das von einem Mann genannt „Daddy“ (Brad Dourif) in einem abgelegenen Haus im Wald aufgezogen wird,

²²⁴ Vgl. *Ginger Snaps*, R.: John Fawcett, CA 2000, 00:26:21-00:30:06.

²²⁵ Vgl. April Miller, „'The hair that wasn't there before': Demystifying monstrosity and menstruation in *ginger snaps* and *ginger snaps unleashed*“, *Western Folklore*, 64(3), 2005, S. 281-303, hier S. 288f.

und zeigt eine vergleichsweise kurze Inszenierung von Menarche. Anna wird von dem Mann überzeugt, dass sie draußen nicht sicher ist und dass sie vor den „Wildlings“, gefährlichen Kreaturen, die in den Wäldern leben, geschützt werden muss. Als Anna ein Kind ist, hat sie einen Traum von einem Wildling. Es ist zu sehen, wie die junge Anna in ihrem weißen Nachthemd gekleidet in ihrem Bett aufwacht, welches sich im Traum nachts in einem dunklen Wald befindet. Die Szene wird von einem mystischen Klangteppich begleitet und auch tierartige Geräusche des Wildlings sind zu hören. Es wird gezeigt, wie Anna aus dem Bett aufsteht und neugierig durch den Wald geht. Hinter einem Baum versteckt blickt die Figur auf ein Wesen im dunklen Wald, welches etwas zu fressen scheint. Es wird kurz eine Nahaufnahme gezeigt, in welcher zu sehen ist, dass das Wesen bzw. der Wildling Hannahs Körper frisst, wobei jener mit einer offenen, blutigen Wunde am Bauch bzw. Unterleib gezeigt wird. Als der Wildling zur Anna hinter dem Baum aufsieht, wird deren erschrockene Reaktion nochmal in Nahaufnahme gezeigt, bevor ein Schnitt folgt und Anna – nun am nächsten Morgen – in ein Handtuch gewickelt in ihrem Schlafzimmer zu sehen ist. Der Raum ist nun etwas heller ausgeleuchtet als die dunkle Szene zuvor. Trotzdem fällt nur leichtes Tageslicht in das Schlafzimmer, was weiterhin eine mystische Stimmung erzeugt. Es ist zu sehen, wie die Figur Daddy Annas Bettlaken abzieht. Dabei werden sowohl in kurzen Nahaufnahmen Blutflecken auf der weißen Bettwäsche als auch darunter auf der türkisenen Matratze gezeigt. Anna fragt mit besorgter Stimme: „What’s wrong with me?“.²²⁶ Der Mann erklärt ihr mit leicht verärgelter Stimme: „Your’re sick“.²²⁷ Es folgt wieder ein Schnitt und nun wird Anna in ihrem Bett liegend gezeigt. Daddy betritt das dunkle Zimmer, setzt sich zu ihr auf das Bett und sagt zu Anna, er müsse ihr Medizin geben. In Nahaufnahmen ist zu sehen, wie er ihr eine Spritze in den Unterleib sticht und Anna darauf mit schmerzverzerrtem Gesicht reagiert. Der Vater sagt: „Good girl! We’re gonna have to do this everyday“.²²⁸ Es folgt ein Black.²²⁹ Danach wird das Gesicht des Mannes in einer Nahaufnahme gezeigt, welcher mit angespanntem Ausdruck auf einem Sessel sitzt. Die Kamera schwenkt langsam von seinem Gesicht weg und folgt seinem Blick. Zuerst ist eine Spitze zu sehen, die der Mann in der Hand hält. Danach werden Füße gezeigt, die aufgrund ihrer Länge auf eine nun gewachsene Anna hinweisen. Als die Kamera weiterschwenkt, ist schließlich der Kopf der nun wesentlich älteren Figur zu sehen, welche verschwitzt und schlafend im Bett liegt. Die Szene wird wieder mit einer

²²⁶ *Wildling*, R.: Fritz Böhm, US 2018, 00:08:43.

²²⁷ Ebd. 00:08:45.

²²⁸ Ebd., 00:09:50-00:09:55.

²²⁹ Vgl. ebd., 00:07:41-00:09:55.

mystischen, bedrückenden Musik begleitet und das Schlafzimmer scheint noch schwächer ausgeleuchtet zu sein als zuvor. Wieder ist in Nahaufnahme zu sehen, wie der Mann Anna eine Spritze verabreicht, wobei auf dem Bauch der Figur diesmal zahlreiche Wunden zu sehen sind. Daraufhin öffnet Anna die Augen und drückt aus, dass sie sterben möchte. In einigen Nahaufnahmen wird die schockierte Reaktion des Mannes gezeigt, welcher zu realisieren scheint, was er dem Mädchen angetan hat. In der nächsten Szene kommt jener wieder ins Schlafzimmer, diesmal mit Tränen in den Augen. Er richtet eine Pistole auf Anna, bevor er diese jedoch erschießt, richtet er die Pistole auf sich selbst und drückt ab. Es ist zu sehen, wie Blutspritzer auf Anna, den weißen Bettlaken und ihrem weißen Nachthemd landen.²³⁰ Nach dem Selbstmord wird Anna von Sheriff Ellen Cooper (Liv Tyler) gerettet und in die Obhut des örtlichen Arztes, Dr. Ellen Wright (Brad Dourif), gebracht. Nach und nach entdeckt Anna die Wahrheit über sich selbst und ihre Herkunft. Sie erfährt, dass sie kein gewöhnliches Mädchen ist, sondern ein Wildling, eine Kreatur, die sich während des Vollmonds in ein menschenähnliches Monster verwandelt. Dr. Wright versucht, ihr zu helfen, sich zu integrieren und ihre wilde Seite zu kontrollieren. Der Film endet mit einem blutigen Finale, als Anna ihre wilde Natur nicht mehr unterdrücken kann und schließlich in die Wälder zu ihren Artgenossen zurückkehrt.

Ähnlich wie im Film *The Reaping* wird in *Wildling* Menstruation inszeniert, um zu vermitteln, dass Anna nun in der Pubertät ist und die Sorge des Mannes zu begründen, dass sie sich nun in einen Wildling verwandeln wird. Das Monstrous-Feminine wird hier durch die Angst des Mannes vor der weiblichen Transformation besonders deutlich: Annas natürliche Entwicklung wird als Bedrohung konstruiert, sowie ihre körperlichen Triebe als unkontrollierbar und gefährlich inszeniert. Die Inszenierung erfolgt ähnlich wie in *Verónica*, indem ein Traum gezeigt wird, in welchem der Unterleib der Figuren blutet und jene am nächsten Tag menstruierend aufwacht. Ebenso wie in *Ginger Snaps* droht Annas Verwandlung in ein übernatürliches Monster, das die Gesellschaft bedroht. Der Mann entscheidet sich daher, diese zu unterdrücken und somit zu kontrollieren, was Anna krank und schwach macht. Sowohl der Wildling als auch die Werwölfe in *Ginger Snaps* entwickeln eine Mordlust und bringen in ihrer Rage Leute um. Als Anna von den Menschen „gerettet“ wird, muss sie deshalb überwacht werden und ihre wahre Natur unterdrücken. Die Genrekonventionen des Fantasy-Horrors erlauben es diesen Filmen, die Grenzen des Realistischen zu überschreiten und die Ängste und

²³⁰ Vgl. *Wildling*, R.: Fritz Böhm, US 2018, 00:09:55-00:13:20.

gesellschaftlichen Tabus rund um die weibliche Pubertät und Sexualität in eine greifbare, körperliche Bedrohung zu verwandeln. Semantisch nutzt der Film – ähnlich wie *Ginger Snaps* – etliche bekannte Elemente des Fantasy-Horrors: Die dunklen Wälder, die geheimnisvollen Kreaturen und die schattenhafte Beleuchtung sowie mystische Filmmusik erzeugen eine düstere Atmosphäre, die das Übersinnliche und Bedrohliche betont. Auch in dieser Inszenierung wird Blut – auch jenes des Mannes – durch den Kontrast zu weißen Untergründen visuell unterstrichen. Der narrative Konflikt entsteht durch die Bedrohung, die von ihrer Transformation ausgeht – für sich selbst, aber auch für die Gesellschaft. Wieder wird die weibliche Hauptfigur zunächst durch externe Kräfte kontrolliert, bevor sie sich am Ende ihrer wahren Natur hingibt. Anna kann am Ende des Films entkommen und wird nicht umgebracht. Allerdings muss sie fernab der Gesellschaft leben, wodurch ihre Andersartigkeit wieder ausgeschlossen wird.

Die Analyse der sechs Horrorfilme, in denen Menarche als zentrales Element inszeniert wird, zeigt die symbolischen Verknüpfungen von weiblichem Erwachsenwerden und übernatürlichen Bedrohungen, die im Horrorgenre verwurzelt sind. In allen Filmen steht die Menarche in einem klaren Zusammenhang mit der Entfaltung übernatürlicher Kräfte, die den Übergang von der kindlichen Unschuld zur als bedrohlich wahrgenommenen erwachsenen Weiblichkeit markiert. Diese Transformation, sowohl körperlich als auch übernatürlich, wird durch spezifische inszenatorische Mittel unterstützt, die eine bedrohliche Atmosphäre erzeugen – etwa Dunkelheit, bedrohliche Musik oder Szenarien, die sich die Figur einbildet und die die Grenzen zwischen Realität und Einbildung verschwimmen lassen.

Semantisch gesehen fungiert die Menarche in diesen Filmen als Auslöser für die Entstehung von Chaos, Gewalt und Unberechenbarkeit. Diese Symbole für den Übergang von Mädchen zu Frau korrelieren direkt mit der Zunahme von Bedrohungen und Übernatürlichem. Die Menarche wird semantisch aufgeladen, um eine ambivalente Haltung zu erzeugen, in der Weiblichkeit sowohl als Quelle von Faszination als auch als Bedrohung für patriarchale Ordnung wahrgenommen wird. Diese Ambivalenz wird durch syntaktische Mittel wie schnelle Schnitte, dramatische Musik und visuelle Metaphern verstärkt, die auf die Unkontrollierbarkeit des weiblichen Körpers hinweisen. In Übereinstimmung mit Julia Creeds Konzept des Monstrous-Feminine wird in diesen Filmen der weibliche Körper als etwas Bedrohliches inszeniert, das von der Gesellschaft kontrolliert oder unterdrückt werden muss und etwa in *Ginger Snaps*, *Carrie* oder *Verónica* zum Tod der Figur führt, im Zuge des Versuchs der Gesellschaft, Kontrolle über

die Charaktere zu gewinnen. Die Mädchen, die ihre Menarche erleben, geraten dabei in die Rolle des Monstrous-Feminine, in der sie eine duale Funktion einnehmen: Sie sind gleichzeitig Opfer und Auslöser von Zerstörung. Die Filme reflektieren damit nicht nur die Ängste vor der weiblichen Körperlichkeit, sondern auch die kulturellen und gesellschaftlichen Konflikte, die aus der Vorstellung von Weiblichkeit als gefährlich und unkontrollierbar entstehen.

3.4 Komödie: Menstruation mit Unwissen und Chaos

In Kapitel 2.3.2 „Komödie: Toilet Humor“ wurde diskutiert, wie Menstruation in Komödien als eine Form des Toilet Humors eingesetzt wird, welcher Körperausscheidungen und den Ekel davor als Humorquelle nutzt, sowie Menstruationsblut dadurch mit anderen Exkrementen gleichsetzt.²³¹ Die Komödie wird von Papenbroock als ein Filmgenre beschrieben, das sich durch eine humorvolle und oft überhöhte Darstellung der Realität auszeichnet. Im Gegensatz zu Dramen, die ernste und realistische Konflikte behandeln, biete die Komödie eine Welt, in der die Ereignisse in unrealistisch übertriebenen und absurden Situationen hervorgebracht werden. Diese überspitzte Inszenierung diene dazu, das Publikum zum Lachen zu bringen, indem sie alltägliche Missgeschicke, menschliche Schwächen und Verwirrungen in einem komischen Licht präsentiere. In der Welt der Komödie seien die Hauptfiguren oft in ungewöhnliche Umstände verwickelt, die jedoch keine bleibenden Schäden hinterlassen und meist in einem erfreulichen oder humorvollen Finale enden.²³² Ein zentraler Bestandteil der Komödie sei die Überraschung, die durch unerwartete Wendungen und Reaktionen erzeugt werde. Das Timing spiele außerdem eine wesentliche Rolle, da es entscheidend sei, wie schnell oder langsam eine komische Situation aufgebaut und aufgelöst werde. Komödien werden von Papenbroock in eine Vielzahl von Subgenres unterteilt, darunter romantische Komödien, schwarze Komödien, Satiren und Parodien – jede mit ihrem eigenen spezifischen Humor und Stil. Diese Subgenres bedienen unterschiedliche Bedürfnisse und Vorlieben des Publikums bzw. der Zielgruppe und variieren (auch kulturell) von leicht und fröhlich bis zu zynisch und grotesk.²³³

Menarche in Komödien wird, wie die folgenden drei Filme zeigen werden, jedoch vorwiegend so inszeniert, dass Chaos und Verwirrung – auch unter männlichen Figuren –

²³¹ Vgl. Paul Marcus, *Psychoanalysis and Toileting: Minding One's Business*, New York: Routledge, 2023 S. 78–92, hier S. 89ff.

²³² Vgl. Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023, S. 106f.

²³³ Vgl. ebd.

ausgelöst werden. Das folgende Kapitel analysiert dies in den Menarche-Szenen der drei Komödien *Happy Campers*, *Movie 43* und *Catherine Called Birdy*.

Happy Campers (R.: Daniel Waters, US 2001)

Happy Campers aus dem Jahr 2001 ist eine Coming of Age-Komödie über eine Gruppe von Jugendlichen, die als Betreuer*innen in einem Sommercamp arbeiten. Die ungewöhnliche Situation, in welche die Jugendlichen kommen, ist, dass der leitende Betreuer Lars unerwartet vom Blitz getroffen wird und stirbt, sodass die Gruppe von Jugendlichen auf sich selbst gestellt ist. Sie müssen nun das Camp ohne Aufsicht führen, während sie mit ihren eigenen persönlichen Problemen und Konflikten kämpfen. Während des Films entwickeln sich unter den Betreuer*innen Liebesaffären und Rivalitäten, während sie versuchen, das Camp vor dem Zusammenbruch zu bewahren. Doch im Sinne des Coming of Age haben die Betreuer*innen am Ende des Sommers gelernt, Verantwortung zu übernehmen und zusammenzuarbeiten.

In der Mitte des Filmes bricht nachts zwischen den Campteilnehmenden aus verschiedenen Gründen ein Chaos aus. Kurz zuvor versucht Betreuer Donald (Justin Long), sich der Betreuerin Talia (Emily Bergl) anzunähern. Es ist jedoch zu sehen, wie diese durch seinen Versuch beleidigt ist und wütend wegstürmt. Dabei wird sie von einer jungen Campteilnehmerin aufgehalten, die vor ihr steht und um Hilfe bittet. Begleitet wird die Szene von einer schwungvollen elektronischen Musik, die das Tempo und das Chaos der herumlaufenden Kinder in der Dunkelheit unterstreicht. Die Kamera schwenkt vom Gesicht des Mädchens an ihrem Körper hinunter zu ihren Schuhen. Es ist zu sehen, wie an ihren Beinen Blut hinunterrinnt.²³⁴ Kurze Zeit später sitzen Talia und das Mädchen nebeneinander in einer der Hütten und Talia gibt ihr eine Packung Binden. Die Kamera zeigt die beiden von vorne, sodass beide im Bild zu sehen sind und wieder eine Vertrautheit inszeniert wird, welche in dieser Arbeit bereits bei den Filmszenen von *A Walk on the Moon* oder *The Runaways* analysiert wurde. Die schwungvolle Musik ist nun aus, stattdessen ist diegetische Musik aus einem Radio zu hören, das ein Liebeslied spielt. Talia gesteht, dass sie nicht weiß, was sie sagen oder tun soll und dass sie schlecht in ihrem Job sei. Das Mädchen antwortet, sie denke, dass Talia sagen soll, dass dies ein besonderer

²³⁴ Vgl. *Happy Campers*, R.: Daniel Waters, US 2001, 00:45:16-00:45:22.

Moment im Leben einer jungen Frau sei. Talia sieht sie an und sagt: „Haley, behind every great woman is a great embarrassing first menstruation story“. ²³⁵ Die beiden umarmen einander. ²³⁶

Die Menarche der Campteilnehmerin wird eingebettet in eine Situation des Chaos und der Unruhe im Camp, welche für Komödien typisch ist. Das menstruierende Mädchen dient dabei als Überraschungselement für die Protagonistin. Der narrative Fokus liegt mehr darauf, was dieser Moment für die zuerst überforderte Campbetreuerin bedeutet, die durch den späteren Bonding-Moment mit dem Mädchen ebenfalls Trost zu finden scheint. Das menstruierende Mädchen spielt im Film eine kleine Nebenrolle, welche nach der Menstruationsszene nicht mehr relevant ist, wodurch ihrer Menarche-Erfahrung keine tiefgründigere Bedeutung gegeben wird. Diese wird mehr als Chance für Talia inszeniert, ihre Rolle als Betreuerin zu finden. Talia ist nur ein paar Jahre älter als Haley, ist jedoch für jene innerhalb des Camps eine wichtige Bezugsperson. Hier wird Menarche zwar inmitten eines Chaos inszeniert, der Moment zwischen den beiden Frauen danach ist jedoch ruhig und emotional. Indem Haley sagt, dass dies ein besonderer Moment im Leben junger Frauen sein soll, kommentiert sie die Realität, dass dies oft nicht der Fall ist, und auch Talia bestätigt, dass erste Perioden oft keine schönen Momente seien, sondern eher unangenehme Geschichten, die jedoch viele gemein haben. Auch Rosewarne stellt in ihren Analysen fest, wie das Thema Menstruation und vor allem Menarche als „Female-Bonding“-Moment – sei es in Form einer Mutter-Tochter Beziehung oder zwischen Freundinnen – inszeniert werde. Wenn eine Mutterfigur aus unterschiedlichen Gründen nicht vorhanden ist, springe meist eine ältere weibliche Figur an ihrer Stelle ein. ²³⁷ Das Gegenteil davon wird im Film *Movie 43* gezeigt, in welchem die Menarche der Auslöser für Chaos ist, jedoch nur männliche Figuren anwesend sind.

Movie 43 (R.: Elisabeth Banks, US 2013)

Der Film *Movie 43* lässt sich am ehesten dem Subgenre „absurde Komödie“ mit teilweise schwarzem Humor zuordnen. Er besteht aus mehreren lose zusammenhängenden Kurzfilmen, wobei jede Geschichte ein eigenständiger Sketch mit verschiedenen Charakteren und Handlungssträngen ist, die oft übertrieben und skurril sind. Einer dieser Kurzfilme handelt davon, wie ein Mädchen ihre erste Periode bekommt.

²³⁵ *Happy Campers*, R.: Daniel Waters, US 2001, 00:46:42-00:46:50.

²³⁶ Vgl. ebd., 00:46:02-00:46:52.

²³⁷ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 18f.

In der Sequenz mit dem Titel „Middle School Date“²³⁸ ist Amanda (Chloë Grace Moretz) bei ihrem Schulfreund Nathan (Jimmy Bennett) zu Besuch. Die beiden Teenager sitzen auf der Couch, bis Amanda aufsteht, um auf die Toilette zu gehen. Als sie aufsteht, dreht sie sich zu Nathan auf der Couch um, sodass ihr hinterer Unterkörper in die Kamera gerichtet ist. Durch diese Komposition wird der Blick auf ihre helle Hose und die Couch gelenkt. Auf ihrer hellen Hose sowie auf der Couch sind Blutflecken zu erkennen. Als sie weg ist, bemerkt Nathan den Blutfleck auf der hellen Couch. Er wird sichtlich verwirrt gezeigt und erkennt nicht, worum es sich handelt. So riecht die Figur an dem Fleck und versucht, ihn mit den Fingern wegzuwischen. Als Amanda aus dem Bad zurückkommt, lehnt sie sich mit ihrer weißen Hose an die Holzwand und eine Spur von Blut wird sichtbar, als sie einige Schritte zur Seite geht. Nathan sieht das Blut und kommentiert, dass sein Bruder wohl Punsch an die Wand und auf die Couch geschüttet habe. Sein älterer Bruder Mikey (Christopher Mintz-Plasse) kommt ins Wohnzimmer, sieht Amanda und ruft: „Holy shit, you’re covered in blood. Oh my god!“.²³⁹ Alle drei Jugendlichen werden mit panischen Reaktionen gezeigt und Nathan denkt, dass sich Amanda verletzt hat. Die Kamera wechselt dabei schnell zwischen den Gesichtern der Figuren hin und her, was zu der hektischen Stimmung beiträgt. Obwohl Mikey erkennt, dass Amanda ihre Periode hat, handelt er ebenso hilflos. Er versucht in der Küche Gegenstände zu finden, die sie als Periodenprodukte verwenden kann (ein Teebeutel, ein Wischmopp). Der Vater der Brüder kommt in die Küche und Mikey sagt zu ihm: „Nathans date is on her period and she’s bleeding everywhere!“. Der Vater kommentiert: „Ugh, disgusting“ in Richtung seines Sohnes und dann: „I mean, congratulations, young lady“ zu Amanda.²⁴⁰ Der weiterhin ahnungslose Nathan ruft panisch 911 an, die Person am anderen Ende der Leitung lacht ihn jedoch nur aus. Währenddessen schwenkt die Kamera zwischen den verschiedenen Figuren hin und her, was weiter viel Bewegung in die Szene bringt. Der Vater wendet sich an Nathan und erklärt ihm, was Menstruation ist, als Amandas Vater dazustoßt. Jener sieht den Blutfleck seiner Tochter und sagt: „What the hell kind of sick family squashes a large tomato on my daughter’s pants?“.²⁴¹ Das Chaos wird fortgesetzt und es wird gezeigt, wie die Väter physisch, fast tierisch, zu streiten beginnen, bis Amanda die vier Männer mit einem Schrei unterbricht: „Look, I’m just a regular seventh-grade girl getting my period and it really sucks that

²³⁸ *Movie 43*, R.: Elisabeth Banks, US 2013, 00:49:43-00:55:18.

²³⁹ Ebd., 00:51:34-00:51:36.

²⁴⁰ Ebd., 00:52:16-00:52:32.

²⁴¹ Ebd., 00:53:22-00:53:25.

it had to be in front of all you idiots!“. ²⁴² Amanda verlässt den Raum und ihr Vater kommentiert noch in Richtung der Männer: „She got her period? So disgusting“. ²⁴³ Er entschuldigt sich und verlässt das Haus. Danach furzt der Vater der Söhne laut, worüber seine Söhne lachen, und Mikey kündigt an: „I gotta take a massive dump and then we’re watching the game!“. ²⁴⁴

Die Komödiensequenz erzeugt Humor, indem Amanda diesen vulnerablen Moment in einer ungünstigen Umgebung erlebt und sie keiner der Männer dabei hilfreich unterstützt. Die Kamera fokussiert nicht auf Amandas Reaktion, sondern auf die übertriebenen und unbeholfenen Reaktionen der männlichen Charaktere. Die Männer reagieren panisch und hilflos, was durch die hektischen Kamerabewegungen und schnellen Schnittwechsel zwischen den Charakteren verstärkt wird. Das Timing und die schnellen Dialoge sowie die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Reaktionen auf Amandas Menstruation tragen weiter zur komischen Wirkung bei. Besonders durch die Wahl der Kameraperspektive, die Amandas Blut in den Mittelpunkt rückt, wird der Blick des Publikums gezielt auf die Blutflecken auf ihrer hellen Hose, der Couch oder der Wand gelenkt. Außerdem bleibt die Ironie nicht verloren, wie die Männer mit Ekel auf Menstruation reagieren und selbst ihre Körperausscheidungen feiern. Diese Herangehensweise ist typisch für das Comedy-Genre, da sie es erlaubt, die Männer in ihrer übertriebenen Unbeholfenheit zu inszenieren, was die Situationskomik verstärkt. Eine grundlegende Voraussetzung für diese Art von Humor ist, dass das Publikum weiß, dass die menstruierende Person zu keiner Zeit in physischer Gefahr ist. Die Komik liegt also nicht darin, dass Amanda ihre erste Periode bekommt, sondern in der hilflosen Reaktion der Männer. Im Horrorfilm *Carrie* oder dem Drama *Towelhead* ist dies der gegenteilige Fall und dadurch nicht lustig. Hier ist Amanda ironischerweise diejenige, die schlussendlich den Ton angibt und die Männer beruhigen muss. Somit wird die Menarche in dieser Sequenz mehr durch die Augen der Männer erlebt. Amandas wird dabei in den Hintergrund der Szene gedrängt, bis sie die Männer unterbricht. Diese satirische Inszenierung unterstreicht nicht nur die Unwissenheit und Unreife der männlichen Figuren, sondern reflektiert auch gesellschaftliche Stereotypen über Männer als unempfindlich oder hilflos im Umgang mit weiblichen Körperfunktionen (mehr dazu siehe Kapitel 4.2 „Menstruation und patriarchale Machtverhältnisse“). Es illustriert, wie in Komödien

²⁴² *Movie 43*, R.: Elisabeth Banks, US 2013, 00:53:47-00:53:53.

²⁴³ Ebd., 00:54:04-00:54:07.

²⁴⁴ Ebd., 00:54:40-00:54:42.

soziale Tabus herangezogen werden können, um durch Humor Erleichterung und Reflexion zu ermöglichen.

Catherine Called Birdy (R.: Lena Dunham, US/GB 2022)

Diese Coming of Age-Buchverfilmung spielt im Jahr 1290 im mittelalterlichen England. Die 14-jährige Catherine, genannt Birdy (Bella Ramsey), ist die Tochter eines verarmten Lords. Um seinen finanziellen Ruin zu verhindern, beschließt ihr Vater (Andrew Scott), sie an einen reichen Freier zu verheiraten. Birdy ist jedoch nicht bereit, ihr Schicksal kampflos hinzunehmen, und nutzt all ihre Fähigkeiten, um die arrangierte Ehe zu verhindern. Auf humorvolle Weise findet sie immer wieder neue Wege, ihre Eheschließung zu verzögern. Neben ihrem Kampf gegen die arrangierte Ehe befasst sich Birdy auch mit anderen Herausforderungen des Erwachsenwerdens. Sie erlebt ihre erste Menstruation, verliebt sich zum ersten Mal und kämpft um ihren Platz in der Familie und Gesellschaft.

Das Eintreten der ersten Menstruation wird inszeniert, indem ohne Zwischenschnitt gezeigt wird, wie sich Birdy in einem Stall gebückt ihren Rock hochhebt. Die Szene ist mit einer flotten instrumentalen A-Cappella Musik hinterlegt. Sie hält inne und die Kamera schwenkt hinunter zu ihrem weißen Unterrock, auf welchem man Blutflecken sieht. Die Hintergrundmusik endet. Sie setzt sich langsam hin und blickt auf den Fleck. Nun folgt ein Schnitt und Birdy ist in ihrem Schlafzimmer zu sehen. Sie hält ihren blutigen Rock in den Armen und sagt bedrückt zu ihrer Zofe (Lesley Sharp): „I am dying“.²⁴⁵ Die Zofe tritt an Birdy heran und fragt, was passiert sei. Diese gibt ihr den blutigen Rock. Während Birdy im Vordergrund des Bildes komödiantisch übertrieben über ihr nun zu Ende gehendes Leben spricht, sieht man im Hintergrund, wie sich ihre Zofe den weißen Rock genauer ansieht. Birdy dreht sich nochmals zu ihrer Zofe um und sagt ihr mit besorgtem Blick: „The blood came from my bum!“.²⁴⁶ Die Zofe weist sie an, sich auf ihr Bett zu setzen, und blickt dann unter Birdys Kleid, welche ihre Beine hebt. Dies wird in einer Seitenaufnahme gezeigt, es ist also nicht zu sehen, was die Zofe sieht. Die Zofe taucht wieder auf und erklärt Birdy, dass das Blut von ihrem anderen Loch komme und es sich um ihre Monatsblutung handle: „It is your monthly tiding. The lady in red. So you will do your duty to bear your husband children!“.²⁴⁷ Birdy sagt in aufgebracht Stimme, sie wolle wegrennen, doch

²⁴⁵ *Catherine Called Birdy*, R.: Lena Dunham, US/GB 2022, 00:08:57.

²⁴⁶ Ebd., 00:09:31.

²⁴⁷ Ebd., 00:09:53-00:10:02.

die Zofe versichert ihr: „Dressed as a knight or dressed as a lady, the blood will come. You are a woman now, Birdy“.²⁴⁸ Sie zeigt Birdy, wie diese sich eine Binde aus Stoff falten kann und welche Kleidung sie während ihrer Periode tragen soll. Dies wird in einer Reihe von Nahaufnahmen der Binde und der beiden Figuren gezeigt, welche nahe beieinanderstehen. Die Inszenierung dieser Szene erinnert an die Menstruationsszene im Film *An Angel at My Table*. Die Zofe hilft ihr, die Periodenwäsche anzuziehen. In der darauffolgenden Szene sind die beiden im Garten spazierend zu sehen und die Zofe pflückt Kräuter für einen Tee, welchen Birdy gegen die Krämpfe einnehmen kann.²⁴⁹

Als historische Komödie stellt *Catherine Called Birdy* Menstruation als bedeutendes und gleichzeitig herausforderndes Ereignis im Leben der Protagonistin dar. Die Inszenierung von Birdys erster Menstruation ist in die größere narrative Struktur der Geschichte eingebettet, die sich mit der Rolle der Frauen im Mittelalter auseinandersetzt. Menstruation wird hier jedoch nicht im Stil des Toilet-Humors inszeniert und das Blut nicht als Mittel zum Ekel gezeigt. Wie in *Happy Campers* liegt der Fokus mehr auf dem Bonding-Moment zwischen zwei weiblichen Figuren. Die Zofe erklärt Birdy nicht nur die physiologischen Aspekte, sondern auch die kulturellen Erwartungen und verbundenen sozialen Implikationen, die mit der Menarche im Mittelalter einhergehen. Der Humor in jenen Szenen ergibt sich aus den naiven, aber auch aus heutiger Perspektive authentischen Kommentaren von Birdy, als sie erfährt, was Menstruation bedeutet. Ähnlich wie in *An Angel at My Table* wird erklärt, wie man mit Menstruation umgeht und diese vor anderen versteckt. Auch in diesem Kontext steht das Thema Eheschließung und die Zeugung von Nachfahren im Raum, welches jedoch – im Gegensatz zu den ersten Inszenierungen in den Dramen *Capernaum* und *Osama* – humorvoll aufgegriffen und durch Birdys Mission, die Pläne aktiv zu boykottieren, ins Lächerliche gezogen wird. Wie bereits thematisiert, zeichnen sich Komödien dadurch aus, dass die Charaktere zu keiner Zeit in ernsthafter Gefahr schweben. Demnach wird auch Birdys drohende Zwangsehe nicht als ernsthaftes Schicksal behandelt, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für humorvolle Konflikte und chaotische Ereignisse genutzt.

Abschließend zu diesem Kapitel über Menarche im Film lässt sich festhalten, dass im Rahmen des Coming of Age-Erzählmotivs – unabhängig vom Genre – in sämtlichen analysierten

²⁴⁸ *Catherine Called Birdy*, R.: Lena Dunham, US/GB, 00:10:10-00:10:17.

²⁴⁹ Vgl. ebd., 00:08:37-00:11:49.

Inszenierungen männliche Bezugspersonen für die Mädchen eine negative Erfahrung darstellen. Auch die filmische Inszenierung unterstreicht eine Distanz zwischen Mann und Frau. Weibliche Bezugspersonen etwa in *An Angel at My Table*, *A Walk on the Moon*, *The Runaways* oder *Catherine Called Birdy* werden in Nahaufnahmen und nahe an den menstruierenden Personen stehend und diese berührend inszeniert. Richard in *The Blue Lagoon* steht mit großer Distanz zu Emmeline und blickt von oben auf jene herab. Als Ciselys Vater sie im Film *Eve's Bayou* untersuchen will, möchte sie nicht von ihm berührt werden. Der Vater in *Brimstone* steht etliche Meter von den Frauen entfernt und wird nur aus einer Totale gezeigt. Im Horrorfilmgenre ist die Konsequenz eine physische Bedrohung durch Spritzen vom Vater (*Wildling*), im Drama *Towelhead* eine Beschimpfung und Ausgrenzung von Seiten des Vaters bis hin zu Vergewaltigung und Zwangsehen (*Brimstone*, *Osama*, *Capernaum*). In der Komödie *Movie 43* wird mit Spott und Ahnungslosigkeit der männlichen Anwesenden reagiert. Es ist ungewöhnlich, dass ein Vater offen über Menstruation mit seiner Tochter spricht. Meistens übernimmt die Mutter, Großmutter oder eine ältere weibliche Bezugsperson (Zofe in *Catherine Called Birdy*, Lehrerin in *Carrie*, Verkäuferin in *Towelhead*, Schulärztin in *Ginger Snaps*, Campleiterin in *Happy Campers*) die Rolle, beim Eintreten der Menarche zu begleiten. Diese Inszenierung steht im Einklang mit der oft stereotypisierten Vorstellung, dass Frauen untereinander einfühlsamer und informierter über Menstruation sind. Dies markiert Menstruation im Film als „Frauensache“, von der Männer besser ausgeschlossen werden oder ausgeschlossen werden sollten. Diese Bildkompositionen, Reaktionen und narrativen Auswirkungen bilden zugleich eine Brücke zum in Kapitel 4 behandelten Thema der medialen Gender-Konstruktion durch Menstruationsinszenierung.

4. Menstruation und Geschlechtsidentität

„I don't trust anything that bleeds for a week and doesn't die!”
 - Chad (Aaron Eckhart), *In the Company of Men*²⁵⁰

Wie in Kapitel 3 „Menarche im Film – Coming of Age“ behandelt, markiert das Eintreffen der ersten Periode in Filmen wie *Osama* oder *The Blue Lagoon* eine binäre Differenzierung zwischen einem weiblichen und männlichen Geschlecht. Narrativ bemerkt Emmeline nach ihrer ersten Periode, dass sich ihr Körper anders entwickelt als der von Richard

²⁵⁰ *In the Company of Men*, R.: Neil LaBute, US 1997, 00:12:02-00:12:05.

und sie wird schließlich schwanger. Osama kann nach ihrer ersten Menstruation ihr weibliches Geschlecht ebenfalls nicht mehr verbergen und wird gezwungen, ein Leben als Ehefrau zu führen. Auch Rosewarne betont, dass die Inszenierung von Menarche in filmischen Kontexten häufig mehr als lediglich ein biologisches Ereignis darstellt. Sie werde vielmehr als symbolische Schwelle zur Weiblichkeit genutzt, die tief in gesellschaftlich konstruierten Geschlechternormen verankert ist. Insbesondere werde Menstruation in zahlreichen medialen Darstellungen mit dem Übergang vom Mädchen zur Frau und den damit verbundenen Erwartungen an feminines Verhalten in Verbindung gebracht. Filme und andere mediale Formate würden diese Thematik aufgreifen und damit stereotype Vorstellungen von Weiblichkeit verstärken, indem sie Protagonistinnen auffordern, sich von „männlichem“ Verhalten, wie sportlichen Aktivitäten oder tomboyhaftem Auftreten, zu distanzieren und stattdessen eine feminisierte Identität zu akzeptieren.²⁵¹

Das folgende Kapitel untersucht, wie die Inszenierungen von Menstruation in verschiedenen filmischen Werken zur medialen (Re)Konstruktion von Geschlechterrollen beitragen. Dabei wird analysiert, wie diese Inszenierungen bestehende Gendernormen verstärken oder hinterfragen und welche gesellschaftlichen Implikationen sich aus der Art und Weise ergeben, wie Menstruation als symbolischer Moment der Gender-Identitätsbildung in Filmen inszeniert wird. Um sich dem Thema Genderkonstruktion theoretisch anzunähern, wird im Folgenden zunächst die Theorie „Doing Gender“ thematisiert und danach auf Schlüsselszenen von Filmen angewandt. Es kann gleich zu Beginn dieses Kapitels festgehalten werden, dass in den zur Analyse herangezogenen Filmen ausschließlich als weiblich gelesene Personen menstruieren. Alleinstehend der Film *Boys Don't Cry*²⁵² von Kimberly Peirce zeigt die Frustrationen des Protagonisten – ein transgender Mann –, welcher seine Periode bekommt. Inszeniert wird dies jedoch nicht durch das Zeigen von Menstruationsblut, sondern nur indirekt, indem er sich heimlich Menstruationsprodukte kauft (und vor seiner Freundin versteckt) bzw. im Badezimmer nach einem Tampon sucht (siehe Kapitel 4.3 „Queer Repräsentation“). Das Badezimmer wurde bereits in Kapitel 3 als beliebter Schauplatz für die Inszenierung von Menstruation festgestellt. Im folgenden Kapitel wird dies im Rahmen der Analyse von Genderkonstruktion genauer betrachtet.

²⁵¹ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 56.

²⁵² *Boys Don't Cry*, R.: Kimberly Pierce, US 1999.

4.1 Doing Gender: Menstruation als Marker für Gender

Die Theorie „Doing Gender“ wurde von Candace West und Don H. Zimmerman entwickelt und ist ein zentraler Bestandteil der Gender Studies. In ihrem 1987 veröffentlichten Artikel argumentieren West und Zimmerman, dass Geschlecht (Gender) nicht als eine feste, biologisch determinierte Eigenschaft verstanden werden könne, sondern als ein sozial konstruierter Prozess, der durch alltägliche Handlungen und Interaktionen hervorgerufen werde. Dabei handele es sich um einen performativen Akt, der kontinuierlich und in verschiedenen Kontexten ausgeführt werde. Doing Gender bedeute, dass Menschen ihr Geschlecht durch Handlungen, Sprache und Verhaltensweisen „tun“, die den gesellschaftlichen Normen und Erwartungen entsprechen.²⁵³ In diesem Zusammenhang wird Geschlecht als eine kontinuierlich wiederholte Leistung verstanden, die durch Interaktionen mit anderen Menschen und die damit verbundenen sozialen Normen immer wieder konstruiert wird. Diese Normen legen fest, welche Verhaltensweisen als „männlich“ oder „weiblich“ gelten und wie Menschen entsprechend ihrem Geschlecht handeln sollen. Die Theorie von West und Zimmerman betont, dass das Geschlecht keine stabile Eigenschaft einer Person ist, sondern in sozialen Interaktionen immer wieder „produziert“ werde. Die sozialen Normen, die das Doing Gender prägen, können dabei unterschiedliche Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit verstärken oder auch herausfordern.²⁵⁴ Judith Butler erweitert dieses Konzept in ihrem Buch „Gender trouble: feminism and the subversion of identity“²⁵⁵ mit ihrer Theorie der Performativität, die eng mit dem Doing Gender verbunden ist. Butler argumentiert ebenfalls, dass Geschlecht nicht etwas sei, was man besitzt, sondern etwas, das durch performative Akte, also durch wiederholte Handlungen, hervorgebracht werde. Dabei seien es gerade die Handlungen, die den sozialen Erwartungen entsprechen, die die Geschlechtsidentität immer wieder bestätigen und stabilisieren würden.²⁵⁶ Doch Butler geht auch einen Schritt weiter und zeigt auf, dass diese performativen Akte nicht nur die bestehende Geschlechtsordnung verstärken können, sondern auch subversiv eingesetzt werden können, um die traditionellen Kategorien von Geschlecht infrage zu stellen und neue, vielfältigere Identitätskonzepte zu eröffnen.²⁵⁷ In Bezug auf Menstruation lässt sich

²⁵³ Vgl. Candace West/Don H. Zimmerman, „Doing Gender“, *Gender & Society*, 1(2), 1987, S. 125-151, hier S. 126.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 146f.

²⁵⁵ Vgl. Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge, 1990.

²⁵⁶ Vgl. Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity (10th anniversary edition)*, New York: Routledge, 1999, 15f.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 21.

dies so interpretieren, dass die gesellschaftlichen Erwartungen an die Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit durch performative Akte – wie beispielsweise durch das Verbergen oder das Offenbaren von Menstruation – ständig neu verhandelt und aufrechterhalten werden. Die Doing Gender-Theorie wird im Folgenden als ein nützlicher inhaltlicher Analyseansatz herangezogen, um zu verstehen, wie im Film Menstruation als Marker für Geschlecht und Identität inszeniert wird. Der Ansatz ermöglicht es, die kulturelle Bedeutung von Menstruation und ihre Rolle in der Konstruktion von Geschlecht im Film zu untersuchen.

4.2 Menstruation und patriarchale Machtverhältnisse

In einem Großteil der für diese Arbeit herangezogenen Filmszenen werden männliche Charaktere mit Menstruation bzw. konkret dem Menstruationsblut von weiblichen Charakteren konfrontiert und reagieren darauf auf unterschiedliche Weise. Rosewarne stellt in ihrem Buch die Behauptung auf, dass es gesellschaftlich von Männern gar nicht erwartet werden würde, sich mit Menstruation auseinanderzusetzen. Im Gegenteil sei es männlicher, je weniger man darüber wisse. Sie unterscheidet drei Typen von Männern in Film und TV, wenn diese mit Menstruation konfrontiert werden: (1) Unwissend und albern (Menstrual Dolts): Diese männlichen Figuren würden oft als völlig ahnungslos in Bezug auf Menstruation gezeigt werden. Sie haben entweder keine Vorstellung davon, was es ist, oder reagieren ungeschickt und peinlich berührt, wenn sie damit konfrontiert werden. Oft werde dies in komödiantischen Szenen genutzt, die das mangelnde Wissen von Männern über die weibliche Körperfunktion ins Lächerliche ziehen.²⁵⁸ Diese Art von männlicher Reaktion ist beispielsweise in der bereits analysierten Komödie *Movie 43* zu sehen. (2) Entmannt (Menstrual Emasculation): Diese männlichen Figuren seien ängstlich, dass eine Verbindung mit Menstruation ihre Männlichkeit untergraben könnte. Sie empfinden es als entwürdigend, beispielsweise Menstruationsprodukte zu berühren und glauben, dass ein zu enger Kontakt mit diesem Thema sie „weiblich“ erscheinen lassen könnte. Diese Inszenierungen betonen die Vorstellung, dass Menstruation etwas ist, das die Geschlechter klar trennt.²⁵⁹ (3) Unheimlich (Menstrually Creepy): Jene Typen von männlichen Figuren würden ein übertriebenes oder unangemessenes Interesse an Menstruation zeigen, was als seltsam oder gruselig wahrgenommen wird. Ihr Verhalten gehe über ein normales Interesse hinaus und könne als

²⁵⁸ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 25ff.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 28f.

invasiv oder voyeuristisch erscheinen, etwa wenn sie den Menstruationszyklus von Frauen verfolgen oder überwachen.²⁶⁰

Dieses Unterkapitel analysiert, wie Menstruation als Narrativ und visuelles Motiv genutzt wird, um patriarchale Strukturen herauszufordern, zu destabilisieren oder zu spiegeln. Dabei steht im Fokus, wie Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern durch die Inszenierung von Menstruation sichtbar gemacht werden. Im Folgenden werden die Reaktionen von beiden Geschlechtern unter Betrachtung der Performativität der Doing Gender-Theorie analysiert.

4.2.1 Konfrontation und Ekel (Komödie/Coming of Age)

Es können zwei verschiedene Grundvoraussetzungen der involvierten Charaktere einer Menstruationsszene unterschieden werden: Entweder sie wissen über Menstruationsblutungen Bescheid oder nicht. In der Coming of Age Komödie *Movie 43* sind die männlichen Jugendlichen nicht informiert und reagieren mit Panik und Sorge um ihre blutende Freundin. Sie agieren komödiantisch als Menstrual Dolts. Auch im Dramafilm *The Blue Lagoon* wissen beide Teenager nicht über Perioden Bescheid und Richard sorgt sich um die „Wunde“ von Emmeline. Das Bluten wird in diesen Szenen als bedrohliche Verletzung interpretiert. Im Gegensatz dazu zeigen die Komödien *Superbad*²⁶¹ und *Slums of Beverly Hills*²⁶², Ekel und Spott als Reaktionen von bereits informierten Männern/Jugendlichen, welche mit Menstruation (keine Menarche) konfrontiert werden und die Männer stigmatisierend und im Sinne von Menstrual Emasculation darauf reagieren.

Superbad (R.: Greg Mottola, US 2007)

Der Film *Superbad* folgt den High School Schülern Seth (Jonah Hill) und Evan (Michael Cera), zwei besten Freunden. Sie befinden sich am Ende ihrer High School Zeit und werden bald unterschiedliche Colleges besuchen. Beide sind Außenseiter, was sie jedoch ändern möchten und erkennen ihre Chance, als sie zu einer Party von Jules (Emma Stone) eingeladen werden. Diese Party der populären Schüler*innen ist auch der Schauplatz für die Periodenszene. Seth kommt alleine bei der Party an, da Evan noch Alkohol kauft. Er sieht einen Tisch mit Alkohol auf der

²⁶⁰ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 29ff.

²⁶¹ *Superbad*, R.: Greg Mottola, US 2007.

²⁶² *Slums of Beverly Hills*, R.: Tamara Jenkins, US 1998.

anderen Seite des mit tanzenden Jugendlichen gefüllten Raumes und versucht, durch die Menschenmenge dorthin zu gelangen. Während er die Tanzfläche überquert, wird er von einem alkoholisierten Mädchen angetanzt. Dabei ist diegetisch ein Rap-Song zu hören. Sie beginnen, eng aneinander zu tanzen. Die Kamera schwenkt von den Gesichtern der beiden hinunter an ihren Körpern, sodass in einer Nahaufnahme zu sehen ist, wie das Mädchen, welches einen Rock trägt, sich an Seths Beinen reibt. Seths Bein ist dabei zwischen den Beinen des Mädchens. Das Bild schwenkt wieder zurück zu Seths Gesicht und zeigt dann wieder in einer weiten Einstellung, wie die beiden inmitten der anderen Jugendlichen eng aneinander tanzen. Nachdem das Lied zu Ende ist, bedankt sich das Mädchen und lässt Seth stehen. Einige Momente später wird Seth von anderen Männern (diese scheinen schon etwas älter als die Jugendlichen) auf der Party gefragt, was er auf der Hose habe und ob es etwa Blut sei. Man sieht den roten Blutfleck auf Seths Hosenbein, welches man zuvor zwischen den Beinen des Mädchens gesehen hat. Im Hintergrund ist weiter die diegetische Partymusik zu hören. Seth drückt aus, nicht zu wissen, wovon die Männer sprechen. In einer Nahaufnahme wird gezeigt, wie einer der Männer mit seinen Fingern auf den Fleck greift. Anschließend sind seine Finger in einer weiteren Nahaufnahme zu sehen, auf welchen Blut ist. Er beginnt zu lachen und schmiert das Blut an den Arm seines Freundes neben ihm, welcher sich jenes hastig abwischt. Seth fragt sich zuerst sichtlich verwirrt, warum er bluten würde, denn er habe sich nicht verletzt. Es ist zu sehen, wie er langsam realisiert, dass ihn die Männer verspotten und was sie ihm zu sagen versuchen. Er bekommt einen Brechreiz, während die Männer über ihn lachen: „I’m going to fucking throw up. Is someone’s period on my fucking leg? What am I gonna do? This is so disgusting!” – „Yes it is!”²⁶³ – stimmen die Männer zu. Sie machen ein Foto von dem Fleck und erzählen es anderen Partygästen, die sich ebenfalls über nun panisch gezeigten Seth lustig machen und ihm Tampons anbieten. Seth flieht in den Keller, da die Toilette besetzt ist.²⁶⁴

In *Superbad* wird nicht die Erfahrung der menstruierenden Person inszeniert, sondern die Konfrontation des männlichen Protagonisten mit dem Blut. Seth ekelt sich vor dem Blut, wobei betont wird, dass es Periodenblut ist und erst dann der Ekel und Spott einsetzen. Ebenso wie in *Movie 43*, wird das Menstruationsblut von männlichen Figuren als „disgusting“ bezeichnet. Das Blut scheint für Seth kein Problem zu sein, als er noch denkt, dass es von einer Verletzung komme. Doch als er merkt, dass es Menstruationsblut ist, reagiert der Charakter – nach

²⁶³ *Superbad*, R.: Greg Mottola, US 2007, 00:59:55-00:01:04.

²⁶⁴ Vgl. ebd., 00:58:00-00:01:01.

Rosewarne – „emasculated“. Solche Inszenierungen tragen nicht nur dazu bei, Menstruation als etwas Unangenehmes und Abstoßendes darzustellen, sondern zeigen auch, wie tief verwurzelt diese gesellschaftlichen Stigmata in Geschlechterbildern verankert sind. Aus der Perspektive der Doing Gender-Theorie wird in *Superbad* das Menstruationsblut bewusst inszeniert, um die Unterschiede zwischen den Geschlechtern hervorzuheben und traditionelle Geschlechterrollen zu verstärken. Die Reaktion der Figur Seth, geprägt von Ekel und Panik, als sie das Blut auf ihrer Hose entdeckt, verdeutlicht die gesellschaftliche Distanz zwischen männlicher und weiblicher Körperlichkeit. Die anderen Männer verspotten Seth und seine gezeigte Reaktion darauf ist, Ekel zu performen. Im Gegensatz zum Film *Movie 43*, in welchem das Filmpublikum über die Reaktionen der männlichen Figuren lachen soll, wird in *Superbad* der Protagonist von den Männern ausgelacht. Sein Verhalten – der starke Ausdruck von Abscheu – kann als eine performative Handlung betrachtet werden, mit der er seine Männlichkeit durch die klare Abgrenzung von Weiblichkeit unter Beweis stellt. Die Männer auf der Party, die ihn verspotten und Fotos des Blutflecks machen, tragen ihrerseits zur Verfestigung dieser Geschlechtergrenzen bei. Das Blut wird als etwas inszeniert, das nicht in den „männlichen“ Raum gehört.

Slums of Beverly Hills (R.: Tamara Jenkins, US 1998)

In der Komödie *Slums of Beverly Hills* wird auf die Menstruation der Protagonistin ähnlich angeekelt reagiert. Dieser Film zeigt die 14-jährige Vivian, wie sie mehrere typische Pubertätserfahrungen von jungen Frauen durchlebt – etwa der Kauf ihres ersten BHs, Neugierde, ihre Sexualität zu entdecken und im Rahmen eines Familienessens auch Menstruation. Vivian ist ihr Körper und dessen Entwicklung peinlich – vor allem vor ihrer Familie. In einer Szene ist Vivian gemeinsam mit ihrem alleinerziehenden Vater, zwei Brüdern und ihrer neu bei ihnen wohnenden Cousine bei der neuen Verehrerin des Vaters, Doris, zu Besuch. Die Szene ist von diegetischer Klaviermusik begleitet. Im Laufe des Essens merkt Vivian, dass ihre zu Ende gedachte Menstruation noch nicht vorbei ist. Das Bild zeigt Vivians Beine unter dem Tisch und wie sie sich unter ihr Kleid greift und sich danach ihre Finger ansieht. Während Doris über den Tisch fragt, ob sie nicht etwa ihre selbst bestickten Sesselpolster mit Essen angepatzt hat, meint Vivian, sie habe nur ihre Serviette verloren. Sie kriecht unter den Tisch – die Kamera wechselt wieder in die Einstellung unter dem Tisch – und fragt dort geheim ihre Cousine, ob diese ein Tampon für sie hätte. Die Cousine verneint, woraufhin Vivian ins Badezimmer flüchtet, um dort nach Tampons zu suchen. Zurück am Esstisch machen sich die beiden Brüder lustig, indem der

Ältere die Situation mit der Aussage „Female problems“²⁶⁵ kommentiert und beide darüber lachen. Im Badezimmer kommt Doris zur Hilfe, welche jedoch keine Tampons mehr hat, sondern Vivien veraltete, dicke Binden und einen Gürtel dazu anbietet. Sie zeigt Vivian, welche mit weit aufgerissenen Augen auf der geschlossenen Toilette sitzt, wie sie den Gürtel und die Binde anwenden soll. Bis zu diesem Zeitpunkt sieht man in dieser Szene noch kein Periodenblut. Erst als Doris in der darauffolgenden Szene den Tisch abdeckt und die Kinder bereits beim Fernseher sitzen, bemerkt sie den Blutfleck auf ihrem weißen, gestickten Sesselpolster. Die Kamera zeigt in einer Nahaufnahme des weißen Sesselpolsters, wie Doris die darauf liegende Stoffserviette wegzieht und ein kleiner Blutfleck zu sehen ist. Doris kreischt panisch: „Blood! Blood on my needle point! Blood!“.²⁶⁶ Dabei lässt sie ein Weinglas aus der Hand fallen, welches am Esstisch zerbricht. Es setzt eine beschwingte Hintergrundmusik ein und es folgt ein Schnitt zur Familie, die Doris' Haus verlässt, Vivian hält die Box mit Binden in ihren Händen und sie und ihre Cousine lachen über den Vorfall.²⁶⁷

Die Protagonistin Vivian wird in diesem Film von ihrem Vater alleine erzogen und hat zwei Brüder. Erst als ihre ältere Cousine in ihr Leben kommt, lernt sie mehr über gewisse weibliche Entwicklungen. Vivian passt in das Muster der fehlenden oder in diesem Fall inaktiven männlichen Bezugsperson für menstruierende Jugendliche, welche in Kapitel 3 „Menarche im Film – Coming of Age“ festgestellt wurde. Ihre beiden Brüder agieren „entmännlicht“, indem sie die Situation klar als „Frauenproblem“ kommentieren. Besonders im Familienkontext empfindet Vivian Scham und versucht, ihre Blutung so gut es geht zu verbergen. Versteckt unter dem Tisch bittet sie heimlich ihre Cousine um Hilfe. Auch die Kamera zeigt durch die Nahaufnahme der Cousinen unterm Tisch, dass dieses Gespräch intim und nicht für die Öffentlichkeit gedacht ist. Es ist zu sehen, wie sie sich entscheidet, an den sicheren Ort des Badezimmers zu flüchten, um selbst eine Lösung zu finden, anstatt Doris zu fragen. Vivians Menstruation wird so als eine peinliche und beschämende Erfahrung inszeniert. Die Szene verdeutlicht die gesellschaftliche Norm, Menstruation als etwas Privates und Unansehnliches darzustellen, das versteckt werden muss. Rosewarne hebt hervor, dass das Badezimmer in solchen Kontexten oft als Rückzugsort für

²⁶⁵ *Slums of Beverly Hills*, R.: Tamara Jenkins, US 1998, 00:41:33.

²⁶⁶ Ebd., 00:42:59-00:43:04.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 00:38:56-00:43:14.

Frauen dient²⁶⁸, um sich mit ihrer Menstruation auseinanderzusetzen.²⁶⁹ Die Reaktionen der männlichen Charaktere verstärken diese Tabuisierung. Vivians Brüder spotten über die Situation und ihr Vater distanziert sich davon, während Doris panisch reagiert, als sie später den Blutfleck auf einem ihrer gestickten Polster entdeckt. Diese Szene unterstreicht die weit verbreitete Vorstellung, dass Menstruationsblut etwas Unreines oder Ekliges sei. So wie in *Superbad* wird dadurch die Inszenierung von Menstruation nicht nur genutzt, um polarisierende Geschlechterunterschiede zu betonen, sondern verstärkt auch gesellschaftliche Tabus, indem sie Menstruation als etwas zeigt, das Abscheu oder Spott hervorruft. Hier wird das Menstruationsblut bewusst als unappetitlich und ekelerregend inszeniert, wodurch eine Abgrenzung von Weiblichkeit durch eine klare Ablehnung des „unreinen“ Körpers der Frau stattfindet. Vergleicht man dies mit der früher analysierten Komödie *Movie 43*, so fällt auf, dass darin der Humor daraus entsteht, dass die Burschen bzw. vor allem der jüngere der Brüder unbeholfen handelt, da er denkt, seine Freundin sei verletzt. Auch Amanda weiß nicht genau, was sie tun soll, da es sich um ihre erste Periode handelt. Aus der Perspektive des Publikums ist diese Unbeholfenheit lustig zu beobachten. Geschlechterrollen werden nicht nur hinterfragt, sondern auch subversiv aufgebrochen, indem die Männer in ihrer Unbeholfenheit und ihrem Mangel an Verständnis für den weiblichen Körper bloßgestellt werden. Die beiden Figuren in *Superbad* und *Slums of Beverly Hills* menstruieren nicht zum ersten Mal und geraten daher nicht in Panik. Auch die männlichen Figuren wissen bereits, was Menstruation ist. Durch ihre verspottenden Reaktionen werden sie nun als überlegen inszeniert.

4.2.2 *Lust und Kontrolle (Thriller und Romanze)*

Neben der Reaktion des Ekels auf Menstruationsblut sind jedoch vor allem in den letzten Jahren auch Inszenierungen der sexuellen Lust des Mannes zu finden. In Rosewarne's Buch wird aufgezeigt, wie Menstruation in TV und Film oft von weiblichen Figuren auch als Grund genannt werde, um keinen Sex zu haben.²⁷⁰ In den hier analysierten Filmen – womöglich, weil Filme mit bloßer Erwähnung von Menstruation ausgegrenzt wurden – sind abgesehen von dem Film *Excision* nur Beispiele zu finden, in welchen Menstruation bei sexuellen Aktivitäten nicht

²⁶⁸ Außer in Horrorfilmen, denn hier wird dieser „sichere“ Ort des Badezimmers für Frauen oft durch Bedrohung gebrochen – etwa in den Filmen *Carrie*, *Perpetrator* oder *A Cure for Wellness*.

²⁶⁹ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in pop culture: Menstruation in film and television*, Lanham: Lexington books, 2012, S. 12f.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 80ff.

hindert. Spannend hierbei ist, dass Lust und somit das Gegenteil von Ekel als Reaktion des Mannes auf Menstruationsblut in Filmen zu finden ist, die dem Filmgenre Thriller zugeordnet sind.²⁷¹

Schwanebeck beschreibt, wie die Geschichte des Thrillers eng mit den Ursprüngen des Kinos verknüpft sei, wodurch das Genre in gewisser Weise am nächsten zum ursprünglichen Versprechen des Kinos als Kunstform komme. Die frühen Kurzfilme, die das Kino maßgeblich prägten, glichen eher Jahrmarktattraktionen und boten den Zuschauer*innen ein intensives emotionales Erlebnis. Der Thriller zeichne sich durch das Versprechen des Nervenkitzels – dem „thrill“ – aus und vereine Elemente der Komödie, wie überraschende Wendungen und humorvolle Momente, mit der nervenaufreibenden Spannung und den Schockmomenten des Horrorfilms. Im Vergleich zum Horrorfilm bleibe der Thriller eine weniger gewalttätige Variante, die es verstehe, Spannung zu erzeugen und gleichzeitig durch Erleichterungspausen einen gewissen Ausgleich zu schaffen.²⁷²

Eine genaue Definition des Thrillers sei schwierig, da es verschiedene Ansätze gäbe, die oft weit auseinander gingen. Häufig werde der Thriller aufgrund seiner Fokussierung auf Verbrechen dem Krimi zugeordnet. Dabei gehe es auf semantischer Ebene meist um die Konfrontation zwischen Gut und Böse, oft mit der Gefahr für das Leben oder die körperliche Unversehrtheit der Hauptfigur. Der Thriller werde häufig als Genrehybrid an der Schnittstelle von Abenteuer-, Kriminal- und Horrorfilm betrachtet. Eine einheitliche Struktur des Thrillers gäbe es dabei nicht, auf syntaktischer Ebene zeigt sich eine hohe Vielfalt an Tropen und filmischen Stilmitteln, die Spannung und Nervenkitzel erzeugen. Besonders im Actionthriller werde dies deutlich, da er eine lineare Ereigniskette mit intensiven Actionsequenzen verbinde. Im Gegensatz zum Krimi, der die Aufklärung eines Verbrechens und die Motivsuche durch eine Detektivfigur betone, verschiebe der Thriller den Fokus. Hier stehe das Verhältnis von Ermittler*in, Opfer und Verbrecher*in im Zentrum, wobei der Thriller oft die Perspektive des Opfers einnehme.²⁷³

Im Folgenden werden zwei Filme analysiert, welche dem Genre Thriller zuzuordnen sind und Menstruationsblut im Zusammenhang mit sexueller Lust des Mannes inszenieren. Als drittes

²⁷¹ Die Lust der Frau wird meist im Horror Filmgenre inszeniert (z.B. *Excision* oder *The Love Witch*) und als Bedrohung des Mannes wahrgenommen.

²⁷² Vgl. Wieland Schwanebeck, „Thriller“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, M., Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 497–513, hier S. 497ff.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 499f.

Beispiel und Genre-Gegenüberstellung wird ebenso eine Szene aus dem Film *The Souvenir: Part II*²⁷⁴ betrachtet, welche ein romantisches Drama ist, in welchem ebenfalls Menstruationsblut während einer Sexszene inszeniert wird.

Fair Play (R.: Chloe Domont, US 2023)

Im Thriller *Fair Play* ist gleich zu Beginn eine Periodenszene zu sehen. Der Film handelt von dem jungen Paar Emily (Phoebe Dynevor) und Luke (Alden Ehrenreich). Beide arbeiten als Analyst*innen in einer Investmentfirma. Um ihre Karriere nicht zu gefährden, halten sie ihre Beziehung geheim. Emily wird eine wichtige Beförderung angeboten, von welcher beide ausgingen, dass Luke diese bekommen würde. Gleichzeitig erfährt Emily, dass man mit Lukes Arbeit in der Firma nicht zufrieden ist. Es beginnt ein Konkurrenzkampf zwischen den beiden, in welchem die Grenzen zwischen Beruf und Privatleben verschwimmen. Emily ist nun Lukes Vorgesetzte und versucht, Ansehen in der von Männern dominierten Firma zu erhalten. Währenddessen wird Luke frustrierter mit den Veränderungen und den Machtdynamiken zwischen ihm und Emily. Dies eskaliert, bis Luke Emily gegenüber gewalttätig wird.

Als Kontrast zu den gewaltvollen Übergriffen, welche im Laufe des Filmes stattfinden, beginnt jener mit einer Szene, welche das Paar als verliebt und abenteuerlustig vorstellt. Emily und Luke sind gemeinsam auf einer Hochzeit eines Familienmitglieds von Luke zu Gast. Während der Feier schleichen sie sich heimlich auf die Toilette, um dort Geschlechtsverkehr zu haben. Im Hintergrund der Szene ist diegetische Musik der Feier zu hören sowie das Geplauder der Gäste. Die öffentliche Toilette als Schauplatz von Menstruationsszenen wird hier verbunden mit dem WC als privatem Ort für das Paar, wobei die Trennung des Paares von den anderen Gästen Zweck ist und nicht – wie oft in anderen Menstruationsszenen – die Trennung von Männern und Frauen. In Nahaufnahmen ist zu sehen, wie sich das Paar zuerst küsst und Luke mit Oralverkehr beginnt. Währenddessen ist die Kamera wieder auf Emilys Gesicht gerichtet. Als Lukes Kopf wieder im Bild erscheint und zu Emilys Gesicht zurückkehrt, ist zu sehen, dass seine Lippen rot von Blut sind. Emily realisiert dies und sagt: „Oh fuck“. Luke sieht sich in den Spiegel hinter Emily und auch er sagt „Oh fuck“.²⁷⁵ Die Kamera schwenkt zurück zu Emily und zeigt nun ihren gesamten Körper. Diese hält sich nun ungläubig ihren Mund zu und es ist zu sehen, wie beide an ihrem hell-silbernen Kleid hinunterblicken, welches durch Lukes Küsse mit Blutflecken

²⁷⁴ *The Souvenir: Part II*, R.: Joanna Hogg, US/GB/IR 2019.

²⁷⁵ Vgl. *Fair Play*, R.: Chloe Domont, US 2023, 00:03:28-00:03:32.

verschmiert ist. Es folgt ein Schnitt auf Lukes Reaktion, welcher humorvoll Witze macht und meint: „It looks like you slaughtered a chicken!“ und „We have to take the photos still. Do you think that this is a problem?“.²⁷⁶ Beide lachen und versuchen, ihre Kleidung zu reinigen. Dabei ist zu hören, wie Luke etwas aus der Tasche fällt. Das Bild zeigt Emily, welche auf das Klirren aufmerksam wird und auf den Boden blickt. Sie fragt Luke, was es sei. Ein Schnitt auf Luke zeigt diesen verlegen. Er kniet sich hin und hebt einen Ring auf. Im Hintergrund ist nun leise diegetisch von der Feier ein langsames Lied mit einer Sängerin zu hören. Luke fragt Emily, ob sie ihn heiraten möchte und diese willigt ein. Das Paar klettert durch das Badezimmerfenster auf die Straße, während Luke noch kommentiert: „It looks like we’re fleeing a scene of a murder“.²⁷⁷

Was in dieser Anfangsszene etabliert wird, ist die innige und liebevolle Beziehung der beiden Protagonist*innen. Der Fokus ihrer Konversation liegt nicht darauf, dass Emily ihre Periode bekommen hat, sondern humorvoll darauf, dass Emilys Kleid nun Flecken hat. Dies bietet eine kontrastierende Inszenierung zur in Kapitel 2.3.1 „Horror: Das Abjekte und das Spektakel“ beschriebenen inhaltlich ähnlichen Szene im Film *Excision*, in welcher der männliche Charakter ebenfalls Blut um seinen Mund im Spiegel entdeckt, jedoch angeekelt und verärgert reagiert. Obwohl der Inhalt der Szene ein verliebtes Paar und eine scheinbar heile Welt zeigt, ist die Lichtstimmung durch das schlecht beleuchtete Badezimmer kalt und monochrom. Das rote Blut von Emily durchbricht dies und steht – wie so oft in Inszenierung von Menstruationsblut – im Kontrast mit ihrem hellen Kleid. Der Fokus der Kamera liegt zunächst auf Emilys und dann auf Lukes Reaktion auf das Blut. Beide zeigen jedoch mehr Überraschung und lockere Belustigung als Scham oder Ekel. Der in dieser Szene gezeigte liebevolle Umgang des Paares miteinander ändert sich im Laufe des Filmes und im Rahmen des Konkurrenzkampfes so stark, dass eine Szene gegen Ende des Filmes beinahe ein Spiegel der Anfangsszene ist. Während der Streit des Paares während ihrer Verlobungsfeier eskaliert, sperren sie sich wieder im WC ein und streiten dort, bis Luke Emily vergewaltigt.²⁷⁸ Der Moment, in dem Luke Emily missbraucht, ist nicht nur ein persönlicher Akt der Gewalt, sondern auch ein Spiegelbild des Machtungleichgewichts, das durch das berufliche und gesellschaftliche Umfeld verstärkt wird. In der Menstruationsszene am Anfang des Filmes sind ebenfalls einige Vordeutungen zu finden. Auch am Ende des Filmes kniet Luke vor Emily und fleht um ihre Vergebung. Am Anfang

²⁷⁶ Vgl. *Fair Play*, R.: Chloe Domont, US 2023, 00:03:45-00:03:57.

²⁷⁷ Ebd., 00:02:53-00:06:19.

²⁷⁸ Vgl. ebd., 01:31:05-01:35:33.

kommentiert Luke noch humorvoll, Emily sehe durch ihr Menstruationsblut aus, als hätte sie ein Huhn geschlachtet. In der letzten Szene schlitzt sie Luke mit einem Messer den Oberarm auf und dieser blutet auf den Boden.²⁷⁹ Dass Emily eine Frau ist und in einer von Männern dominierten Karrierewelt aufsteigt und somit einen Weg einschlägt, welchen Luke selber gehen wollte, bedeutet den Auseinanderfall der Beziehung.

Saltburn (R.: Emerald Fennell, US/GB 2023)

Auch im Thriller *Saltburn* wird Menstruation während einer Sex-Szene inszeniert. Protagonist Oliver (Barry Keoghan), ein Student aus einfachen Verhältnissen, versucht an der Universität Oxford Anschluss zu finden. Nachdem er den wohlhabenden Felix Catton (Jacob Elordi) kennenlernt und sich mit ihm anfreundet, lädt dieser Oliver ein, die Ferien bei seiner Familie in Saltburn zu verbringen. Diese lebt auf einem extravaganen Anwesen und Oliver gerät dort in die glamouröse Welt der Oberschicht, voller Reichtum und Privilegien. Doch Oliver wird immer faszinierter von der Familie und entwickelt eine Besessenheit für Felix. Auch die anderen Familienmitglieder versucht er, nacheinander für sich zu gewinnen. In einer Szene sprechen die Mutter der Familie (Rosamund Pike) und Oliver darüber, dass Tochter Venetia (Alison Oliver) sexuell inkontinent sei und eine Essstörung hätte. Die Mutter meint, sie selbst wäre einmal lesbisch gewesen: „...but it was all just too wet for me in the end. Men are so lovely and dry.“²⁸⁰ Später, nachts, sieht Oliver, wie sich Venetia draußen im Dunkeln unterhalb seines Fensters im ersten Stock auf einen Stuhl setzt. In einer Totale ist zu sehen, wie Oliver über Stufen zu ihr hinauskommt. Er kommentiert dabei, dass sie in einem durchsichtigen Nachthemd gekleidet vor seinem Fenster sitze. Er geht zu ihr hin, bis er vor ihr steht und auf sie hinabblickt. Es folgt ein Schnitt in die Nahaufnahme von Venetias Profil, das erwartungsvoll zu Oliver hinaufblickt. Während die Kameraeinstellung in Nahaufnahme auf Venetias Gesicht gerichtet bleibt, ist zu hören, wie Oliver sie auf ihre Essstörung anspricht. Er befiehlt ihr, am nächsten Tag etwas zu essen und beugt sich dann zu ihr hinunter, bis sein Gesicht neben ihrem im Bild zu sehen ist. Als sie einwilligt, kniet er sich vor sie und die Kamera folgt in Nahaufnahme seinen Kopf. Es ist zu sehen, wie Oliver Venetias Nachthemd hochhebt und er sagt: „Or I could just eat you“.²⁸¹ Zuerst schneidet die Kamera auf Venetias überraschte Reaktion, dann zurück auf Olivers Blick.

²⁷⁹ Vgl. *Fair Play*, R.: Chloe Domont, US 2023, 01:45:00-01:47:48.

²⁸⁰ *Saltburn*, R.: Emerald Fennell, US/GB 2023, 00:50:56-00:50:58.

²⁸¹ Ebd. 00:55:25-00:55:26.

Daraufhin sind beide Profile in Nahaufnahme zu sehen und die schweratmende Venetias sagt ihm: „It’s not the right time of the month“, worauf Oliver antwortet: „And is that something you think I’m worried about? It’s lucky for you I’m a vampire“.²⁸² Olivers blutige Finger sind zu sehen, welche er abschleckt. Die Kamera wechselt in eine Halbtotale und es ist zu sehen, wie Oliver Venetias Menstruationsblut zuerst über ihren Hals schmiert und dann – wieder in Nahaufnahme der Gesichter – erneut seine Finger schleckt und sie Venetia in den Mund steckt und sie weiter händisch befriedigt. Eine spannungsvolle Streichmusik setzt im Hintergrund ein, während die beiden einander küssen. Die Kamera wechselt in eine Totale aus der Perspektive eines Fensters und es ist zu sehen, wie Venetias Cousin die beiden ungläubig beobachtet. Die Hintergrundmusik wird währenddessen bedrohlicher. Die Sequenz endet mit einer Nahaufnahme von Olivers halben unteren Gesicht, welches in einer Badewanne unter Wasser taucht. Um seinen Mund ist Blut zu sehen, welches an seinen Mundwinkeln hinunterrinnt und vampirisch aussieht.²⁸³

Als einer der chronologisch jüngsten in dieser Arbeit analysierten Filme bietet der Thriller *Saltburn* von Drehbuchautorin und Regisseurin Emerald Fennell eine der grafischsten Inszenierungen von Menstruationsblut in einem Film, in welchem das Blut nicht exzessiv oder als Horrorelement eingesetzt wird. Der Ton der gesamten Sequenz wirkt durch die Dunkelheit, die Nahaufnahmen der beiden Gesichter und die Musik jedoch bedrohlich. Der Film zeigt verschiedene Formen von Macht und deren Ausübung. Oliver gewinnt die einzelnen Familienmitglieder für sich bzw. Macht über sie und manipuliert sie damit. Durch sein Wissen über Venetias Essstörung, ihre Unzufriedenheit mit ihrem Körper und laut ihrer Mutter Masochismus zeigt er ihr durch seine Reaktion auf ihre Menstruation eine Akzeptanz und weiter eine daraus resultierende Lust, die sie dazu bringt, von diesem Moment an auf Oliver zu hören. Somit wird die Menstruation hier als Schlüsselmoment und Werkzeug für Oliver inszeniert, über Venetia Macht zu gewinnen. Auch die Positionierung der Figuren inszeniert dieses Machtverhältnis, indem Venetia auf einem Sessel sitzt und zu Oliver hinaufblickt, während jener vor oder hinter ihr steht und auf sie herabblickt. Weiter ist Olivers Kommentar, dass er ein Vampir sei, im Kontext der Rahmenhandlung eine Vordeutung, da er die Familie finanziell wie ein Vampir aussaugen wird. Durch die Inszenierung des Blutes, welches auch konsumiert wird, werden in diesem Film Tabus gebrochen und Menstruation in einem grundsätzlich nicht

²⁸² *Saltburn*, R.: Emerald Fennell, US/GB 2023, 00:55:36-00:55:52.

²⁸³ Vgl. ebd., 00:53:16-00:57:41.

bedrohlichen Kontext sichtbar gemacht. Trotzdem entwickelt sich Oliver im Laufe des Films zu einem Antagonisten, welcher Venetia und ihre Familie ruiniert. Ähnlich wie Luke in *Fair Play*, welcher gewalttätig gegenüber der Frau wird, ist Oliver in *Saltburn* durch seine Kontrolle für den Tod von Familienmitgliedern und indirekt auch für Venetias späteren Selbstmord verantwortlich. Das Vertrauen, welches durch die scheinbar intime Verbindung gegeben wird, wird also umgedreht.

Rosewarne zeigt in Bezug auf Szenen (in ihrem Falle aus Büchern oder Fernsehserien), in welchen der Mann während des Geschlechtsverkehrs lustvoll auf Menstruationsblut reagiert, zwei analytische Herangehensweisen auf. Zum einen können laut ihr diese Reaktionen feministisch gelesen werden, indem Menstruationsblut vom Mann akzeptiert wird und jener sich nicht unwohl fühlt. Zum anderen könnten sie als Fetischisierung und Erotisierung von Menstruationsblut gelesen werden, was wiederum eine Bedrohung für die Frau darstellen könne.²⁸⁴ Vor allem durch den in der Inszenierung in *Saltburn* hergestellten Zusammenhang mit Vampiren und deren Blutlust kann die Handlung als Fetischisierung interpretiert werden.²⁸⁵

The Souvenir: Part II (R.: Joanna Hogg, US/GB/IR 2019)

Im Kontrast zu den Thrillern ist *The Souvenir: Part II* ein semi-autobiografisches romantisches Drama und Sequel, das die Geschichte der Protagonistin Julie Hogg fortsetzt. Julie ist eine Filmstudentin, die nach dem Ende ihrer Beziehung zu Anthony, einem manipulativen und heroinabhängigen Mann, der am Ende des ersten Teils durch eine Überdosis verstirbt, versucht, ihr Leben wieder aufzubauen. Julie widmet sich ihrer Filmkarriere und beginnt, ihre Beziehung zu Anthony in einem Film zu verarbeiten, welchen sie im Rahmen ihres Filmstudiums dreht. Zu Beginn des Filmes, als Julie nach Anthonys Tod Zeit bei ihren Eltern verbringt, liegen sie und ihre Mutter (Tilda Swinton) auf ihrem Bett, als Julie meint: „My period’s late“.²⁸⁶ Ihre Mutter sieht sie an – durch die Nahaufnahme ihres Gesichts ist zu erkennen, wie die Figur die Information verarbeitet – und beide Frauen sagen einige Sekunden lang nichts, während die Mutter Julies Hand nimmt. Das wissende Schweigen wird unterbrochen, indem der Vater ins Schlafzimmer kommt. Es wird nicht weiter über Julies Periode gesprochen. Während Julie sich

²⁸⁴ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in pop culture: Menstruation in film and television*, Lanham Lexington books, 2012, S. 134ff.

²⁸⁵ In Zombiefilmen, welche meist dem Horrorgenre zugeordnet sind, ist dies anders, wie etwa der Film *Run Sweetheart Run* – analysiert in Kapitel 4.2.4 „Menstruation als physische Bedrohung (Horror und Thriller)“ – zeigt.

²⁸⁶ *The Souvenir: Part II*, R.: Joanna Hogg, US/GB/IE 2019, 00:01:47-00:02:25.

im Laufe des Filmes in der Welt des Filmemachens zurechtfindet und mehr über Anthony lernt, geht sie auch neue Beziehungen ein. An einem Filmset trifft sie einen Schauspieler namens Jim (Charlie Heaton). Etwas später klopft Jim an Julies Wohnungstüre und als diese öffnet, meint er, er wäre in der Gegend gewesen und fragt, ob es ihr gut geht. Julie nickt leicht und sie beginnen, einander zu küssen. Julie unterbricht ihn und sagt: „Stop, I have my period“, woraufhin Jim nickt und meint: „I don't mind“. Julie lächelt.²⁸⁷ Es folgt ein Schnitt ins Schlafzimmer, wo die beiden Geschlechtsverkehr haben. Es ist anzumerken, dass sowohl Julies Bettlaken, ihre Bettwäsche, ihr Pyjama als auch Jims Shirt jeweils weiß sind. Ähnlich inszeniert wie in den Filmen *Fair Play* und *Saltburn* verweilt die Kamera in einer Nahaufnahme auf Julies Gesicht, bis Jims Kopf im Bild erscheint und sie küsst. Danach ist um Julies Mund Blut zu sehen. Die Kamera schwenkt zu einem Spiegel, welcher neben dem Bett hängt. Es ist zu sehen, wie sich Jim im Spiegel ansieht, und auch er hat Blut um den Mund. Es wird allerdings zu schnell in die nächste Szene geschnitten, um eine Reaktion von Jim zu erkennen.²⁸⁸ Jim verlässt Julies Apartment und nachdem Julie die Türe hinter ihm versperrt, folgt ein Schnitt auf ein Bild von den Bettlaken, auf welchen Blutflecken zu sehen sind.²⁸⁹ Dieses Bild bleibt einige Sekunden gleich, bis Julie ins Schlafzimmer hinzukommt und auf den Blutfleck schaut. Doch auch hier wird zu schnell weggeschnitten, um in Julies Gesicht eine Reaktion zu lesen.²⁹⁰ Die Szene wird überblendet von einer das Bild füllenden Nahaufnahme eines roten Autos. Die Kamera schwenkt langsam zur Fahrerin und es ist zu erkennen, dass es sich um eine Szene am Filmset handelt, bei dem Julie arbeitet.²⁹¹ Auch für den Rest des Filmes scheint die Szene nicht weiter relevant zu sein, allerdings wird mit der Inszenierung von Julies Menstruation die am Anfang des Filmes angedeutete Frage beantwortet, ob Julie möglicherweise vom verstorbenen Anthony schwanger sei und dadurch verneint. Es ist allerdings weder in der Anfangsszene mit Julies Mutter noch später zu erkennen, ob Julie eine mögliche Schwangerschaft Freude bereitet oder sie sich erleichtert fühlt, als ihre Menstruation eintrifft. Auch Jim zeigt kein Anzeichen von Ekel oder Zurückhaltung gegenüber Julies Menstruation.

²⁸⁷ *The Souvenir: Part II*, R.: Joanna Hogg, US/GB/IE 2019, 00:18:20-00:18:28.

²⁸⁸ Vgl. ebd., 00:19:18-00:19:48.

²⁸⁹ Vgl. ebd., 00:20:30-00:20:39.

²⁹⁰ Vgl. ebd., 00:16:46-00:20:39

²⁹¹ Vgl. ebd., 00:20:30-20:45.

Obwohl die Inszenierung des Blutes in *Saltburn*, *Fair Play* und *The Souvenir: Part II* ähnlich ist, indem ein Mann bei einer Frau Oralverkehr durchführt und danach bzw. währenddessen mit Blut um den Mund zu sehen ist, entwickeln sich die Charaktere in verschiedene Richtungen. In den Thrillern werden oder sind die Männer manipulativ und gewalttätig, während der Mann im Drama keine weitere Rolle spielt und diese Inszenierung der Menstruation eher dazu dient, zu zeigen, dass Julie langsam beginnt, ihr Leben weiterzuleben. Rosewarne's Analyse aus dem Jahr 2012 ergab, dass es in Film und TV zumeist Szenen gibt, in welchen die Frau Geschlechtsverkehr ablehnt, da sie menstruiert – auch ein Grund, warum es bei einem Übermaß an Sexszenen in Filmen nur vereinzelt welche gibt, in welchen Menstruationsblut zu sehen ist. So werde suggeriert, dass Geschlechtsverkehr auf der Leinwand während der Periode einfach nicht stattfindet.²⁹² Tatsächlich stammen die drei soeben analysierten Filme aus den Jahren 2021 und 2023 und es führten jeweils Frauen Regie und schrieben das Drehbuch. Dabei zeigt sich eine neue Offenheit: Menstruation wird nicht mehr nur als Hindernis oder Störfaktor präsentiert, sondern als natürlicher Teil des Lebens. Auch die Kameraführung in jenen Szenen steht im Kontrast zu beispielsweise den Menarche-Szenen mit den jungen, sexualisierten Frauenkörpern. Die Kamera bleibt in allen drei Inszenierungen auf den Gesichtern der Frauen und zeigt deren Reaktionen in Nahaufnahmen – nicht deren Körper für einen Male Gaze. Dennoch bleibt auffällig, dass traditionelle Geschlechterdynamiken oft nicht vollständig überwunden werden. In allen drei Filmen ist es die Frau, die ihre Menstruation entweder anspricht oder unfreiwillig sichtbar macht. Damit wird das Thema zwar thematisiert, die Entscheidung darüber, wie es weitergeht, liegt jedoch stets bei den männlichen Figuren. In *Fair Play* wird der Geschlechtsverkehr beispielsweise abgebrochen, als das Paar realisiert, dass Emily menstruiert. Dies zeigt demnach weiter eine gewisse Geschlechterdynamik, die innerhalb der Grenzen traditioneller Geschlechterrollen bleibt, indem sie letztlich die männliche Kontrolle beibehält. In *Saltburn* gehen die sexuellen Aktivitäten von Oliver aus und auch in *The Souvenir: Part II* informiert Julie über ihre Menstruation und der Geschlechtsverkehr findet erst statt, als Jim meint, es würde ihn nicht stören. In den drei Filmen liegt damit die finale Entscheidung zu sexuellen Aktivitäten beim Mann.

²⁹² Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in pop culture: Menstruation in film and television*, Lanham: Lexington books, 2012, S. 83; Inszenierungen von Blut während Geschlechtsverkehr im Zusammenhang mit Jungfräulichkeit, werden in dieser Arbeit nicht einbezogen, da es sich nicht um Menstruationsblut handelt.

Interessant hierzu ist der Kontrast zu einer Menstruationsinszenierung im Wikinger-Actionthriller *The Northman*²⁹³, in dem Menstruationsblut nicht als Teil von Intimität, sondern als Werkzeug der Selbstverteidigung inszeniert wird. Der Film spielt im ersten Jahrtausend vor Christus und handelt vom Wikingerprinzen Amleth (Alexander Skarsgård), der Rache für den Mord an seinem Vater sucht. Die Figur Olga (Anya Taylor-Joy) nutzt ihr Blut strategisch, um einen Vergewaltiger abzuwehren. Olga bezeichnet sich als Hexe und ist die romantische Partnerin sowie Komplizin von Amleth. Die beiden lernen einander kennen, als sie gefangene Sklav*innen von Fjör (Claes Bang) sind. In der relevanten Szene kommt Fjör nachts zu den in einem Stall schlafenden Frauen und möchte Olga vergewaltigen. Der Raum ist dunkel und nur von einem brennenden Lagerfeuer in der Mitte beleuchtet. Fjör greift Olgas Haare an und sagt dabei: „The hair of a Valkyrja on a savage Slav bitch“.²⁹⁴ Daraufhin stößt sie sich von ihm weg und zieht ihr Kleid hoch, worunter ihre blutige Unterwäsche (gewickelte Tücher) zu sehen ist. Er kommentiert jenes mit „A little blood“²⁹⁵ und kommt ihr wieder näher. Daraufhin nimmt sie eine Hand voll Blut von zwischen ihren Beinen und schmiert es ihm gewaltvoll ins Gesicht. Fjör reißt sie an den Haaren nennt sie: „Unclean whore“.²⁹⁶ Durch die schwache Beleuchtung und die Einstellung der Kamera als Halbtotale ist das Blut im Gesicht jedoch schwer zu erkennen. Danach stößt er sie weg und verlässt die Hütte. Amleth, der die Szene von draußen beobachtet hat, schaut ihm nach und sagt (zu sich selbst): „Thank the Norns that the woman’s tide is the only blood that runs in your house tonight, coward!“.²⁹⁷ An dieser Inszenierung ist interessant, dass laut Regisseur Robert Eggers im Originalskript Olga dem Mann nur ihr Menstruationsblut zeigen sollte, damit er sie nicht vergewaltigt. Da aber im Wikingeralter Menstruation kein Tabu war, hätte dies laut einem herangezogenen Historiker nicht als Abschreckung gereicht und man beschloss, dass sie es stattdessen jenem als Abwehr ins Gesicht schlagen sollte.²⁹⁸ In der darauffolgenden Szene sagt Amleth zu Olga: „You marked him well!“.²⁹⁹ Olga wird als starke und selbstbestimmte Figur inszeniert. Indem sie ihm das Blut ins Gesicht schmiert, reißt sie die Kontrolle über ihre Situation an sich und verwandelt den vermeintlich schmutzigen und

²⁹³ *The Northman*, R.: Robert Eggers, US 2022.

²⁹⁴ Ebd., 01:03:57-01:04:01.

²⁹⁵ Ebd., 01:04:10.

²⁹⁶ Ebd., 01:04:16.

²⁹⁷ Ebd., 01:04:40-01:04:46; ebd., 01:03:34-01:04:27.

²⁹⁸ Vgl. Yohana Desta, „Robert Eggers on *The Northman*: ‘I Clearly Enjoy the Challenge’“, *Vanity Fair*, 2022, www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/the-northman-robert-eggers-interview, Zugriff: 22.12.2024.

²⁹⁹ *The Northman*, R.: Robert Eggers, US 2022, 00:05:59.

tabubehafteten Aspekt der Menstruation in ihre Waffe. Erst durch diese Konfrontation bezeichnet Fjör sie als „unclean whore“. Eine ebenso abgeneigte Reaktion ist im Film *Excision* zu sehen, welcher in Kapitel 2.3.1 „Horror: Das Abjekte und das Spektakel“ dieser Arbeit analysiert wurde. Im Gegensatz zu *Saltburn* und *The Souvenir: Part II* weist Pauline in diesem Film den Mann nicht darauf hin, dass sie menstruiert und als dieser ihr Blut sieht, verlässt er panisch und schockiert das Haus.

Die Inszenierung des Blutes ist in jedem der Filme jedoch eine ästhetische Entscheidung. Alle weiblichen Charaktere haben weiße oder sehr helle Kleidung an – zwei davon aus Seide. Das Menstruationsblut ist jeweils auf mehreren hellen Untergründen zu sehen, etwa auf der Kleidung, weißen Fliesen, weißen Bettlaken oder heller Haut aller Schauspielenden. Die Kameraeinstellungen sind großteils Nahaufnahmen der Gesichter – besonders im Kontrast zu Inszenierungen in etlichen Menarche-Szenen – bleibt das Blut von mehreren Sekunden bis hin zu etlichen Minuten im Bild zu sehen. So wird gleichzeitig mit den Männern in den Filmen auch das Filmpublikum mit Menstruationsblut im sexuellen Kontext konfrontiert und muss sich damit auseinandersetzen.

Zusammenfassend bleibt die Inszenierung von Menstruation im Kontext von Geschlechtsverkehr eine Seltenheit im Film und ist meist von geschlechtsspezifischen Dynamiken geprägt. Rosewarne argumentiert, dass Männer in Film und TV nicht als lustvoll trotz Menstruation gezeigt werden, da die Charaktere so unsympathischer oder fetischistisch überkämen.³⁰⁰ Besonders auffällig ist, dass sexuelle Aktivitäten nur dann „akzeptabel“ scheinen, wenn der Mann damit einverstanden ist. In Filmen wie *Fair Play* und *Saltburn* wird Menstruation zwar nicht als Hindernis für Intimität dargestellt, doch zeigt sich, dass die männlichen Figuren, denen Menstruationsblut nichts auszumachen scheint, sich im Verlauf der Handlung zu Figuren entwickeln, die nicht konform mit gesellschaftlichen Normen sind. Frauen, die Lust während der Menstruation empfinden – wie Pauline in *Excision* – werden ebenso als außerhalb gesellschaftlicher Normen inszeniert. Diese Verbindung von weiblicher Lust und sozialer Abweichung ist ein zentrales Thema, das im nächsten Kapitel detaillierter beleuchtet wird.

³⁰⁰ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 81.

4.2.3 Weibliche Lust und Bedrohung (Horror)

Bereits in Kapitel 2.3.1 „Horror: Das Abjekte und das Spektakel“ wurden der Horrorfilm *Excision* und das darin inszenierte Menstruationsblut analysiert. Die 17-jährige Pauline ist fixiert auf jegliche Art von Blut und bekommt Visionen, in welchen sie in ihrer Blutlust badet. Im Gegensatz zu anderen Horrorfilmen, die jugendliche Mädchen häufig im Sinne des Monstrous-Feminine inszenieren, erkunde laut d'Hont dieser Film die Schrecken, die durch einschränkende Konzepte von weiblichen Körpern und Identitäten verursacht werden. Der Fokus des Films auf Blut befrage problematische ideologische Konnotationen zwischen Menstruation und sexueller Freizügigkeit und hinterfrage die Glaubwürdigkeit angeblich realistischer Inszenierungen des weiblichen Körpers in zeitgenössischer Werbung. Die Protagonistin, die sich allmählich das „wahnsinnige Wissenschaftlerin“-Persona aneigne, werde schließlich zu einer Figur, die Frankenstein ähnelt, deren Monstrosität ihre Unfähigkeit betont, sich entweder den Konformitätsanforderungen oder dem Entkommen von Weiblichkeit als kulturelle Konstruktion anzupassen. Der Film lege nahe, dass der Horror nicht durch Blut und körperliche Materie verursacht werde, sondern durch außertextuelle Stereotypen und Geschlechterungleichheit.³⁰¹ Auch im Horrorfilm *Ginger Snaps* wurde eine derartige Inszenierung der menstruierenden Frau als „Femme fatale“-Figur, welche mit ihrer weiblichen Sexualität bedrohliche Macht ausübt, bereits analysiert. Die menstruierende Frauenfigur im Horrorfilm wird entweder durch unkontrollierbare Gewalt zum Monster (wie etwa in *Carrie*, *Wildling* oder *The Reaping*) oder sie wird als Femme fatale inszeniert, welche Männer durch ihre Sexualität bedroht. In den Horrorfilmen *The Love Witch*³⁰² und *Midsommar*³⁰³ geht – ähnlich wie auch in *Excision* – die Bedrohung davon aus, dass Frauenfiguren ihr Menstruationsblut bei unwissenden Männern einsetzen, um diese zu kontrollieren.

The Love Witch (R.: Anna Biller, US 2016)

The Love Witch ist ein Genrehybrid von Horrorfilm und Komödie aus dem Jahr 2016 und spielt in einer stilisierten Version der 1960er Jahre. Er handelt von einer jungen Hexe namens Elaine (Samantha Robinson), die versucht, die Liebe ihres Lebens zu finden. Elaine ist eine

³⁰¹ Vgl. Coco d'Hont, „Not Your Average Teen Horror: Blood and Female Adolescence in Richard Bates's *Excision* (2012)“, *Comparative American Studies*, 16(1-2), 2018, S. 18-30, hier S. 25ff.

³⁰² *The Love Witch*, R.: Anna Biller, US 2016.

³⁰³ *Midsommar*, R.: Ari Aster, US/SE 2019.

moderne Hexe, die sich in eine Kleinstadt zurückzieht, nachdem ihr Ehemann unter mysteriösen Umständen gestorben ist. Sie ist entschlossen, einen neuen Mann zu finden und setzt dabei ihre magischen Fähigkeiten ein. Elaine hat eine klare Vorstellung von der idealen Liebe und benutzt Liebeszauber, um Männer zu verführen. Als Elaine in der Stadt ankommt, zieht sie schnell die Aufmerksamkeit verschiedener Männer auf sich und setzt Magie ein, um diese zu verführen. Das erste ihrer etlichen Opfer ist der verheiratete Professor Wayne (Jeffrey Vincent Parise), welchem sie einen Trank zu konsumieren gibt, der ihn jedoch übermäßig sentimental macht. Nachdem die beiden eine Nacht miteinander verbringen, gesteht er Elaine seine Liebe und weint aufgrund der starken Emotionen. Der Film zeigt, wie Elaine von seinen Gefühlen und seiner Schwäche abgeneigt ist. In einem Voice-over kommentiert sie: „What a pussy. What a baby. I thought I found a real man. But he’s just like a little girl“,³⁰⁴ und schläft auf der Couch im Wohnzimmer ein. Es ist zu sehen, wie Elaine am nächsten Morgen aufwacht, ihre Decke zurückzieht und einen Blutfleck auf dem weißen Bettlaken sieht. Dieser wird in einer Nahaufnahme gezeigt, sowie Elaine, die mit ihren Fingern darüberstreicht. Es folgt ein Schnitt ins Badezimmer, wo Elaine einen Tampon aus ihrer Handtasche holt. Sie öffnet die Verpackung, doch dann wird weggeschnitten und es ist zu sehen, wie sich die Figur im Spiegel ihre Perücke von schwarzen langen Haaren aufsetzt. Durch das Zeigen des Periodenblutes und der Perücke wird Elaines gezeichnetes Bild einer perfekten Frauenfigur gebrochen.³⁰⁵ Nachdem sie Wayne Frühstück ans Bett bringt, legt sie Tarot-Karten. Sie deckt eine Karte auf, auf welcher ein rotes Herz zu sehen ist, das von drei Schwertern durchstoßen ist. In ihrem Blick ist ein leichter Schock zu erkennen. Als sie versucht, Wayne aufzuwecken, merkt sie, dass er tot ist. Der Film zeigt Elaines schockierte Reaktion und wie diese zu weinen beginnt.³⁰⁶ In der nächsten Szene ist zu sehen, wie Elaine nackt durch den Garten geht und gelbe Blumen pflückt. Die Szene ist mit einer mystischen Streichmusik hinterlegt und die Beleuchtung der Szene ist hell und träumerisch – einige Gegenstände glitzern. Sie uriniert in ein Glas und ist danach in der Küche zu sehen, wie sie – noch immer ohne Kleidung – einen Trank mischt. Zu diesem fügt sie einen ihrer blutigen Tampons hinzu. Es ist in einer Nahaufnahme zu sehen, wie sie den Tampon – mit rot lackierten Fingernägeln – in das Glasgefäß einfügt und er im Urin aufgeht. In einem Voice-over kommentiert die Figur: „Tampons aren’t gross. Women bleed and that’s a beautiful thing. Do you

³⁰⁴ *The Love Witch*, R.: Anna Biller, US 2016, 00:32:15-00:32:21.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 00:32:35-00:33:10.

³⁰⁶ Vgl. ebd., 00:35:08-00:36:05.

know that most men have never even seen a used tampon? Part of me can be with Wayne now. Always”.³⁰⁷ Zuletzt hält sie den schimmernden Trank vor ihr Gesicht, welches in Nahaufnahme zu sehen ist und lächelt leicht. Anschließend wird gezeigt, wie sie in einer Scheibtruhe Wayne in den Garten bringt und diesen gemeinsam mit dem gemischten Hexentrank begräbt. Währenddessen wird die Streichmusik immer bedrohlicher und lauter.³⁰⁸ Später im Film finden Polizisten das Glasgefäß mit dem blutigen Tampon. Sie heben es auf und das Tampon ist erneut in Nahaufnahme zu sehen. Einer der Männer sagt: „What the hell is this?“. Der andere antwortet: „I don’t know“.³⁰⁹

Diese Inszenierung stellt die Menstruation in den Kontext von weiblicher Verführungskraft und magischen Ritualen. Elaine wird satirisch als *Femme Fatale* inszeniert – mit rot lackierten Fingernägeln, dickem schwarzen Eyeliner und langen schwarzen Haaren. Sie beschreibt sich selbst als Verkörperung einer männlichen Fantasie. *The Love Witch* setzt eine übertriebene, farbenfrohe Ästhetik und opulente Bildsprache ein. Die dominierende Farbe Rot spielt dabei eine Schlüsselrolle: Elaines rot lackierte Fingernägel, ihr roter Lippenstift, ihr rotes Auto sowie ihre Kleidung und Accessoires verweisen auf Sinnlichkeit und Leidenschaft, jedoch auch auf Bedrohung. Auch die Credits des Films erscheinen in roter Schrift und Elaines Tränke haben eine rote Farbe, wodurch anzunehmen ist, dass diese – wie in der oben analysierten Szene gezeigt wird – mit ihrem Menstruationsblut vermischt sind. Aus der Perspektive des *Doing Gender* verstärkt ihr Styling bewusst die gesellschaftlich kodierten Merkmale von Weiblichkeit und kommuniziert diese durch auffällige Symbolik. Die Figur Elaine ist sich dieser Wirkung bewusst und sie nutzt sie gezielt, um Männer zu verführen. Ihre Besessenheit, die große Liebe zu finden und dabei die männliche Fantasie zu erfüllen, wird dekonstruiert, indem der Film etwa zeigt, dass sie eine Perücke oder viel Make-up trägt und menstruiert. Diese Details entmystifizieren ihre scheinbare Perfektion und betonen die Künstlichkeit ihrer Selbstdarstellung. Dies bricht traditionelle Inszenierungen von Weiblichkeit und den *Male Gaze*, indem die äußere Erscheinung der Figur, die sie bewusst den Männern präsentiert, kritisch reflektiert wird. In ihrer Analyse argumentiert auch Stumer, dass der Film durch diese Inszenierungen den *Male Gaze* dekonstruiere und traditionelle Geschlechterrollen infrage stelle. Elaine, inspiriert von ikonischen Frauenbildern der 1960er- und 1970er-Jahre, werde als *Femme Fatale* und Hexe inszeniert, der

³⁰⁷ *The Love Witch*, R.: Anna Biller, US 2016, 00:36:59-00:37:11.

³⁰⁸ Vgl. ebd., 00:32:35-00:38:50.

³⁰⁹ Ebd., 00:56:56-00:57:05.

Film hebe jedoch ihre Perspektive und weibliche Macht hervor, anstatt sie, wie oft in klassischen Filmen, zu bestrafen oder zu marginalisieren. Weiblichkeit werde hier bewusst als Maske gezeigt, die bestehende Klischees aufgreift, aber humorvoll und kritisch hinterfrage.³¹⁰ Der Fokus auf ihre Perücke oder ihre Menstruation zeigt Brüche in der idealisierten Inszenierung, wodurch die Konstruktion von Weiblichkeit als Maske entlarvt wird. Auch Elaines Morde können metaphorisch interpretiert werden: Indem sie die männliche Fantasie erfüllt, zerstört sie diese zugleich, indem sie keine Fantasie mehr ist und hinterfragt so die Grenzen und Konsequenzen dieser Projektionen. Die unwissenden Reaktionen der Polizisten auf das Tampon inszenieren Männer humoristisch wieder als „Menstrual Dolts“ und stellen jene der menstruierenden Frau gegenüber.

Midsommar (R.: Ari Aster, US/SE 2019)

Im Horrorfilm *Midsommar* wird Menstruationsblut ebenfalls eingesetzt, um dieses in ein Getränk zu mischen, das einen Mann verführen soll. Der Film handelt von Dani (Florence Pugh) und ihrem Freund Christian (Jack Reynor), die mit ihren Freunden nach Schweden reisen, um an einem Mittsommerfest in einem abgelegenen Dorf teilzunehmen. Das Fest scheint zunächst idyllisch und fröhlich zu sein, doch schon bald bemerken sie, dass die Dorfbewohner*innen – Haga – für sie seltsame Bräuche und Rituale pflegen. Als die Protagonist*innen Zeug*innen eines grausamen Rituals werden, bei dem ein alter Mann und eine alte Frau zu Tode geopfert werden, möchte Dani das Dorf verlassen. Die Dorfbewohner*innen halten die Gruppe jedoch fest und zwingen sie zur Teilnahme an weiteren Ritualen, die immer brutaler und bizarrer werden.

Bereits kurz nach ihrer Ankunft im Dorf, während sie von ihrem einheimischen Freund herumgeführt werden, ist zu sehen, wie zwei Nebencharaktere aufgehängte Tücher entdecken, auf welche Bilder gemalt sind. Die Kameraeinstellung schwenkt langsam von rechts nach links an den aufgehängten Tüchern entlang, sodass jede der Zeichnungen in Großaufnahmen zu sehen ist. Als Hintergrundmusik hört man Streichinstrumente, welche langanhaltende Töne spielen. Die langgezogenen Streichtöne schaffen eine Klangkulisse, die sowohl neugierig als auch unheimlich wirkt. Aus dem Off ist zu hören, wie ein Einheimischer erklärt, dass die Zeichnungen eine Liebesgeschichte darstellen. Es wird sich dabei Zeit genommen, was signalisiert, dass der Inhalt der gemalten Geschichte wichtig ist. Die neun Zeichnungen zeigen, wie sich eine Frau in einen

³¹⁰ Vgl. Jenny Stumer, „(Un)masking femininity: desire and fantasy in Anna Biller’s *The Love Witch*“, *Feminist Media Studies*, 22(5), 2022, S. 1211-1226, hier S. 1218f.

Mann verliebt, sich Blumen unter den Kopfpolster legt und von ihrer Hochzeit träumt. Am nächsten Morgen schneidet sie sich Schamhaare ab und mischt diese in eine Schüssel und sie blutet in eine Tasse. Beides gibt sie dem Mann zu essen, welcher in der nächsten Zeichnung mit Wirbelaugen abgebildet ist. Im letzten Bild sind Mann und Frau verliebt, eng umschlungen und mit Herzen als Augen zu sehen und die Frau ist schwanger.³¹¹ Die Abbildung dieser Geschichte ist eine Vordeutung für eine spätere Szene im Film. Bei einem Mittagessen sitzen die Dorfbewohner*innen und auch die Protagonist*innen, darunter Christian und Dani, an langen Tischen im Freien nebeneinander. Während ihnen nacheinander Essen gebracht wird, fährt die Kamera den Tisch entlang, sodass zu erkennen ist, dass das Getränk in Christians Glas etwas dunkler ist als das der anderen. Alle Getränke haben eine gelbe Farbe, Christians ist etwas oranger. Das Bild fokussiert sich dabei nicht auf das Glas, der Blick des Publikums wird demnach nicht offensichtlich auf den Unterschied der Farben gelenkt. Die dunklere Farbe ist trotzdem deutlich zu erkennen, denn die Kamera bleibt ständig in Bewegung und filmt die in dieser Szene verstörten Blicke der Protagonist*innen, in halben Close-ups, sodass Christians Getränk mehrmals neben den anderen Getränken auffällt. Auch die Musik ist wieder dieselbe Streichmusik, welche bei der Szene der Tuchmalereien zu hören war. Die Charaktere bemerken die Farben jedoch nicht und es brechen verschiedene Diskussionen zwischen ihnen aus. In einer Halbtotale sind die vier Freund*innen von vorne hinter dem Tisch sitzend zu sehen, als Christian wütend von den Diskussionen von seiner Tarte abbeißt. Die Kamera wechselt in eine Nahaufnahme von seinem Gesicht und es ist zu sehen, wie er verwirrt aus seinem Mund ein Haar herauszieht. Sein Freund Mark (Will Poulter) sieht dies und kommentiert es mit: „Oh my god dude, what the fuck? Is that a fucking pube?“. Auch Dani wird mit verwirrter Reaktion gezeigt und sie sagt: „Ew!“. Nachdem Christian meint: „It’s just a hair, calm down“, ist zu hören, wie Mark fragt: „Why are you embarrassed? You’re not the one giving out hair pies!“.³¹² Die Kamera führt einen Fokuswechsel durch und weiter hinten im Bild ist eines der Dorfmädchen zu sehen, welches Christian beobachtet. Die Kamera fokussiert sich ein paar Sekunden auf das Mädchen im Hintergrund und danach wieder auf die Protagonist*innen im rechten Vordergrund. Christian nimmt einen Schluck seines Getränkes und stellt es wieder ab, sodass das Glas nun in einer Nahaufnahme im Bild zu sehen ist.³¹³ Wie sich später im Film herausstellt, stammen das

³¹¹ Vgl. *Midsommar*, R.: Ari Aster, US/SE 2019, 00:45:27-00:46:04.

³¹² Ebd., 01:29:55-01:30:07.

³¹³ Vgl. ebd., 01:27:24-01:31:04.

Schamhaar und das Menstruationsblut von jenem Mädchen, welches – mit Unterstützung der anderen Frauen im Dorf – mit Christian ein Kind zeugen möchte. Es passiert das, was früher im Film in den Zeichnungen zu sehen war.

In dieser Inszenierung des Menstruationsblutes wird jenes ebenfalls als Verführung verwendet, jedoch in einem rituellen und bedrohlichen Kontext. Die Mischung von Menstruationsblut in einem Getränk, das einem Mann unwissentlich gegeben wird, wird als manipulative und gefährliche Seite der weiblichen Sexualität inszeniert. Besonders spannend an dieser Inszenierung ist, dass nie zu sehen ist, wie das Dorfmädchen menstruiert bzw. das Menstruationsblut nur aus dem Kontext erkennbar ist. Auf den Bildern der Tücher ist sehr grafisch abgebildet, wie eine Frau mit gespreizten Beinen in eine Tasse blutet. Dies ist jedoch eine Zeichnung und dadurch kein als real inszeniertes Blut. Auch das Blut in Christians Getränk ist nur dadurch zu erahnen, dass die Flüssigkeit etwas dunkler im Kontrast zu den anderen ist. Die Kamerafahrten und ständigen Bewegungen des Bildes zeigen dies in verschiedenen Perspektiven. Obwohl die Protagonist*innen gleich bemerken, dass es sich bei dem Haar um ein Schamhaar handelt, erkennen sie nicht das Menstruationsblut im Getränk. Auf das Schamhaar wird mit Ekel reagiert und nur Christian scheint es zu leugnen. Durch den Fokus auf das Mädchen im Hintergrund wird dem Publikum jedoch deutlich gemacht, dass es sich hierbei tatsächlich um das früher im Film abgebildete Ritual handelt, in welchem eine Frau ihr Schamhaar und Menstruationsblut einem unwissenden Mann zu konsumieren gibt, sodass sich dieser in sie verliebt.

Genauso wie in *The Love Witch* wird in *Midsommar* Menstruationsblut als Symbol für weibliche Bedrohung des Mannes eingesetzt. Auch Christian wird am Ende des Filmes, nachdem er mit dem Dorfmädchen Geschlechtsverkehr hat, von den Hags geopfert. Beide Filme zeigen Menstruationsblut im Kontext eines Narrativs, in welchem eine Frau in einen Mann verliebt ist bzw. jenen sexuell verführen möchte und jener Mann – nachdem sie Geschlechtsverkehr haben – stirbt. Im Gegensatz zu Horrorfilmen wie *Carrie* oder *A Cure for Wellness* dient Menstruation nicht als Quelle der Angst für das menstruiende Mädchen, sondern bedroht Männer durch die weibliche sexuelle Lust. Beide Inszenierungen im Horrorfilmgenre nutzen Menstruation dadurch, um das Unheimliche und Tabuisierte zu betonen und zeigen, wie weibliche Körper und ihre Funktionen in der Gesellschaft als beängstigend und kontrollbedürftig inszeniert werden, wodurch bestehende Geschlechternormen hinterfragt und verstärkt werden. Menstruation als Symbol weiblicher Macht fordert hier die männliche Dominanz heraus.

Doch die Rolle der Menstruation geht über individuelle Bedrohungsszenarien hinaus. Sie wird auch als Mittel inszeniert, um tiefere gesellschaftliche und patriarchale Strukturen zu hinterfragen. Die Analyse von Menstruation im Film im Kontext von Genderkonstruktion führt schlussendlich auf eine strukturelle Ebene: die Bedeutung und den Einfluss des Patriarchats. Im folgenden Kapitel wird untersucht, wie Menstruation sowohl als physische Bedrohung der Frau in Horrorfilmen und Thrillern inszeniert wird, sodass patriarchale Machtverhältnisse thematisiert und reproduziert oder herausgefordert werden.

4.2.4 *Menstruation als physische Bedrohung (Horror und Thriller)*

Ein filmgenreübergreifender Aspekt der Menstruationsinszenierung bzw. deren Bedeutung für die Handlung ist die Bedrohung der Frau aufgrund des Blutens. Eine Bedrohung, die in den bisherig analysierten Filmen etwa von sexuellem Missbrauch nach der Menarche oder Spott in Komödien diskutiert wurde, wird durch die Möglichkeiten der Genrekonventionen des Horrorfilmes oder Thrillers auch im Rahmen von physischen Benachteiligungen im Überlebenskampf inszeniert. Das Blut der Menstruation zieht hier Monster an und symbolisiert eine Verletzlichkeit, die in dramatischen Konfrontationen oft körperlich manifestiert wird.

It Stains the Sands Red (R.: Colin Minihan, CA/US 2016)

Der kanadische Horrorfilm *It Stains the Sands Red* handelt von einer Frau namens Molly (Brittany Allen), die während einer Zombie-Apokalypse in der Wüste von Nevada ums Überleben kämpft. Die Handlung beginnt damit, dass Molly und ihr Freund Nick (Merwin Mondesir) während des Ausbruchs der Zombie-Apokalypse in der Wüste von Nevada festsitzen. Auf dem Weg zu einem Flughafen, bei welchem sie mit einem Flugzeug gerettet werden sollen, werden sie von Zombies angegriffen. Nick wird getötet, aber Molly gelingt es, zu entkommen. Molly ist nun allein in der Wüste und muss zu Fuß den langen Weg zum abgelegenen Flughafen zurücklegen, um in Sicherheit zu gelangen. Während sie unterwegs ist, wird sie von einem einzelnen Zombie (Juan Riedinger), den sie „Smalls“ nennt, verfolgt. Die Handlung konzentriert sich darauf, wie Molly versucht, dem Zombie zu entkommen bzw. zum Flughafen zu gelangen. Währenddessen entwickelt sich zwischen ihr und Smalls eine fast freundschaftliche Beziehung.

Molly wird von Smalls, der nur im Schrittempo gehen kann, verfolgt und entkommt dabei auf einen Felsen in der Wüste. Da Smalls auf diesen nicht klettern kann, muss sie ihn ablenken. Es wird gezeigt, wie sie sich nach Gegenständen umblickt und einen Stock findet, den

sie, wie für einen Hund, mit den Worten „Go fetch!“ wegwirft.³¹⁴ Smalls reagiert allerdings nicht und Mollys Verzweiflung ist zu sehen. Die Kamera zeigt sie in einem Close-up, als zu sehen ist, wie die Figur plötzlich eine Idee bekommt. Das Bild schneidet in ein Close-up des Zombies, dessen Kopf mit blutverschmiertem Mund und Augen am Rand des Felsens zu sehen ist. Von oben baumelt ein blutiger Tampon vor seinem Gesicht. Aus dem Off ist Molly zu hören, die sagt: „Yeah, you like that? Mmm!“.³¹⁵ Smalls versucht währenddessen, das Tampon zu erreichen.³¹⁵ Die Perspektive wechselt in eine Halbtotale, die Molly am Felsen und Smalls davor zeigt. Sie schwingt das Tampon vor seinem Gesicht und sagt: „Ugh, so good! You wanna taste me?“ und „Do you want my blood? Go fetch!“.³¹⁶ Danach wirft sie das Tampon vom Felsen weg und dieses landet, nachdem die Kameraeinstellung in eine Totale wechselt, im Fokus des Bildes auf dem Boden. Das Bild ist durch das Setting in der Hitze in der Wüste hell beleuchtet und das Blut des Tampons steht im Kontrast zur Helligkeit und dem Sand. Es ist zu sehen, wie sich Smalls umdreht und zum Tampon eilt. Im Bildfokus nimmt er dieses und isst es, während Blut davon auf den hellen Wüstenboden tropft, sodass es auch hier im Kontrast zum hellen Untergrund steht. Währenddessen versucht Molly zu entkommen. Smalls wird nochmal gezeigt, wie er das Tampon auf den Boden ausspuckt, nachdem er einen Schrei von Molly hört, die beim Klettern vom Felsen hinunterfällt.³¹⁷ Später im Film ist nochmals Periodenblut zu sehen, als Molly von zwei Männern, welche sie in der Wüste auffinden, vergewaltigt wird. Bevor die Männer Molly vergewaltigen, sagt der eine zum anderen: „You still don’t get it. Everything has changed, we can do whatever we want. We can take whatever we want“.³¹⁸ Während Molly festgehalten wird, bemerkt einer der Männer: „Oh shit, she’s bleeding!“ – währenddessen ist in einer Halbtotale Mollys Unterkörper und Blut zwischen ihren Beinen zu sehen. Der zweite Vergewaltiger sagt daraufhin: „I don’t give a fuck!“.³¹⁹ Währenddessen taucht im Hintergrund Smalls auf, bringt Mollys Vergewaltiger gewaltvoll und blutig um und rettet Molly.³²⁰

Podrez hält fest, wie binäre Geschlechterverhältnisse im Horrorfilm oft die Ideologie der heteronormativen Matrix verfolgen und die Macht des Patriarchats betonen. Das klassische Genderschema zeige den Mann als bedroht in seiner sexuellen Potenz durch das Monster, jedoch

³¹⁴ *It Stains the Sands Red*, R.: Colin Minihan, CA/US 2016, 00:19:30-00:19:31.

³¹⁵ Ebd., 00:20:15-00:20:16.

³¹⁶ Ebd., 00:20:17-00:20:29.

³¹⁷ Vgl. ebd., 00:18:38-00:21:07.

³¹⁸ Ebd., 00:46:00-00:46:07.

³¹⁹ Ebd., 00:45:11-00:45:15.

³²⁰ Vgl. ebd. 00:46:47-00:47:40.

mit der Macht, es zu besiegen und die Geschlechterordnung wiederherzustellen. Frauen würden in diesem Schema häufig als Opfer inszeniert werden, die gerettet werden müssen, oder als Figuren, deren Begehren durch das Monster geweckt wird, wodurch eine Affinität zur Bedrohung der männlichen Sexualität geschaffen werde.³²¹ In *It Stains the Sands Red* wird Molly sowohl von einem Monster verfolgt, welches ihr Blut konsumiert, als auch von Männern angegriffen, die sie vergewaltigen. Gleichzeitig wird sie ironischerweise von demselben Monster gerettet und die wahre Bedrohung stellen wieder die gewöhnlichen Männer dar. Diese dreifache Konstellation – Bedrohung, Übergriff und Rettung – spiegelt patriarchale Machtstrukturen wider, die durch den Horrorfilm gleichzeitig kritisiert und inszeniert werden. Besonders die Begegnung mit den beiden Männern in der Wüste verdeutlicht, wie das Ende gesellschaftlicher Normen in einer Apokalypse als Rechtfertigung für Gewalt und die Wiederholung patriarchaler Macht genutzt wird. Der Satz „Everything has changed, we can do whatever we want“ unterstreicht die Vorstellung, dass die Auflösung sozialer Regeln den Männern uneingeschränkten Zugriff auf Frauenkörper erlaubt – auch das Menstruationsblut hält nicht davon ab. Die Körperlichkeit von Frauen wird dabei als Ressource inszeniert, die zur Befriedigung männlicher Dominanzbedürfnisse ausgebeutet wird. Das Menstruationsblut, das zunächst als Waffe dient, um den Zombie von Molly abzulenken, wird in diesem Kontext ebenfalls als Element der patriarchalen Degradierung thematisiert. Die Männer lassen sich davon nicht abhalten, ihre Gewaltfantasien auszuleben. Die Inszenierung der Szene – mit einer Nahaufnahme von Mollys blutendem Unterkörper – verstärkt diese Inszenierung von Gewalt und Entmenschlichung. Einerseits kann hier interpretiert werden, dass die Männer sich nicht performen müssen, sich davon distanzierend zu inszenieren, da sie sich fernab der Gesellschaft in der Wüste befinden. Andererseits wird dadurch wieder inszeniert, dass Männer Menstruationsblut akzeptieren, wenn sie Antagonisten sind, die nicht der Norm entsprechen. In der früheren Szene wurde Menstruationsblut noch als Symbol weiblicher Handlungsfähigkeit inszeniert und als eine in diesem Moment nützliche Ressource. Molly nutzt ihre Kreativität und körperlichen Eigenschaften, um sich gegen eine übermächtige Bedrohung zu behaupten. Aus der Perspektive des Abjekten, das im Horrorgenre oft eingesetzt wird, um Ekel zu erzeugen, kann der Konsum des Tampons durch den Zombie als eine Grenzüberschreitung betrachtet werden. Die groteske Inszenierung – mit Nahaufnahmen des blutverschmierten Tampons, Blutspritzern und der Reaktion des Zombies – ruft nicht nur Unbehagen hervor,

³²¹ Vgl. Peter Podrez, „Der Horrorfilm“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 539-555, hier S. 549.

sondern thematisiert auch die kulturelle Abwertung von Menstruation. In der Vergewaltigungsszene ist Mollys weiblicher Körper Opfer patriarchaler Abwertung und Aggression. Gleichzeitig fügt später die Rettung durch den Zombie Smalls der Handlung eine ironische Wendung hinzu. Während die Männer ihre Macht missbrauchen, um Molly zu kontrollieren, wird Smalls – der zunächst als Bedrohung wahrgenommen wird – zum Retter. Smalls verkörpert eine ambivalente Figur: einerseits ein Produkt des Horrors und andererseits ein Gegenentwurf zur toxischen Männlichkeit, die durch die Vergewaltiger repräsentiert wird. Insgesamt kann *It Stains the Sands Red* dadurch auf mehreren Ebenen als eine vielschichtige Auseinandersetzung mit patriarchalen Machtverhältnissen analysiert werden, indem der Film klassische Tropen des Horrorgenres dekonstruiert.

Run Sweetheart Run (R.: Shana Feste, US 2020)

Auch der Horrorfilm *Run Sweetheart Run* inszeniert Menstruationsblut mehrmals im Film und als einen zufälligen Faktor, der eine Frau in Gefahr bringt. Der Film folgt Cherie (Ella Balinska), einer alleinerziehenden jungen Mutter, die eines Abends ihren Boss bei einem Abendessen mit einem Klienten namens Ethan (Pilou Asbæk) vertreten soll. Ethan und Cherie nähern sich beim Abendessen einander an und Ethan lädt sie ein, die Nacht mit ihm zu verbringen. In seinem Haus wird Cherie jedoch von Ethan attackiert und sie flieht. Im Laufe des Filmes stellt sich Ethan als gefallener Engel heraus, der seine Macht nutzt, um seit Jahrtausenden männliche Dominanz auf der Welt zu schaffen. Es beginnt eine Verfolgungsjagd, bei der Cherie bis zum nächsten Morgen überleben muss, damit Ethan sie entkommen lässt. Was die Situation jedoch bedrohlicher macht, ist, dass Cherie, während sie sich für das Abendessen fertig macht, beim Duschen bemerkt, dass sie ihre Periode bekommen hat. In jener Szene sieht man zuerst in einer Nahaufnahme Cheries Kopf unter der Dusche, dann blickt sie hinunter und sagt: „Oh shit“. Die Kameraeinstellung wechselt auf eine Nahaufnahme aus der Perspektive von Cherie, die auf ihre Füße blickt und das Duschwasser sieht, welches mit Blut vermischt ist und in den Abfluss rinnt.³²² Cherie öffnet eine Tamponbox und stellt fest, dass diese leer ist. Sie blickt auf und sieht ihr Kleinkind, welches das scheinbar letzte Tampon in der Hand hält und dieses in die Toilette fallen lässt.³²³ Die Szene ist hinterlegt mit dem Popsong „I Adore Him“ von The Angels, was zunächst eine eher komödiantische Stimmung vermittelt. Etwas später, als Cherie nach dem

³²² *Run Sweetheart Run*, R.: Shana Feste, US 2020, 00:04:37-00:04:47.

³²³ Vgl. ebd., 00:04:47-00:05:01.

Abendessen bereits im Haus von Ethan ist, bemerkt sie einen kleinen Blutfleck am Boden und, dass Blut ihr Bein hinunterrinnt. Auch diese Szene ist ähnlich inszeniert. Man sieht zuerst den Kopf der Figur in Nahaufnahme und wie diese etwas am Boden erkennt. Dann schneidet das Bild aus Cheries Perspektive blickend auf den hellbraunen Fliesenboden, worauf der Blutfleck erkennbar ist. Während Cherie mit Ethan, welcher in einem anderen Raum ist, weiterspricht, wischt sie mit ihrem Finger den Blutfleck weg. In der Hocke betrachtet sie diesen einen Moment auf ihrem Finger und wird verwirrt gezeigt, bis sie merkt, dass auch Blut an ihrem Bein hinunterrinnt und sie realisiert, dass es ihr Menstruationsblut ist. Der Film zeigt die Figur sichtlich nervös und sie geht auf die Toilette.³²⁴ Aus einer Vogelperspektive ist Cherie auf der Toilette sitzend zu sehen sowie das Blut auf ihrem inneren Oberschenkel und ein Blutfleck in ihrer weißen Unterhose. Sie wickelt einen blutigen Tampon in Toilettenpapier ein und realisiert, dass der offene Mistkübel leer ist. Sie gibt den eingewickelten Tampon stattdessen in ihre Handtasche.³²⁵ Auch in späteren Szenen ist Cheries Menstruation relevant. Als sie auf ihrer Flucht von Polizisten festgenommen wird, die aufgrund ihrer Verletzungen glauben, dass sie alkoholisiert ist, bittet sie diese zweimal um einen Tampon, was jedoch ignoriert wird. Auch eine Person in der Gefängniszelle fragt sie um einen Tampon.³²⁶ Erst als sie wieder freigelassen wird, schafft sie es, sich selbst Tampons in einem Shop zu kaufen. Der Verkäufer gibt ihr den Schlüssel für die Toilette, welche sich in einer dunklen Gasse hinter dem Shop befindet. Notgedrungen sucht Cherie die Toilette auf und sperrt sich darin ein. Zu diesem Zeitpunkt trägt sie ein helles Nachthemd, auf welchem Blutflecken von ihren Wunden zu sehen sind. Während zu sehen ist, wie Cherie auf dem WC sitzt, klopft jemand an der Türe. Cherie bemerkt, dass sie wieder Blut in ihrer Unterwäsche hat und jenes auf den Boden tropft, was wir erneut aus Cheries Perspektive in einer Nahaufnahme ihrer sitzenden Beine von oben herab sehen. Sie wischt das Blut mit dem Nachthemd weg und verlässt das Badezimmer. Draußen wird sie bereits von Ethan erwartet, der sie gefunden hat, doch Cherie entkommt auch diesmal.³²⁷

Run Sweetheart Run verwendet Menstruationsblut als zentrales narratives Element, das wiederholt inszeniert wird, um etwa Geschlechterverhältnisse, weibliche Körperlichkeit und patriarchale Dominanz zu thematisieren. Menstruationsblut ist ein wichtiger Faktor in diesem Film, da – wie der Protagonistin von der Frau ihres Chefs gesagt wird – ihr Verfolger vor allem

³²⁴ Vgl. *Run Sweetheart Run*, R.: Shana Feste, US 2020, 09:45:00.

³²⁵ Vgl. ebd., 00:09:52-00:10:45.

³²⁶ Vgl. ebd., 00:22:37-00:22:47; ebd., 00:23:22-00:23:24.

³²⁷ Vgl. ebd., 00:42:47-00:43:57.

ihr Blut riechen kann und jenes ihn anlockt.³²⁸ Ähnlich wie Molly nutzt Cherie später dieses Wissen, als Ethan sie wiederfindet und sie ihren benutzten Tampon von einer Brücke auf ein fahrendes Auto wirft, wodurch Ethan dem Geruch folgt und Cherie erneut entkommen kann. Auch hier ist das blutige Tampon zu sehen, welches Cherie zuerst in der Hand hält und danach auf dem Auto landet.³²⁹ Die Menstruation der Protagonistin dient sowohl als ein zufälliger Auslöser für ihre Gefährdung als auch als strategisches Mittel, um sich gegen ihren Verfolger zur Wehr zu setzen. Es kann interpretiert werden, dass diese ambivalente Inszenierung zeigt, wie weibliche Physiologie in einem patriarchalischen Kontext sowohl stigmatisiert als auch instrumentalisiert werden kann. Die erste Begegnung mit Ethan in seinem Haus betont die Verbindung zwischen Geschlecht, Macht und Kontrolle. Das Badezimmer fungiert dabei wieder als symbolischer Raum, in dem sich Cherie wiederholt mit ihrer Menstruation und ihrer Geschlechtsidentität auseinandersetzt. Die detaillierte Inszenierung – vom Blutfleck auf den Fliesen bis hin zur Toilette ohne Müllsack – unterstreicht Cheries Isolation und die männlich dominierte Umgebung, in der sie sich befindet. Diese subtile Inszenierung eines Haushalts, der für weibliche Bedürfnisse nicht eingerichtet ist, reflektiert patriarchale Strukturen, die weibliche Körperlichkeit marginalisieren. Cherie fühlt sich gezwungen, ihren Tampon in ihrer Handtasche zu verstecken, was die gesellschaftliche Scham über Menstruation inszeniert.

Ethan wird im Verlauf des Films als gefallener Engel enthüllt, der seit Jahrtausenden männliche Dominanz (also das Patriarchat) etabliert und aufrechterhält. Seine Fähigkeit, Cherie durch den Geruch ihres Blutes zu verfolgen, verdeutlicht diese metaphorische Dimension der Menstruation im Film. Sie wird zur physischen Manifestation weiblicher Verwundbarkeit und zugleich zur Quelle ihrer Stärke. Die Jagd Ethans nach Cherie und ihr Versuch, ihn zu überlisten, spiegeln den Konflikt zwischen patriarchaler Kontrolle und weiblichem Widerstand wider. Die wiederholte Verwendung von roten Symbolen – wie Cheries rotem Kleid zu Beginn und dem roten Stirnband im letzten Drittel – verstärkt dabei die metaphorische Bedeutung der Menstruation als Ausdruck von Widerstandskraft und weiblicher Identität. Während Menstruation zunächst als Schwäche inszeniert wird, verwandelt Cherie jene in eine Waffe. Der Moment, in dem sie ihren benutzten Tampon auf ein Auto wirft, um Ethan abzulenken, stellt eine Umkehrung der Machtverhältnisse dar. Indem sie ihre Körperlichkeit aktiv einsetzt, bricht Cherie

³²⁸ Vgl. *Run Sweetheart Run*, R.: Shana Feste, US 2020, 00:39:11-00:39:17.

³²⁹ Vgl. ebd., 01:02:35-01:03:06.

auch die traditionelle Inszenierung von Frauen im Horrorgenre als passive Opfer. Stattdessen wird ihre Menstruation zur Grundlage ihrer Überlebensstrategie.

In den Horror-Thrillern *It Stains the Sands Red* und *Run Sweetheart Run* wird Menstruationsblut also nicht nur als biologisches Merkmal, sondern als Magnet für Monster inszeniert. Dies ist auch im weiter oben diskutierten Horrorfilm *Ginger Snaps* der Fall, in welchem Ginger von einem Werwolf attackiert wird, während sie ihre Menarche erlebt und suggeriert wird, dass jener ihr Blut riecht. Auch Hannah in *A Cure for Wellness* erlebt ihre Menarche in einem großen Badebecken und durch ihr Blut im Wasser werden Aale angelockt. Eine physische Bedrohung durch das Blut begrenzt sich jedoch nicht nur auf Filme im Horrorgenre. Auch in der Komödie *Movie 43* ist zu sehen, wie Vater und Sohn nach der weiter oben diskutierten Menarche-Szene vor dem Fernseher sitzen und sich eine Werbung ansehen. In jener sind – begleitet von verführerischer Musik – zunächst zwei Frauen in Badekleidung am Strand zu sehen, welche durch die Nahaufnahmen ihres Körpers in Slow Motion stark sexualisiert inszeniert werden. Es folgt eine Totale des Meeres und es ist weiter in Slow Motion zu sehen, wie die beiden Frauen ins Meer steigen. Plötzlich taucht ein Hai aus dem Wasser auf und verschlingt eine der beiden Frauen. Dabei ist zu sehen, wie blutige Körperteile wegfliegen. Die verführerische Musik läuft jedoch weiter, es sind zusätzlich Schreie der Frau zu hören. Über dem Meereshorizont wird „Tampax. Now Leak Proof“ eingeblendet.³³⁰ Wie bereits in Kapitel 3.1.2 „Menarche und die Erfahrung sexualisierter Gewalt“ analysiert, werden zum Beispiel in den Dramen *Osama*, *Towelhead*, *Capernaum* oder dem Western-Thriller *Brimstone* nach dem Eintreten ihrer Menarche von Männern vergewaltigt, was zumindest im Film *Capernaum* zum Tod des Mädchens durch Komplikationen bei einer Geburt führt. Auch hier erleiden Frauen physische Gewalt im Zusammenhang mit ihrer Periode.

In all diesen Beispielen dient Menstruationsblut als Symbol der Verletzlichkeit und wird mit physischer Bedrohung verbunden, die von Figuren ausgeht, die – mit Ausnahme des geschlechtsneutralen Hais, der Aale und des Werwolfs – männlich sind. Diese Menstruationsinszenierungen im Film konstruieren und verstärken Geschlechterrollen, indem sie Menstruation als klaren Nachteil für Frauen und Mädchen darstellen. Indem das Blut der Menstruation als katalytisches Element für physische Gewalt und Unterdrückung fungiert, wird

³³⁰ Vgl. *Movie 43*, R.: Elisabeth Banks, 2013 US, 00:54:43-00:55:18.

die Bedeutung der Geschlechterdynamik im Spannungsfeld zwischen Biologie und kultureller Konstruktion weiter deutlich und die Inszenierungen reflektieren traditionelle Vorstellungen der Frau als Opfer männlicher Gewalt.

4.2.5 *Menstruation als Symbol für systematische Unterdrückung der Frau*

Die Inszenierung von Menstruation als Ausdruck von Verletzlichkeit und Bedrohung verdeutlicht, wie weibliche Körperlichkeit in patriarchalen Strukturen genutzt wird, um Machtverhältnisse zu manifestieren. Dies führt nun zur Analyse von Inszenierungen im Film, in denen Menstruation als Symbol für die systematische Marginalisierung der Frau in der Gesellschaft dient. In den Dramen *Agora*³³¹, *Mary Queen of Scots*³³² und *The Worst Person in the World*³³³ wird Menstruation im Kontext von Diskussionen über Machtstrukturen, Geschlechterrollen und systematische Unterdrückung der Frau inszeniert.

Agora (R.: Alejandro Amenábar, ES 2009)

Im Film *Agora*, welcher im Ägypten des römischen Reiches spielt, unterrichtet die Philosophin und Mathematikerin Hypatia (Rachel Weisz) männliche Schüler und wird von ihnen verehrt. Einer ihrer Schüler, Orestes (Oscar Isaac), gesteht Hypatia vor einem Publikum bei einer Veranstaltung seine Liebe.³³⁴ In der darauffolgenden Szene ist ihr Vater Theon von Alexandria (Michael Lonsdale), der Direktor der Bibliothek von Alexandria, zu sehen, welcher von anderen Männern gefragt wird, warum er Hypatia Orestes nicht als Frau gibt. Dieser stellt klar: „Hypatia? Subject to a man with no freedom to teach? Or even to speak her mind? The most brilliant philosopher I know having to give up her science? No, that would be death to her”.³³⁵ In der nächsten Unterrichtseinheit ist zunächst eine Nahaufnahme von Hypatias Händen zu sehen, in welchen sie ein weißes Stofftuch hält. Es folgt ein Fokuswechsel auf Hypatias Sklaven Davus (Max Minghella), welcher ebenfalls in sie verliebt ist. Die Schüler – darunter auch Orestes – treffen ein und setzen sich hin. Hypatia beginnt, zu ihnen zu sprechen und sagt, sie hätten gestern gesehen, wie sie von ihrem Verehrer ein Geschenk angenommen hat (Orestes schenkt ihr nach seinem Liebesgeständnis sein Musikinstrument). Heute wolle sie ihm ein Geschenk zurückgeben. Sie tritt zu Orestes und reicht ihm das Stofftuch. Dieser nimmt es lächelnd an und öffnet das

³³¹ *Agora*, R.: Alejandro Amenábar, ES 2009.

³³² *Mary Queen of Scots*, R.: Josie Rourke, US/GB 2018.

³³³ *The Worst Person in the World*, R.: Joachim Trier, NO/FR/DK/SE 2021.

³³⁴ Vgl. *Agora*, R.: Alejandro Amenábar, ES 2009, 00:20:00-00:21:15.

³³⁵ Ebd., 00:22:50-00:23:26.

Tuch, was in einer Nahaufnahme gezeigt wird. Auf dem weißen Tuch ist ein roter Blutfleck zu sehen. Hypatia kommentiert: „It is the blood of my cycle“.³³⁶ Es ist zu hören, wie die restlichen Schüler aufatmen und in Orestes' Gesicht ist Schock und Verwirrung zu lesen. Auch Davus' verwirrte Reaktion wird in einem Zwischenschnitt gezeigt. Hypatia spricht weiter: „You say that you have found harmony in me. Well, I am suggesting that you look elsewhere because there is little harmony or beauty in that. Don't you agree?“.³³⁷ Hypatia setzt sich wieder auf ihren Platz und beginnt zu unterrichten, während Orestes wütend aufsteht, ihr das Tuch zu den Füßen wirft und den Raum verlässt. Nachdem alle den Raum verlassen haben, hebt Davus das Tuch auf und betrachtet es.³³⁸

Was im Film *Agora* in einem historischen Kontext inszeniert wird, platziert den Frauenkörper im Kontrast zum Männerkörper als unvollkommen, das Menstruationsblut als unkontrollierbar und – wie es Hypatia selbst sagt – als Gegenteil von Harmonie. Im Gegensatz dazu wird der Männerkörper als stabil und rational präsentiert. Hypatia zeigt mit ihrem Menstruationsblut einen Teil von sich, welcher unter normalen Umständen nicht in der Öffentlichkeit zu sehen ist. Die bewusste Enthüllung ihres Menstruationsblutes durch das Stofftuch markiert einen Bruch der Erwartungen an Weiblichkeit und Reinheit, die die Figur als verehrte Philosophin und Lehrerin umgeben. Aus Orestes' wütender Reaktion und dem schockierten Aufatmen der anderen Schüler ist zu interpretieren, dass sich Orestes zwar in Hypatias äußerliche Schönheit und Intelligenz verliebt hat, dies jedoch nicht mehr von Bedeutung ist, als das Zeigen ihres Blutes eines markiert: Sie ist eine menstruierende Frau, die sich durch diese Aktion bewusst entgegen den patriarchalen Erwartungen an Frauen positioniert. Dabei legt die Regie Wert darauf, diverse Reaktionen der Männer zu zeigen. Auch jene des Sklaven Davus wird gezeigt, welcher nicht vom Blut zurückschreckt und dadurch dem Publikum vermittelt wird, dass jener ein passender Partner für Hypatia ist. Hypatia nutzt ihr Menstruationsblut als eine Art Machtmittel, um Orestes' Vorstellung von ihr zu zerstören. Ihre Handlung macht deutlich, dass sie die Ehe mit Orestes und damit eine romantische Beziehung ablehnt, da diese sie ihrer intellektuellen Freiheit berauben würde, wie es ihr Vater in der Szene zuvor beschreibt. Gleichzeitig inszeniert der Film Menstruation dadurch jedoch ebenfalls als Zeichen von Schwäche und Makel des weiblichen Körpers. Der Kommentar von Hypatia, dass ihr Blut das

³³⁶ *Agora*, R.: Alejandro Amenábar, ES 2009, 00:25:18-00:25:19.

³³⁷ Ebd., 00:25:27-00:25:49.

³³⁸ Vgl. ebd., 00:24:24-00:26:35.

Gegenteil von Harmonie sei, verfestigt die Idee, dass Menstruation – und damit der weibliche Körper – als negativ und abweichend wahrgenommen wird. Das Menstruationsblut wird als deutlicher Schwachpunkt des weiblichen Geschlechts benannt und als Beleidigung des Mannes inszeniert. *Agora* zeigt, dass Menstruation nicht nur ein biologisches Phänomen ist, sondern auch ein kulturell und politisch aufgeladener Akt, der Geschlechterrollen sichtbar macht und infrage stellt.

Mary Queen of Scots (R.: Josie Rourke, US/GB 2018)

Dieser Film spielt etliche Jahrhunderte nach *Agora* im 16. Jahrhundert und konzentriert sich auf Mary Stuart (Saoirse Ronan), die nach dem Tod ihres französischen Ehemannes zurück nach Schottland kehrt, um ihren Thron als Königin von Schottland zu beanspruchen. Als katholische Monarchin ist Mary in einer komplizierten politischen Lage, da sie auf den Thronanspruch von Elizabeth I. von England (Margot Robbie), einer protestantischen Königin, trifft. Mary kehrt nach Schottland zurück, wo sie den machthungrigen schottischen Lords gegenübersteht, die versuchen, ihren Einfluss auf den Thron geltend zu machen. Trotzdem ist Mary entschlossen, ihr Land zu regieren. Währenddessen hat auch Elizabeth I. in England mit inneren Konflikten zu kämpfen, einschließlich der Versuche ihrer Berater, sie zur Heirat zu drängen, um die Thronfolge zu sichern. Elizabeth und Mary stehen vor dem Problem der männlichen Thronerben und den politischen Intrigen ihrer männlichen Berater. Der Konflikt zwischen den beiden Königinnen entwickelt sich, als Mary heiratet und einen Sohn bekommt, der als potenzieller Thronerbe sowohl für Schottland als auch für England in Frage kommt. Dies bedroht die Herrschaft von Elizabeth, die keine direkten Nachkommen hat.

In einer frühen Szene des Filmes ist zu sehen, wie Mary in ihrem Schlafzimmer von ihren Zofen auf die Nacht vorbereitet wird. Diese ziehen ihre Kleider aus und nehmen ihre Perücke und ihren Schmuck ab. Eine Zofe fragt Mary, wie es sei, mit einem Mann zu sein. Mary meint, sie habe es selbst nur einmal ausprobiert. Danach sagt sie: „I should like to marry again, to know how it feels to have a man fully. But not if I am owned”.³³⁹ Mary und die Zofen stehen auf, als eine Zofe einen Blutfleck auf Marys hellem Unterkleid sieht und feststellt: „You’re early”.³⁴⁰ Der rote Fleck ist dabei kurz in Nahaufnahme zu sehen. Mary wird entkleidet und zwischen ihren Beinen gewaschen. Am Ende der Szene ist in Nahaufnahme die Waschschüssel mit blutigem

³³⁹ *Mary Queen of Scots*, R.: Josie Rourke, US/GB 2018, 00:20:26-00:20:36.

³⁴⁰ Ebd., 00:20:43.

Wasser zu sehen.³⁴¹ In der folgenden Szene diskutiert der Rat von Königin Elisabeth, wen sie taktisch mit Mary verheiraten sollen, um Elisabeths Macht zu sichern.

In *Mary Queen of Scots* wird Menstruation subtil, aber bedeutungsvoll inszeniert, um den Fokus auf die politische Instrumentalisierung und Marginalisierung weiblicher Körper zu legen. Die Szene, in der Marys Menstruationsblut inszeniert wird, ist ein Moment der Intimität zwischen ihr und ihren Zofen. Die schwache Beleuchtung des Raumes, Marys Position inmitten ihrer Zofen, welche um sie herumsitzen, sowie die Nahaufnahmen ihrer Gespräche mit sanften Stimmen tragen zu einer unaufgeregten und angenehmen Atmosphäre in Marys privaten Räumlichkeiten bei und unterstreichen dabei ihr junges Alter. Gleichzeitig werden auch symbolische Hinweise auf die patriarchalen Machtstrukturen inszeniert, die Marys Körper als Werkzeug zur Erzeugung von Nachfolgern und zur Sicherung politischer Allianzen betrachten. Einerseits wird gezeigt, wie Marys Zofen genau wissen, wann Mary menstruieren wird, was wiederum ihren Körper als öffentliches bzw. politisches Instrument unterstreicht. Andererseits wird dies auch durch die Inszenierung des Waschens durch die Zofen hervorgehoben und zeigt, wie eng der Körper der Königin mit ihrer Rolle als Regentin und potenziellen Mutter eines Thronerben verbunden ist. Hier wird Menstruation nicht als Schamobjekt inszeniert, sondern als natürlicher Prozess, der in Marys Leben eine politische Bedeutung trägt. Die Inszenierung hebt allerdings auch die Spannungen zwischen persönlicher Freiheit und gesellschaftlicher Kontrolle hervor, indem Mary feststellt, dass sie zwar wieder heiraten möchte, aber nicht, wenn sie dadurch in den Besitz von jemandem gerät. Der direkte Übergang zu einer Diskussion in Elisabeths Rat über Marys Heiratspläne verdeutlicht jedoch die Funktionalisierung ihres Körpers durch männlich dominierte Institutionen: Marys Fähigkeit, Nachkommen zu gebären, wird zum strategischen Machtfaktor.

The Worst Person in the World (R.: Joachim Trier, NO/FR/DK/SE 2021)

Im norwegischen Coming of Age-Drama *The Worst Person in the World* geht es um Julie (Renate Reinsve), welche vor ihrem 30. Geburtstag steht und versucht, ihre Identität zu finden und sich gesellschaftlichen Erwartungen zu widersetzen. In der Mitte des Filmes beendet sie ihre Beziehung mit dem 15 Jahre älteren Künstler Aksel (Anders Danielsen Lie), da sie unter anderem noch keine Kinder bekommen möchte und verliebt sich in Eivind (Herbert Nordrum), von

³⁴¹ Vgl. *Mary Queen of Scots*, R.: Josie Rourke, US/GB 2018, 18:41-00:21:07.

welchem sie später schwanger wird. Währenddessen wird bei Aksel Krebs diagnostiziert und die Nachricht seines Todes löst bei Julie eine Fehlgeburt aus.

In einer Sequenz von ca. 2,5 Minuten ist zu sehen, wie die Protagonistin halluziniert, nachdem sie Magic Mushrooms konsumiert. Die gesamte Sequenz ist mit einer träumerischen Musik hinterlegt. Es wird gezeigt, wie Julie – in ihrer Halluzination – zuerst am Boden liegt, dann aufsteht und sich in einem Wohnzimmer befindet, welches jedoch von Dunkelheit umgeben ist. Plötzlich ist die Figur nackt und hat einen älteren, fülligen Frauenkörper mit einer großen Oberweite (in der Filmrealität ist sie zierlich). In einer Halbtotale wird gezeigt, wie Julie ihren neuen Körper fasziniert betrachtet und anfasst. Aus der Dunkelheit greifen weitere Hände an Julies Körper und fühlen ihn. Dies wird in Nahaufnahmen gezeigt, bei welchen die Kamera langsam beginnend von Julies Füßen zu ihrem Kopf hinauf schwenkt und dabei verschiedene Arme und Hände am Körper zu sehen sind. Julie wird kurz aus ihrem Traum gerissen, als Eivind sie fragt, ob es ihr gut ginge. Julie sieht ihn an, sie hat nun wieder ihren eigenen Körper, bleibt jedoch nackt. Sie blickt über ihre Schulter, zurück in ihre Halluzination, in welcher nun Julies Vater im Wohnzimmer sitzend zu sehen ist. Julies Vater war zuvor nicht zu ihrem 30. Geburtstag erschienen, was sie gekränkt hat. Sie geht auf ihren Vater zu, während Eivind versucht, ihr eine Decke um den nackten Körper zu legen, doch Julie wirft diese gleich wieder ab. Die träumerische Musik im Hintergrund wechselt zu einer schnelleren Drum and Bass Musik. Der Film zeigt, wie sich Julie vor ihrem Vater auf den Boden setzt und sich einen Tampon aus der Vagina zieht. Die Kamera filmt von hinten auf die sitzende Julie, sodass gezeigt wird, wie sie das Tampon am Faden baumelnd in der Hand hält. Kurz wird Eivind eingeblendet, welcher die Szene beobachtet und dabei mit alarmiertem Blick gezeigt wird. Julie schmeißt den Tampon in das Gesicht des Mannes. Es hinterlässt einen Blutfleck auf seinem Gesicht. Nachdem das Gesicht getroffen wird, folgt ein kurzer Schnitt auf ein Kinopublikum, welches schockiert auf die Szene reagiert. In einer Nahaufnahme ist zu sehen, wie sich Julie ihr Menstruationsblut als Kriegsbemalung auf die Wangen schmiert. Als sie an sich hinunterblickt, bemerkt sie, dass sie – wieder in dem fülligen Frauenkörper – ein Baby stillt. Das Kinopublikum wird erneut eingeblendet – diesmal reagiert es mit Rührung („Aw!“), während Julie mit Schock im Gesicht auf das Baby blickt. Die Kamera zeigt Julie nun von vorne in einer Halbtotale, mit blutiger Kriegsbemalung, das Baby stillend und mit verwirrtem Blick. Sie halluziniert einen Wolf Cartoon-Charakter (Aksel ist Cartoon-Zeichner), welcher neben dem nun auf dem Sessel sitzenden Aksel erscheint. In Cartoonform ist zu sehen, wie der Wolf das Baby von der Brust nimmt und es frisst, während Lacher des

Kinopublikums zu hören sind. Danach wacht Julie in einem Bett von der Halluzination auf, wobei noch Reste von Blut in ihrem Gesicht zu sehen sind.³⁴²

Julies Charakter rechnet in dieser Szene mit sämtlichen Männerfiguren in ihrem Leben sowie den gesellschaftlichen Erwartungen an sie als junge Frau ab. Menstruation wird dabei auf provokative Weise genutzt, um patriarchale Machtverhältnisse, gesellschaftliche Tabus und die Identitätsfindung der Protagonistin Julie zu thematisieren und dabei Geschlechterrollen zu dekonstruieren. Wie die analysierten Filme dieser Arbeit zeigen, ist es eine Seltenheit, dass ein blutiger Tampon inszeniert wird. Dieses Tabu wird in *The Worst Person in the World* weiter gebrochen, indem Julie es einem Mann ins Gesicht wirft. Dieser Akt wird jedoch nicht als etwas Abjektes inszeniert, sondern als symbolische Rebellion gegen patriarchale Strukturen. Ihr Vater, der als Repräsentation einer abwesenden, aber dennoch prägenden Autoritätsfigur gesehen werden kann, steht für die Erwartungen und die Zurückweisung, mit denen Julie in ihrem Leben konfrontiert ist. Indem sie das blutige Tampon auf ihn schleudert, lehnt sie nicht nur seine Macht ab, sondern auch die internalisierten Normen, die sie belasten. Dies wird verstärkt, indem sich Julie das Blut als Kriegsbemalung aufträgt. Indem Julie ihre Menstruation in einem Akt der Befreiung und Provokation nutzt, hinterfragt der Film, wie gesellschaftliche Normen Frauenkörper und Weiblichkeit definieren. Die inszenierten Publikumsreaktionen auf den Wurf des Tampons, entfalten eine besondere Wirkung. Sie lenken den Blick nicht nur auf den Tabubruch der Szene selbst, sondern auch auf die gesellschaftlichen Erwartungen und Normen, die Menstruation als etwas Ungehöriges oder gar Abstoßendes betrachten. Die Inszenierung des Publikums wirft gewissermaßen einen Spiegel auf das reale Publikum vor der Leinwand und provoziert jenes. Die inszenierten Reaktionen lenken die Aufmerksamkeit darauf, wie stark kulturelle Konstruktionen von Geschlecht und Körperlichkeit die Wahrnehmung beeinflussen. Die Verbindung von Menstruation, Mutterschaft und Identität wird in der Sequenz besonders deutlich, als Julie plötzlich ein Baby in ihren Armen hält. Diese surreale Wendung kann als Symbol für die gesellschaftliche Erwartung stehen, dass Frauen durch ihre Fähigkeit, Leben zu gebären, definiert werden. Der begleitende Blick der Protagonistin – eine Mischung aus Schock und Abwehr – verdeutlicht ihren Konflikt mit dieser Erwartung. Auch der Cartoon-Wolf, welcher das Cartoon-Baby frisst, kann als inszenierte Vorahnung interpretiert werden, da Julie am Ende des Filmes nach der Nachricht des Todes von Aksel eine Fehlgeburt hat.

³⁴² Vgl. *The Worst Person in the World*, R.: Joachim Trier, NO/FR/DK/SE 2021, 01:18:58-01:21:31.

In *Agora*, *Mary Queen of Scots* und *The Worst Person in the World* wird Menstruation auf unterschiedliche Weisen inszeniert, um die systematische Marginalisierung der Frau und die patriarchale Kontrolle über ihren Körper zu thematisieren. In allen drei Filmen dient Menstruation nicht nur als biologischer Vorgang, sondern als Symbol für die Unterdrückung der Frau innerhalb patriarchaler Machtstrukturen. Während in *Mary Queen of Scots* Menstruationsblut mit der politischen Kontrolle über den weiblichen Körper verknüpft ist, wird es in *The Worst Person in the World* zur provokativen Waffe gegen familiäre und gesellschaftliche Erwartungen. In *Agora* wird Menstruation indirekt in einen größeren Kontext patriarchaler Gewalt eingebunden, indem Hypatias Körper als Frau letztlich stärker im Fokus patriarchaler Machtansprüche steht als ihr Geist. Im historischen Kontext von *Mary Queen of Scots* wird Menstruation subtil, aber dennoch politisch aufgeladen inszeniert. Marys Körper wird zur Projektionsfläche männlicher Machtinteressen: Ihre Fähigkeit, einen Thronfolger zu gebären, ist zentral für die politischen Machtspiele um sie, während ihre persönlichen Wünsche in den Hintergrund gerückt werden. Im Gegensatz dazu wird in *The Worst Person in the World* Menstruation provokativ und surreal inszeniert und Menstruationsblut wird als Symbol des Widerstands präsentiert. Die radikale Inszenierung durchbricht gesellschaftliche Tabus und hinterfragt die kulturelle Tabuisierung weiblicher Körperlichkeit. Alle drei Filme verdeutlichen, wie patriarchale Strukturen Weiblichkeit definieren, kontrollieren und in kulturellen sowie historischen Kontexten prägen und die Frau mit ihrer gesellschaftlichen Rolle als Mutter und Ehefrau konfrontieren. Die Inszenierung von Menstruation als zentrales Symbol in diesen Filmen hebt Menstruation als Projektionsfläche hervor, um Machtverhältnisse zu verfestigen oder zu hinterfragen.

4.3 Menstruation und Queer Repräsentation

Im vorherigen Unterkapitel wurde die systematische Unterdrückung der Frau im Kontrast zum Mann thematisiert. Um das Kapitel zu Menstruationsinszenierung und Genderkonstruktion abzurunden, soll abschließend auf die Inszenierung von queeren Personen in diesem Kontext eingegangen werden. In der Recherche konnte lediglich ein Film identifiziert werden, der eine queere Person zeigt, die menstruiert. Dabei wird Menstruation nicht visuell inszeniert, sondern lediglich durch Menstruationsprodukte angedeutet. Obwohl der Fokus dieser Arbeit auf Filmen liegt, in denen Menstruationsblut visuell dargestellt wird, wird die entsprechende Szene aus *Boys*

Don't Cry dennoch analysiert, um Menstruationsinszenierung in Hinblick auf Queer Repräsentation zu thematisieren.

Boys Don't Cry (R.: Kimberly Pierce, US 1999)

Boys Don't Cry ist ein Biografiedrama, das die Geschichte von Brandon Teena (Hilary Swank), einem jungen transgender Mann, der im ländlichen Nebraska lebt, erzählt. Die Geschichte basiert auf wahren Gegebenheiten. Der Film beginnt damit, dass Brandon in eine Kleinstadt zieht. Dort freundet er sich mit einigen Einheimischen an, darunter Lana (Chloë Sevigny), eine junge Frau, in die er sich verliebt. Die beiden beginnen, eine romantische Beziehung aufzubauen, wobei Lana nichts von Brandons Transidentität weiß. Andere Freund*innen in Lanas Freundesgruppe werden jedoch skeptisch und konfrontieren Brendan mit ihrem Verdacht, dass er eine Frau sei. Die Situation eskaliert, als zwei Männer, John Lotter (Peter Sarsgaard) und Tom Nissen (Brendan Sexton III), Brandons Transidentität gewaltvoll aufdecken, um ihn zu demütigen und zu misshandeln. Sie entführen Brandon und vergewaltigen ihn brutal. Der Film erreicht seinen tragischen Höhepunkt, als Brandon von John und Tom ermordet wird, um zu verhindern, dass er sie bei der Polizei für die Vergewaltigung anzeigt.

Menstruation wird in einer frühen Szene des Filmes inszeniert, als Brandon versucht, einzuschlafen. Das Zimmer ist dunkel und Brandon ist auf einer Couch liegend zu sehen. Er denkt an Lana, was durch eine Einblendung von ihr gezeigt wird und lächelt. Plötzlich scheint er etwas zu bemerken und blickt unter seine Decke. Man sieht nicht, was Brandon sieht, sondern nur seine genervte Reaktion darauf. Es folgt ein Schnitt und Brandon ist ohne Hose im Badezimmer zu sehen und wie er versucht, aus seiner Hose mit Wasser etwas zu waschen. Ein Blutfleck ist allerdings nicht deutlich zu erkennen, sondern nur aus dem Kontext zu erahnen, da die Kamera in einer Halbtotale durch die offene Badezimmertüre filmt. Es ist zu sehen, wie Brandon frustriert in den Spiegel blickt, bevor er eine kleine Tasche ausleert, um Menstruationsprodukte zu finden.³⁴³ Es folgt ein Schnitt und es ist zu sehen, wie Brandon in derselben Nacht mit dem Auto an einer Tankstelle ankommt. Aus dem Auto sieht er, wie auch Lana die Tankstelle betritt. Nachdem Lana wieder hinauskommt, geht Brandon in die Tankstelle und fragt den Verkäufer: „Do you sell, uh...Ruffles?“³⁴⁴ (eine Marke für Kartoffelchips). Der Verkäufer weist ihn in eine Richtung und Brandon geht zu den Menstruationsprodukten, während

³⁴³ Vgl. *Boys Don't Cry*, R.: Kimberly Pierce, US 1999, 00:00:21:10-00:22:25.

³⁴⁴ Ebd., 00:23:21-00:23:23.

Lana wieder das Geschäft betritt. Bevor Lana ihn sieht und zu ihm kommt, steckt er sich schnell einige Tampons in seine Jackentasche.³⁴⁵ Etwas später im Film, am nächsten Morgen, ist zu sehen, wie sich Brandon in der Früh ankleidet, inklusive Bandagieren von seinem Oberkörper und prothetischem Penis und dabei auch einen der gestohlenen Tampons benutzt. Es ist zu sehen, wie er jenes auspackt. Danach zoomt die Kamera näher zu seinem Gesicht, sodass Brandons Schmerzen und Unwohlsein zu sehen sind, während er das Tampon anwendet. Die Kamera zoomt wieder weiter hinaus und es wird gezeigt, wie Brandon die Tampons unter seiner Matratze versteckt. Über die Szene gelegt ist der Song „Cordine Blues“ von The Charlatans zu hören mit den Lyrics: „I feel like I'm dyin' an' I wish I were dead. If I lived till tomorrow, it's gonna be a long time. For I'll reel and I'll fall and rise on codine.“³⁴⁶

In *Boys Don't Cry* wird die Inszenierung von Menstruation subtil, aber tiefgreifend genutzt, um die Konflikte und Herausforderungen der Transidentität in einem binären und patriarchalen System sichtbar zu machen. Die Inszenierung von Brandon, der gezwungen ist, Menstruationsprodukte zu verwenden und deren gesellschaftliche Konnotationen zu navigieren, zeigt, wie Menstruation nicht nur ein biologischer Prozess ist, sondern auch ein kulturell und sozial aufgeladener Marker von Geschlecht. In ihrer Studie „Queering Menstruation: Trans and Non-Binary Identity and Body Politics“³⁴⁷ erkennt Frank, dass als feminin gekennzeichnete Menstruationsprodukte ein Hauptfaktor sind, welcher Menstruation als weiblich markiert. Sowohl das Benutzen von jenen Produkten als auch das Kaufen davon werde gesellschaftlich als eine Performativität von Weiblichkeit gesehen. Laut Regisseurin Kimberly Pierce habe man sich in dieser Inszenierung absichtlich für Tampons im Gegensatz zu Binden entschieden, da diese laut Befragung von transgender Männern am ehesten das Blut verstecken und es das Wichtigste sei, als Mann wahrgenommen zu werden. Menstruationsblut sei eine Erinnerung an Weiblichkeit:

„It was a point of constant query with every transsexual, every F-to-M that I talked to. ‘Do you use a pad or do you use a tampon?’ At first we didn't want it to be a tampon because it was so invasive. We thought it would remind Brandon that he's a girl, and it's kind of like rape. We talked about the pads. But the transsexuals said, ‘Yeah, but the most important thing is that you pass.’ If you're passing, and you've got a pad on—and the mess, having the blood be exposed to themselves and then having to throw out the pad, they said that was a bigger reminder of being a woman. Once you put the tampon in, that was it. It was like putting the

³⁴⁵ Vgl. *Boys Don't Cry*, R.: Kimberly Pierce, US 1999, 00:22:30-00:24:09.

³⁴⁶ Vgl. ebd., 00:31:20-00:32:27.

³⁴⁷ Sarah E. Frank, „Queering Menstruation: Trans and Non-Binary Identity and Body Politics“, *Sociological Inquiry*, 90(2), 2020, S. 371-404, hier S. 387.

dick on. And then it could be clean. There was something about blood being a reminder of femininity (...) And it made sense to me, the blood stuff, not wanting it to be shown”.³⁴⁸

Obwohl in diesen Szenen kein Menstruationsblut zu sehen ist, wird inszeniert, wie wichtig es ist, dass das Blut nicht gesehen wird und somit Brendans Transgenderidentität nicht verrät. Die inszenierte Abwesenheit unterstützt somit die Narration umso mehr. Dies macht deutlich, wie stark Menstruation als Zeichen von Weiblichkeit codiert ist und zeigt die psychologischen Belastungen, die mit der Konfrontation mit dieser biologischen Realität einhergehen. Eine ähnliche Wichtigkeit, dass das Menstruationsblut als Marker des weiblichen Geschlechtsorgans nicht zu sehen ist, findet man in *Osama*. Obwohl Osama sich im Gegensatz zu Brendon nicht als Mann identifiziert, sondern sich aus politischen Gründen dafür ausgibt, werden beide Charaktere am Ende des Filmes von Männern vergewaltigt bzw. umgebracht. Brandon kommuniziert seine männliche Identität nach außen durch diverse männlich zugeordnete physische Marker: Er trägt kurze Haare, maskuline Kleidung und verwendet Bandagen, um seine Brust zu verstecken. Menstruation jedoch widerspricht dieser performativen Identität und wirkt als ungewollte „Offenbarung“ seines biologisch weiblichen Körpers, was die Grenzen und Konflikte der binären Geschlechterordnung aufzeigt. Diese Ordnung zwingt Individuen dazu, sich innerhalb eines binären Systems zu bewegen, in dem bestimmte Körperfunktionen wie Menstruation strikt einem Geschlecht zugeordnet werden.

Alle anderen Figuren der wenigen Filme, in welchen Menstruation inszeniert wird, werden sich als weiblich identifizierend inszeniert. Die Nicht-Repräsentation von queeren Personen in fast allen Filmen, die Menstruation thematisieren, trägt zur Aufrechterhaltung einer binären Genderkonstruktion bei. Indem Filme Menstruation hauptsächlich als weibliches Phänomen zeigen und Männer als meist bedrohliches Gegenstück dazu inszeniert werden, werden Erfahrungen von Transmännern, Transfrauen und nicht-binären Personen, die ebenfalls menstruieren, ausgeblendet. Dadurch wird Geschlecht weiter auf biologische Merkmale reduziert reproduziert, was die kulturelle Vorstellung von Menstruation als Zeichen von Weiblichkeit und einer vermeintlichen „natürlichen“ Differenz zwischen den Geschlechtern verstärkt. Während in den meisten Filmen Menstruation als ein Zeichen von Weiblichkeit und kontrollbedürftiger Schwäche inszeniert wird, zeigt die Inszenierung in *Boys Don't Cry* eine wichtige Perspektive: Sie thematisiert die komplexen psychologischen und sozialen Kämpfe von Transpersonen, die

³⁴⁸ Museum of the Moving Image, „A Pinewood Dialogue with Kimberly Pierce“, *Museum of the Moving Image*, 2006, https://movingimagesource.us/files/dialogues/2/54906_programs_transcript_html_246.htm, Zugriff: 10.01.2025.

versuchen, innerhalb eines binären Systems zu bestehen. Die Abwesenheit von Menstruationsinszenierungen, die nicht-binäre oder Transidentitäten einschließen, bestätigt, dass queere Repräsentationen in diesem Kontext noch stark unterrepräsentiert sind. Dies perpetuiert die kulturelle Konstruktion von Menstruation als ausschließlich weiblich und marginalisiert damit nicht nur queere Personen, sondern auch die Möglichkeit, Geschlecht als fluides und diverses Konzept zu verstehen. Eine solche Repräsentation würde nicht nur die Erfahrungen von queeren Menschen sichtbar machen, sondern auch die binären und patriarchalen Vorstellungen von Körpern und Geschlecht infrage stellen.

5. Fazit und Ausblick

In der Einleitung dieser Arbeit wurde vorangestellt, dass Menstruation als physiologisches Phänomen in der Öffentlichkeit häufig unsichtbar bleibt, während das Thematisieren im Film diese in den öffentlichen Diskurs rücken kann. Durch filmische Inszenierung wird nicht nur die Wahrnehmung von Menstruation beeinflusst, sondern es können auch bestehende Stereotype und gesellschaftliche Normen hinterfragt oder gefestigt werden. Ziel dieser Arbeit war es daher, zu untersuchen, wie Menstruation in westlichen Filmen unter Berücksichtigung verschiedener Genrekonventionen in den vergangenen knapp 50 Jahren inszeniert wurde. Dabei wurden sowohl genreübergreifende Gemeinsamkeiten als auch signifikante Unterschiede in den Inszenierungen identifiziert. Im folgenden Fazit werden die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit beantwortet und die Ergebnisse kritisch reflektiert.

F1: Wie beeinflussen die Konventionen und Erwartungen verschiedener Filmgenres die Inszenierung von Menstruation – insbesondere hinsichtlich Tabuisierung und Stigmatisierung – und wie variiert dabei die Inszenierung von Menstruationsblut je nach Genre?

In der Analyse der Schlüsselszenen in 36 Filmen konnte festgestellt werden, dass Menstruationsinszenierungen insbesondere in den Filmgenres Drama, Horror, Thriller und Komödie zu finden sind und sich merkbar unterscheiden. Im Megagenre Drama, vor allem in Coming of Age-Filmen, wird Menstruation in neun von 14 Fällen im Kontext der Menarche inszeniert, was auf eine narrative Verknüpfung mit dem Erwachsenwerden und persönlichen Herausforderungen hinweist. In diesen Filmen ist Menstruationsblut oft in subtiler Weise sichtbar, beispielsweise durch kleine Flecken auf Kleidung oder Haut, die nur kurz im Bild

erscheinen. Hierbei dient die Inszenierung vorrangig dazu, Unsicherheiten und die emotionale Verarbeitung der Menstruation zu thematisieren. Die visuelle Zurückhaltung entspricht den syntaktischen Erwartungen an Coming of Age-Dramen, die intime, alltägliche Aspekte des Lebens betonen, ohne dabei zu sehr auf Schockeffekte zu setzen.

Im Horrorgenre hingegen wird Menstruationsblut überzeichnet und dramatisiert inszeniert, was den genretypischen Erwartungen nach Schock und dem Abjekten entspricht. Filme wie *Carrie* oder *Excision* zeigen das Blut in unnatürlich großen Mengen oder in Kombination mit Wasser, um dessen visuelle Präsenz noch mehr zu verstärken. Diese Inszenierungen zielen darauf ab, Ekel und Unbehagen hervorzurufen, was mit Julia Kristevas Theorie des Abjekten erklärt wurde: Menstruationsblut wird hier als etwas inszeniert, das kulturelle und körperliche Grenzen überschreitet und dadurch Angst und Abscheu beim Publikum auslösen soll. Die Figuren in diesen Szenen reagieren panisch und erschrocken, was durch Nahaufnahmen – etwa von weit aufgerissenen Augen oder Schreien – zusätzlich betont wird. Dieser Fokus auf die emotionalen Reaktionen der Charaktere steuert die Wahrnehmung des Publikums und verstärkt den Eindruck von Menstruation als Quelle von Angst und Bedrohung. Obwohl das Horrorgenre durch die Inszenierung des Verdrängten oder Tabuisierten Potenzial zur kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen besitzt, zeigt sich, dass die überzogene und groteske Inszenierung von Menstruationsblut eher dazu beiträgt, Stigmata zu verstärken. Die Inszenierungen provozieren zwar, bieten jedoch selten eine authentische oder normalisierende Perspektive auf Menstruation.

Auch in drei von sieben Komödien wird Menstruationsblut prominent inszeniert, jedoch mit einem anderen Fokus. Szenen in den Filmen *Dirty Love*, *Movie 43* oder *Borat Subsequent Movie Film* präsentieren das Blut als Auslöser von Scham und Verspottung, mit einer humorvollen, aber zugleich degradierenden Note. In den Komödien *Slums of Beverly Hills* und *Catherine Called Birdy* wird zusätzlich Humor erzeugt, indem veraltete Menstruationsprodukte – länger und mehr hervorgehoben als das Menstruationsblut – in Szene gesetzt werden. Anders als im Horrorgenre wird hier keine Bedrohung durch das Blut inszeniert. Stattdessen fungiert es als peinlicher Moment, der besonders von männlichen Figuren verspottet wird. Diese Inszenierungen stehen im Einklang mit den syntaktischen Erwartungen der Komödie, die auf Übertreibung, Überraschung und Lächerlichkeit basiert, während die semantische Ebene – grundsätzlich ähnlich dem Horrorfilm – oft durch gesellschaftliche Tabus und deren humoristische Brechung geprägt ist. Doch auch durch solche Inszenierungen können negative Konnotationen der Menstruation

verstärkt werden, indem sie die Scham der betroffenen Figuren ins Zentrum stellen und so bestehende Stigmata reproduzieren.

Unabhängig vom Genre lässt sich eine wiederkehrende visuelle Konvention beobachten: Menstruationsblut wird zumeist im Kontrast zu einer hellen oder weißen Unterfläche inszeniert, sei es auf Kleidung, Unterwäsche, Bettlaken oder Böden. Diese ästhetische Entscheidung betont die Sichtbarkeit des Blutes im Bild, selbst wenn es nur wenige Sekunden und nicht in Nahaufnahmen gezeigt wird (etwa in *Eve's Bayou* oder *Capernaum*). Eine weitere genreübergreifende Perspektive besteht in der Inszenierung von Figuren, die auf der Toilette sitzen oder sich im Badezimmer befinden, oft mit anschließender Nahaufnahme der Unterwäsche.³⁴⁹ Inszenierungen, in welchen die menstruierende Figur nackt gezeigt wird (etwa *Carrie*, *The Blue Lagoon* oder *Excision*), verdeutlichen weiter einen voyeuristischen Blick auf den jungen sexualisierten Frauenkörper. In allen Szenen, in welchen Menstruationsblut zu sehen ist, wird diese jedoch auch zusätzlich von den Figuren thematisiert und in 20 Filmen von jenen mit den Fingern oder Händen berührt, etwa durch das Halten eines Tampons an der Schnur. In den Horrorfilmen *Excision*, *It Stains the Sands Red*, *Run Sweetheart Run* und *The Love Witch* sowie in den Coming of Age-Dramen *Towelhead* und *The Worst Person in the World* ist ein blutiger Tampon zu sehen, welcher jeweils von einer Figur einige Sekunden lang an der Schnur gehalten wird. Diese Inszenierungen erzeugen einen weiteren Tabubruch, der jedoch je nach Genre unterschiedliche Wirkungen entfaltet: Während Horrorfilme das Element als grotesk und abstoßend inszenieren, bleibt es in Dramen subtil (*Towelhead*) oder wird symbolisch als Akt der Rebellion inszeniert (*The Worst Person in the World*). Ein auffälliger Kontrast zeigt sich etwa im Actiongenre, insbesondere in Superheld*innenfilmen, wo Menstruation nahezu vollständig unsichtbar bleibt. Diese Auslassung steht im Einklang mit den Genrekonventionen, die körperliche Funktionen oder alltägliche Erfahrungen der Figuren meist ausblenden, um den Fokus auf übermenschliche Fähigkeiten und dramatische Konflikte zu legen. Die Unsichtbarkeit trägt – wie in Kapitel 2.1 „Menstruation als Stigma in Film und Gesellschaft“ dieser Arbeit thematisiert – dazu bei, Menstruation als nicht existent oder irrelevant zu stigmatisieren.

Die Inszenierung von Menstruationsblut im Film erfüllt stets eine narrative Funktion, die in den meisten Fällen mit negativen Konsequenzen für die betroffenen Figuren einhergeht. Insbesondere im Horrorgenre wird das Blut als abjektes Element inszeniert, um beim Publikum

³⁴⁹ Diese Inszenierung ist in etwa in den Filmen *Towelhead*, *A Walk on the Moon*, *Run Sweetheart Run* oder *Perpetrator* zu finden.

Gefühle von Ekel, Unwohlsein oder Angst hervorzurufen. Bedrohliche Musik und visuelle Überzeichnung verstärken diesen Effekt. Komödien hingegen nutzen Menstruation, um Momente der Scham oder Lächerlichkeit zu erzeugen, während Dramen das Thema symbolisch mit Aspekten wie Sexualität, Unsicherheiten und dem Erwachsenwerden verbinden. Aus feministischer Perspektive erscheint die filmische Inszenierung von Menstruation ambivalent: Einerseits eröffnet insbesondere das Horrorgenre durch seinen normbrechenden Charakter die Möglichkeit, gesellschaftliche Tabus zu hinterfragen und das Unsichtbare sichtbar zu machen. Forschende betonen, dass Horrorfilme durch die Inszenierung des gesellschaftlich Verdrängten eine kritische Auseinandersetzung mit kulturellen Normen anstoßen können. Indem sie das Publikum mit ungewöhnlichen Bildern konfrontieren, würden sie Reflexion anregen.³⁵⁰ Andererseits neigen diese Inszenierungen durch ihre exzessiven Bilder dazu, bestehende Stigmata wiederum zu verstärken. Statt einer authentischen Perspektive provozieren sie vor allem Angst und Ekel. So wirkt etwa das Zeigen eines benutzten Tampons in Horrorfilmen weniger wie ein Beitrag zur Enttabuisierung, sondern vielmehr wie ein reines Horrorelement. Das Genre, das traditionell durch das Brechen von Tabus geprägt ist, bietet also eine einzigartige Plattform, um Themen wie Menstruation sichtbar zu machen, die im Alltag und im Mainstreamkino oft ausgeblendet werden. Gleichzeitig erwartet das Publikum von Horrorfilmen eine übertriebene, dramatische Inszenierung, die Blut – einschließlich Menstruationsblut – als Schock- und Ekelement zeigt. Diese Art von Inszenierungen steht wiederum im Widerspruch zum Potenzial des Genres, Tabus nicht nur zu brechen, sondern auch differenziert und kritisch aufzuarbeiten. Das Horrorgenre bewegt sich somit auf einem schmalen Grat zwischen der Chance, gesellschaftliche Normen infrage zu stellen und der Gefahr, Stereotype und Stigmata durch unauthentische Inszenierungen weiter zu verfestigen.

Wie in Kapitel 2.2 „The Male Gaze und Genreerwartungen“ dargelegt, könnte Menstruationsblut den Male Gaze potenziell stören, da es die Frau aus der Rolle des rein sexuellen Objekts herauslöst. Die Analyse zeigt jedoch, dass Menstruation in vielen Fällen dennoch sexualisiert wird. Dies wird besonders in Dramen, Horrorfilmen und Thrillern deutlich, wo menstruierende Figuren in neun Filmen später Opfer sexueller Gewalt werden. In Komödien, die oft als leichtes Genre wahrgenommen werden, wird Menstruationsblut vor allem negativ konnotiert, indem es als Grundlage für Witze dient, die die betroffene Figur lächerlich machen.

³⁵⁰ Vgl. David Bordwell et al., *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill Education, 122020, S. 343f.

Während Menstruation in Filmen wie *The Runaways* oder *A Walk on the Moon* subtiler und symbolischer inszeniert wird, greifen Filme wie *Carrie* oder *Excision* auf explizite Nahaufnahmen von Menstruationsblut zurück, um Schock und Ekel zu erzeugen. Diese Sensibilität zeigt, dass Menstruation und insbesondere Menstruationsblut für nicht menstruierende Menschen im Alltag oft unsichtbar bleiben, wodurch ihre Inszenierung im Film oft als Provokation wahrgenommen werden kann. Elaine aus *The Love Witch* bringt dies treffend auf den Punkt: „Most men have never seen a used tampon“.³⁵¹ Diese Aussage verdeutlicht, wie ungewohnt und zugleich verstörend diese Konfrontation für viele sein kann.

Bereits 2012 fragte sich Lauren Rosewarne in ihrer Forschung, ob es angesichts der überwiegend negativen Inszenierungen von Menstruation im Film nicht besser wäre, diese gar nicht zu thematisieren. Diese Überlegung verdeutlicht die Spannungen zwischen der Sichtbarmachung eines tabubehafteten Themas und der Gefahr, bestehende Stereotype und Stigmata weiter zu reproduzieren.³⁵²

F2: Wie wird Menarche als narrativer Wendepunkt in Coming of Age-Geschichten in diversen Genres inszeniert und welche Bedeutung hat sie für die Entwicklung der Figuren?

In einem beachtlichen Teil von 50 % der in dieser Arbeit analysierten Menstruationsinszenierungen menstruiert die betroffene Figur zum ersten Mal und im Kontext eines Coming of Age-Narrativs. Die Menarche wird dabei als zentraler Wendepunkt inszeniert, der über den biologischen Eintritt in die Geschlechtsreife hinausgeht. Sie markiert eine Veränderung in der Identität und Lebenssituation der Figuren und steht symbolisch für den Übergang von der Kindheit zur Weiblichkeit. Die Menarche wird dabei nicht nur als thematischer Wendepunkt inszeniert, sondern auch semantisch und syntaktisch unterschiedlich gestaltet, je nach den Anforderungen und Konventionen des jeweiligen Genres. Die Inszenierungen variieren dabei stark zwischen den Genres, doch sie ist nahezu immer eng mit der Entwicklung der Sexualität der Protagonistinnen verbunden und fungiert als Schlüsselereignis, das persönliche und soziale Konflikte in den Mittelpunkt rückt. In beinahe allen Filmen zeigt die Figur entweder kurz vor der Menarche-Inszenierung oder als Resultat davon Interesse an Burschen oder Männern.

³⁵¹ *The Love Witch*, R.: Anna Biller, US 2016, 00:36:59-00:37:02.

³⁵² Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham: Lexington Books, 2012, S. 224.

Im Coming of Age-Drama wird die Menarche häufig als ein subtiler, aber prägender Moment inszeniert, der den Beginn eines neuen Lebensabschnitts für die Figur einleitet. Das Blut ist dabei nur für einen kurzen Moment im Bild zu sehen und bringt eher narrative Folgen mit sich. In Filmen wie *The Blue Lagoon* und *A Walk on the Moon* steht sie für das Erwachen der Sexualität und den Beginn einer neuen Lebensphase. In *The Blue Lagoon* dient die Menarche der Figur Emmeline als Wendepunkt, der ihre körperliche Anziehung zur Figur Richard verstärkt und schließlich zur Schwangerschaft führt. Diese Inszenierung betont auch biologische Veränderungen, die mit der Menarche einhergehen. In *A Walk on the Moon* wird Alison durch die Menarche nicht nur mit ihrer eigenen Sexualität konfrontiert, sondern auch mit ihrer wachsenden Eigenständigkeit. Der Übergang in die Geschlechtsreife wird hier zum Symbol für ihre Rebellion gegen familiäre Zwänge und gesellschaftliche Erwartungen, wodurch die Menarche sowohl auf persönlicher als auch auf sozialer Ebene fungiert.

In anderen Dramen/Thrillern wie *Brimstone*, *Towelhead* oder *Capernaum* wird jedoch eine deutlich düstere Perspektive gezeigt. Hier wird die Menarche als Moment inszeniert, der die Figuren verwundbar macht und sie den Zwängen patriarchaler Gewalt und Unterdrückung aussetzt. In *Brimstone* beispielsweise wird die erste Menstruation der Protagonistin Joanna als Beginn einer Reihe von Traumata inszeniert: Sie markiert den Punkt, an dem ihr Vater beginnt, sie als geschlechtsreife Frau wahrzunehmen und sie schließlich zu vergewaltigen und zu verfolgen. Ähnlich verhält es sich in *Towelhead*, *Capernaum* und *Osama*, in denen die Menarche zu sexuellem Missbrauch oder Zwangsverheiratung führt. Diese Erzählungen verknüpfen das biologische Ereignis mit der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Figuren als „Frauen“, deren Körper fortan sexualisiert, kontrolliert und missbraucht werden. Die Menarche wird im Drama dadurch semantisch als Symbol für den Übergang von Kindheit zur Weiblichkeit und als Auslöser für Konflikte inszeniert. Syntaktisch zeigt sich dies in der narrativen Struktur durch oft intime Inszenierungen mit weiblichen Bezugspersonen, etwa durch Nahaufnahmen, die die emotionale Reaktion der Protagonistin betonen, während männliche Figuren, wenn sie von der Menarche erfahren, distanziert – in Filmen wie *Brimstone* oder *The Blue Lagoon* auch physisch – und bedrohlich inszeniert werden. Diese Inszenierungen lenken die Aufmerksamkeit auf die patriarchalen Machtstrukturen, die das Leben der Protagonistinnen bestimmen, und unterstreichen die Ambivalenz der Menarche als Moment von Reife und Verletzlichkeit.

Im Horrorgenre wird die Menarche semantisch mit Transformation und Bedrohung gleichgesetzt, wodurch das Ereignis eine zusätzliche Ebene der Unheimlichkeit erhält. Filme wie

Carrie, *Verónica*, *Wildling* und *Ginger Snaps* inszenieren die Menarche als etwas, das die Figuren in den Augen ihrer Umwelt, aber auch in ihren eigenen, zu Monstern macht. Diese Inszenierungen knüpfen an Barbara Creeds Konzept des Monstrous-Feminine an, das Weiblichkeit und insbesondere menstruationsbezogene Themen als Quelle des Horrors begreift. In *Carrie* löst das Eintreten der Menarche eine Kettenreaktion aus, die von der Diskriminierung durch ihre Mitschüler*innen bis hin zur gewaltsamen Eskalation bei ihrem Abschlussball reicht. Ebenso wird in *Wildling* und *Ginger Snaps* die Pubertät als Auslöser für eine Transformation in ein übernatürliches Wesen dargestellt, das sich von der Gesellschaft entfremdet. Diese Inszenierungen nutzen die übernatürlichen Elemente des Genres, um die Grenzen des Realistischen zu überschreiten und zeigen Weiblichkeit und sexuelle Reife als unkontrollierbare, gefährliche Kräfte, die die Protagonistinnen isolieren. Dabei betonen die Filme die Ambivalenz zwischen Unschuld und Verantwortung: Die Figuren sind einerseits Opfer ihrer Umwelt und andererseits selbst eine Bedrohung für ihre Mitmenschen. Syntaktisch wird diese Bedeutung etwa durch eine düstere Bildbeleuchtung, das Setting von Szenen in der Nacht, verzerrte Kameraperspektiven und/oder eine verstörende narrative Struktur (etwa geprägt von Visionen und Träumen) verstärkt, die die Menarche als Auslöser für Chaos und Isolation inszeniert.

Im Gegensatz dazu nimmt die Komödie eine entdramatisierende Perspektive ein. Hier wird die Menarche in humorvollen, absurden oder satirischen Kontexten inszeniert, die darauf abzielen, die sozialen und kulturellen Normen rund um die weibliche Pubertät zu hinterfragen und ins Lächerliche zu ziehen. Filme wie *Catherine Called Birdy* oder *Happy Campers* nutzen die Menarche, um die Protagonistinnen in skurrilen oder absurden Situationen zu zeigen und Solidarität zwischen weiblichen Figuren zu betonen. In *Catherine Called Birdy* wird die Menarche in den größeren Kontext der gesellschaftlichen Zwänge des Mittelalters eingebettet, wobei Birdys Vater das Ereignis als Anlass nimmt, sie zur Ehe zu drängen. Anders als in ernsten Dramen wie *Capernaum* oder *Brimstone* wird jedoch klar, dass Birdy in der Komödie nicht ernsthaft gefährdet ist und durch die Genrekonventionen ein Happy End zu erwarten ist. Diese humorvolle Inszenierung hebt die Schwere des Ereignisses auf und bietet eine leichtere Perspektive auf ein Thema, das in anderen Genres oft mit Angst und Drama aufgeladen wird. Die Menarche wird somit je nach Genre unterschiedlich inszeniert, bleibt aber stets ein zentrales narratives Werkzeug, um die Entwicklung der Figuren zu beleuchten – ob als Symbol für Reife, als Auslöser für Konflikte oder als Mittel zur humorvollen Dekonstruktion von Normen.

F3: Wie beeinflussen Genreerwartungen die Inszenierung von Menstruation in unterschiedlichen filmischen Kontexten und wie trägt dies zur medialen Konstruktion von Gender und Verhandlung von Geschlechterrollen bei?

Die Konstruktion von Gender in der Inszenierung von Menstruation erfolgt häufig durch die Zuordnung von Körperfunktionen, Symboliken und sozialen Rollen zu binären Geschlechterkategorien. In den hier analysierten Filmen konnten etliche Inszenierungen von Menstruation identifiziert werden, um Geschlechtergrenzen zu markieren und gesellschaftliche Normen zu reproduzieren. Menstruation wird fast immer als „weibliches Phänomen“ inszeniert und auch oft als solches benannt³⁵³, was eine biologische Determiniertheit von Gender betont. Barbara Creed argumentiert, wie Menstruation – vorrangig im Horrorfilm – als monströs immer im Zusammenhang mit der Frau/dem Mädchen als Mutter oder ihrer Fortpflanzungsfunktion repräsentiert wird.³⁵⁴ Eine solche Perspektive wird beispielsweise auch in anderen Genres, wie im historischen Drama *Mary Queen of Scots*, eingenommen. Marys Menstruation wird in Verbindung mit ihrer Fähigkeit, einen männlichen Nachfolger zu zeugen, inszeniert. Durch den in dieser Arbeit zusammengestellten Überblick über Menstruationsszenen in diversen Genres legt die Analyse weiter nahe, dass Menstruation häufig im Kontrast zu Männlichkeit dargestellt wird, was patriarchale Geschlechterrollen sowohl hinterfragt als auch festigt. Diese Inszenierung erfolgt jedoch auf unterschiedliche Weise, abhängig von Genre und kulturellem Kontext. In Horrorfilmen wie *The Love Witch* oder *Midsommar* wird Menstruationsblut als Symbol weiblicher Macht inszeniert, jedoch auf eine Art und Weise, die männliche Charaktere bedroht. So wird Menstruation in diesen Filmen als Quelle weiblicher Kontrolle inszeniert, die Männer in die Rolle der Opfer drängt. Gleichzeitig verstärken solche Inszenierungen patriarchale Vorstellungen, indem sie weibliche Sexualität als gefährlich und kontrollbedürftig markieren. Hier zeigt sich eine Dichotomie: Männliche Dominanz steht der weiblichen Bedrohung gegenüber, wobei weibliche Körper und ihre Funktionen oft als Quelle kultureller Ängste und gesellschaftlicher Kontrolle inszeniert werden.

Die Inszenierung von Genderrollen geht in anderen Genres, wie Thrillern, auch über biologische Merkmale hinaus und zeigt, wie stark soziale und kulturelle Erwartungen die Konstruktion von Gender beeinflussen. In *Fair Play* und *Saltburn* zeigt sich, dass Männer, die

³⁵³ In mind. zehn Filmen wird der menstruierenden Person sinngemäß gesagt „You’re a woman now.“ oder Menstruation als „Frauensache“ kommentiert.

³⁵⁴ Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 2023, S. 9.

Menstruation akzeptieren oder mit ihr umgehen können, als Außenseiter inszeniert werden, die den gesellschaftlichen Normen nicht entsprechen. Ein interessanter Kontrast ist hier auch zwischen männlichen Figuren zu erkennen, welche über Menstruation Bescheid wissen und sich davor ekeln und jenen, welche noch nichts darüber wissen und stattdessen besorgt gezeigt werden, wie etwa Nathan in *Movie 43* oder Richard in *The Blue Lagoon*. Frauenfiguren, die ihre Lust während der Menstruation ausleben, wie Pauline in *Excision*, werden ebenfalls als normabweichend inszeniert. Weibliche Lust wird hier nicht als integraler Bestandteil von Weiblichkeit gezeigt, sondern als Bedrohung für die gesellschaftliche Ordnung, die in patriarchalen Strukturen verankert ist.

Horrorfilme wie *Ginger Snaps*, *It Stains the Sands Red*, *A Cure for Wellness* und *Run Sweetheart Run* nutzen Menstruationsblut, um Genderrollen durch physische Bedrohung und Gewalt zu verhandeln. In diesen Filmen wird Menstruationsblut als Schwäche inszeniert, die die Frauenfiguren verletzlich macht und sie zur Zielscheibe männlicher oder übernatürlicher Gewalt werden lässt. Menstruationsblut fungiert als Anziehungspunkt für Bedrohungen, was den weiblichen Körper im Horrorfilm typischerweise als verletzlich und schutzbedürftig inszeniert. Diese Inszenierungen können wiederum stereotype Geschlechterrollen verstärken, in denen Frauenfiguren als Opfer gezeigt werden, während Männer als Täter oder Beschützer agieren.

Ein wiederkehrender Aspekt ist die Abwesenheit queerer Perspektiven. Die meisten Filme reduzieren Menstruation auf ein ausschließlich weibliches Merkmal und ignorieren dadurch die Erfahrungen von Trans- und nicht-binären Personen. Diese fehlende Repräsentation trägt weiter dazu bei, Menstruation als biologisch determiniertes und binäres Phänomen darzustellen. Gemäß der Theorie des Doing Gender reproduzieren Filme Geschlecht durch wiederkehrende soziale Praktiken. Indem sie Menstruation fast ausschließlich Frauen zuweisen und Männer entweder als kontrollierende oder bedrohte Figuren inszenieren, tragen sie zur Aufrechterhaltung einer dichotomen Geschlechterordnung bei. Ein zentraler Marker dieser binären Geschlechtertrennung ist das Setting des Badezimmers bei der Inszenierung von Menstruation. Dieses wird genreübergreifend häufig von den Figuren als Rückzugsort genutzt, der sowohl physische als auch symbolische Distanz zu männlichen Figuren schafft. So zieht sich die menstruierende Person in Filmen wie *Slums of Beverly Hills*, *The Runaways*, *Ginger Snaps* oder *Run Sweetheart Run* ins Badezimmer zurück, um sich vor Blicken zu schützen. In *Capernaum* bringt Zain seine Schwester in ein Badezimmer, um ihre Menstruation vor den Männern auf der Straße zu verbergen. Jasira in *Towelhead* versteckt sich auf der Toilette, als sie von einer Putzkraft einen

Tampon bekommt. Rosewarne identifiziert drei mögliche Begründungen für die häufige Inszenierung von Menstruation im Badezimmer. Erstens könne es sich um die Menarche handeln, bei der die betroffene Person nicht versteht, was mit ihrem Körper passiert.³⁵⁵ In den analysierten Filmszenen suchen die Charaktere in solchen Fällen jedoch auch aktiv nach Hilfe, wie beispielsweise in *Carrie* oder *A Cure for Wellness*. Zweitens werde Menstruation aus einer essentialistischen Perspektive als etwas inszeniert, das Frauen „instinktiv“ vor Männern verstecken müssen.³⁵⁶ In *The Blue Lagoon* liegt der Fokus auf der beschämten Reaktion von Emmeline vor Richard, obwohl sie nichts über Menstruation weiß, was diese Sichtweise unterstreicht. In *A Walk on the Moon* verstecken die Mädchen ihre Menstruationsprodukte vor den Burschen und genauso wie in *Eve's Bayou* oder *Brimstone* sollen die Vaterfiguren davon nichts wissen. Drittens sieht Rosewarne den Rückzug als Ergebnis von Selbstüberwachung, bei der Frauen gesellschaftlichen Erwartungen entsprechen wollen, indem sie ihre Menstruation geheimhalten. Dieser Aspekt zeigt sich besonders deutlich in Filmen, in denen der Kontakt von Männern mit der Menarche einer Frau negative Konsequenzen hat, wie Spott oder sogar Tod als Resultat einer Schwangerschaft.³⁵⁷ Menstruation werde durch das Badezimmer als Schauplatz jedoch oft als „sanitäres Ereignis“ inszeniert, ähnlich wie urinieren oder andere körperliche Funktionen, was ihre gesellschaftliche Normalisierung erschwere.³⁵⁸

Das Badezimmer dient jedoch nicht nur als Rückzugsort, sondern auch als ästhetisch wirkungsvoller Schauplatz. Seine weiße Einrichtung und die Assoziation mit Reinlichkeit kontrastieren stark mit der Inszenierung von Menstruationsblut, was die visuelle Wirkung verstärkt. Wie auch in dieser Arbeit festgestellt wurde, entscheidet man sich in beinahe allen Inszenierungen ästhetisch für das Blut im Kontrast zu einem meist weißen Untergrund.

Als Fazit dieser Forschungsfrage kann also geschlossen werden, dass Filme, indem sie Menstruation als biologisch weiblich definieren, Männer als bedrohte oder distanzierte Figuren inszenieren, menstruierende Personen in Rückzugsorte wie Badezimmer verbannen und queere Perspektiven nicht thematisieren, dazu beitragen, traditionelle binäre Geschlechterrollen zu verfestigen. Gleichzeitig bieten sie jedoch auch Potenzial zur Dekonstruktion, indem sie die gesellschaftlichen Ängste und Tabus, die Menstruation umgeben, sichtbar machen.

³⁵⁵ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in pop culture: Menstruation in film and television*, Lanham: Lexington books, 2012, S. 15ff.

³⁵⁶ Vgl. ebd.

³⁵⁷ Vgl. ebd.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 10.

F4: Wie wird Menstruation im Film als private, öffentliche oder politische Angelegenheit inszeniert?

Die Inszenierung von Menstruation im Film kann ein hochgradig politisches Thema sein, das tief in gesellschaftliche Normen und Machtstrukturen eingebettet ist. Indem Menstruation auf der Leinwand zu sehen ist, können Filme nicht nur persönliche Geschichten erzählen, sondern auch gesellschaftliche Tabus und Stereotype herausfordern. Historisch gesehen wurde Menstruation oft als etwas Beschämtes oder Verstecktes inszeniert, insbesondere in Mainstream-Medien, was zur Unsichtbarkeit und Marginalisierung der weiblichen Erfahrungen beitrug. Filme, die Menstruation als Teil ihrer Erzählung behandeln, können diese Stigmatisierung hinterfragen und die Normalisierung des menstruierenden Körpers und seiner Funktionen fördern. Darüber hinaus kann die Inszenierung von Menstruation im Film politische Debatten über Geschlechtergerechtigkeit, Körperautonomie und gesundheitliche Bildung anregen, indem sie die Aufmerksamkeit auf Fragen der Repräsentation, Inklusion und sozialen Gerechtigkeit lenkt.

Die Inszenierung der Menstruation im Film bewegt sich komplex zwischen den Bereichen des Privaten, Öffentlichen und Politischen und überschreitet dabei häufig die Grenzen dieser Kategorien. Die Inszenierungen reflektieren nicht nur gesellschaftliche Machtverhältnisse, sondern auch normative Vorstellungen über Geschlecht, Körper und die Rolle von allem, was nicht der heteronormative Mann ist, in der Gesellschaft. Wie unter anderem Rosewarne im Zusammenhang mit Medien und Werbung argumentierte, wird Menstruation medial oft als etwas Intimes und Privates verhandelt, das vor allem aus der Sicht von Männern verbannt und als tabuisiert betrachtet wird. Werbung für Menstruationsprodukte verstärke diese Sichtweise, indem sie Produkte anpreise, die das Ziel haben, Menstruationsblut zu verbergen, damit die menstruierende Person weiterhin in der Lage ist, „normale“ Aktivitäten wie Sport oder das öffentliche Leben zu führen, ohne auf ihre Menstruation angesprochen zu werden.³⁵⁹ Auch in den hier analysierten Filmen zeigt sich eine solche Wahrnehmung, da Männer in der Inszenierung der Menstruation fast ausnahmslos distanziert gezeigt werden. Wie bereits diskutiert stellt hier das Badezimmer als privater Rückzugsort für Mädchen und Frauen in vielen Filmen einen häufigen Schauplatz für die Inszenierung von Menstruation dar, sodass diese in der Regel als eine intime Angelegenheit inszeniert wird, die nicht in der Öffentlichkeit gezeigt wird. Besonders interessant

³⁵⁹ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in pop culture: Menstruation in film and television*, Lanham: Lexington books, 2012, S. 205.

ist hierbei die Spannung, die zwischen der privaten Dimension und dem öffentlichen Charakter des Films als Medium besteht. Der Film selbst ist ein öffentliches Kunstwerk, das sich einem breiten Publikum zugänglich macht und damit, bewusst oder unbewusst, auch private Themen und Erfahrungen in den öffentlichen Raum überträgt. Wenn Menstruation im Film jedoch im öffentlichen Raum inszeniert wird, so beinhaltet dies stets Spott, Chaos oder Bedrohung und wird dadurch als Normbruch gezeigt.

Als private Angelegenheit wird Menstruation häufig in Coming of Age-Dramen inszeniert, die sich auf die persönliche Erfahrung der Menarche konzentrieren. In Filmen wie *Carrie* oder *Ginger Snaps* wird der erste Eintritt der Menstruation als ein isolierendes Moment gezeigt, der von Scham, Angst und Unsicherheit geprägt ist. Hierbei wird Menstruation als intime, persönliche Transformation inszeniert, die nicht nur das Verhältnis der Figur zu sich selbst verändert, sondern auch die Wahrnehmung durch andere beeinflusst. Insbesondere die Kameraeinstellungen – häufig Nahaufnahmen – verdeutlichen die Emotionalität und Intimität dieses Moments und verstärken die Vorstellung von Menstruation als etwas, das im Privaten bleiben sollte. Zugleich wird Menstruation hier oft mit weiblicher Sexualität verknüpft und als Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsensein inszeniert, wobei patriarchale Vorstellungen von Weiblichkeit und Reinheit mitschwingen.

In anderen Kontexten wird Menstruation in den öffentlichen Raum geholt, wodurch sie ihre private Dimension verliert und sichtbar gemacht wird. Etwa in der Komödie *Movie 43* wird die Menarche in humorvolle, aber gleichzeitig peinliche Situationen eingebettet, die die Scham und das Unbehagen der menstruierenden Figur betonen. Durch diese öffentliche Inszenierung wird Menstruation zwar enttabuisiert, jedoch oft in einer Art und Weise, die stereotype Geschlechterrollen und patriarchale Hierarchien bekräftigt. Menstruation wird in solchen Szenen selten als natürlicher Teil des Lebens gezeigt, sondern vielmehr als eine Störung, die sowohl die betroffene Person als auch die sie umgebenden Figuren in Verlegenheit bringt. Der Humor wird auf Kosten der menstruierenden Figur erzeugt, wodurch Menstruation weiterhin als etwas Außergewöhnliches und Störendes inszeniert wird. Dies verstärkt die gesellschaftliche Vorstellung von Menstruation als etwas Schamhaftes und Störendes, das nicht öffentlich gemacht werden sollte.

Zusätzliche Beobachtungen

In der Analyse der 36 Filme fällt zudem auf, dass Menstruation in vielen Fällen nur in kurzen Szenen auftaucht und selten über diese hinaus sichtbar gemacht wird. Eine Ausnahme bildet hierbei der Film *Run Sweetheart Run*, in dem Menstruation nicht nur gezeigt wird, sondern sie eine kontinuierliche Rolle innerhalb der Erzählung spielt. Menstruation wird in den meisten Filmen entweder gar nicht thematisiert oder in einer Weise, die mit Scham, Angst und Isolation verbunden ist. Dies könnte zum Teil darauf hindeuten, dass Filmemacher*innen, die Menstruation in ihren Werken ansprechen, dies entweder vermeiden, weil sie befürchten, in eine politische bzw. feministische Schublade gesteckt zu werden, oder weil sie das Thema als unangemessen, unpassend oder ablenkend für das breite Publikum betrachten. Laut Rosewarne könnte dies auch auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass Menstruation in vielen Kulturkreisen als ein Tabu betrachtet wird, das noch immer nicht offen und selbstverständlich in den Medien und insbesondere im Film behandelt wird.³⁶⁰

Es lässt sich jedoch auch feststellen, dass sich in den letzten Jahren eine Veränderung vollzogen hat. Seit der Veröffentlichung von Rosewarnes Buch im Jahr 2012 ist die Zahl der Filme, die Menstruation thematisieren, deutlich gestiegen. Dies könnte im Zusammenhang mit einem zunehmenden gesellschaftlichen Umdenken und einer wachsenden Auseinandersetzung mit feministischen und politischen Themen stehen. Besonders politisch wird die Inszenierung von Menstruation in Genres wie Horror oder Thriller, wo das Blut oft als Symbol für Macht, Bedrohung und Widerstand dient. In Filmen wie *Midsommar* oder *The Love Witch* wird Menstruationsblut im Zusammenhang mit weiblicher Sexualität gezeigt und als Mittel eingesetzt, um männliche Figuren zu kontrollieren oder zu manipulieren. Hier wird Menstruation nicht mehr als private Schwäche inszeniert, sondern als Ausdruck weiblicher Macht, die gesellschaftliche Normen und patriarchale Strukturen infrage stellt. In diesen Filmen wird Menstruation zu einem zentralen Element der Erzählung, das Geschlechtergrenzen markiert und die Rolle des weiblichen Körpers als Ort des kulturellen Diskurses sichtbar macht. Indem Menstruation jedoch gleichzeitig als Ursache von Bedrohung und als Zeichen weiblicher Widerstandskraft inszeniert wird, reflektieren diese Filme die komplexen Spannungen zwischen biologischen Gegebenheiten und kultureller Konstruktion.

³⁶⁰ Vgl. Lauren Rosewarne, *Periods in pop culture: Menstruation in film and television*, Lanham: Lexington books, 2012, S. 210.

Abschließend zusammenfassend zeigt die Inszenierung von Menstruation in Filmen, wie tief dieses Thema in gesellschaftliche Normen und Machtstrukturen eingebettet ist. Während Menstruation in manchen Filmen als private Angelegenheit behandelt wird, bleibt sie oft nicht im Intimen, sondern wird in den öffentlichen oder politischen Raum überführt, um gesellschaftliche Tabus, Geschlechterrollen und patriarchale Hierarchien zu verhandeln. Dabei offenbaren die unterschiedlichen filmischen Kontexte – ob Komödie, Horror oder Drama –, dass Menstruation sowohl ein Mittel zur Reproduktion traditioneller Geschlechterrollen als auch ein Werkzeug zur Kritik an patriarchalen Strukturen sein kann. Indem sie als privates, öffentliches und politisches Phänomen dargestellt wird, macht die Inszenierung von Menstruation auf der Leinwand deutlich, wie eng der weibliche Körper mit kulturellen Bedeutungen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen verknüpft ist. Dabei ist ein leichter Wandel in den Filmen des letzten Jahrzehntes zu erkennen, es braucht aber noch mehr Raum, um eine Auseinandersetzung mit dem Thema zu ermöglichen, die über stereotype und schamvolle Inszenierungen hinausgeht und eine authentischere Perspektive auf die Menstruation bietet.

Limitationen

Die vorliegende Arbeit hat sich mit der Inszenierung von Menstruation in verschiedenen Filmgenres auseinandergesetzt und dabei zentrale Narrative und visuelle Strategien untersucht. Dennoch gibt es einige Limitationen, die im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden konnten und auf zukünftige Forschungsfelder verweisen. Diese Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit aller Filme mit Menstruationsszenen. Es wurde eine begrenzte Zahl an Filmen aus den Jahren 1976-2023 gewählt, wobei der Fokus insbesondere auf kommerziell erfolgreichen und bekannten Filmen lag, um die Inszenierungsstrategien in spezifischen Filmgenres vertieft analysieren zu können. Zweitens wurde bewusst darauf verzichtet, Inszenierungen zu behandeln, die Periodenblut nicht visuell zeigen oder lediglich auf die Menstruation referieren. Dazu gehören beispielsweise Szenen, in denen Menstruation verbal erwähnt, andere körperliche Symptome wie Krämpfe inszeniert werden oder Menstruationsprodukte im Fokus stehen. Diese Formen der Inszenierung stellen jedoch ebenso einen wichtigen Bereich dar, der für die Erweiterung des Diskurses über Menstruation im Film von Relevanz ist. Darüber hinaus blieb ein weiterer Aspekt, der für die gesellschaftliche Wahrnehmung von Menstruation von Bedeutung ist, unberücksichtigt: die explizite oder implizite Nutzung von Menstruationsreferenzen, um Männer zu beleidigen oder

herabzuwürdigen. Dieser Bereich, der stark mit der Konstruktion und Performativität von Geschlecht und Machtverhältnissen verknüpft ist, bietet großes Potenzial für weitere Untersuchungen.

Ein weiterer zentraler Punkt der Limitation dieser Arbeit liegt auch in der kulturellen und geografischen Begrenzung der analysierten Filme. Der Fokus lag weitgehend auf Filmen, die in der westlichen Welt produziert wurden und deren Inszenierungen sich in erster Linie an ein westliches Publikum richten. In anderen Kulturen und Ländern, in denen Menstruation häufig mit noch schwerwiegenderen Tabus belegt ist, können sich sowohl die Inszenierungen als auch die narrative Funktion von Menstruation fundamental unterscheiden. Zukünftige Arbeiten könnten diesen interkulturellen Aspekt gezielt aufgreifen, um eine globalere Perspektive zu entwickeln. Auch die Analyse von Szenen in TV-Serien, die aufgrund ihrer eigenen Erzählweise, Struktur und Formatierung in dieser Arbeit nicht berücksichtigt wurden, stellt eine wertvolle Erweiterung der Untersuchung dar.

Trotz dieser Einschränkungen bietet diese Arbeit einen Überblick und einen wichtigen Beitrag zur Erschließung eines oft übersehenen Themas und regt zur weiteren Beschäftigung mit der filmischen Inszenierung von Menstruation an.

Literatur

- Altman, Rick, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 2019.
- Bernardini, Gabrielle, „Is the 'Borat 2' Debutante Ball Scene Real? Reporter Recounts His Filming Experience”, *Distractify*, 2020, <https://www.distractify.com/p/borat-debutante-ball-real>, Zugriff: 20.01.2025.
- Bhandare, Namita, „Breaking new ground: films on menstruation shatter an old silence Indian”, *Journal of Gender Studies*, 26(1-2), 2019, S. 196-206.
- Blothner, Dirk, „Filmgenres und Zielgruppen“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 199-213.
- Bordwell, David et al., *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill Education, ¹²2020.
- Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, London: Methuen, 1985.
- Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge, 1990.
- Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity (10th anniversary edition)*, New York: Routledge, 1999.
- Casetti, Francesco, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, *Montage/AV*, 10, 2001, S. 155-173.
- Chabih, Houda Driss / Elmasry, Mohamad Hamas, „The menstrual taboo and the nuances of misogyny: Comparing feminine hygiene TV advertisements in the Arab and western worlds”, *Journal of Arab & Muslim Media Research*, 15(1), 2022, S. 23–44.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, ²2023.
- d'Hont, Coco, „Not Your Average Teen Horror: Blood and Female Adolescence in Richard Bates's *Excision* (2012)”, *Comparative American Studies*, 16(1-2), 2018, S. 18-30.
- Dammery, Sally, *First blood: a cultural study of menarche*. Clayton, Victoria: Monash University Publishing, 2016.
- Desta, Yohana, „Robert Eggers on *The Northman*: 'I Clearly Enjoy the Challenge'”, *Vanity Fair*, 2022, www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/the-northman-robert-eggers-interview, Zugriff: 22.12.2024.
- El Atillah, Imane, „Girls are getting their periods at younger ages compared to past generations, study finds”, *Euro News*, 2024, <https://www.euronews.com/health/2024/05/30/girls-are->

- getting-their-periods-at-younger-ages-compared-to-past-generations-study-finds, Zugriff: 12.10.2024.
- Endometriose Vereinigung Deutschland, „Infoblatt Menstruation für Pädagog*innen“, *Endometriose-Vereinigung*, 2023, S. 1, https://www.endometriose-vereinigung.de/wp-content/uploads/2023/08/Menstruation_Infoblatt.pdf, Zugriff: 06.01.2025.
- Fox, Alistar, *Coming-Of-Age Cinema in New Zealand*. United Kingdom: Edinburgh University Press, 2018.
- Frank, Sarah E., „Queering Menstruation: Trans and Non-Binary Identity and Body Politics“, *Sociological Inquiry*, 90(2), 2020, S. 371-404.
- Gottlieb, Alma et al., „Menstrual Taboos: Moving Beyond the Curse“, *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, hg. v. Chris Pobel et al., Singapore: Springer Pte. Limited, 2020, S. 145-162.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Springer-Verlag, 2007.
- Hißnauer, Christian, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Konstanz: UVK, 2011.
- IMDb, „An Angel at My Table“, IMDb, o.D., https://www.imdb.com/title/tt0099040/?ref_=ext_shr_lnk, Zugriff: 10.12.2024.
- Johnston-Robledo, Ingrid / Chrisler, Joan C., „The Menstrual Mark: Menstruation as Social Stigma“, *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, hg. v. Chris Pobel et al., Singapore: Springer Pte. Limited, 2020, S. 181-199.
- Kaser, Karl, *The Balkans and the Near East: introduction to a shared history*, Münster: LIT-Verlag, 2011.
- Kelm-Worbs, Sophie, „Hypermenorrhoe oder einfach nur Menstruation: Wie viel Blut ist normal?“, *Deutsche Apotheker Zeitung*, 2022, <https://www.deutsche-apotheker-zeitung.de/news/artikel/2022/12/04/menstruation-wie-viel-blutung-ist-normal>, Zugriff: 23.09.2024.
- Kissling, Elisabeth A., „On the rag on screen: Menarche in film and television“, *Sex Roles*, 46(1-2), 2002, S. 5-12.
- Kristeva, Julia, *Powers of horror: an essay on abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.

- Laudien, Yvonne, „3 Mythen und 3 Fakten über die Menstruation“, *UNICEF*, 2023, <https://www.unicef.de/informieren/aktuelles/blog/-/menstruation-maedchen-und-frauen-drei-mythen-und-fakten/273812>, Zugriff: 10.06.2024.
- Lewis, Jen, „About the Cover: Beauty in Blood—A Macrophotographic Lens on Menstruation, Body Politics, and Visual Art“, *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, hg. v. Chris Pobel et al., Singapore: Springer Pte. Limited, 2020 S. 7-8.
- Luo, Hong/ Zhang, Laurina, „Scandal, social movement, and change: Evidence from# MeToo in Hollywood“, *Management Science*, 68, 2022, S. 1278-1296.
- Marcus, Paul, *Psychoanalysis and Toileting: Minding One's Business*, New York: Routledge, 2023, S. 78–92.
- Miller, April, „'The hair that wasn't there before': Demystifying monstrosity and menstruation in ginger snaps and ginger snaps unleashed“, *Western Folklore*, 64(3), 2005, S. 281-303.
- Mulvey, Laura, „Visual pleasure and narrative cinema“, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, hg. v. Scott MacKenzie, Berkeley: University of California Press, 2014, S. 359-370.
- Mundhenke, Florian, „Gattungen und Genre“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 39-52.
- Museum of the Moving Image, „A Pinewood Dialogue with Kimberly Pierce“, *Museum of the Moving Image*, 2006, https://movingimagesource.us/files/dialogues/2/54906_programs_transcript_html_246.htm, Zugriff: 10.01.2025.
- Nordlin, Siiri, *Period Shift: How Streaming Era Film and Television Reinvent and Subvert Menstrual Tropes*, Oslo: University of Oslo, 2022.
- Papenbroock, Frank, *Filmgenres und Filmgattungen*, Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023.
- Podrez, Peter, „Der Horrorfilm“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 539-555.
- Roberts, Tomi-Ann et al., „'Feminine Protection': The Effects of Menstruation on Attitudes Towards Women“, *Psychology of Women Quarterly*, 26(2), 2002, S. 131-139.
- Rosewarne, Lauren, *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*. Lanham: Lexington Books, 2012.

- Rozin, Paul et al., „Individual differences in disgust sensitivity: Comparisons and evaluations of paper-and-pencil versus behavioral measures”, *Journal of Research in Personality*, 33, 1999, S. 330-351.
- Schwanebeck, Wieland, „Thriller“, *Handbuch Filmgenre*, hg. v. Marcus Stiglegger, Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 497-513.
- Schwedel, Heather, „Are You There, Period Blood? It’s Me, Heather”, *Slate*, 2023, <https://slate.com/culture/2023/05/are-you-there-god-its-me-margaret-period-menstrual-blood.html>, Zugriff: 10.09.2024.
- Sharpe, Rachel F. /Sexon, Sophie, „Mother’s Milk and Menstrual Blood in Puncture: The Monstrous-Feminine in Contemporary Horror Films and Late Medieval Imagery”, *Studies in the Maternal*, 10(1), 2018, S. 1-26.
- Shelley, Lindsey Stamp, „Horror, Femininity, and Carrie’s Monstrous Puberty”, *Journal of Film and Video*, 43(4), 1991, S. 33-44.
- Stanley, Tarshia L., „The Three Faces in Eve’s Bayou: Recalling the Conjure Woman in Contemporary Black Cinema”, *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*, hg. v. Sharon R. Sherman/Mikel J. Koven, Logan: Utah State University Press, 2007, S. 149-165.
- Stumer, Jenny, „(Un)masking femininity: desire and fantasy in Anna Biller’s The Love Witch”, *Feminist Media Studies*, 22(5), 2022, S. 1211–1226.
- Thompson, Kristin, „The Concept of Cinematic Excess”, *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, hg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, 1986, S. 130-142.
- West, Candace/Zimmerman, Don H., „Doing Gender“, *Gender & Society*, 1(2), 1987, S. 125-151.
- Williams, Linda, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film quarterly*, 44(4), 1991, S. 2-13.
- Wood, Robin, „An introduction to the American horror film”, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, S. 108-135.

Filme

- 20th Century Women*, R.: Mike Mills, US 2016.
- A Cure for Wellness*, R.: Gore Verbinski, US/DE 2016.
- A Walk on the Moon*, R.: Tony Goldwyn, US 1999.
- Agora*, R.: Alejandro Amenábar, ES 2009.
- An Angel at My Table*, R.: Jane Campion, NZ/AU/GB 1990.
- Are You There God? It's Me, Margaret*, R.: Kelly Fremon Craig, US 2023.
- Borat Subsequent Moviefilm*, R.: Jason Woliner, US/GB 2020.
- Boys Don't Cry*, R.: Kimberly Pierce, US 1999.
- Brimstone*, R.: Martin Koolhoven, NL/FR/DE/SE/GB 2017.
- Capernaum*, R.: Nadine Labaki, LB 2018.
- Carrie*, R.: Brian de Palma, US 1976.
- Catherine Called Birdy*, R.: Lena Dunham, US/GB, 2022.
- Dirty Love*, R.: John Asher, US 2005.
- Eve's Bayou*, R.: Kasi Lemmons, US 1997.
- Excision*, R.: Richard Bates Jr., US 2007.
- Fair Play*, R.: Chloe Domont, US 2023.
- Ginger Snaps*, R.: John Fawcett, CA 2000.
- Happy Campers*, R.: Daniel Waters, US 2001.
- In the Company of Men*, R.: Neil LaBute, US 1997.
- It Stains the Sands Red*, R.: Colin Minihan, CA/US 2016.
- Lady Bird*, R.: Greta Gerwig, US 2017.
- Mary Queen of Scots*, R.: Josie Rourke, US/GB 2018.
- Midsommar*, R.: Ari Aster, US/SE 2019.
- Movie 43*, R.: Elisabeth Banks, US 2013.
- My Girl*, R.: Howard Zieff, US 1990.
- Osama*, R.: Siddiq Barmak, AF/JP/IE/NL/IR 2003.
- Perpetrator*, Jennifer Reeder, US/FR 2023.
- Run Sweatheart Run*, R.: Shana Feste, US 2020.
- Saltburn*, R.: Emerald Fennell, US/GB 2023.
- Slums of Beverly Hills*, R.: Tamara Jenkins, US 1998.
- Superbad*, R.: Greg Mottola, US 2007.

- The Blue Lagoon*, R.: Randal Kleiser, US 1980.
- The Exorcist*, R.: William Friedkin, US 1973.
- The Love Witch*, R.: Anna Biller, US 2016.
- The Northman*, R.: Robert Eggers, US 2022.
- The Reaping*, R.: Stephen Hopkins, US 2007.
- The Runaways*, R.: Floria Sigismondi, US 2010.
- The Souvenir: Part II*, R.: Joanna Hogg, US/GB/IE 2019.
- The Virgin Suicides*, R.: Sofia Coppola, US 1999.
- The Worst Person in the World*, R.: Joachim Trier, NO/FR/DK/SE 2021.
- Towelhead*, R.: Alan Ball, US 2007.
- Verónica*, R.: Paco Plaza, ES 2017.
- Wildling*, R.: Fritz Böhm, US 2018.

6. Anhang

Abstract Deutsch

Titel: Period Piece – Inszenierung von Menstruation in Spielfilmen aus genreanalytischer und feministisch-filmtheoretischer Perspektive

Abstract:

Die filmische Inszenierung von Menstruation reflektiert tief verwurzelte gesellschaftliche Normen, Tabus und Machtstrukturen und eröffnet zugleich einen Raum für die Aushandlung von Geschlechterrollen und patriarchalen Hierarchien. Diese Masterarbeit untersucht aus einer genreanalytischen und feministisch-filmtheoretischen Perspektive, wie Menstruation in westlichen Spielfilmen seit 1976 inszeniert wird, mit besonderem Fokus auf Szenen, die explizit Menstruationsblut zeigen. Sie analysiert Menstruation sowohl als biophysiologisches Phänomen als auch als kulturelles Symbol für Macht, Angst und gesellschaftliche Transformation.

Die Arbeit verortet diese Inszenierungen im Kontext feministischer Filmtheorie und Geschlechterforschung, indem sie theoretische Konzepte wie Barbara Creeds „The Monstrous-Feminine“, Julia Kristevas Theorie des „Abjekten“ und den „Male Gaze“ von Laura Mulvey anwendet. Es wurde untersucht, wie Menstruation als Grenzphänomen zwischen Normalität und Stigmatisierung inszeniert wird und wie das Medium Film zur Konstruktion von binärem Geschlecht und Weiblichkeit beiträgt. Dabei zeigt sich, dass der Film nicht nur bestehende gesellschaftliche Normen widerspiegelt, sondern auch aktiv an deren Konstruktion beteiligt ist – sei es durch die Stigmatisierung oder die Sichtbarmachung von Menstruation als emanzipatorisches Narrativ.

Die Analyse offenbart, dass Menstruation im Film oft als ambivalentes Symbol fungiert, das sowohl die intime Dimension des weiblichen Körpers als auch gesellschaftliche Tabus thematisiert. Im Horrorgenre wird sie beispielsweise als Moment der Transformation und Bedrohung inszeniert, wobei Menstruationsblut als gefährliches oder unheimliches Element fungiert. In Coming of Age-Dramen hingegen wird die erste Menstruation etwa in *The Blue Lagoon*, *Eve's Bayou* oder *Osama* als isolierende und schambesetzte Erfahrung dargestellt, wodurch die Spannung zwischen der privaten Dimension der Menstruation und dem öffentlichen Raum des Films verdeutlicht wird. Die Arbeit zeigt, dass Menstruation im Film nicht nur als Spiegel gesellschaftlicher Tabus dient, sondern auch als Mittel zur Dekonstruktion traditioneller

Narrative genutzt wird. Trotz der zunehmenden Sichtbarkeit von Menstruation im Film bleibt die Inszenierung oft von patriarchalen Vorstellungen geprägt, die den weiblichen Körper entweder als Quelle der Gefahr oder der Verwundbarkeit darstellen.

Abstract Englisch

Titel: Period Piece – The Cinematic Representation of Menstruation in Feature Films from a Genre-Analytical and Feminist Film Theory Perspective

Abstract:

The cinematic representation of menstruation reflects deeply ingrained societal norms, taboos, and power structures, while simultaneously opening a space for the negotiation of gender roles and patriarchal hierarchies. This master's thesis examines, from a genre-analytical and feminist film-theoretical perspective, how menstruation has been portrayed in Western feature films since 1976, with a particular focus on scenes that explicitly show menstrual blood. It analyzes menstruation both as a biophysiological phenomenon and as a cultural symbol of power, fear, and societal transformation.

The thesis situates these representations within the context of feminist film theory and gender studies, applying theoretical concepts such as Barbara Creed's "The Monstrous-Feminine", Julia Kristeva's theory of the "Abject", and Laura Mulvey's "Male Gaze". It explores how menstruation is depicted as a boundary phenomenon between normality and stigma, and how the medium of film contributes to the construction of binary gender and femininity. The analysis shows that film not only reflects existing societal norms but also plays an active role in their construction—whether through the stigmatization or the visibility of menstruation as an emancipatory narrative.

The analysis reveals that menstruation in film often serves as an ambivalent symbol, addressing both the intimate dimension of the female body and societal taboos. In the horror genre, for example, menstruation is portrayed as a moment of transformation and threat, with menstrual blood functioning as a dangerous or uncanny element. In coming-of-age dramas, on the other hand, the first menstruation is frequently depicted as an isolating and shameful experience, highlighting the tension between the private nature of menstruation and the public space of the film. This thesis demonstrates that menstruation in film not only serves as a mirror of societal

taboos but is also used as a tool for deconstructing traditional narratives. Despite the increasing visibility of menstruation in film, its representation is often still shaped by patriarchal notions, portraying the female body either as a source of danger or vulnerability.