

Susanne Weingarten

„Body of Evidence“

Der Körper von Demi Moore

By means of raw, naked willpower, the iron maiden (once the sweet Demi Moore) has fearlessly forged herself into a movie-making machine of unsurpassed strength.¹

Kein anderer amerikanischer Filmstar der Gegenwart wird mit solcher Vehemenz gehaßt und angegriffen wie Demi Moore: Ein Internet-Artikel titulierte sie vor kurzem als „El Tacky Supremo, the one-woman train wreck who has single-handedly brought monstrous vulgarity back to Hollywood“ (Seipp 1997, N.pag.). Bei keinem anderen Star wird so oft die Frage gestellt, warum gerade diese Person es zu ihrem Hollywood-Status gebracht hat: Über welche „Aura“, welches „Charisma“ Moore denn schon verfüge? Welche Zugkraft sie für die Zuschauer besitze? Daß es nicht ihre „natürliche“ Starausstrahlung ist, wird mittlerweile als geradezu selbstverständlich vorausgesetzt, wie die Einleitung eines US-Filmkritikers zur Rezension ihres jüngsten Films, G.I. JANE (USA 1997, Ridley Scott), deutlich macht:

Like the character she plays, Moore is a woman no one thought capable of completing the task she set for herself – becoming a star. [...] Certainly neither talent nor charisma nor the sort of star presence that ignites an audience’s imagination played a part in Moore’s ascent. Her presence is too tinny and unyielding for that. [...] It’s as if Moore thought she could win us over simply by keeping herself in front of us, and by letting the trappings of success convince us of her star wattage (Taylor 1997, n.pag.).

Aber ganz offensichtlich ist Moore doch seit etlichen Jahren ein Star, wenn man die Kriterien von Erfolg, Kontinuität und Image (Faulstich/Korte 1997) zugrunde legt, und in ihrer Persona scheinen sich Ambivalenzen und Reibungspunkte zu finden, welche die Öffentlichkeit dazu veranlassen, sich

¹ Aus der „1997 Power List“ der US-Filmzeitschrift *Premiere* (Mai 1997, 97). Moore rangiert auf Platz 75.

intensiver und oft aggressiver als im Falle anderer Stars (z.B. bei den annähernd gleichaltrigen Julia Roberts oder Sandra Bullock) mit ihr auseinandersetzen. Dieser Essay wird daher die Karriere Demi Moores untersuchen – und versuchen, Erklärungen für die Aggressionen und das dahinterliegende kulturelle Unbehagen an ihrer Persona zu finden. Untersuchungszeitraum sind die neunziger Jahre: von GHOST (GHOST – NACHRICHT VON SAM, USA 1990, Jerry Zucker), dem Film, mit dem Moore zum Star wurde, MORTAL THOUGHTS (TÖDLICHE GEDANKEN, USA 1991, Alan Rudolph) und THE BUTCHER'S WIFE (DER MANN IHRER TRÄUME, USA 1991, Terry Hughes) über A FEW GOOD MEN (EINE FRAGE DER EHRE, USA 1992, Rob Reiner), INDECENT PROPOSAL (EIN UNMORALISCHES ANGEBOT, USA 1993, Adrian Lyne), DISCLOSURE (ENTHÜLLUNG, USA 1994, Barry Levinson) und THE SCARLET LETTER (DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE, USA 1995, Roland Joffé) bis zu THE JUROR (NICHT SCHULDIG, USA 1995, Brian Gibson), NOW AND THEN (NOW AND THEN – DAMALS UND HEUTE, USA 1995, Lesli Linka Glatter), STRIPEASE (USA 1996, Andrew Bergman) und dem Ende August 1997 in den USA gestarteten G.I. JANE.

Verfolgt man die Entwicklung des Stars Moore in diesem Zeitraum, so ist Moores Entwicklung so bemerkenswert, daß sich daraus – unter anderem – die Frage ergibt, die ein amerikanischer Kritiker, wiederum anlässlich des Starts von G.I. JANE, in der *Los Angeles Times* stellte:

How has an actress who first won hearts in the mushy GHOST ended up morphing into someone who is most convincing doing push-ups, an actress who now seems as out of place in a standard romantic embrace as John Wayne did once upon a time? That would be a story well worth the telling (Turan 1997, C8).

Diese Rekonfiguration ihres Images – von der trauernden, zaghaften Witwe in einer Romanze zur muskelbepackten, fast kahlgeschorenen Machofrau in einem Militärdrama – läßt sich eindrucksvoll anhand von Moores Umgang mit ihrem Körper und ihrer Sexualität nachvollziehen. Dieser Essay soll daher auch die exemplarische Dekonstruktion eines weiblichen Star-Körpers und dessen Geschlechtsperformance beschreiben und analysieren.

Warum gerade anhand ihres Körpers? Wie bei kaum einem anderen weiblichen US-Filmstar der Gegenwart (ausgenommen vielleicht Sharon Stone) wird der populäre Diskurs über Moore von einem Diskurs über ihren Körper und ihre Sexualität dominiert. Dies ist zum einen Folge der Tatsache, daß Moore – die schon zu Beginn ihrer Karriere Anfang der Achtziger Pin-up-Fotos gemacht hatte – ihren Star-Status unter anderem – rollenextern –

über einen strategischen Medien-Einsatz ihres entblößten Körpers erreicht hat, etwa durch ihre spektakulären Titelbilder in der US-Zeitschrift *Vanity Fair* – im August 1991 als hochschwangere Nackte und im August 1992 als nur mit Körperfarbe „bekleideter“ Akt – sowie durch ihre Gender-Bender-Fotoserie in der britischen Zeitschrift *Arena* im Oktober 1996, in der Moore als „Mann“ mit Anzug, Krawatte und Bärtchen posierte, im letzten Bild aber ihre Brüste unter aufgeknöpftem Herrenhemd zur Schau stellte. Sie profilierte sich des weiteren durch Striptease-Darbietungen in diversen amerikanischen Talkshows, unter anderem bei David Letterman.

Zum anderen resultiert die Körperfixiertheit des Moore-Diskurses daraus, daß ihre Rollen häufig die sexualisierte Frau thematisieren: sei es die sexuell aggressive Chefin und Quasi-Vergewaltigerin in *DISCLOSURE*, sei es die Ehefrau als sexuelles Tauschobjekt in *INDECENT PROPOSAL*, die auf ihr Recht auf sexuelle Erfüllung pochende Ehebrecherin in puritanischer Zeit in *THE SCARLET LETTER*, oder sei es die Männerphantasien stimulierende Nackttänzerin in *STRIPTease*.

Darüber hinaus läßt sich bei Moore in den neunziger Jahren eine Manipulation ihres Körpers (durch plastische Chirurgie und intensives Muskeltraining) nachvollziehen, die nur mit den operativen Veränderungen von Michael Jackson und Cher vergleichbar ist – und auch diese zunehmende Manipulation ihrer außerfilmischen Persona ist ein wesentlicher Bestandteil des populären Moore-Diskurses geworden.

Wie die keines anderen weiblichen Stars faßt daher derzeit die intertextuelle Persona Demi Moores einen ganzen Cluster von kontroversen und kontradiktorischen Topoi zu weiblicher Körperlichkeit und Sexualität in der Postmoderne zusammen: Moore „verkörpert“ das umstrittene Ideal des artifiziellen und athletischen weiblichen Leibes, sie kombiniert die kulturell traditionell getrennten Weiblichkeitsbilder von einerseits Schwangerschaft und Mutterschaft (beides sowohl in der „Wirklichkeit“ der biologischen Person Moore wie in ihren Medienauftritten und Rollen) und andererseits verlockender (Hetero-) Sexualität, und sie spielt darüber hinaus zunehmend mit dem Image geschlechtlicher Androgynität. Insofern ist Moores Körper zugleich ein „body of evidence“ ihrer eigenen Identitäts-Performance und der gegenwärtigen gesellschaftlichen Weiblichkeits-Zurichtungen.

Als zentrale Konzepte haben sich Körper und Körperlichkeit in diversen Diskursen herauskristallisiert, die für das Feld der Star Studies im postmodernen Kontext von wesentlicher Bedeutung sind. Im Werk poststrukturalistischer Denker, allen voran Michel Foucault, fungiert der Körper als

soziokultureller Text und als jener Ort, an dem sich gesellschaftlich-ideologische Operationen der Macht und Kontrolle, des Wissens, der Identitäts- und Subjektbildung sowie der Sexualisierung einschreiben. Daran in kritischer Appropriation anschließend, verbindet die aktuelle feministische Theorie der Gender Studies (Butler 1991; McNay 1992; Bordo 1993) diese Thesen mit einer Dekonstruktion des binären Konzepts von Männlichkeit/Weiblichkeit, einer Problematisierung der Sex/Gender-Differenzierung und einer Neudefinition von Geschlechtsidentität als Prozeß, als performativem Akt. Außerdem lenkt diese feministische Theorie die Aufmerksamkeit auf den von Foucault und anderen Poststrukturalisten vernachlässigten Aspekt der Geschlechtsabhängigkeit jeder Subjektkonstruktion.

Erst allmählich werden die Fragestellungen aus Poststrukturalismus und Gender Studies von der feministischen Filmtheorie wie auch von den Star Studies rezipiert (etwa von Krutnik 1991; Tasker 1993; Cohan/Hark 1993; Studlar 1996) und für ihre spezifische Forschung appropriiert. Dies ist überraschend, da die poststrukturalistische Theorie eine Problematisierung des geschlechtlich determinierten Körpers als Konstrukt offeriert, die mit einem zentralen Aspekt des Star-Phänomens korrespondiert: Auch der Star ist ein (naturalisiertes) Konstrukt, ein „star text“ (Dyer 1979), der sich aus den vielfältigsten Komponenten zusammensetzt – und zwar einer, dessen Körperlichkeit (z.B. seine physische „Schönheit“, seine – wie auch immer definierte – Maskulinität bzw. Femininität, seine Jugend) von höchster Bedeutung für seinen Status ist. Startum beruht auf einer permanent inszenierten Körperlichkeit, und dies gilt insbesondere für weibliche Stars. Darum ist es in der Tat fast unerklärlich, wie Jackie Stacey anmerkt, daß

stars have remained a relatively undeveloped aspect of Hollywood cinema within feminist work since female stars might seem an obvious focus for the analysis of the construction of idealised femininities within patriarchal culture (1991, 142).

Im Gender-Diskurs nach Butler wird darüber hinaus die qua Körper konstruierte Geschlechtsidentität als „Akt“, als „kulturelle Fiktion“, als „Performanz“ oder als „stilisierte Wiederholung der Akte“ definiert, also geradezu in einer der darstellenden Kunst entlehnten Terminologie (Butler 1991, 204f). Damit tritt Butler in die Nachfolge von Konzepten wie dem der „Maskerade“, das Joan Riviere Ende der zwanziger Jahre entwickelte,² aber

² “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask” (Riviere 1986, 37).

Butler geht darüber hinaus, indem sie nicht nur den Rollencharakter des Geschlechts problematisiert, sondern auch die Substantialität des Körpers selbst, auf den diese Geschlechtlichkeit projiziert wird, grundlegend bezweifelt. Butler stellt die Frage:

Wenn der Körper kein ‚Seiendes‘ ist, sondern eine variable Begrenzung, eine Oberfläche, deren Durchlässigkeit politisch reguliert ist, eine Bezeichnungspraxis in einem kulturellen Feld der Geschlechter-Hierarchie und der Zwangsheterosexualität – welche Sprache bleibt dann noch, um diese leibliche Inszenierung – die Geschlechtsidentität, die ihre ‚innere‘ Bedeutung auf ihrer Oberfläche darstellt – zu verstehen? (1991, 204).

Die Sprache, die Butlers Körper-Theorie als Antwort anbietet, ist die der Schauspielerei, der Darstellung, der en suite gespielten Wiederholung, des Scheins (ohne jede Aussicht auf ein ontologisch verbürgtes Sein). Dies läßt es als naheliegend und besonders fruchtbar erscheinen, auch die Frage nach den Strukturen und Mechanismen dieser Identitätsbildung auf einen tatsächlichen Darsteller, eben einen Star, zu applizieren. Inwieweit gibt seine Performance – auf der Leinwand, aber auch in seinen Medienauftritten und in seiner gesamten Persona – entsprechende Performances (und damit Identitäten) im Alltagskontext vor? Inwieweit läßt sich ein populärer Diskurs über verschiedene Star-Performances als soziokultureller Stellvertreter-Diskurs über verschiedene, konkurrierende, einander unter Umständen widersprechende Geschlechtsidentitäts-Performances und Geschlechter-Ideale lesen?

Wenn jedes Subjekt seine Geschlechtsidentität durch einen unetwegten Ablauf von „geschlechtsspezifischen“ Verhaltensweisen konstruiert, wie Butler (1991, 205) mit ihrer These – „die verschiedenen Akte der Geschlechtsidentität [bringen] überhaupt erst die Idee der Geschlechtsidentität hervor“ – behauptet, dann muß zwangsläufig die extrem publike, sich ihrer selbst bewußte Darbietung von Geschlechtsidentität, die Stars leisten, zu dieser „Idee von Geschlecht“ und zur Selbstregulierung und Selbstnormalisierung des/der Einzelnen in Hinblick auf die gesellschaftlich jeweils gewünschte Geschlechts-Performance beitragen.

Für Demi Moore ergeben sich aus diesen Überlegungen folgende Fragen, die im folgenden erörtert werden sollen: Welche konkreten soziokulturellen Bedeutungen trägt Moores Geschlechtsperformance in sich? Welches Bild des weiblichen Körpers propagiert sie, und in welchen gesellschaftlichen Kontext greift sie damit ein? Welche Ambivalenzen, welches Unbehagen hinsichtlich geschlechtlicher Zuordnung – wenn überhaupt – vermittelt ihre

Körpermetaphorik? Wie korrespondieren diese Bedeutungen mit ihrer Akzeptanz bei den Zuschauern? Inwieweit korreliert Moores Strategie, ihren Körper zu formen, zu inszenieren und zur Schau zu stellen, mit der Erfolgskurve ihres Startums? Läßt sich eine Entwicklung erkennen? Welche Verbindungslinien werden im populären Moore-Diskurs zwischen ihrem Umgang mit ihrem Körper und ihrer Identität gezogen? Inwieweit wird von ihrer Körperlichkeit auf ihre „Persönlichkeit“, ihren „Charakter“ geschlossen – und mit welchen diskursiven Mechanismen geschieht dies? Welche Rolle spielt das Medium Film mit seinen spezifischen Gegebenheiten (Kino-Situation, Close-Up, Star-Tradition usw.) bei der Konstituierung der Geschlechtsidentität Moores? Inwieweit ist Moores Weiblichkeits-Performance, in feministischer Lesart, eine Perpetuierung des patriarchalen Status Quo?

Die Weiblichkeits-Performance Demi Moores läßt sich in vier Aspekte – der artifizielle Körper, der athletische Körper, der schwangere Körper, der androgyne Körper – aufsplitten, die sich teilweise gegenseitig in ihrer Wirkung ergänzen und verstärken, die teilweise aber auch (kein Text, auch kein Star-Text, ist vollkommen homogen, in sich geschlossen und widerspruchsfrei) Brechungen deutlich werden lassen.

Der artifizielle Körper

Daß Weiblichkeit ein Konstrukt darstellt, eingeschrieben durch Codes und kulturelle Fiktionen auf der Körperoberfläche, ist zwar eine Prämisse der poststrukturalistisch geprägten Gender-Theorie, doch ins allgemeine Bewußtsein ist der Konstrukt-Gedanke, wenngleich wenig reflektiert, durch ein ganz anderes Phänomen gelangt: den Boom und die zunehmende soziale Akzeptanz der plastischen Chirurgie, die mit ihrem Mythos der Machbarkeit mit einer positiven Prädisposition im Diskurs der technologiefreundlichen Industriegesellschaft rechnen kann. Nirgendwo ist der Körper deutlicher als Ort zu erkennen, an dem (stellvertretend) gesellschaftliche Kontroll- und Machtfunktionen ausgeübt werden.

Indem bestimmte Attribute von Weiblichkeit (großer Busen, rundes Gesäß usw.) künstlich herstellbar werden, muß der populäre Diskurs sich gleichzeitig von der Verherrlichung des „Naturwesens Weib“ und damit von einer langen, sexistischen Tradition verabschieden. Das Unbehagen, das mit dieser erzwungenen De-Naturalisierung von Femininität einhergeht, zeigt sich in der Insistenz, mit der etwa im populären Star-Diskurs der letzten Jahre auf die „Echtheit“ bzw. „Falschheit“ bestimmter Körperteile weiblicher

Stars verwiesen wird. Gerade Demi Moore hat nahezu obsessive Auflistungen und Vorher-/Nachher-Gegenüberstellungen ihrer (tatsächlichen oder von den Medien erfundenen) Schönheitsoperationen auf sich gezogen.

Im Falle des Star-Textes Moore ist dabei das semantische Feld aufschlußreich, in das Moores physische Artifizialität gestellt wird. Das Klatschblatt *Tango* behauptete: „Sie haßte den eigenen Körper und attackierte ihn gnadenlos, sobald sie Geld hatte“ (Schulze 1995, 26). „Die Suche nach dem perfekten Körper läßt sie nicht mehr los“, schrieb die *Bunte* (anon. 1993, 119). Ihre ersten Nacktfotos aus den Achtzigern zeigten doch „Portraits ansehnlicher Weiblichkeit, die nicht erklären, warum Moore ihren Körper seit Jahren einem rigorosen Formen-TÜV unterzieht“, befand der *Playboy* (Koberger 1996, 34). „Der hart erkämpfte Demi-Boom: ein Körper, gebastelt wie ein Kunstwerk“ war schließlich der *Bild* eine Story wert (anon. 1996, 7). Die britische Zeitschrift *The Face* beklagte „her compulsive exercising and surgery to morph her body into whatever shape is required“ (Moore 1996, 199). Das semantische Feld ist das des (traditionell unweiblichen) Krieges und Kampfes. Impliziert werden Selbsthaß, Härte, Besessenheit und Rigorosität, dazu ein Mangel an Authentizität ihres Körpers und dadurch ihres Wesens: „Demis Body, alles Lüge“, faßte die *Bunte* zusammen (anon. 1993, 119).

Anders als noch ein weiblicher Star wie Marilyn Monroe, der mit großem Erfolg zum Sinnbild von „Natürlichkeit“ und „authentischer“ weiblicher Sexualität und Lust stilisiert wurde, präsentiert Moore inzwischen ihre Femininität offensichtlich, geradezu demonstrativ als artifizielles Konstrukt – und irritiert mit dieser De-Naturalisierung die klar voneinander abgegrenzten Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit, die vermeintlich unabänderliche Gender-Binarität, auf eine Art und Weise, die in der populären Kritik mit martialischen Bewertungen wie den oben aufgeführten geahndet wird.

Diese Reaktion ist umso erstaunlicher, als Moore mit ihrer vielkritisierten „Selbstschaffung“ eigentlich nichts weiter demonstriert als eine extreme Form der Selbstnormalisierung, der Anpassung an herrschende Attraktivitätsnormen. Erschaffen werden soll der ultimative „begehrenswerte“ weibliche Körper – und in der geradezu aggressiven Darbietung ihres beträchtlichen Dekolletés, etwa in *INDECENT PROPOSAL*, *DISCLOSURE*, *THE SCARLET LETTER* und *STRIPEASE*, wird der Zuschauer auch immer wieder auf diese Schöpfung hingewiesen. In einer vielsagenden dialektischen Volte wird dieser Aspekt der Mooreschen Selbstregulierung im populären Diskurs

denn auch durchaus positiv bewertet: Als Kehrseite der kritisierten Härte, Humorlosigkeit und Besessenheit werden Ehrgeiz, Willensstärke, Selbstdisziplin und Entschlossenheit belobigt, und auch diese Eigenschaften werden im Diskurs über Moore immer wieder über ihren Körper determiniert, jedoch nicht über ihre operativen Mutationen, sondern über ihre athletische Disziplin.

Moore hat ihrem Körper sichtbar das postmoderne Konzept des „Machbaren“ eingeschrieben, der (physischen, aber auch psychischen) Gestaltung einer fluiden, wandelbaren Identität, die sich nicht mit dem vorgefundenen „Material“ des Subjekts zufriedengeben muß, sondern für selbstbestimmte „Verbesserungen“ offen ist – ein derzeit als erstrebenswert propagiertes Konzept von Selbstverwirklichung und Erfüllung.

Sicher läßt sich unter anderem auf eine puritanische Arbeitsethik (und auf ein traditionelles Konzept des menschlichen Körpers als Abbild Gottes, das nicht willkürlich manipuliert werden darf) schließen, wenn die operative Umgestaltung des Mooreschen Körpers im populären Diskurs negativ konnotiert wird: Schönheitsoperationen sind keine „Leistung“ des Patienten, sondern stellen vielmehr eine Lästerung gegen den Willen der Schöpfung dar. Der athletische Körper kann dagegen durchaus positiv bewertet werden: Zum einen ist Fitness aufwendig und anstrengend, also eine Leistung; zum anderen trifft sich der Fitness-Kult mit der tradierten „Mens Sana in Corpore Sano“-Vorstellung. Daher gibt es auch Selbstauskünfte von weiblichen Filmstars über ihr Fitnessprogramm, wogegen im allgemeinen über eventuelle Operationen Stillschweigen bewahrt wird.

Der athletische Körper

Das Weiblichkeitsideal hat sich seit dem Anfang der achtziger Jahre – übrigens popularisiert durch einen anderen Ex-Filmstar, Jane Fonda, die mit ihren Fitness- und Aerobic-Videos zur Vorturnerin der Nation mutierte – zugunsten eines sportlichen, durchtrainierten Leibes verändert. Es genügt nicht länger, nur „schlank“ zu sein; propagiert werden nun ausdefinierte Muskelstränge, Festigkeit und Härte der Körperoberfläche. Dieses Körperbild vermittelt einen eindeutigen gesellschaftlichen Wert, denn

the firm, developed body has become a symbol of correct attitude; it means that one 'cares' about oneself and how one appears to others, suggesting willpower, energy, control over infantile impulse, the ability to 'shape your life' (Bordo 1993, 195).

Fitness bedeutet, anders gesagt, „den Erfordernissen einer selbstverantwortlichen und konkurrenzfähigen Biographiegestaltung in der modernen individualisierten Risikogesellschaft gewachsen zu sein“ (Rose 1996, 128). Dem Körper werden also durch schiere Muskelmasse und Fettfreiheit Eigenschaften wie Ehrgeiz, Selbstdisziplin, Leistungsbereitschaft, Konkurrenzfähigkeit und Erfolg sichtbar eingeschrieben – und seinem Besitzer zugeschrieben. Auf all diese Erfordernisse des erfolgsorientierten Mittelstands, so signalisiert Moores Körper zunehmend in den letzten Jahren, ist ihre postfeministische Persona mehr als eingestellt. Dies ist umso bemerkenswerter, als Moore mit dieser Körpergestaltung zugleich ihren Klassenhintergrund abstreift, der immer einen wesentlichen Bestandteil ihres biografischen Mythos dargestellt hat: In eine „white trash“-Familie mit einer alkoholkranken Mutter und einem unsteten Stiefvater hineingeboren und aus eigener „Kraft“ nach oben gekommen – „pulled up by her bra straps“, wie ein Kritiker pikant formulierte (zit. n. Lippert 1997, 32) –, entspricht Moores Geschichte auch der klassischen „Rags-to-Riches“-Saga. Den „white trash“-Assoziationen der Mangelernährung durch fast food, des Alkohol- oder Drogenmißbrauchs, der Übergewichtigkeit und der generellen physischen Ungepflegtheit tritt Moore nun mit einem Elite-Körper entgegen, der ihren Abstand zu dieser Unterklasse signalisieren soll. Die Zeitschrift *Vanity Fair* liefert denn auch ein Beispiel der leistungsbereiten „wonder woman“ Moore, das ausschließlich auf ihre körperliche Ertüchtigung abhebt:

To be sure, Moore drives herself as hard as she drives others. She says she took a 24-mile bike ride the day her water broke with Scout [einer ihrer Töchter, S.W.], and went dancing that night; the day before, she had done a two-and-a-half-hour hike. She went back to work two months after Scout was born, holding herself to a ferocious discipline. At three o'clock in the morning, there she was, chugging down the street wearing a miner's headlamp, putting in the requisite number of miles (accompanied by her trainer, of course) before showing up on the set for her five A.M. call (Bennetts 1993, 126).

Auch in Moores Leinwand-Persona wird der Zusammenhang zwischen körperlicher Trainiertheit und beruflichem Erfolg immer deutlicher thematisiert. Verfügte sie in *GHOST*, *THE BUTCHER'S WIFE* und *INDECENT PROPOSAL* – also bis circa 1993 – noch über einen Körper, der in eher konventionellem Sinne „sexy“ und „attraktiv“ war, also schlank, sportiv und zugleich wohlgerundet, so hat sich seit *DISCLOSURE* ihre Figur sichtlich verändert. Moores Körper ist in diesem Sexual-Harassment-Thriller wesentlich muskulöser, härter, kraftbetonter als zuvor; in *DISCLOSURE* spielt Moore zum ersten Mal eine Karrierefrau, die sich nicht in den Dienst des

männlichen Helden stellt. Zwar hatte Moore in *A FEW GOOD MEN*, zwei Jahre zuvor entstanden, bereits eine verbissen ehrgeizige Anwältin dargestellt, die sich in einer patriarchalen Hierarchie zu behaupten sucht, doch diese Nebenfigur wurde mittels unförmig weiter Freizeitkleidung und fehlendem Privatleben zum „Blaustrumpf“ asexualisiert und entwickelte sich im Laufe der Narration zu wenig mehr als einer geistigen Sparringpartnerin des Helden.

In *DISCLOSURE* aber, in dem sie 1994 eine skrupellose, manipulative Managerin verkörpert, die über den Kopf des Helden (Michael Douglas) hinweg befördert wird, wird sie erstmals mit phallischen Attributen ausgestattet (siehe Weingarten 1995). Eine der ersten Kadrierungen ihres Körpers zeigt – in fetischisierendem Close-Up – nur ihren Unterschenkel und ihren Fuß in einem schwarzen, hochhackigen Pumps. Später wird sie dem von ihr sexuell belästigten Douglas zuflüstern: „You just lie back and let me be the boss“, und noch später wird sie ausdrücklich bestätigen: „I am a sexually aggressive woman“. Ein männlicher Angestellter vermutet angesichts ihrer Erscheinung, sie habe „nipples like pencil erasers“. Ihr regelmäßiges Fitnessstraining wird (ebenso wie ihre Sexualität) explizit als ein Bestandteil ihrer Macht und offensiven Karrierestrategie verhandelt – sie wird von ihren Untergebenen als eine Frau eingeschätzt, die „probably spends an hour on the Stairmaster every day“ und die „could kick the hell out of all of us“ – physisch wie machtmäßig. Eine zentrale Passage der Narration inszeniert denn auch Moore, die sich in hautengem Bikini-Top und Biker-Shorts auf einem Stairmaster im Firmen-Fitnessraum trimmt. Auch in *STRIPEASE* ist die von ihr dargestellte Nackttänzerin die mit Abstand trainierteste Performerin des Nachtclubs: „She has the sort of muscle definition you wouldn't expect in a stripper“, stellte die britische Sonntagszeitung *The Observer* in ihrer Filmkritik fest (Leith 1996, 13) – und Moore ist zugleich auch der Star des Etablissements. Wiederum gilt hier die Gleichung: Fitness heißt Erfolg.

Auf die Spitze getrieben wird diese Parallelisierung in *G.I. JANE*, einem pseudo-emanzipatorischen „Bootcamp“-Militärdrama, in dem Moores Figur gegen alle Widerstände beweist, daß sie die extrem harte, bis dato ausschließlich Männern vorbehaltene Grundausbildung für die SEAL-Marinetruppe durchstehen kann. Muskelkraft und Ausdauer sind hier die einzigen Kriterien für den Erfolg. Immer wieder stellt der Film Moore mit zusammengebissenen Zähnen und hervortretenden Stirnadern bei ihrem Krafttraining, vor allem ihren einarmigen (!) Liegestützen, als „spectacle“ aus – in einer dem Videoclip entlehnten Ästhetik, in der sorgfältig jeder einzelne schweißglänzende Muskelstrang ausgeleuchtet wird.

Wie in G.I. JANE besonders deutlich wird, trägt der athletische Körper aber noch andere kulturelle Codes in sich. Der fettfreie „hard body“ ist für Frauen besonders schwer zu erreichen, da ihr Gewebe, genetisch bedingt, einen höheren Fettanteil als das männliche Gewebe enthält. Daß – anders als in den fünfziger Jahren, in denen der große Busen zum Schönheitsideal erklärt wurde – derzeit flacher Bauch, muskelbepackte Arme und Oberschenkel idealisiert werden, läßt sich daher auch als eine Hinwendung zu einem maskulineren Maßstab von Weiblichkeit lesen. Am Beispiel der „stählernen Oberschenkel“ erklärt Susan J. Douglas:

[...] well-toned, machine-tooled thighs suggested that women could compete with men while increasing their own desirability. Thighs, rather than breasts, became the focus in the 1980s because presumably everyone [...] could work toward buns of steel. Women could develop the same anatomical zones that men did, giving their muscles new definition, a definition meant to serve simultaneously as a warning and as an enticement to men. Buns of steel marked a woman as a desirable piece of ass, and as someone who could kick ass when necessary (1994, 262).

Diese doppelte Botschaft – einerseits begehrenswert, andererseits durchsetzungsfähig zu sein – findet sich eine Zeitlang (ca. 1993 bis 1996) in Demi Moores Persona wieder, insbesondere in STRIPEASE, wo ihre Stripperin den ihr verfallenen Schurken (Burt Reynolds) am Ende ausmanövriert und ins Gefängnis bringt. Auch ihre Höchstgage, 12,5 Millionen Dollar, ein Rekord für Schauspielerinnen, trug ihr ausgerechnet diese Stripperinnen-Rolle ein.

Der androgyne Körper

Doch muß für ein weibliches Sex-Symbol wie Moore, deren Fan-Websites bis heute vor allem die klassischen „Entblößt im feuchten Hemd am Strand“-Pin-Up-Posen zeigen, diese Athletisierung zumindest überraschend erscheinen. Denn mit ihr geht eben eine bestimmte Art der Andrognisierung einher, die, wie Moores jüngster Film G.I. JANE beweist, zunehmend problematisch im Hinblick auf ihre Rezeption durch Kritik und Zuschauer wird.

In G.I. JANE gibt Moores Persona jeden Anschein traditioneller Weiblichkeit – und Begehrbarkeit – auf: Schwäche, Passivität, Verzicht, Weichheit werden von ihrer Figur abgelehnt. Der Film wurde in den USA mit der Zeile „Failure is not an option“ beworben, die auch über Moores gesamter Karriere stehen könnte. Die ikonographisch entscheidende Szene des Films

ist diejenige, in der Moore ihre langen Haare zu einem „buzz cut“, einer militärischen Fastglatze, abrasiert. Als „Bestrafung“ wurde ihre postwendend in den populären amerikanischen Kritiken ein Mangel an Charme vorgeworfen. Die Zeitschrift *New York* schrieb, stellvertretend für viele:

Demi Moore is all will and fury, perhaps because people won't give her the respect she thinks she deserves. But Moore has not developed as an actress; she has developed only in aggression. And since she refuses to lighten up and try to charm us (that, apparently, would be a blot on her integrity), the audience dislikes her even more – and so it goes, round and round the circle of futility (Denby 1997, 47).

Wenn Denby recht hat – und die Tatsache, daß alle Filme mit Moore in der Hauptrolle seit 1994 (*THE SCARLET LETTER*, *THE JUROR*, *STRIPTEASE*) wenig Erfolg hatten, spricht dafür –, dann stellt sich die Frage, welches Unbehagen sie mit ihrem „aggressiven“, „entweiblichten“ Image bei den Zuschauern auslöst. Daß ihre androgynen Tendenzen im populären Diskurs lange unterschlagen wurden, jedenfalls bis *G.I. JANE* dies unmöglich machte, deutet darauf hin, daß zumindest eine gewisse kulturelle Ratlosigkeit im Umgang mit dem Phänomen Moore herrscht.

Dabei hat Moore bereits häufig und sehr offensichtlich mit dem Motiv der Androgynität experimentiert, in Fotoaufnahmen (etwa der oben erwähnten *Arena*-Serie und dem *Vanity Fair*-Titel von 1992), aber auch in *STRIPTEASE*, wo sie einen ihrer Auftritte in Männerkleidung beginnt. Außerdem enthalten mehrere ihrer Rollen der letzten Jahre ansatzweise androgyne Komponenten: Als Anwältin in *A FEW GOOD MEN* trägt Moore einen seltsam mißratenen Kurzhaarschnitt, der aussieht, als hätte sich die Figur einen Dutt abgeschnitten, um eine Herrenfrisur mit „Entenschwanz“ zu erzielen; in *THE JUROR* entwickelt sich Moore von der „weichen“, erpreßbaren alleinstehenden Mutter zur „harten“, phallischen Rächlerin; und in *G.I. JANE* kulminiert ihre Maskulinisierung in einer denkwürdigen Trainingsszene, in der sie ihren Vorgesetzten auffordert: „Suck my dick!“ Dieser symbolische Phallus-Besitz wird nachdrücklich von einer späteren Machismo-Szene bestätigt, in der sie, kahlgeschoren und im Gesicht verletzt, an einer fetten Zigarre saugt und einen Scotch trinkt.

Moores Androgynisierung ist eine gegenwartsspezifische: Anders als in den zwanziger und dreißiger Jahren, in denen die schmale, jugendhafte „Garçonne“ den Idealtypus der androgynen Frau verkörperte – vergleiche etwa Katharine Hepburn in *CHRISTOPHER STRONG* (USA 1933) oder *SYLVIA SCARLETT* (USA 1936) –, nähert sich die androgyne Heldin heute

der Ikonografie des männlichen Bodybuilders an. Yvonne Tasker (1993, 3) hat dafür den auch für Frauen treffenden Begriff der „musculinity“ geprägt.

Moore tritt in eine (relativ kurze) offen phallische Tradition ein, die zunächst Action- und Thriller-Heldinnen vorbehalten war – Frauen also, die seit etwa Anfang der achtziger Jahre im Genre-Kontext die maskulin besetzte Macht aufgrund ihrer physischen wie psychischen Stärke an sich reißen konnten: etwa Sigourney Weaver in der ALIEN-Tetralogie (USA 1979-97, Ridley Scott/James Cameron/David Fincher/Jean-Pierre Jeunet), Brigitte Nielsen in RED SONJA (USA 1985, Richard Fleischer), Jamie Lee Curtis in BLUE STEEL (1988, Kathryn Bigelow), Cynthia Rothrock in CHINA O'BRIEN (USA 1988, Robert Clouse), Jodie Foster in THE SILENCE OF THE LAMBS (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, USA 1990, Jonathan Demme), Linda Hamilton in TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY (TERMINATOR 2 – TAG DER ABRECHNUNG, USA 1991, James Cameron), Angela Bassett in STRANGE DAYS (USA 1995, Kathryn Bigelow) und Geena Davis in THE LONG KISS GOODNIGHT (TÖDLICHE WEIHNACHTEN, USA 1996, Renny Harlan).

Die schillernden zwischengeschlechtlichen Selbstinszenierungen dieser „muskulinen“ Frauen reflektieren durchaus aktuelle Entwicklungen:

Was sich gegenwärtig in den Körpern und über sie vollzieht, ist die sukzessive Auflösung des klassischen Modells der polaren, sich komplementär ergänzenden Geschlechtscharaktere. Frauen- und Männerkörper verlieren ihre diametral angeordneten und damit präzisen und markanten Differenzierungsmodi. Geschlechtsspezifische Trennungsmuster nach dem Entweder-Oder-Modell verschwimmen und machen Grenzüberschreitungen, Vielfältigkeiten und Mehrdeutigkeiten Platz. Das Schema der kontrastiv unterschiedenen Frauen- und Männerkörper erübrigt sich zunehmend als sozial inadäquat im Zuge der fortschreitenden Auflösung der Rollenzuweisungen (Rose 1996, 134).

In einem solchen sich auflösenden Körper-Schema der Geschlechteridentitäten finden maskuline Frauen Platz neben feminisierten, dandyhaften Männern (vergleiche Mode-Werbekampagnen wie etwa von Joop) und extremen, aufgepumpten Machotypen (vergleiche etwa die Action-Stars Schwarzenegger, Stallone, Van Damme, Willis), aber auch neben dem Frauentyp des ausgemergelten „Waif“ (vergleiche Fotomodelle wie Kate Moss und Stella Tenant) und der klassischen hyperweiblichen 90-60-90-Beauty (vergleiche Supermodels wie Claudia Schiffer und Cindy Crawford). Indem die „Differenzierungsmodi“ zunehmend verschwinden, hat sich das Spektrum der gesellschaftlich geduldeten Geschlechtsperformances erweitert. Mit ihrer dramatischen physischen Persona reflektiert Moore wie kein ande-

rer weiblicher Hollywood-Star die Krise, in die die einst klaren Weiblichkeitsbilder geraten sind. Wie sehr sich Geschlechtszuschreibungen und akzeptable Vorstellungen von Femininität und Maskulinität verändert haben, wird im populären Kinodiskurs an Kommentaren wie dem nur halb scherzhaft gemeinten Satz in der *Newsweek*-Kritik zu G.I. JANE deutlich: "Demi Moore can beat the hell out of Sylvester Stallone" (Kroll 1997, 50B) und dem Lob dafür, daß G.I. JANE „the screen's all-time best intergender fight“ (ebd.) enthalte.

An dieser Stelle wird der Unterschied zwischen „Subjekt“ und „Star“ relevant. Während es einem weiblichen Subjekt im Alltag nahezu unmöglich ist, die vielfältigen und widersprüchlichen ikonografischen Geschlechtsvorgaben umzusetzen und den entsprechenden Leitbildern nachzukommen, ist der weibliche Star durch seine multimediale Persona dazu viel eher in der Lage. Denn seine Geschlechts-Performance setzt sich aus vielen Performances (Leinwandrollen, Pin-Ups, Interviews usw.) zusammen, aus immer neuen Darbietungen, in denen Identität als facettenreicher, spielerischer performativer Akt erprobt, konstruiert und unter Umständen wieder verworfen werden kann: ein Dauerversuch am eigenen Leib, dem gerade Moore sich in den neunziger Jahren unterzogen hat. In diesem performativen Gesamtakt sind Kontra-diktionen leichter aufhebbar, da die einzelne Rollenerscheinung in einem Film, einer Fotostrecke, einer PR-Kampagne usw. nicht in gleichem Maße dauerhaft (und verpflichtend) ist wie das alltägliche Geschlechtsrollenspiel, das ein Subjekt im Alltag zu leisten hat.

Moore allerdings scheint in ihrer Geschlechtsperformance *zu viele* kontradiktorische Elemente zusammengezogen zu haben – daß sie gleichzeitig hypersexualisierte Superwoman (etwa in *STRIPTEASE*) und „muskuliner“ Superman (in G.I. JANE) sein will, wird im populären Diskurs mit Ablehnung und Kritik quittiert: "Demi Moore has made a career of gender stunts", warf ihr in diesem Zusammenhang die US-Zeitschrift *New York* (Lippert 1997, 32) vor.

Der schwangere Körper

Ein weiterer Aspekt, den Moore in ihre öffentliche Identität einzugliedern versucht, ist die Tatsache ihrer Mutterschaft. In die bis jetzt skizzierte, narzißtisch orientierte Körper- und Karrierebiografie des Stars Moore passen ihre drei Schwangerschaften auf den ersten Blick nicht. Ein schwangerer Körper ist traditionell ein asexueller, enterotisierter Körper, zugleich ein weiblicher Körper außer Kontrolle, nicht formbar durch „Willenskraft“ und

Training der Schwangeren. Bis heute wirkt ein Abbildungstabu in Hinblick auf den nackten schwangeren Leib nach, das sich erst allmählich aufzulösen beginnt. Moore dagegen hat ihre Schwangerschaft, vor allem in ihrem *Vanity Fair*-Titel von 1991, auf provokative Weise sexualisiert. Die Provokation war – laut Moores Aussagen in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Interview* – gezielt:

[...] I thought about how people in this country don't want to embrace motherhood and sensuality. They're afraid to imagine a pregnant woman as sexy. [...] But while you're pregnant you're made to feel not beautiful or sexually viable. You're either sexy, or you're a mother. I didn't want to have to choose, so I challenged that (Rubenstein 1996, 88).

Mit dieser Sexualisierung und Ästhetisierung von Schwangerschaft induziert Moores Weiblichkeitsperformance den neuen Zwang, sich als Frau jederzeit – auch in der Schwangerschaft – als begehrenswert zu inszenieren. Darüber hinaus wird in Moores Entwicklung das Phänomen der Schwangerschaft als spurenlos präsentiert: Schon wenige Monate nach der Geburt von Tochter Scout zeigte sie sich, laut *Stern* „tadellos abgesehen“ (Kruttschnitt 1993, 85), als Akt in *Vanity Fair* und stützte damit die These von Lotte Rose, daß der Frauenkörper heute zwar ein Kind gebären darf, „doch er darf mit diesem Ereignis kein anderer werden. Was hiermit passiert, ist letztlich die Auslöschung des Mutterkörpers in unserer Kultur“ (1996, 145).

Eben diesen straffen, schlanken, verführenden, nicht-mütterlichen Frauenkörper führte Moore auch in *THE JUROR* und vor allem in *STRIPEASE* vor, obwohl sie in beiden Fällen eine Mutter spielte. Damit wird Schwangerschaft zur ultimativen Herausforderung der Weiblichkeitsperformance umkodiert, zum Symbol eines Leistungswillens, der über weibliche „Schwäche“ triumphiert und den Körper jederzeit für den heterosexuellen Zugriff als „begehrenswert“ bereit und in Form hält.

Die Irritationen und Kritik, die Moores Geschlechtsperformance in den neunziger Jahren – mit ihrer allzu offensichtlichen Konstruktion von Weiblichkeit, den Widersprüchen innerhalb dieser Konstruktion und der daraus resultierenden De-Naturalisierung von Geschlechtsidentität – immer wieder auf sich gezogen hat, werden im populären Diskurs mit erstaunlicher Übereinstimmung auf eine Tatsache zurückgeführt: Der Zuschauer sieht Moore „arbeiten“. Zu *STRIPEASE* schrieb die deutsche Frauenzeitschrift *Amica*: „Sie hat hart für ihren Körper gearbeitet, verflucht hart, und jetzt will sie, daß jeder Mann im Publikum sabbert und daß jede Frau sagt, ‚Donnerwetter, und das nach drei Schwangerschaften‘“ (Winnemuth 1996,

85). Ähnlich die britische Zeitschrift *The Face*: "She works hard, too hard to be a bad girl, too hard it appears to have a sense of humour" (Moore 1996, 198). Gerade die Tatsache, daß Moores Persona die Konstruiertheit anzusehen ist, ihre Arbeit an Leib und Image, unterscheidet sie von anderen weiblichen Stars, etwa Sharon Stone oder Michelle Pfeiffer. In gewisser Weise markiert sie dieses Offenlegen als proletarische Heldin/Kämpferin (was ihrer Biografie entspricht und wie Moore sie etwa in *MORTAL THOUGHTS* dargestellt hat), als ambitionierte Unterklässlerin, die nicht gelernt hat, nach den Spielregeln der bürgerlichen Gesellschaft die „Fassade“ zu bewahren: "Moore has a distinctive class nuance that perhaps makes some people uncomfortable", erkannte *Newsweek* (Kroll 1997, 50B).

Dadurch aber, daß die von ihr erzeugte „kulturelle Fiktion“ nicht spielerisch leicht, sondern stets erarbeitet wirkt, zerbricht Moore fatalerweise die Illusion der Star-Persona. Diese nämlich verspricht eine Kontinuität und ein Identisch-mit-sich-selbst-Sein bei einem gleichzeitigen Wandel (etwa von Rolle zu Rolle), der nicht auf die Grenzen des real Mach- und Lebbaaren trifft; und in dieser Wandelbarkeit verspricht die Star-Persona zudem eine „jouissance“, die aus den nahezu unbegrenzten Möglichkeiten ihrer Performance erwächst. Gerade das mag es sein, was postmoderne Subjekte angesichts ihrer fragmentierten, heterogenen, dezentrierten, fast entwirklichten eigenen Ich-Erfahrung so an der Starkultur reizt: die garantierte Kontinuität im spielerischen Wandel, die dort „vorgelebt“ wird. Im Falle Demi Moores aber ist diese „jouissance“ eingeschränkt, was in der Rezeption entsprechend negativ geahndet wird.

Zudem haben die extreme Artifizialität wie Athletizität des Mooreschen Karrierekörpers zu einer „Übererfüllung“ der Schönheitsnorm geführt, die ins Gegenteil der intendierten Wirkung umgeschlagen ist: Indem Moore die Herstellung perfekter Weiblichkeit und Sexualität anstrebte, hat sie diese in eine Art Travestie verwandelt – die Frau als „Drag Queen“ ihrer selbst. Auch diese Travestie trägt zur Negativ-Reaktion auf Moores Persona bei. Ein deutliches Beispiel für das kulturelle Unbehagen, das ihre Hyperperfektion auslöst, lieferte der populäre amerikanische Tageszeitungs-Cartoon „Doonesbury“ (Trudeau 1997), der auf die Tatsache anspielte, daß Moores Geburtsort Roswell, New Mexico, zugleich der Ort der angeblichen Außerirdischen-Landung von 1947 ist. Die Cartoon-Figuren erörtern, ob es eine Verbindung zwischen Moore und den Außerirdischen geben könnte ("Think there's a connection?" – "Well. Don't you think her body is just a little too perfect?"), und diese Quasi-Gleichsetzung Moores mit einem Alien ist zweifellos Ausdruck einer massiven Irritation. Zudem waren ihre letzten

drei Filme vor G.I. JANE kommerzielle Mißerfolge, eine Tatsache, die mit großer Häme in der Branche und in den Medien kommentiert wurde, etwa wie in *Amica*: „Demi Moore ist ein hemmunglos talentfreies Starlet, das sich ausziehen kann und sonst nix“ (Winnemuth 1996, 87).

Aber solche Häme verkennt ganz offenbar Moores Bedeutung. Demi Moore ist der erste wahrhaft postmoderne Hollywood-Star, denn sie zitiert in ihrer Persona den Glamour, den Exzeß und das Drama des Old Hollywood (nicht zufällig lautet ihr Spitzname „Gimme Moore“), lauter Star-Attribute, die mit Schauspielerstars wie Meryl Streep im New Hollywood der siebziger und achtziger Jahre schon abgeschafft schienen. Sie stellt diese Attribute zugleich als Zitat aus und verbindet sie durchaus raffiniert mit aktuellen Diskursen zu Geschlecht, Identität, weiblicher Selbstbestimmung und Feminismus – sie sei „Joan Crawford in combat boots“, schrieb *The Los Angeles Times* (Turan 1997, C1). In den Reihen der weiblichen Filmstars des amerikanischen Mainstream nimmt sie dadurch in den neunziger Jahren eine Ausnahmestellung ein. In ihrer Kontrolle der kinematografischen Images, der Oberflächen, des Star-als-Ware-Fetischismus und der kulturellen Codes erweist sie sich als Manipulatorin der medialen Wirklichkeitswahrnehmung, vergleichbar nur mit Madonna; und in ihrer absoluten Erfüllung einer Ideologie des Machbaren und der (geschichtslosen) Selbsterschaffung verkörpert sie den amerikanischen Traum mit einer so gnadenlosen Konsequenz, daß dies nicht einmal dem amerikanischen Publikum ganz geheuer ist.

Literatur

- anon. (1993) Demis Body, alles Lüge. In: *Bunte* v. 6. Mai, S. 119.
- anon. (1996) Demi Moore – Striptease für 19 Millionen. In: *Bild* v. 22. April, S. 7.
- Bennets, Leslie (1993) Demi's State of Grace. In: *Vanity Fair*, Nr.12/Dezember, S. 122-126, 154-157.
- Bordo, Susan (1993) *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of London Press.
- Butler, Judith (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Orig.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990).
- Cohan, Steven / Rae Hark, Ina (eds.) (1993) *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Denby, David (1997) Performing SEAL. In: *New York* v. 1. September, S. 47.72.
- Douglas, Susan J. (1994) *Where the Girls Are. Growing up Female with the Mass Media*. New York: Times-Random House.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.

- Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.) (1997) *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. München: Fink.
- Koberger, Peter (1996) Strip-tease mit Demi Moore. Die Traumfrau auf dem Olymp von Hollywood. In: *Playboy* August, S. 34-35.
- Kroll, Jack (1997) Survival of the Fittest. Body language: Sly goes soft, Demi gets hard. In: *Newsweek* v. 1. September, S. 50B.
- Krutnik, Frank (1991) *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, and Masculinity*. London: Routledge.
- Kruttschnitt, Christine (1993) Objekt der Begierde. In: *Stern*, Nr. 21 v. 19. Mai, S. 84-86.
- Leith, William (1996) Boom to bust. In: *The Observer* v. 22. September, S. 13-14.
- Lippert, Barbara (1997) Demi-Feminism. In: *New York* v. 25. August, S. 32, 37.
- McNay, Lois (1993) *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*. Boston: Northeastern University Press.
- Moore, Suzanne (1996) Demi Moore – Working Girl. In: *The Face* September, S. 198-199.
- Riviere, Joan (1986) Womanliness as Masquerade (urspr. in: *International Journal of Psychoanalysis*, 10. Jg., 1929). Nachgedruckt in: *Formations of Fantasy*. Ed. by Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan. London: Viking Penguin, S. 35-44.
- Rose, Lotte (1996) Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmütterlichung des Körpers in den Weiblichkeitsidealen der Risikogesellschaft. In: *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Hrsg. v. Irene Dölling & Beate Kraus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 125-149.
- Rubenstein, Hal (1996) Demi No Dummy. Why Demi Moore wants, does, and gets more. In: *Interview* Juli, S. 85-88, 92.
- Schulze, Anne-Kathrin (1995) Demi Moore in der Form ihres Lebens. In: *Tango* v. 16. März, S. 24-26.
- Seipp, Catherine (1997) Demi's Monde. In: *Salon* v. 22. August, N.pag. Online. Internet. 27. August 1997.
<http://www.salonmagazine.com/aug97/media/media970822.html>
- Stacey, Jackie (1991) Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. v. Christine Gledhill. London: Routledge, S. 141-163.
- Studlar, Gaylyn (1996) *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press.
- Tasker, Yvonne (1993) *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Taylor, Charles (1997) No Pain no Jane. In: *Salon* v. 22. August, N.pag. Online. Internet. 27. August.
<http://www.salonmagazine.com/aug97/entertainment/jane970822.html>
- Trudeau, Garry (1997) Doonesbury. Cartoon. In: *International Herald Tribune* v. 7. Juli, S. 23.

- Turan, Kenneth (1997) Shipping Out With Moore In 'G.I. Jane'. In: *Los Angeles Times* v. 28. August, S. C1,C8.
- Weingarten, Susanne (1995) *Die Rückkehr der phallischen Frau in Hollywood-Kino der achtziger Jahre*. Coppingrave: Coppi.
- Winnemuth, Meike (1996) Der nackte Schwachsinn. In: *Amica* September, S. 85-88.