

INTENSITÄTEN IN KOLLISION

Der Körper als Einschreibefläche polymorpher Identitäten in David Lynchs *Inland Empire*

VON CHRISTIANE MATHES

In Bezug auf Körperlichkeit in Lynchs frühem und mittlerem Filmschaffen werden oft Aspekte des Monströsen, Grotesken und der Deformation hervorgehoben¹ – das Baby in *Eraserhead* (USA 1977), John Merrick in *The Elephant Man* (USA 1980), Baron Harkonnen in *Dune* (USA 1984), Bobby Peru, Juana und Perdita Durango in *Wild at Heart* (USA 1990) oder der Einarmige in *Twin Peaks - Fire Walk with Me* (Frankreich/USA 1992) sind nur als die einprägsamsten Beispiele abweichender Körperbilder zu nennen. Der Körper wird präsentiert als in seiner fleischlichen Materialität gefangen und diese erleidend, Gewalt, Begehren und Verfall ausgeliefert. Zudem zeichnen sich Lynchs Filme visuell durch eine augenfällige Betonung des Körperlichen aus, allgegenwärtig ist Lynchs Faszination für Texturen wie Haut, offene Wunden, Geschwüre oder gar Gehirnmasse; die Großaufnahmen von Augen, Ohren oder sinnlich geöffneten Lippen sind längst als ikonische Partialobjekte, sogenannte »Lynchismen«², zu einem Markenzeichen geworden.

An diese deformierten und versehrten Körper sind zunächst noch univoke Identitäten gekoppelt, die Konstitution von personaler Identität – nach John Lockes klassischer Vorstellung kontingenter Identität verstanden als das physische und psychische »Sich-Selbst-Gleich-Bleiben eines vernünftigen Wesens«³ über Raum und Zeit hinweg – steht in direktem Verhältnis zu einem kontinuierlich fortbestehenden Körper. Die Verschiebungen in diesem Verhältnis beginnen mit *Twin Peaks - Fire Walk with Me*, dem Film, der den Übergang zum Spätwerk markiert: Bobs Identität infiltriert die von Leland Palmer und manifestiert sich physisch, indem Lelands Körper zeitweise von Bob besetzt und zu dessen Gestalt umgebildet wird; es findet eine parasitäre Zersetzung von Identität und eine Unterbrechung der körperlichen Kontinuität statt.

1 Vgl. hierzu beispielsweise Seeßen: David Lynch und seine Filme, S. 22f.; Bechmann: »Der Körper: Kontrolle und Kontrollverlust«.

2 Seeßen: David Lynch und seine Filme, S. 14.

3 Locke: Versuch über den menschlichen Verstand, S. 420.

I. AN OCEAN OF POSSIBILITIES – DER KÖRPER ALS MÖGLICHKEITSFELD

Mit dem Spätwerk Lynchs vollzieht sich ein Wandel von einem materiellen, deformierten zu einem transzendenten Körper, der zwar noch über ein kontinuierliches Bewusstsein verfügt, dieses ist jedoch nicht mehr an bloße Körperlichkeit gebunden, das leibliche Dasein kann überschritten werden. Konnten im frühen und mittleren Schaffen Lynchs physischer Körper und personale Identität einander noch verhältnismäßig eindeutig zugeordnet werden, setzt dagegen mit *Lost Highway* (Frankreich/USA 1997) eine klare Wende ein – das direkte Verhältnis von Körperkonstruktion und Identitätskonstitution löst sich radikal auf, eine Identität kann verschiedene Körper durchlaufen, wie im Fall von Fred Madison, dessen Bewusstsein sich in den Körper von Pete Dayton transformiert. Somit verliert die Definition von Locke ihre Gültigkeit, welche die transtemporale Kontinuität von Körper und Bewusstsein als einer Einheit als notwendiges Kriterium erfordert, und der Körper ist kein verlässliches Merkmal personaler Identität mehr. *The Straight Story* (Frankreich/GB/USA 1999) stellt ein retardierendes Moment dieser Entwicklung dar, steht hier doch gerade die Unzulänglichkeit des physischen Körpers und die Unmöglichkeit diesen letztlich zu überwinden im Vordergrund. Mit *Mulholland Drive* (USA 2001) setzt sich diese Entwicklung in einer Variation fort – ebenfalls ist die univoke Zuweisung von kontinuierlich existierendem Körper und personaler Identität nicht mehr möglich, doch statt einer singulären Identität, die sich auf verschiedene Körper verteilt, setzen sich doppelte Identitäten auf einem Körper ab.

Inland Empire (Frankreich/PL/USA 2006) als der vorläufige Höhepunkt der angedeuteten Entwicklung stellt hierzu die Potenzierung dar – es sind nicht mehr nur verdoppelte Identitäten, sondern stetig in der Umgestaltung begriffene vielfache Identitäten, die sich auf einem kontinuierlichen Körper konstituieren. In einer Szene noch relativ zu Anfang des Films spricht die Figur Freddie Howard (Harry Dean Stanton) nicht ohne Grund von einem »ocean of possibilities« – in Anlehnung an diese Metapher kann der Körper der Protagonistin (Laura Dern) in einer ersten Annäherung als eine Art Möglichkeitsfeld⁴ begriffen werden, auf welchem sich innerhalb der Diegese verschiedene Identitätsentwürfe herausbilden. Diese Entwürfe erweisen sich jedoch als nicht stabil, vielmehr sind sie fluide und verdichten sich nur für einen begrenzten Zeitraum zu einem einheitlichen Ich, welches im Moment der Verdichtung schon sogleich zu zerfallen beginnt. Identität in *Inland Empire* kann demnach umrissen werden als ein kurzzeitiger Kristallisationspunkt in einem Feld vielfältiger Möglichkeiten. Diese Kristallisation bringt eine temporäre Identitätsstruktur hervor, die selektiv das Möglichkeitsfeld organisiert, so dass sich bestimmte Möglichkeiten verwirklichen.

Die erste Verwirklichung auf besagtem Möglichkeitsfeld ist Nikki Grace, eine alternde Schauspielerin, die den Zenit ihrer Karriere bereits überschritten hat und

4 Steven Shaviro spricht auch von »multiple potentialities of the body«, vgl. Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 79.

ihr Dasein als *trophy wife* eines vermögenden und sehr eifersüchtigen polnischen Geschäftsmannes (Peter J. Lucas) fristet. Als sie für die Hauptrolle der Sue Blue in dem Film (im Film) *On High in Blue Tomorrows* ausgewählt wird, glaubt sie an ihr Comeback. Nikki wird somit auf der innerdiegetischen Ebene eingeführt als die »Ausgangsidentität«. In Kritiken und Sekundärliteratur, wie beispielsweise bei Kaul und Palmier,⁵ findet man häufig die nahe liegende Interpretation, dass sich Nikki in ihrer Rolle der Sue verliert, (innerdiegetische) Realität nicht mehr vom Film (im Film) unterscheiden kann, ihr Leben sich mit dem der Filmfigur vermischt und sie sich letztlich ganz für Sue hält, womit Sue eine Abspaltung von Nikki wäre. Doch greift diese Deutung lediglich im ersten Drittel von *Inland Empire*, und Lynch dürfte mittlerweile wohl bekannt dafür sein, dass sich seine Filme derart einfachen Zugriffen meist entziehen. Bei genauer Betrachtung handelt es sich hierbei nicht nur um die bloße Repräsentation einer Persönlichkeitsspaltung oder multipler Persönlichkeiten im pathologischen Sinne, denn wie noch zu zeigen sein wird, sind diese beiden Identitäten – Nikki und Sue – mehrfach gespiegelt und gebrochen, sie unterliegen in sich Wandlungen, Verschiebungen und sogar Verdopplungen, was treffender mit dem Begriff polymorpher Identität erfasst werden kann.

Vorerst kann festgehalten werden, dass für den Zuschauer, ähnlich wie schon bei den Identitätsverdopplungen Betty-Diane und Rita-Camilla in *Mulholland Drive* oder zuvor Renee-Alice in *Lost Highway*, die einzige Konstante jener polymorphen Identitäten in *Inland Empire* der Körper der Protagonistin ist, auf welchem sich diese Identitäten ablagern. Hier wird er geradezu ins Zentrum der gesamten Erzählung gerückt und auch optisch zum absoluten Fixpunkt: In keinem von Lynchs vorhergehenden Filmen bewegt sich die Kamera so quälend nah am Gesicht der Schauspielerin, die handliche DV-Kamera, mit der Lynch zum ersten Mal bei einem Kinofilm arbeitet und welche ihm größtmögliche Freiheit beim Filmen gewährt,⁶ erlaubt eine ästhetisch kompromisslose Kameraführung von taktiler Intensität. Laura Dernas Schauspiel erreicht einen Grad der mimischen Ausdrucksmächtigkeit, der nahezu das Filmbild sprengt, oder wie Georg Seeßlen es formuliert: »Dern › stellt‹ nicht › dar‹, sie explodiert.«⁷ Und Lynch fängt jede dieser »Explosionen« im Detail ein.

5 Vgl. Kaul/Palmier: David Lynch, S. 129.

6 Vgl. Seeßlen: »Von der Kunst zum Kino und zurück«, S. 23.

7 Ebd.



Abb. 1/Abb. 2/Abb. 3: Die Gesichter der Laura Dern

Sowohl in *Lost Highway* als auch *Mulholland Drive* ist es noch möglich, die Identitäten jeweils bestimmten Erzählebenen zuzuordnen – obwohl Renee und Alice die gleiche Person verkörpern, kann die brünette Renee klar in der Fred-Erzählung des ersten und letzten Drittels situiert werden, während die blonde Alice nur in der Pete-Erzählung erscheint,⁸ die Identitäten lassen sich voneinander abgrenzen. In *Inland Empire* hingegen spielt Lynch gerade mit der Überschreitung und Verwischung dieser Grenzen zwischen Identitäten, so dass diese beständig ineinander übergehen. Der Körper wird damit zu einem Durchgangsort.

II. ZIRKULIERENDE INTENSITÄTEN UND NOMADISCHE SUBJEKTE

Für eine tiefer gehende Annäherung ist es sinnvoll, Deleuzes und Guattaris Vorstellung des organlosen Körpers zu Hilfe zu nehmen. Dieses Konzept entwickelt Deleuze über mehrere Schriften hinweg, zu seiner vollen Entfaltung und Ausdifferenzierung gelangt es dennoch erst in den zusammen mit Guattari entstandenen Texten zu Schizophrenie und Kapitalismus.⁹ Es verweist anfangs hauptsächlich auf die virtuelle Dimension eines realen Körpers. In *Anti-Ödipus* bezeichnen Deleuze und Guattari den organlosen Körper als »ein Ei: durchzogen von Achsen und Schwellen, von Längen- und Breitengraden, von Gradienten, die die Übergänge und Bestimmungen desjenigen kennzeichnen, das sich hier entwickelt«.¹⁰ Der organlose Körper ist folglich zunächst eine leere, unorganisierte Fläche, die stets in der Entwicklung begriffen ist, und steht im Gegensatz zum vollständig ausdifferenzierten und damit auf eine bestimmte Form festgelegten Organismus. In *Tausend Plateaus* heißt es zudem: »Ein organloser Körper ist so beschaffen, dass er nur von Intensitäten besetzt und bevölkert werden kann. Nur Intensitäten passieren und zirkulieren.«¹¹ Stark vereinfacht kann der organlose Körper umschrieben werden als eine virtuelle Oberfläche ohne Rückbindung an eine innere Tiefe, auf welcher sich Intensitäten (Ströme, Affekte oder allgemeiner Energien) verteilen und neue Strukturen formieren. Sie bilden laut Deleuze und Guattari »Regionen auf diesem organlosen Körper, das heißt Intensitätszonen, Erregungsfelder. Im Inneren dieser Felder ergeben sich Individualisierungs- und Sexualisierungsphänomene. Schwellen überschreitend, geht man über von einem Feld zum anderen: unaufhörlich wandert man, wechselt Person und Geschlecht«.¹² Steven Shaviro bezeichnet diese Felder auch als »space of nomadic multiplicities«.¹³ Ebenfalls sprechen Deleuze und Guattari in Bezug auf den organ-

8 Einzige Ausnahme ist eine Fotografie, in der beide zugleich zu sehen sind, und direkt im Anschluss Renee als eine Art Vision in der Pete-Erzählung.

9 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*; dies.: *Tausend Plateaus*.

10 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 27.

11 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 210.

12 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 110.

13 Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 79.

losen Körper von einer »Einschreibe- oder Aufzeichnungsfläche«.¹⁴ Hier ist allerdings zu differenzieren: Auf den ersten Blick scheint der Begriff der Aufzeichnungsfläche für eine filmische Analyse geeigneter zu sein, für die Anwendung auf *Inland Empire* geht er jedoch nicht weit genug, da der Vorgang der Aufzeichnung rein an der virtuellen Oberfläche wirkt, ohne die Fläche an sich zu beeinflussen oder auf sie überzugreifen. Die Oberfläche, das Medium der Aufzeichnung, bleibt neutral. Der Prozess des Einschreibens hingegen manifestiert sich nicht an, sondern *in* der Oberfläche und wirkt dabei auf sie ein, wie etwa bei einem Wachsplättchen wird etwas »eingeritzt« ohne die Oberfläche jedoch zu durchdringen. Im Einschreiben vollzieht sich demnach eine Umgestaltung der Oberfläche des organlosen Körpers, es schreiben sich neue Gradienten ein, welche Spuren oder Markierungen hinterlassen und das »Material« nachhaltig verändern. Es bilden sich demzufolge neue Strukturen auf dem organlosen Körper heraus, die allerdings erneut überschrieben werden können, da die Einschreibung nicht bis in die Tiefe wirkt. An dieser Stelle sei auch kurz das Bild der sich entlang der Rillen einer Schallplatte bewegenden Tonnadel erwähnt, welches Lynch zu Beginn und etwa in der Mitte des Films einmontiert und damit Übergänge von einer Identität zu anderen kennzeichnet. Mit dem Konzept des organlosen Körpers kann die Protagonistin in *Inland Empire* nun weiter gedacht werden als eine Einschreibefläche ohne Tiefe (oder Subjekt-Kern), auf der sich Intensitäten in Bewegung befinden und in Zonen sammeln, aus welchen sich wiederum instabile, fluide Identitäten bilden. Damit sind Nikki und Sue »Personen als intensive Zustände«¹⁵ die Verschiebungen und Wandlungen dieser Personen Zwischenstadien im Einschreibungsprozess, Intensitäten, die sich noch in Zirkulation befinden. Diesen wechselnden Personen liegt dennoch ein Subjekt zugrunde, denn Deleuze und Guattari postulieren, dass »auf der Einschreibefläche etwas sich ausmachen lässt, dem der Status eines Subjekts zukommt. Ein seltsames Subjekt ist es, bar einer festen Identität, fortwährend auf dem organlosen Körper [...] umherirrend, [...] überall als Gratifikation ein Werden oder eine Verwandlung erhaltend, aus Zuständen geboren, die es konsumiert«.¹⁶ Damit ist das Subjekt, das aus dem organlosen Körper hervorgeht, dezentriert und permanent einem Prozess des Werdens unterworfen, einem Wechselspiel von Organisation und Desorganisation ausgeliefert, es gleitet hinüber von einer Organisationsstruktur zur anderen.

III. LOOK AT ME AND TELL ME IF YOU'VE KNOWN ME BEFORE...

Nun sollen die Verfahren der Einschreibung und Überschreibung, welchen die Protagonistin als das filmische Subjekt in *Inland Empire* unterliegt, in Umrissen nachgezeichnet werden. Die als Nikki bezeichnete Identität schreibt sich also

¹⁴ Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus, S. 18.

¹⁵ Ebd., S. 111.

¹⁶ Ebd., S. 23f.

zuerst dem Subjekt des organlosen Körpers ein und organisiert sich als eine für einen bestimmten Zeitraum kohärente Identitätsstruktur, die in einem scheinbar gegenwärtigen Raum-Zeit-Gefüge verortet ist. Dieses Nikki-Subjekt durchläuft Intensitäten – erhält eine Rolle in einem Film, beginnt mit den Dreharbeiten, lässt sich von ihrem Co-Schauspieler Devon (Justin Theroux), der im Film (im Film) die Rolle des Billy spielt, zu einer Affäre verführen. Mit dieser Affäre beginnen sich schließlich die Intensitäten neu zu verteilen – zunächst als eine bloße Rolle der Schauspielerin Nikki bildet sich auf dem organlosen Körper eine weitere Intensitätsregion aus, die mit Sue Blue bezeichnet wird. Anfangs sind die Trennungslinien zwischen den beiden Intensitätsregionen Nikki Grace und Sue Blue auf dem organlosen Körper noch klar voneinander abgegrenzt, diese werden jedoch immer durchlässiger bis hin zur völligen Auflösung, bis das Feld Nikki und das Feld Sue ineinander diffundieren. Auf diese Art überschreibt eine Identitätsstruktur nach und nach die vorhergehende und organisiert sich der organlose Körper zu Sue Blue. Dem Wesen des organlosen Körpers ist allerdings immanent, sich der Organisation oder Ausdifferenzierung zu widersetzen,¹⁷ und er tendiert daher zur Auflösung, das Film-Subjekt wehrt sich gegen seine Überschreibung, versucht sich seine Identitätsstruktur zu bewahren und sich ihrer beständig zu versichern. Dies kann an einer Sequenz besonders gut beobachtet werden, die ein Stadium des Übergangs markiert: Wir sehen, wie die beiden Protagonisten miteinander schlafen, doch während die von Dern gespielte Frau von Vorkommnissen am Filmset erzählt (»It's that scene we did yesterday, but I know it's tomorrow«), was sie als die Schauspielerin Nikki Grace identifiziert, versteht ihr männliches Gegenüber nicht, wovon sie redet, denn er befindet sich auf einer anderen Ebene der Diegese, nämlich im Film im Film und ist somit nicht der Schauspieler Devon Berk, sondern die Figur Billy.¹⁸ Schockiert von seinem Unverständnis, seinem Nicht-Erkennen, ruft die Protagonistin immer wieder mit wachsender Verzweiflung »It's me, Nikki – look at me!«, während dieser Satz für ihr Gegenüber keinerlei Sinn mehr beinhaltet. Hieran schließen sich die Begebenheiten an, die Nikki gerade noch als Szene aus dem Film im Film erzählt hat: Sie parkt ihr Auto und wird auf eine Inschrift über einer Tür aufmerksam, die sie veranlasst, durch diese Tür zu gehen. Im Inneren findet sie sich im Set von *On High in Blue Tomorrows* wieder und sieht durch die Kulissen sich selbst, Devon, den Regisseur Kingsley (Jeremy Irons) und Freddie Howard bei der Textprobe, jene Szene ist jedoch die Wiederholung einer früheren Szene aus *Inland Empire*, die wir zuvor aus der umgekehrten Perspektive gesehen haben. An dieser Stelle kann man beobachten, wie die Identitäten kollidieren und sich die Intensitätsfelder mischen – wir erblicken Nikki bei der Textprobe und gleichzeitig Nikki einer späteren Zeitzone, die sich selbst aus den Kulissen zusieht und im Begriff ist, von Sue überschrieben zu werden.

17 Vgl. ebd., S. 15f.

18 Vgl. Kaul/Palmier: David Lynch, S. 133.

Durch diese Kollision entsteht eine Verdopplung von Nikki, die aber gebrochen wird, da sich die Nikki der späteren Zeitzone in einem Stadium des Übergangs befindet, weder eindeutig Nikki, noch nicht Sue. Zusätzlich sind hier die Zeit- und Realitätsebenen der Narration mehrfach ineinander verschachtelt. Da die Gruppe durch ein Geräusch den Eindringling bemerkt, läuft Devon auf sie zu, hinzu erscheint außerdem der eifersüchtige Ehemann, vor dem sie aus Angst wegläuft. Als die Protagonistin in einem Haus im Filmset Zuflucht sucht, ist sie plötzlich gefangen: Sobald sie die Tür hinter sich schließt, ist sie in Sues Realität hermetisch eingeschlossen und diese – vormals Film im Film – wird nun zur innerdiegetischen Realität, wofür auch spricht, dass sie fortwährend Billys Namen, also den der Film-im-Film-Figur, ruft. Eben noch in Zirkulation zwischen Nikki und Sue, ist sie nun eindeutig in die Identitätszone von Sue übergetreten, und aus der Filmkulisse wird plötzlich eine »realistische« Umgebung, eine äußere Struktur wird ihr gewaltsam übergestülpt. Dies spricht dafür, dass der Einschreibungsprozess in Abhängigkeit zu Veränderungen der innerdiegetischen Realität steht, man könnte sogar annehmen, dass er durch diese erzeugt wird.

Eine weitere Umkehrung zu *Lost Highway* und *Mulholland Drive* tritt hier zutage: Während in *Lost Highway* und *Mulholland Drive* die Veränderungen in der Narrationsstruktur von den Figuren bzw. deren innerer Entwicklung ausgelöst werden (Fred verwandelt sich in Pete, weil er die Schuldgefühle an der Ermordung von Renee nicht mehr ertragen kann; Betty wird zu Diane, als der von ihr in Auftrag gegebene Mord an Camilla in ihr Bewusstsein dringt), also die Identitätsstruktur die Erzählstruktur infiziert, löst hier die Veränderung der Narration extrinsisch die Identitätssprünge aus, und die Identitätsstrukturen der Protagonistin passen sich der Umgebung an.

Die Intensitäten und daraus entstehenden Identitäten, die das Film-Subjekt durchläuft, lassen sich demnach bei Lynch außerdem, wie schon in einigen seiner vorherigen Filme, mit bestimmten Räumen assoziieren. »Look in the other room« steht als Schlüsselsatz zwischen den Übergängen. Zudem sind die Übergänge zwischen den Identitätszonen von zeitlichen Paradoxa gekennzeichnet. In Deleuzes *Die Logik des Sinns* sind Paradoxa solcherart Merkmale des reinen Werdens: »Seine Eigenart ist es, sich dem Gegenwärtigen zu entziehen. Insofern es sich dem Gegenwärtigen entzieht, verträgt dieses Werden weder die Trennung noch die Unterscheidung von Vorher und Nachher, von Vergangenen und Künftigen. Es gehört vielmehr zum Wesen des Werdens, in beide Richtungen gleichzeitig [...] zu streben.«¹⁹ Das nomadische Film-Subjekt verliert sich in diesem scheinbar unendlichen und vielschichtigen Prozess des reinen Werdens, ein Sein bleibt ihm verweigert. Mehrfach thematisiert die Protagonistin,²⁰ dass sie nicht wisse, was vorher und was nachher geschehen sei. Auch kehrt ein Satz in

19 Deleuze: *Die Logik des Sinns*, S. 15.

20 Zusätzlich thematisieren auch andere Figuren, wie die osteuropäische Nachbarin zu Beginn, Zeitverschiebungen explizit.

allen Identitätsbereichen wieder: »Look at me, and tell me if you've known me before«, fragt die Protagonistin, um sich zu orientieren, in welchem Identitätsfeld sie sich gerade bewegt, dieser Resonanzsatz verweist permanent auf die angrenzenden Identitätszonen, die im Prozess des Werdens bereits durchlaufenen und die noch zu durchlaufenden.

IV. ENDSTATION HOLLYWOOD BOULEVARD

In diesem Werdensprozess findet etwas statt, das Deleuze »schöpferischen Zerfall«²¹ nennt. Dieser schöpferische Zerfall lässt sich auch an der Protagonistin von *Inland Empire* feststellen. Mit jeder neuen Identitätsstruktur, die sich verwirklicht und reproduziert, verliert sie etwas von ihrem sozialen Status und ihrer körperlichen Integrität, dem schönen Schein. Gesicht und Kleidung sind mehr und mehr derangiert, sie steigt ab vom Filmstar über die Filmfigur zur Hausfrau im an *white trash* grenzenden Milieu, und nachdem sie mehrere Zwischenstadien durchquert hat, findet sie sich letztlich auf dem Straßenstrich am Hollywood Boulevard wieder. Ihr Gesicht ist von Wundmalen entstellt, das Haar zerraut, ihr gesamtes Äußeres ist heruntergekommen und schmutzig. Zuerst ist sie verwirrt und orientierungslos, sie sieht an sich herunter und konstatiert ungläubig »I'm a whore«. »Where am I?« fragt sie sich, da sie gerade in ein neues Identitätsfeld übergetreten ist, und erkennt dann: »I'm a freak!« Diese Prostituierte hat sich aus dem Sue-Intensitätsbereich herausgebildet und verkörpert sie zu einem späteren Zeitpunkt, wie der Zuschauer aus den mit Rückblenden kombinierten monologischen Szenen in der Dachkammer erfährt. In diesem Identitätsbereich findet abermals eine Verdopplung statt: Die Prostituierte Sue fühlt sich verfolgt und entdeckt auf der anderen Straßenseite Billys Ehefrau (Julia Ormond), die Sue aus Eifersucht umbringen will und sich versteckt, dazwischen sehen wir jedoch nicht Billys Frau, sondern stattdessen Sue selbst, die ihre Verdopplung von der anderen Seite der Straße auslacht.

Doch ist gleichzeitig Nikki in diesem paradoxen Werden präsent, sie kristallisiert sich nach dem Mord an der Prostituierten Sue wieder heraus und mit ihr bildet sich die innerdiegetische Realität wieder zum Film im Film zurück. Erneut stülpt sich ihr die Umgebung – Filmset, Kamera, Regisseur und Crew – über und forciert das Hervortreten des Nikki-Identitätsbereichs aus dem Prozess der Zirkulation von Intensitäten auf dem organlosen Körper. Auf diesen schreibt sich eine weitere, bisher noch unerwähnt gebliebene Identitätsstruktur ein: Die Intensitätsregion Nikki überschneidet sich mit der des polnischen Mädchens, im Abspann als »Lost Girl« benannt, das vor einem Fernsehapparat sitzend das Geschehen verfolgt hat und durch seine Existenz darauf hinweist, dass die innerdiegetische Realität Nikkis ein weiterer Film im Film und *On High in Blue Tomorrows* gar ein Film im Film im Film ist. Mit dieser letzten Drehung könnte

21 Deleuze: Die Logik des Sinns, S. 111.

man nun noch einen Schritt weiter gehen und das polnische Mädchen als den realen und die von Laura Dern verkörperte Protagonistin als deren virtuellen organlosen Körper interpretieren. Zuvor hatte die Geschichte des Mädchens sich invasiv an mehreren Stellen in die verschiedenen Sue-Erzählungen eingeschrieben und diese kurzzeitig überschrieben. Am Ende von *Inland Empire* sieht Nikki sie aus dem Fernsehbild heraus an, das Mädchen erwidert diesen Blick und die durch das Medium repräsentierte Membran, die eine Realität von der anderen, einen Intensitäts- und den daraus hervorgehenden Identitätsbereich vom anderen separiert, wird durchlässig. Nach diesem Blickaustausch verlässt Nikki das Set des Films im Film im Film und gelangt von dort in einen Kinosaal, wo sie sich selbst auf der Leinwand sieht. Derartige mediale Rückkopplungen gibt es in *Inland Empire* mehrfach, meist verbunden mit dem Durchschreiten eines roten Vorhangs, und wie wir es aus anderen Filmen Lynchs kennen, markiert das Vorhangmotiv einen Übergang zwischen Erzählungen oder Erzählebenen. Hier stellt die mediale Rückkopplung noch einmal deutlich den virtuellen Charakter aller sich am Körper der Protagonistin einschreibenden polymorphen Identitäten zur Schau.

Besinnt man sich zum Ende des Films noch einmal auf den Anfang, kann das polnische Märchen, welches die Nachbarin erzählt, einen weiteren Deutungsansatz liefern: Ein kleiner Junge geht hinaus zum Spielen, und wie er hinaustritt und der Welt gewahr wird, spiegelt er sich in einem Fenster und bringt durch diese Spiegelung das Böse mit sich in die Welt. Mit dieser Geschichte könnte man Nikki als die – allerdings weder böse noch unschuldige – mediatisierte Spiegelung des polnischen Mädchens und dessen Geschichte denken, eine Spiegelung, die sich bricht und ihrerseits wieder neue Spiegelungen, Fragmentierungen und Verzerungen produziert und reproduziert.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bechmann, Helga: »Der Körper: Kontrolle und Kontrollverlust«, in: Pabst, Eckhard (Hrsg.): *A Strange World. Das Universum des David Lynch*, Kiel 1999, S. 142-158.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M. 1977.
- Deleuze, Gilles: *Die Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.
- Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre: *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München 2011.
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Hamburg 2000.
- Seeblen, Georg: *David Lynch und seine Filme*, Marburg 2003.
- Seeblen, Georg: »Von der Kunst zum Kino und zurück. David Lynch und sein neuer Film *Inland Empire*«, in: *epd film*, Nr. 4 (2007), S. 20-25.

Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN 1993.

FILME

Dune/Der Wüstenplanet (USA 1984, Regie: David Lynch).

Eraserhead (USA 1977, Regie: David Lynch).

Inland Empire/ Inland Empire - Eine Frau in Schwierigkeiten (Frankreich/PL/USA 2006, Regie: David Lynch).

Lost Highway (Frankreich/USA 1997, Regie: David Lynch).

Mulholland Drive/Mulholland Drive – Straße der Finsternis (Frankreich/USA 2001, Regie: David Lynch).

The Elephant Man/Der Elefantenmensch (USA 1980, Regie: David Lynch).

The Straight Story/The Straight Story – Eine wahre Geschichte (Frankreich/GB/USA 1999, Regie: David Lynch).

Twin Peaks – Fire Walk with Me/Twin Peaks – Der Film (Frankreich/USA 1992, Regie: David Lynch).

Wild at Heart/ Wild at Heart – Die Geschichte von Sailor und Lula (USA 1990, Regie: David Lynch).