

Zukunft ohne Erinnerung?

Zur Verflechtung der Zeitdimensionen in Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

Michael Fleig

Das Angebot von Lacuna klingt zwar ungewöhnlich, wenn nicht gar dubios, schürt aber durchaus Neugierde:

Remember the Alamo. Remember the Sabbath day – and keep it holy. But why remember a destructive love affair? Here at Lacuna we have perfected a safe, effective technique for the focused erasure of troubling memories. Our patented, non-surgical procedure will rid you of painful memories and allow you a new and lasting peace of mind never imagined possible. Don't forget: with Lacuna you can forget.

So präsentiert Dr. Howard Mierzwiak in einem Fernsehwerbespot die Dienste seines Unternehmens: eine selektive, zielgenaue Löschung von schmerzhaften Erinnerungen wie etwa einer unglücklichen Liebe. Das angepriesene Produkt ist freilich weniger der operationsfreie medizinische Eingriff selbst, sondern vielmehr eine »strahlende Zukunft«. Befreit von der Last der Vergangenheit lässt sich das Leben, so wird in Aussicht gestellt, unbeschwert genießen. Wer würde darüber nicht zumindest nachdenken?¹

1 Vgl. Christopher Grau: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Morality of Memory«, in: Murray Smith/Thomas E. Wartenberg (Hg.), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden: Blackwell Publishing 2006, S. 119–133, hier S. 119–121.

Abb. 1: Lacuna-Werbespot



Vergiss mein nicht!, DVD, Constantin Film/Highlight Communications, 2004, Bonusmaterial.

Der Clip ist Teil der fiktiven Welt des Films *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*², des zweiten Gemeinschaftsprojekts von Regisseur Michel Gondry und Drehbuchautor Charlie Kaufman, wenngleich nicht im Film selbst zu sehen, sondern im Bonusmaterial der DVD-Ausgabe³. Die Geschichte handelt von Joel (Jim Carrey) und Clementine (Kate Winslet): Nach einem Beziehungsstreit nimmt die impulsive Clementine Lacunas Dienste in Anspruch und lässt Joel aus ihrem Gedächtnis löschen. Nachdem dieser davon erfährt, tut er es ihr gleich und unterzieht sich ebenfalls der Prozedur, die im Laufe einer Nacht durchgeführt wird. Am nächsten Morgen veranlasst ihn allerdings ein ihm unverständlich bleibender Drang, an den Strand von Montauk zu fahren, wo er auf Clementine trifft. Die beiden erinnern sich zwar nicht mehr aneinander, fühlen sich jedoch erneut zueinander hingezogen. Eine neue Beziehung bahnt sich an, wäre da nicht Mary (Kirsten Dunst), Mierzwiaks Assistentin. Nachdem

2 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Vergiss mein nicht!), USA 2004, R: Michel Gondry.

3 *Vergiß mein nicht!*, DVD, Constantin Film/Highlight Communications, 2004.

sie erfahren musste, dass ihr Chef eine Affäre mit ihr hatte und diese beendet hat, indem er eine selektive Gedächtnislöschung an ihr vornahm, verlässt sie Lacuna und schickt allen Patient*innen die Akten über ihren Eingriff zu. So erlangen auch Joel und Clementine Kenntnis von ihrer gemeinsamen Vorgeschichte. Auf Audiokassetten, die für die Prozedur aufgenommen wurden, hören sie jeweils die verletzenden Worte der anderen Person über sich. Trotz dieses Dämpfers entscheiden sich die beiden, das Risiko eines weiteren Scheiterns in Kauf zu nehmen und ihrer Liebe eine neue Chance zu geben.

Der Film als *Mindscreen*

Auf diese Weise ließe sich die Handlung zwar präzise zusammenfassen, allerdings handelt es sich dabei bereits um eine Linearisierung des *Plots*, die jedoch das Wesentliche der *Story* ausblendet.⁴ *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*⁵ entzieht sich jeder einfachen Nacherzählung, weil seine Bedeutung nicht allein im Plot liegt, sondern ebenso in der Art und Weise, wie dieser fragmentiert und emotional aufgeladen wird. Daher ist, wie Christopher Grau erkennt, keine konventionelle Synopsis imstande, »to do justice to the richness, both philosophical and aesthetic, of this remarkable film.«⁶ Denn der Hauptteil der Erzählung besteht aus dem, was während Joels Gedächtnislöschung in seinem Kopf passiert.

Gerade um die Jahrtausendwende griffen viele Spielfilme das Thema Erinnerung und Gedächtnisverlust auf. Meist geht es in diesen Werken jedoch darum, welche Folgen Letzteres für die Selbstwahrnehmung und Handlungsfähigkeit der Protagonist*innen hat. In *Eternal Sunshine* hingegen bilden solche Aspekte zwar die Rahmenhandlung, der Hauptteil der Erzählung verfolgt jedoch sowohl den Prozess des Erinnerns als auch des Vergessens selbst. Der Film wird dadurch zum »mindscreen« für Joels Innenperspektive, der »figura-

4 Plot bezeichnet in der Filmwissenschaft die Anordnung des Geschehens, wie es im Laufe der Spielzeit als Szenenfolge präsentiert wird. Einzelne Szenen, wie Rückblenden, können dabei zeitversetzt werden. *Story* bezieht sich auf die kausal-chronologisch geordnete Geschichte in den Köpfen der Zuschauenden.

5 Im Folgenden *Eternal Sunshine*.

6 Christopher Grau (Hg.): »Introduction«, in: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, London u.a.: Routledge 2009, S. 1–14, hier S. 2.

tive representations of non-visual cerebral processes« modelliert.⁷ Das heißt, er übersetzt Gehirnaktivitäten ins Audiovisuelle und macht damit anschaulich, was der menschlichen Wahrnehmung eigentlich nicht zugänglich ist.

Damit die Löschung vollzogen werden kann, muss Joel im Schlaf alle Erinnerungen an Clementine erneut durchleben. Dies geschieht in chronologisch umgekehrter Reihenfolge, von der aktuellsten Erinnerung an Clementine, dem letzten Streit, rückwärts bis zur ersten Begegnung am Strand von Montauk. Dem Publikum wird auf diese Art die zweijährige Beziehung der beiden präsentiert, allerdings nicht in Form vermeintlich objektiver Flashbacks, wie sie zu den Standards des filmischen Erzählens gehören, sondern ausschließlich aus Joels subjektiver Erinnerungsperspektive, was ein wichtiger Unterschied ist. Es ist nicht die Beziehung selbst, die in Szene gesetzt wird, sondern Joels Erinnerungsarbeit daran.

Als er im Laufe des Prozesses in die glückliche Zeit zurückschreitet, erlebt er Momente, die er bewahren möchte, woraufhin er Mierzwiak (Tom Wilkinson) zu bitten versucht, die Behandlung abubrechen. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie die gesamte gezeigte Beziehungshandlung beschaffen ist. Da Joel für den Eingriff sediert wurde und sich alles nur in seinem Geiste abspielt, kann der Mierzwiak, den Joel adressiert, nicht helfen, sondern nur erwidern: »I am part of your imagination, too, Joel. How can I help you from there? I am inside your head, too. I am you.«⁸ Für Clementines Auftritte innerhalb der Beziehung bedeutet dies, dass sie alle stets nur Projektionen von Joel sind. Das Publikum lernt niemals die wirkliche Clementine kennen, die mit Joel zusammen war. Vielmehr wird ihr Verhalten dadurch bestimmt, wie er sie in Erinnerung hat. Deswegen erscheint sie in den jüngeren Erinnerungen besonders abweisend und wird in den weiter zurückliegenden, als die Beziehung noch in voller Blüte stand, zunehmend sympathischer. Letztlich ist ihre Erinnerungsfigur die treibende Kraft, die Joel aktiv dabei hilft, sich der Löschung zu widersetzen. So gelingt es ihm zeitweise auf Anregung von Clementine, sie in Kindheitserinnerungen zu verstecken. Doch Mierzwiak kann sie schließlich aufspüren und die Löschung erfolgreich beenden. Nichtsdestotrotz lernen sich Joel und Clementine schon am nächsten Tag erneut kennen.

7 Fernando Vidal: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Cultural History of the Self«, in: WerkstattGeschichte 45, Essen: Klartext Verlag 2007, S. 96–109, hier S. 101. Der Begriff *Mindscreen* geht zurück auf Bruce Kavin: *Mindscreen*. Bergman, Godard, and First-Person Film. Princeton: University Press 1978.

8 Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:54:35.

Jenseits der Science-Fiction

Obwohl *Eternal Sunshine* primär als Liebesfilm konzipiert ist, eröffnet er durch seine thematische und formale Anlage doch ein breites Spektrum theoretischer Zugänge. Seit seiner Premiere 2004 hat sich der Film zu einem modernen Klassiker entwickelt, der bei Kritik, Publikum und Wissenschaft gleichermaßen Resonanz erfährt.⁹

Ein von Grau herausgegebener Sammelband unterstreicht die vielfältigen Möglichkeiten zu philosophischer Reflexion über diesen Film, insbesondere im Hinblick auf ethische, sowie moral- und zeitphilosophische Fragestellungen.¹⁰ Der Film erzählt nicht nur von seinen zentralen Motiven Liebe, Erinnerung und Zeit, sondern verhandelt sie vielmehr ästhetisch, indem er sie in eine nichtlineare, temporal verschachtelte Präsentationsweise einbettet. Ferner führt die Interaktion der Löschtechniker mit Joels Erinnerungslandschaft zu miteinander verflochtenen Realitätsebenen. In der Filmwissenschaft gilt *Eternal Sunshine* daher als *Puzzle Film* bzw. *Mindgame Movie*.¹¹ Bemerkenswert ist aber vor allem seine Rezeption in den Neurowissenschaften, die die Nähe seiner Darstellung von Gedächtnisprozessen zu aktuellen Forschungsergebnissen hervorhebt. So schrieb Steven Johnson gleich nach dem Kinostart:

For the record, using today's technology, it is not possible to selectively erase an entire person from your memory. But *Eternal Sunshine* still demonstrates a remarkably nuanced understanding of how the brain forms memories, particularly memories about intense emotional experiences.¹²

Während sich bisherige Analysen vor allem auf die Gedächtnis- und Liebesthematik, das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit oder die nichtlineare und mehrschichtige Narration konzentriert haben, blieb die Frage, wie in

-
- 9 Vgl. Michael Fleig: Von Hand gedacht. Zum Werk von Michel Gondry, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 82f.
 - 10 Christopher Grau (Hg.): *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, London u.a.: Routledge 2009.
 - 11 Vgl. hierzu exemplarisch den Sammelband von Warren Buckland (Hg.): *Hollywood Puzzle Films*, New York u.a.: Routledge 2014.
 - 12 Steven Johnson: »The Science of *Eternal Sunshine*. You can't erase your boyfriend from your brain, but the movie gets the rest of it right«, in: Slate, online, <http://www.slate.com/id/2097502>, 22.03.2004, abgerufen am 28.03.2026.

diesem Komplex auch die Dimension der Zukunft eine Komponente darstellt, bislang unbeachtet.

Wenn untersucht wird, wie das Kino über Zukunft nachdenkt, richtet sich der Blick meist auf den Science-Fiction-Film. Dessen Plots sind per definitionem in der Zukunft angesiedelt oder zeigen Ereignisse, die mit den Wirklichkeitsparadigmen der Gegenwart brechen, etwa die Ankunft von Außerirdischen in Filmen wie *Independence Day*¹³.

Bereits hier wird erkennbar, warum *Eternal Sunshine* bislang wenig als Reflexion über Zukunft wahrgenommen wurde, handelt es sich doch keineswegs um einen typischen Science-Fiction-Film. Zwar wird der Film gelegentlich dem Genre zugeschrieben, doch diese Kategorisierung greift zu kurz und scheint mehr zu verdecken als zu erhellen. Dies zeigt sich bereits daran, dass *Eternal Sunshine* dezidiert nicht in einer imaginierten Zukunft spielt, sondern im Jahr 2004, also exakt in seinem Erscheinungsjahr. Eine grundlegende Definition des Genres lautet: »Science-fiction film foregrounds technology«¹⁴. Die dargestellte Welt weist jedoch kaum futuristische Ästhetik auf. Im Gegenteil, die entworfene Gegenwart, deren realhistorische Entsprechung der frühen Nullerjahre eine Phase zunehmender Digitalisierung war, wirkt geradezu prädigital. Signaturen zeitgemäßer Technologien wie Handys oder digitale Computer gibt es nicht zu sehen. Damit bleibt der einzige Anlass, den Film als Science-Fiction zu denken, die fiktive Löschtechnologie – doch selbst diese entspricht keineswegs Genreerwartungen: ein altmodischer Computer, ein Helm voller Kabel, Geräte, die eher an einen »1960s professional hairdryer«¹⁵ und an medizinische Standardtechnik erinnern. Bei Lacuna wirkt alles eher improvisiert als hochtechnologisch und professionell.

Eternal Sunshine greift also bekannte Motive der Science-Fiction auf, entzaubert sie jedoch konsequent. Visuell wird kaum Neuartiges evoziert, und auch semantisch bleibt verwehrt, was eine Technologie wie diese sonst auszeichnen würde: Sie ist kein Objekt des Staunens, sondern ein bricolagemäßiges Werkzeug, eingebettet in eine alltägliche, beinahe banale Welt. Lediglich an einer einzigen Stelle ruft sie Verwunderung hervor: Als Mierzwiak Joel darüber aufklärt, dass Clementine die Löschung ihres Gedächtnisses beauftragt

13 *Independence Day*, USA 1996, R: Roland Emmerich.

14 Andrew M. Butler: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (BFI Classics), Palgrave Macmillan 2014, S. 33.

15 Fernando Vidal: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Cultural History of the Self«, S. 97.

habe, hält dieser das zunächst für einen Scherz. Doch er akzeptiert Lacuna genauso schnell wie alle anderen Figuren der Erzählung.

Für Andrew Butler stellen die Spezialeffekte des Films eine Zugehörigkeit zur Science-Fiction her.¹⁶ Dabei scheint er jedoch einen entscheidenden Unterschied zu übersehen: In klassischen Science-Fiction-Filmen sind die Effekte Teil der diegetischen fantastischen Wirklichkeit, *Eternal Sunshine* hingegen beschränkt seine Effekte konsequent auf Joels Innenwelt. Sie dienen weder dem reinen Spektakel noch ausschließlich dem Staunen, sondern erfüllen stets eine narrative Funktion, indem sie die Struktur, das Erleben wie auch das Gelöschtwerden von Joels Erinnerungen veranschaulichen.

Abb. 2: *Lacuna: kaum futuristisch oder seriös wirkend*



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:32:10.

Obwohl die Neurowissenschaft ein dem Film ähnliches Szenario in absehbarer Zeit für nicht völlig abwegig hält,¹⁷ lädt *Eternal Sunshine* wenig dazu ein, darüber nachzudenken, was wäre, wenn einzelne Erinnerungen gezielt eliminiert werden könnten. Er spielt nicht mit einer möglichen Welt von morgen, sondern gewinnt seine Relevanz gerade aus dem Fehlen einer spezifischen Zukunftsmarkierung. Die Löschtechnologie nimmt entsprechend

16 A. M. Butler: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (BFI Classics), S. 31.

17 Vgl. C. Grau: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Morality of Memory«, S. 129–131.

wenig Raum ein und dient stattdessen vor allem als »weird plot device«¹⁸ für ein cineastisches Gedankenexperiment. Dabei wird der Blick frei für das Sein in der Zeit als einem Gefüge, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft deutlich stärker verwoben sind, als konventionelle Zeitmodelle suggerieren.

Die folgenden Ausführungen knüpfen an die bisherigen Deutungen von *Eternal Sunshine* als komplex aufgebautes *Mindgame Movie* und seine Nähe zur aktuellen Gedächtnisforschung an, um zu untersuchen, wie der Film Zeit erfahrbar macht und welche Dynamik des Zukunftsdenkens in Relation zu diesen Aspekten er so auf individueller Ebene nahelegt. Bevor mit der Analyse des Films fortgefahren wird, ist es deshalb hilfreich, einen kurzen Einblick in die historische Entwicklung der Zeitwahrnehmung zu geben, aus der sich überhaupt erst die Vorstellung von Zukunft ergeben konnte.

Die historische Entwicklung des Zukunftsdenkens

Die Zukunft als eigenständige Zeitdimension ist gewissermaßen eine – oft ideologisch beeinflusste – Erfindung der Moderne. Zuvor musste jedoch erst ein Gegenpol verfügbar sein, von dem sich die Zukunft absetzen und an dem sie sich messen lassen konnte. Um zeitliche Differenz markieren zu können, bedarf es einer referenziellen Gegenwart und Vergangenheit. Diese wiederum sind auf die Möglichkeit der Externalisierung von zeitlicher Erfahrung angewiesen. »Es ließe sich behaupten, dass die Menschheit gewissermaßen erst durch die Sprachgemeinschaft des Stammes in die Dimension der Zeit gestürzt wurde«¹⁹, schreibt Ramin Nowzad. Sprache ermöglichte demnach, Vergangenes von Aktuellem zu trennen. Die dadurch entworfene Vergangenheit stand allerdings noch nicht als eigenständige Größe in einer Beziehung zu einer Gegenwart, die wiederum ein sich davon absetzendes Zukunftsdenken begünstigen würde. Da die »schriftlosen Gesellschaften« unter einer »chronische[n] Gedächtnisschwäche«²⁰ litten, bildeten Vergangenheit und Gegenwart hier noch eine Einheit, bei der es vor allem darum ging, Gesellschaftsordnungen und Herrschaftsansprüche zu rechtfertigen. »Ursprungsmythen bezeugen die Unantastbarkeit der gegebenen Ordnung, weil

18 Geoff King: *Indiewood, USA. ... where Hollywood meets Independent Cinema*, London: Tauris 2009, S. 76.

19 Ramin M. Nowzad: *Zeit der Medien – Medien der Zeit*, Berlin: Lit Verlag 2011, S. 40.

20 Ebd., S. 37.

sie soziale Gesetze, Institutionen und Riten allesamt auf eine heilige Quelle zurückführen.«²¹ Mythen verweisen zwar auf etwas Zurückliegendes, doch werden die in ihnen erzählten Ereignisse nicht als historisch fixierbare und endgültig abgeschlossene Begebenheiten verstanden, sondern als fortwirkender Sinnhorizont. Veränderungen sind möglich, werden jedoch fortlaufend in der erinnernden Erzählung angepasst, um sie mit den Ansprüchen der Gegenwart vereinbar zu halten. Mit Aleida Assmann gesprochen handelt es sich bei dieser Zeitauffassung um »*past as present*«²². Unter diesen Bedingungen kann es keinen Zukunftshorizont geben, sondern nur die Fortführung der gegenwärtigen Verhältnisse, von denen angenommen wird, dass sie schon immer so gewesen seien und bleiben werden. »Eine ferne Zukunft existiert schlichtweg nicht, weil auf sie nichts zuläuft und von ihr nichts zu erwarten steht.«²³

Eine verlässliche Methode zur Fixierung von Ereignissen, an der Veränderung ablesbar ist, etablierte sich erst mit der Erfindung der Schrift, wodurch Vergangenheit und Gegenwart begannen auseinanderzudriften. So entstand nicht nur Geschichtsbewusstsein im Sinne einer »*past as past*«²⁴, sondern konnte sich auch die Idee einer Zukunft als eigenständige Zeitdimension entwickeln: Wenn die Vergangenheit sich von der Gegenwart nachweislich unterscheidet, ist auch davon auszugehen, dass die jetzige Gegenwart sich wandeln wird und die kommende Gegenwart anders aussehen und somit als Zukunft gedacht werden kann. Die Idee, dass Zukunft für positiv zu bewertendes Neues steht und Veränderung im Sinne von Fortschritt bringt, setzt sich erst vollständig mit der Verbreitung von Gutenbergs Technologie durch. »Mit dem Buchdruck nahm der Imperativ des Wandels, der für die gesamte Moderne charakteristisch bleiben sollte, somit erstmals Gestalt an.«²⁵ Die als erstrebenswert konnotierte Idee von Progression geht einher mit einer Entwertung der Vergangenheit. Das Vergangene wird zum Alten, zum Nicht-mehr-Zeitgemäßen, das hinter sich gelassen werden muss, um sich entwickeln zu können. Erst mit

21 Ebd., S. 38.

22 Aleida Assmann: »Canon and Archive«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Media and Cultural Memory*, Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 97–107, hier S. 98. Hervorhebung im Original.

23 Ramin M. Nowzad: *Zeit der Medien – Medien der Zeit*, S. 46.

24 A. Assmann: »Canon and Archive«, S. 98. Hervorhebung im Original.

25 R. Nowzad: *Zeit der Medien – Medien der Zeit*, S. 82.

der Moderne konnte Zukunft also zum utopischen Sehnsuchtsort werden – oder in jüngerer Zeit vermehrt auch zur gefürchteten Dystopie.

Dieser knappe Exkurs zur Geschichte der Zeitwahrnehmung macht deutlich, dass Zeit keine naturgegebene, unabhängige Größe ist. Sie entsteht in der menschlichen Wahrnehmung und ist dabei stark sozial und medial geprägt. Die heute in westlichen Kulturkreisen vertraute und selbstverständlich wirkende Einteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Form eines Zeitpfeils ist das Ergebnis historischer Verschiebungen.

Joels Erinnerungswelt als Zeit-Bilder

Der Film allerdings ist ein Medium, das diese konventionelle Zeit-Ordnung dekonstruieren kann, indem er die ursprüngliche Verquickung ihrer Dimensionen in visuelle Räume überträgt. Ein ausgeprägtes Interesse für die Nutzung dieses Potenzials verbindet bereits die Herangehensweisen von Kaufman und Gondry in ihren jeweiligen früheren Projekten. Kaufman konnte um die Jahrtausendwende mit den Drehbüchern zu *Being John Malkovich* (1999) und *Adaptation* (2002), beide umgesetzt von Regisseur Spike Jonze, große Erfolge feiern. Im Vergleich von Kaufmans Drehbüchern fällt Chris Dzialo in Bezug auf den eben genannten Zeitpfeil Folgendes auf:

In Kaufman's narratives, there is dissatisfaction with the very concept of time (and time's arrow) in general [...]. [W]ith Kaufman I see a strong yearning to break free from projector time, which is irreversible, linear, and simple. Instead, for him as »author« there seems to be a frustrating and ultimately unrealized desire to live in the reversible, mutable, contingent, and complex time of consciousness.²⁶

Eternal Sunshine zeichnet sich dadurch aus, dass der Film zeitliche Verflechtungen nicht bloß sprachlich erzählt, sondern ästhetisch erfahrbar macht. Mit Michel Gondry, der selbst auch am Drehbuch beteiligt war, fand sich ein Regisseur, der dessen anspruchsvolle zeitphilosophische Ideen in eine passende Bildsprache übersetzen konnte. Es handelt sich um Gondrys erst zweiten

26 C. Dzialo: »Frustrated Time« Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman«, in: Warren Buckland (Hg.): *Hollywood Puzzle Films*, New York u.a.: Routledge 2014, S. 107–128, hier S. 108f.

Langfilm, vor seiner Kooperation mit Kaufman hatte er sich jedoch – genau wie Spike Jonze – als einer der weltweit meistgefeierten Musikvideoregisseure etabliert.²⁷ Gondry ist bekannt dafür, Bilder und Musik in synästhetischer Präzision miteinander zu verbinden und mit komplexen Zeitstrukturen zu experimentieren.²⁸ »In *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, the philosophy of Charlie Kaufman marries almost perfectly with the aesthetics of Michel Gondry«²⁹, konstatiert Butler. Diese fruchtbare Synthese zeigt sich vor allem in der Inszenierung von Joels Erinnerungswelt.

Joel erlebt die zwei Jahre seiner vergangenen Beziehung in einer traumartigen Sphäre wieder, die sich in chronologisch rückwärts angeordneten kleinen Episoden entfaltet. Eine Volte des Plots besteht darin, dass dieser Prozess bereits eingesetzt hat, bevor dies Joel und mit ihm dem Publikum bewusst ist. Erst als Joel in seiner Erinnerung jenen Moment erreicht, in dem Mierzwiak ihn auf die Prozedur vorbereitet, begreift er schlagartig, dass die Gedächtnislöschung bereits im Gange ist: »I'm in my head already, aren't I?«³⁰ Von diesem Augenblick an sind die Episoden dadurch geprägt, dass Joel ein reflexives Bewusstsein darüber besitzt, sich innerhalb einer Erinnerung zu befinden. Sein Verhalten pendelt zwischen Handlungen, wie sie einst tatsächlich stattgefunden haben könnten, und Kommentaren aus der Perspektive seines aktuellen Wissens. Dadurch wird den Zusehenden zu verstehen gegeben, dass diese Episoden keine neutralen Wiedergaben vergangener Ereignisse darstellen, die sich eindeutig einem früheren Zeitpunkt in der Chronologie der Erzählung zuordnen ließen. Vielmehr zeigen sie Momente, in denen die übliche Trennung zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben ist. Joel verkörpert beide

27 Vgl. M. Fleig: Von Hand gedacht. Zum Werk von Michel Gondry, S. 18–35.

28 In *Sugar Water* (1996) für Cibo Matto entwarf Gondry ein visuelles Palindrom. Ein Split-screen zeigt die beiden Sängerinnen, die scheinbar dieselben Handlungen ausführen. Doch bald wird erkennbar, dass das Geschehen in der linken Bildhälfte vorwärts und die in der rechten rückwärts läuft. In der Mitte der Laufzeit kreuzen sich die beiden, wechseln die Seiten und damit ihre zeitliche Richtung. Ebenso eindrucksvoll ist das Video zu Kylie Minogues *Come into my World* (2001). Minogue läuft darin einmal im Kreis durch ein Pariser Viertel und nach der ersten Runde setzt eine Zeitschleife ein. Das zuvor Gesehene wiederholt sich mit einer zweiten Kylie, während die erste eine neue Runde beginnt. Mit jeder weiteren Schleife vervielfachen sich nicht nur die Sängerin, sondern auch Passant*innen und Gegenstände im Hintergrund, sodass sich ein komplexes Geflecht paralleler Zeitabläufe bildet.

29 A. M. Butler: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (BFI Classics), S. 85.

30 Vergiß mein nicht!, DVD, TC 00:32:32.

Zeitebenen zugleich. Besonders anschaulich wird dies in einer Erinnerung, in der er als Kind auftritt, aber weiterhin von Jim Carrey dargestellt wird.

Abb. 3: Visualisierung von Zeitschichtenüberlagerungen



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 01:09:13.

Der Weg durch die Erinnerungswelt ist daher keine Ansammlung konventioneller Rückblenden, sondern mehr »eine Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein.«³¹ Sie nähert sich damit dem an, was Gilles Deleuze als *Zeit-Bild* beschrieben hat – einer Weiterentwicklung und zugleich einem Gegenmodell zum *Bewegungs-Bild*. Letzteres prägt vor allem das klassische Hollywood-Kino und sein *continuity editing*: Zeit wird hier nicht direkt dargestellt, sondern ergibt sich mittelbar aus der Bewegung der Figuren im Raum. Selbst bei elliptisch montierten oder zeitlich verschobenen Handlungsverläufen lässt sich aufgrund der sensomotorischen Kontinuität der Protagonist*innen stets eine kausale Ordnung, ein klares Zuvor und Danach rekonstruieren. Das Zeit-Bild hingegen suspendiert diese etablierte Logik des Zeitlaufs und erzeugt einen widersprüchlichen Raum, in dem Zeit als dichtes Geflecht erfahrbar wird. So läuft Joel etwa eine Straße hinunter und gelangt am Ende wieder an ihren Anfang. Mehrfach ereignen sich Dinge oder erscheinen Objekte an Orten, an de-

31 Oliver Fahle: »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 11:1 (2002), S. 97–112, hier S. 102.

nen sie eigentlich unmöglich sind oder für gewöhnlich nie vorkommen, etwa Regen im Wohnzimmer oder ein Bett am Strand.³²

Im Sinne von Deleuzes Zeit-Bild ist Joels Erinnerungswelt eben gerade kein linearer Zeitstrahl, auf dem bis zur vollständigen Löschung einfach rückwärts geschritten wird, wie es Mierzwiaks Verfahren vorsieht. Stattdessen entpuppt sie sich als verzweigtes Geflecht, das in verschiedene Richtungen weist. Sobald Joel versucht, sich der Löschung zu widersetzen, kann er zwischen unterschiedlichen Erinnerungsmomenten hin- und herspringen. Keiner dieser Momente ist dabei reine Vergangenheit, vielmehr ist jeder mit Joels aktueller Gegenwart verschmolzen. Die Dimension der Zukunft ist in dieses Geflecht stets indirekt eingebunden. Auch für Deleuze sind Zukunft und Vergangenheit nicht unabhängig voneinander, vielmehr ist das Gedächtnis eine Funktion, und zwar:

[...] eines Zukünftigen, welches das Sich-Ereignende behält, um daraus den zukünftigen Gegenstand des anderen Gedächtnisses zu machen. [...] [D]as Gedächtnis wäre niemals in der Lage, das Vergangene zu vergegenwärtigen, wenn es sich nicht schon in dem Augenblick konstituiert hätte, als das Vergangene noch gegenwärtig war, wenn es also nicht auf die Zukunft gerichtet wäre. Gerade darin ist es ein Verhalten: in der Gegenwart bildet man sich ein Gedächtnis, um sich seiner in der Zukunft zu bedienen, wenn das Gegenwärtige vergangen sein wird.³³

Wenn Joel mit der ersten Begegnung mit Clementine das Ende der Prozedur erreicht, wird diese Koaleszenz von vergangenem und gegenwärtigem Moment als auch dessen Bedeutung für die Zukunft besonders deutlich: Das Paar sitzt auf einer Treppe am Strand von Montauk. Zu sehen ist aber nicht eine vermeintlich vergangene Situation. Die beiden sind zur Einsicht gelangt, dass sie die Löschung nicht aufhalten können. Clementine fragt, ob sie etwas von Joels Essen probieren könne, und er erwidert, dass sie es sich einfach genommen habe, ohne seine Antwort abzuwarten. Als Clementine – die, wie beschrieben, eigentlich eine Projektion von Joel in seiner Erinnerungswelt ist – weiter fragt, was sie denn nun tun sollen, da das Ende naht, antwortet Joel schlicht: »Enjoy it!«³⁴

32 Vgl. M. Fleig: Von Hand gedacht. Zum Werk von Michel Gondry, S. 101–108.

33 Gilles Deleuze. Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 74f.

34 Vergiß mein nicht!, DVD, TC 01:21:47–01:23:16.

Das Bild, als Clementine das Stück Hähnchen nimmt, operiert auf mehreren Ebenen simultan: Es fungiert als aktuelles diegetisches Bild, das Joels gegenwärtiger Wahrnehmung entspricht; gleichzeitig manifestiert es sich als virtuelles Erinnerungsbild, das Joel in diesem Moment aktualisiert, das aber auch durch den Kommentar »And then you just took it« explizit als vergangene, bereits gespeicherte Bildschicht markiert wird. Die Sequenz verschränkt damit Präsenz und Erinnerung an etwas Vergangenes in einem einzigen visuellen Ausdruck. »Das eigentliche Ereignis enthält mehrere zeitliche Momente *zugleich*, die in der geläufigen Vorstellung nacheinander ablaufen, es zieht also diese verschiedenen Momente zu einem Ereignis zusammen.«³⁵

Abb. 4: Die Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart und die Antizipation der Zukunft in einer Szene



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 01:20:20.

Chris Dzialo verweist anhand dieser Szene darauf, wie bereits das Drehbuch die ›Entlinearisierung‹ von Zeit durch die mehrspaltige Anordnung der Dialoge grafisch impliziert:

Here, Kaufman presents dialogue simultaneously, which is not an uncommon script convention. Certainly less common is how he presents dialogue

35 O. Fahl: »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, S. 104. Hervorhebung im Original.

from the same character (Joel) at the same *time*, especially when this character seems to be existing in several different *times*.³⁶

Mit der Löschung der Erinnerung ist auch die Zukunft betroffen, deren Teil sie nicht mehr sein kann. Wenn Clementine sagt: »This is it, Joel. It's gonna be gone soon«, spricht sie die Auflösung an, die in diesem Moment bereits einsetzt. Ihre Worte verweisen auf das Damals der ursprünglichen Begegnung, auf das Jetzt der erinnernden Aktualisierung und auf die Zukunft, in der Joel dieses Bild nicht mehr besitzen wird. Als er Clementine kennengelernt hat, hat er aus diesem Moment »ein Gedächtnis gebildet«. Doch in dieser Gegenwart, wie in allen Erinnerungsepisoden, ist die Fähigkeit zur erneuten Gedächtnisbildung aufgehoben: Die Bilder, die er durchlebt, können nicht mehr gespeichert werden. Sie erscheinen, aber sie hinterlassen keine Spuren.

Entscheidend ist jedoch, dass die Löschung, wie von Lacuna vorgesehen, letztlich zwar realisiert wird, die Filmerzählung damit aber nicht endet, sondern ebenso die Konsequenzen des beschädigten Zeitgeflechts thematisiert. »Erasure is of course essential to the film – but chiefly because both the narrative and the filmic textures are motivated by its failure.«³⁷ Das Scheitern der Löschung lässt sich gemäß Fernando Vidals Beobachtung nicht nur auf die Komplikationen beziehen, die der widerständige Joel verursacht, sondern ebenso auf die Tatsache, dass die Löschung ihrer eigentlichen Intention nicht gerecht wird. Für das Nachdenken über die Konsequenzen der Prozedur, mit dem dieser Text schließlich ausklingen wird, lohnt es sich, zunächst noch einen genaueren Blick auf die bemerkenswerte Nähe der Darstellung von Joels Erinnerungsarbeit zur aktuellen Forschung zu Gedächtnis und Zukunftsdenken zu werfen.

Erinnerung als Rekonsolidierung

Wie bereits beschrieben, durchlebt Joels seine Erinnerungsepisoden nicht als bloße Wiederholungen, sondern stets aus der Perspektive des schmerzhaften

36 C. Dzialo: »Frustrated Time« Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman«, S. 121f. Hervorhebung im Original.

37 Fernando Vidal: »Memory, Movies, and the Brain«, in: Suzanne Nalbantian/Paul M. Matthews/James L. McClelland (Hg.): *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives*. Cambridge: MIT Press 2010, S. 395–415, hier S. 407.

Beziehungsendes. Seine Kommentare und sein Verhalten, das in der damaligen Situation nicht stattgefunden haben kann, markieren eine Differenz zwischen dem ursprünglichen Erlebnis und dem Akt des Erinnerns. Das Gedächtnis wird somit nicht als statischer Speicher präsentiert, aus dem vergangene Momente unverändert abgerufen werden können. Vielmehr zeigt der Film, dass Erinnerung fortlaufend Modulationen unterliegt.

Mit dieser Darstellung bewegt sich *Eternal Sunshine* auf der »Höhe des aktuellen wissenschaftlichen Diskurses über das Gedächtnis.«³⁸ In diesem hat sich die klassische Vorstellung eines Speichergedächtnisses – eines Registers, in dem vergangene Erlebnisse fixiert, lokalisiert und später in unveränderter Form abgerufen werden können – als unhaltbar erwiesen. An ihre Stelle ist die Theorie der Rekonsolidierung getreten. Sie begreift Erinnerung als einen stark performativen und dynamischen Prozess. Erinnerungen werden demnach nicht einzelnen, stabilen Gedächtnisarealen zugeschrieben, sondern entstehen aus der »connectivity of the neurons which are interconnected in complex networks.«³⁹ Mit jedem Abrufen einer Erinnerung wird die Vergangenheit neu konsolidiert, abhängig vom erinnernden Subjekt und vom jeweiligen Zeitpunkt des Erinnerns. Erinnerungen sind folglich weniger Repräsentationen der Vergangenheit als vielmehr deren fortwährende Neukonstruktionen. »Accordingly we have to expect a high diversity in the results of remembering processes – remembrances of ›the same‹ are not at all the same remembrances.«⁴⁰ Situationen werden stets im Lichte anderer, damit verknüpfter Ereignisse bewertet. Daher prägen auch Ereignisse, die aus der Perspektive der Erinnerung in der Zukunft lagen, die gegenwärtige Rekonstruktion des Vergangenen.

Erinnerung erweist sich damit als ein Prozess, der nicht nur kognitiv konstruiert, sondern zugleich affektiv grundiert ist. *Eternal Sunshine* hebt diesen Zusammenhang hervor, indem er die emotionale Komponente des Erinnerns ins Zentrum rückt. Zur Vorbereitung der Löschprozedur werden Joel Gegenstände vorgelegt, die mit Clementine assoziiert sind. Aus seinen emotionalen Reaktionen – die ausdrücklich nicht sprachlich artikuliert werden sollen

38 Michaela Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne. Eine Filmgeschichte*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2015, S. 503.

39 Siegfried J. Schmidt: »Memory and Remembrance. A Constructivist Approach«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Media and Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 191–201, hier S. 191.

40 Ebd., S. 193.

– entsteht eine Gedächtniskarte. »The emphasis on feeling over data processing puts *Eternal Sunshine* squarely in the mainstream of the brain sciences today.«⁴¹ Nach aktuellem Forschungsstand hängt die Weise, in der Erinnerungen rekonstruiert werden, wesentlich von der affektiven Qualität der jeweiligen Erlebnisse ab. Gefühle fungieren dabei nicht nur als nachträgliche Modulation, sondern als konstitutives Moment des Erinnerungsprozesses selbst: Sie strukturieren und gewichten, was und wie erinnert wird.⁴²

Episodisches Zukunftsdenken

Die wissenschaftlichen Erkenntnisse zu autobiografischen Erinnerungsprozessen gehen von einem »episodischen Gedächtnis« aus, das »mentales Zeitreisen« ermöglicht,⁴³ wie es in *Eternal Sunshine* anschaulich in Szene gesetzt wird. Mentales Zeitreisen bezeichnet die Fähigkeit, sich so an vergangene Ereignisse zu erinnern, dass man sich subjektiv in einen früheren Moment der eigenen Lebensgeschichte versetzt fühlt. Im Gegensatz zum semantischen Gedächtnis speichert das episodische Gedächtnis nicht bloß Fakten, sondern erlebte Situationen mitsamt ihrem raum-zeitlichen Kontext. Die aktuelle Forschung deutet darauf hin, dass das episodische Gedächtnis jedoch nicht nur vergangenheitsbezogen funktioniert, sondern Individuen befähigt,

[...] auch die Zukunft ›vor[zu]erleben‹, d.h. in Gedanken [zu] simulieren, wie bestimmte Ereignisse in ihrer persönlichen Zukunft aussehen könnten, und sich selbst mental in diese zukünftigen Situationen hinein[zu]projizieren.⁴⁴

41 S. Johnson: »The Science of *Eternal Sunshine*«, <http://www.slate.com/id/2097502>, abgerufen am 28.03.2026.

42 Vgl. F. Vidal: »Memory, Movies, and the Brain«, S. 403.

43 Vgl. Cristina M. Atance/Daniela K. O'Neill: »Episodic Future Thinking«, in: Trends in Cognitive Sciences, Vol. 5 No.12 (2001), S. 533–539; Julia A. Weiler/Irene Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, in: Fortschr Neurol Psychiatr 76 (2008), S. 539–548. DOI 10.1055/s-2008-1038232; Donna R. Addis/Daniel L. Schacter: »Episodic Future Thinking«, in: Open Encyclopedia of Cognitive Science. MIT Press 2025, o. S. DOI: <https://doi.org/10.21428/e2759450.112fbf72>.

44 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 540. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

Die Entwicklungspsychologinnen Cristina M. Atance und Daniela K. O'Neill haben daher das Konzept des episodischen Gedächtnisses zum »Episodic Future Thinking«⁴⁵ weiterentwickelt, basierend auf der Annahme, dass »episodisches Gedächtnis und episodisches Zukunftsdenken 2 Ausprägungen derselben Fähigkeit sein könnten.«⁴⁶ Donna R. Addis und Daniel L. Schacter haben dies jüngst bestätigt: »Findings from neuroimaging and patient studies demonstrate the close link between episodic future thinking and episodic memories of past experiences. Both abilities rely on the same common core brain network.«⁴⁷ Entsprechend weisen Studien, in denen Patient*innen mit Amnesie bei dem Versuch, sich eine Zukunft auszumalen, nur Leere empfanden, darauf hin, »dass eine Beeinträchtigung des episodischen Gedächtnisses mit einer gestörten Fähigkeit zum episodischen Zukunftsdenken«⁴⁸ einhergeht.

Demnach besteht Zukunftsdenken zu einem wesentlichen Teil aus dem Rekombinieren von Elementen aus episodischen Erinnerungen zu neuen Szenarios.⁴⁹ Gerade die konstruktive Natur des episodischen Gedächtnisses, die Vergangenheit nicht reproduziert, sondern sie aus Fragmenten immer wieder neu zusammensetzt, erweist sich dabei als entscheidender adaptiver Vorteil. Sie erlaubt es, vergangene Erfahrungen flexibel zu rekombinieren und dadurch alternative Zukunftsszenarien zu simulieren. Auch die emotionale Färbung von Ereignissen, die bereits für die Konstitution von Erinnerungen als zentral herausgestellt wurde, spielt eine Rolle, indem sie »die phänomenologischen Details vorgestellter [...] Zukunftserlebnisse«⁵⁰ maßgeblich beeinflusst. Aus dieser Perspektive erscheint es wahrscheinlich, »dass eine der wichtigsten Funktionen [...] des episodischen Gedächtnisses die Simulation der Zukunft ist.«⁵¹

45 C. M. Atance/D. K. O'Neill: »Episodic Future Thinking«.

46 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 540. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

47 D. R. Addis/D. L. Schacter: »Episodic Future Thinking«, o. S. DOI: <https://doi.org/10.21428/e2759450.112fbf72>.

48 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 541. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

49 Vgl. Schacter, Daniel L./Madore, Kevin P.: »Remembering the Past and Imagining the Future: Identifying and Enhancing the Contribution of Episodic Memory«, in: *Mem Stud.* 9, 3 (2016), S. 245–255, hier S. 245. DOI: 10.1177/1750698016645230.

50 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 540. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

51 Ebd., S. 544.

Zukunft ohne Erinnerung?

Das Unternehmen Lacuna in *Eternal Sunshine* suggeriert nicht nur, Zukunft und Erinnerungen seien trennbar, sondern auch, Zukunft könne durch das Vergessen besser werden. Der Film selbst aber negiert diese Vorstellung, indem er den Figuren den versprochenen »ewigen Sonnenschein« verwehrt.

Dies macht bereits der Anfang deutlich, auch wenn er zu diesem Zeitpunkt noch rätselhaft erscheint. Der Film eröffnet mit der zeitversetzten Rahmenhandlung, die bereits die Desorientierung markiert, die Joels gelöschte Erinnerung hinterlässt. Ein Close-up zeigt das Gesicht von Joel, der langsam aufwacht, in einer seltsamen Stimmung, wie er kurz darauf anmerkt. Als er sich aus dem Bett erhebt, ist er offenbar von etwas irritiert. Nach einem Schnitt geht er zu seinem Auto, wo er frustriert entdeckt, dass es beschädigt wurde. Die nächste Szene spielt am Bahnsteig. Hier setzt Joels Voice-over ein. Er stellt fest, dass Valentinstag ist, welcher von der Glückwunschkartenindustrie erfunden worden wäre, damit Menschen sich schlecht fühlen. Dann nimmt er spontan den Zug nach Montauk. In der Folgeszene wandelt er begeisterungslos den verlassenem und, wie er ergänzt, »damn freezing« Strand entlang, ohne zu wissen, warum.⁵² Michaela Krützen vergleicht Joel und die Szenenfolge mit Fellinis *I vitelloni*⁵³, in dem die Szenen nicht verkettet, sondern gereiht sind, und die Müßiggänger am Strand »ebenso wenig mit sich anzufangen [wissen] wie Joel.«⁵⁴ Hier gehe es nur noch um tote Zeit. Joels Voice-over unterstützt den Eindruck des Verlorenseins, indem er seine Selbstzweifel und seine innere Leere offenlegt.

Wenn diese Sequenz gegen Ende des Films, nachdem die Binnenhandlung in Joels Kopf mit der beendeten Löschung abgeschlossen ist, in geraffter Weise wiederholt wird, wird erkenntlich, dass sie als Seelenlandschaft des seiner Erinnerung beraubten Joel fungiert. Grau bemerkt dazu:

[T]he sadness the viewers feel with him is not lifted by the thought that he will eventually be ignorant of the loss. On the contrary, awareness of the future ignorance seems to *compound* the sadness: that he will soon be clueless

52 Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:00:01-00:02:42.

53 *I vitelloni* (Die Müßiggänger), Italien 1953, R: Federico Fellini.

54 M. Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne*, S. 475.

is no cause for celebration. [...] [T]he procedure as displayed in the film does not tend to maximize happiness overall.⁵⁵

Abb. 5: Der unwirtliche Strand als Joels Seelenlandschaft



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:02:40.

Mierzwiaks Sekretärin Mary fungiert als zentrale Figur, um das Spannungsverhältnis zwischen Lacunas Heilsversprechen und den destruktiven Folgen der Gedächtnislöschung offenzulegen. Während Joels Eingriff vergleicht sie die Patient*innen implizit mit Babys, weil ihnen ein vollständiger Neustart ermöglicht werde:

It's amazing, isn't it? What Howard gives to the world. [...] To let people begin again. It's beautiful. You look at a baby and it's so pure, and so free, and so clean and ... adults are like this mess of sadness and phobias. Howard just makes it go away.⁵⁶

Nachdem Mary jedoch erfährt, dass sie selbst betroffen ist, Mierzwiak also auch sie dieser Prozedur unterzogen hat, ändert sich ihre Einstellung radikal. Entsetzt darüber, dass sie von ihrem Wissen um ihre Affäre »befreit« wurde,

55 C. Grau: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Morality of Memory«, S. 120. Hervorhebung im Original.

56 Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:47:15.

will sie den bisherigen Kund*innen von Lacuna ihre Vergangenheit wieder zurückgeben, indem sie ihnen ihre Akten zuschickt.

Zuvor wurde Mary in der Tat als jemand präsentiert, der einen ›unbeschwerten Geist‹ verkörpern könnte, doch war dies keine schmeichelnde Darstellung. Wie sie sich vor ihrer Gedächtnislöschung verhalten haben könnte, ist dem Film nicht zu entnehmen. Nach der Löschung jedenfalls wirkt sie naiv und kindlich, in manchen Rezensionen wird sie sogar als dümmlich beschrieben. Außerdem ist sie nach dem Eingriff keineswegs so ›clean‹, wie sie es in ihrem Baby-Vergleich behauptet. Stattdessen wiederholt sie denselben ›Fehler‹, der Anlass zum Unglück und zur Löschung gab, indem sie sich erneut in ihren verheirateten Chef verliebt.

Die Wiederholung ist ein mehrfach variiertes Motiv des Films, auf Plot- wie auf Gestaltungsebene.⁵⁷ »Für die Prozedur ist die Wiederholung der Vergangenheit die Voraussetzung, um die Löschung aktivieren zu können. Der Geschichte wohnt ihre eigene Wiederholung inne. [...] Was gelöscht wurde, wird später in Unkenntnis der Wiederholung wiederholt.«⁵⁸ Auch Joel und Clementine verlieben sich erneut ineinander. Dazwischen hatte sich Clementine auf eine kurze Beziehung mit dem Lacuna-Mitarbeiter Patrick (Elijah Wood) eingelassen, nachdem dieser Joels Verhalten, das er aus ihren Akten kannte, imitierte, um sie zu verführen. So werden besonders Mary und Clementine zum Ausdruck dafür, wie die Unkenntnis der eigenen Vergangenheit gerade nicht einen befreienden Neustart bedeutet, sondern zu einem Zustand der Zukunftslosigkeit führt, in dem die Figuren in unbewussten Wiederholungsschleifen verharren: »[W]ithout knowledge of the past people are doomed to repeat it as unthinking automatons.«⁵⁹

David-Martin Jones überträgt dieses Motiv gar auf eine nationale Ebene, indem er eine Erinnerungsszene, die eine US-Flagge auf einer Parade zeigt, als Kommentar auf die Verdrängungspolitik der USA nach dem 11. September interpretiert. Genau an dieser Stelle zitiert Mary eine Passage aus Alexander Popes Gedicht *Eloisa to Abelard*, das die titelgebende Zeile »eternal sunshine of

57 Ästhetisch wird die Wiederholung durch wiederkehrende Objektmotive und vor allem durch die musikalische Ebene vermittelt. Vgl. hierzu Carol Vernallis: *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford: Oxford Univ. Press 2013, S. 94–115.

58 M. Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne. Eine Filmgeschichte*, S. 510.

59 David Martin-Jones: *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2006, S. 179.

the spotless mind« enthält, und unterstreicht damit die Verbindung zwischen individueller und kollektiver Erinnerung.

Eternal Sunshine does not make explicit the link between its meditation on memory and post-9/11 America. In fact, like many American films before it, it smuggles in this critique in an oblique manner. One of the ways it does this is by using the American flag to question national memory erasure. [...] It suggests that the amnesia propagated by American cinema after 9/11 is constructing an infantilised generation who, disconnected from their nation's own complicity in events in the recent past, are doomed to repeat the same mistakes. [...] In *Eternal Sunshine* the brainwashed Mary is deployed to show that this is the ›wrong‹ way of coping with a past trauma.⁶⁰

Eternal Sunshine macht damit deutlich, dass Erinnerungen, insbesondere unangenehme und schmerzhaftes, eine zentrale Ressource für Zukunftsfähigkeit darstellen. Dies wird im Plot auch dadurch vermittelt, dass Joel während des Löschvorgangs versucht, Erinnerungen an Clementine für die Zukunft zu bewahren, indem er sie in schambesetzten Momenten seines Unterbewusstseins versteckt. Die Tragik des Films entsteht nicht nur daraus, dass Joel Clementine verlieren wird, sondern dass die Löschung einen Effekt hat, der das Gegenteil dessen ist, was Lacuna verspricht: Anstatt von einer Last befreit zu werden, ist Joel durch etwas belastet, dass er nicht einmal benennen kann. Ironischerweise spielt bereits der Firmenname Lacuna auf dieses Problem an, bedeutet das Wort doch so viel wie ›Lücke‹ oder ›Leerstelle‹ und betont damit die Paradoxie des Bewusstseins über etwas Fehlendes als nicht nachvollziehbare Spur eines Abwesenden.

Eine frühe Drehbuchversion sah noch extremere Wiederholungsschleifen vor. In diesem Entwurf ist die Rahmenhandlung des Films auf das Jahr 2056 datiert, in dem Lacuna immer noch existiert. Clementine ist im Seniorinnenalter und möchte eine Löschung eines gewissen Joel vornehmen, mit dem sie seit einiger Zeit zusammen ist. Wie dann ein Blick in die Akten hätte offenbaren sollen, wäre dies bereits ihr 15. Eingriff gewesen, was sie freilich selbst nicht mehr weiß.⁶¹

Letztlich haben sich Kaufman und Gondry für ein optimistischeres Ende entschieden, das den weiteren Verlauf zumindest offenlässt. Wenngleich Cle-

60 Ebd., S. 177 u. 179.

61 Vgl. M. Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne. Eine Filmgeschichte*, S. 603f.

mentine und Joel sich nicht selbst daran erinnern können, wissen sie nun um ihre gemeinsame Vergangenheit und die gescheiterte Beziehung. Dieses Wissen macht einen wichtigen Unterschied, denn es ermöglicht ihnen eine bewusste Entscheidung.

Die Abschlusszene wirkt somit nicht trotz, sondern gerade wegen der Kenntnis der beiden um die Vorbelastung hoffnungsvoll. Erst die Anerkennung der Vergangenheit, die in Anschluss an die Kognitionsforschung eine wichtige Ressource für die Zukunft bereitstellt, eröffnet Joel und Clementine die Möglichkeit, sich eine neue gemeinsame Zeit vorzustellen, in der sie nicht dazu verdammt sind, dieselben Verhaltensmuster beizubehalten. Ob die Beziehung diesmal Bestand haben wird, daran haben beide ihren Zweifel – und dennoch wagen sie es. In ebendiesem Moment, in dem sie mit ihrer problematischen Vergangenheit konfrontiert wurden, sehen sie auch die Chance für einen Wandel und dafür, dass die Dinge diesmal anders laufen und sie aus den festgefahrenen Kreisläufen ausbrechen könnten. Durchaus im Sinne der Einsicht in die Relationalität der Zeitdimensionen, gemäß derer Zukunft stets nur im Prisma der Gegenwart existieren kann, liegt die Schönheit dieses Endes weniger in der darin enthaltenen Aussicht auf eine gelingende Beziehung, als in der Bejahung des Jetzt durch das schlichte, aber bedeutungsvolle letzte Wort des Films, mit dem sich die beiden Liebenden zugleich dem Zukünftigen, was es auch bereithalten möge, öffnen: »Okay!«