

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 200

Artikel: Auf Liebe und Tod : la ardilla roja von Julio Medem
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866636>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Auf Liebe und Tod

LA ARDILLA ROJA von Julio Medem



Aussen. Nacht. Ein Blick hinab von der Höhe eines Steilufers (oder einer Brücke) auf die Brandung des Meeres. An einem Geländer – Grenze zwischen Leben und Tod – steht ein Mann, bereit, sich hinunterzustürzen, und zugleich unfähig dazu. Da braust wie aus dem Nichts ein Motorrad heran und tut es für ihn. Aber an anderer Stelle, an der hinter ihm gelegenen Strandmauer, gegen deren Brüstung es stösst. Es wirbelt durch die Luft und prallt auf den Strand. Zunächst nur die Maschine, wie ein mythisches Halbwesen. Einen Augenblick später fällt dann auch ein Fahrer herab, irgendwo von oben, aus der Tiefe der Nacht, wie von einem anderen Stern, schlägt hart auf, bleibt liegen, aber bewegt sich noch. Der Mann, der sich eben noch das Leben nehmen wollte, rennt los, um den anderen zu retten. Der Motorradfahrer, zeigt sich, ist eine Frau, behelmt wie

ein Astronaut, wie vom Himmel gefallen für den Mann am Abgrund und wundersamerweise ohne die Spur einer Verletzung. Was wie ein Ende schien, wird zum Anfang einer bizarren Liebesgeschichte.

Indem Jota ein anderes Leben zu retten versucht, rettet er sein eigenes. Er gibt der Frau, die scheinbar das Gedächtnis verloren hat, den Namen Lisa und erfindet ihr eine Identität – als seine Freundin. Er macht Lisa, die Frau, die er gefunden hat, zum Substitut für Eli, die Frau, die er verloren hat. Eli hat ihn verlassen, einen Monat zuvor. Später erfährt man, dass auch Lisa, die eigentlich Sofia heisst, ihren Mann verlassen hat, auch das: vor einem Monat. Alle Figuren, Handlungen, symbolischen Zeichen spiegeln sich ineinander in diesem Traumspiel, in dem sich das Reale und das Surreale unauflöslich miteinander verbinden.

Eli und Lisa: zusammengezogen ergibt das *Elisa*. Das ist der Titel eines Liedes, das Jota geschrieben hat. Elisa, das ist eine poetische Kunstfigur, eine Traum-Frau, eine Projektion der Sehnsucht, eine schöne Vorstellung. Und die Hommage an eine reale Person, deren Identität durch die romantische Verklärung imaginär wird. «Elisa, ich träume» sind auch passenderweise die Anfangszeilen des Liedes, das sich leitmotivisch durch den Film zieht.

Eine geheimnisvolle Verbindung

In einer subjektiven Einstellung sieht man Lisa mit ihrem Motorrad auf die Brüstung der Strandmauer zurasen. Aber man sieht nicht, dass sie sie durchbricht. Das Geräusch des Anschlagens jedoch hallt nach, setzt sich fort, zieht sich durch die Stangen der Balustrade bis zu Jota hin. Und

Elisa, das ist eine poetische Kunstfigur, eine Traum-Frau, eine Projektion der Sehnsucht, eine schöne Vorstellung.

auch die schnelle Kamerafahrt auf Jotas Rücken wirkt, als wolle sie die subjektive Motorrad-Bewegung weiterführen. Eine Bewegung, die auf Jotas Ohr endet. Die Signale, die, wie es sich für eine surreale Konstruktion gehört, ganz zeichenhaft nur für ihn persönlich bestimmt sind, erreichen sein Gehör. Er nimmt sie wahr und dreht sich um. Unter seinen Händen – bei ihm also, nicht bei Lisa – bricht die Balustrade. Wenig später zeigt er den Sanitätern, die Lisa abtransportieren, die Stelle, wo sie die Brüstung durchbrochen haben soll. Man hat gesehen, dass Lisa auf ein Geländer aus vier Stangen zusauste. Das durchbrochene Geländer aber, auf das Jota zeigt, hat bloss drei – genau wie das, an dem er selber stand. Und er behauptet, er habe selbst auch auf dem Motorrad gesessen, sei aber noch rechtzeitig abgesprungen.

Die Exposition des Films konstruiert eine existentialistische Metapher. Schauplatz der Handlung ist Jotas Bewusstsein. Die surreale Landschaft, in die Jota gestellt ist, ist eine Projektion seines Bewusstseinszustands. Das *Aussen* wird zur Spiegelung des *Innen*. Dass die Exposition auf Jotas Rücken beginnt, mit Zufahrt auf seinen Hinterkopf, ist bezeichnend. Wenn die Kamera danach hochkrant, präsentiert sie semi-subjektiv (über Jota hinweg), schnell darauf dann subjektiv seinen Blick auf die Brandung. Eine Projektion, eine

Spiegelung, eine Wendung von innen nach aussen. Ein Gegenschuss zeigt Jota isoliert, frei schwebend in einer weiten Totale, hinter dem wie aus sich selbst leuchtenden Geländer, das wie eine sonderbare Linie aus Licht den schwarzen, leeren, kontur- und grenzenlosen Raum mitten durchschneidet. Ein Bild äusserster Abstraktion, das in Komposition und Lichtsetzung die Handlung von vorn herein ins Unwirkliche transponiert.

In dieser surrealen Konstruktion ist Lisa eine romantische Traum-Projektion. So verwirrend geheimnisvoll, wie Nat King Cole seine *Mona Lisa* besingt. Ein Song, der im Film nicht vorkommt und doch im Hintergrund durchschimmert. Schon allein dadurch, dass mit «Let There Be Love» ein anderes Lied von Nat King Cole dem Film ein zweites musikalisches Leitmotiv liefert, in Ergänzung zu «Elisa».

Are you real, Elisa?

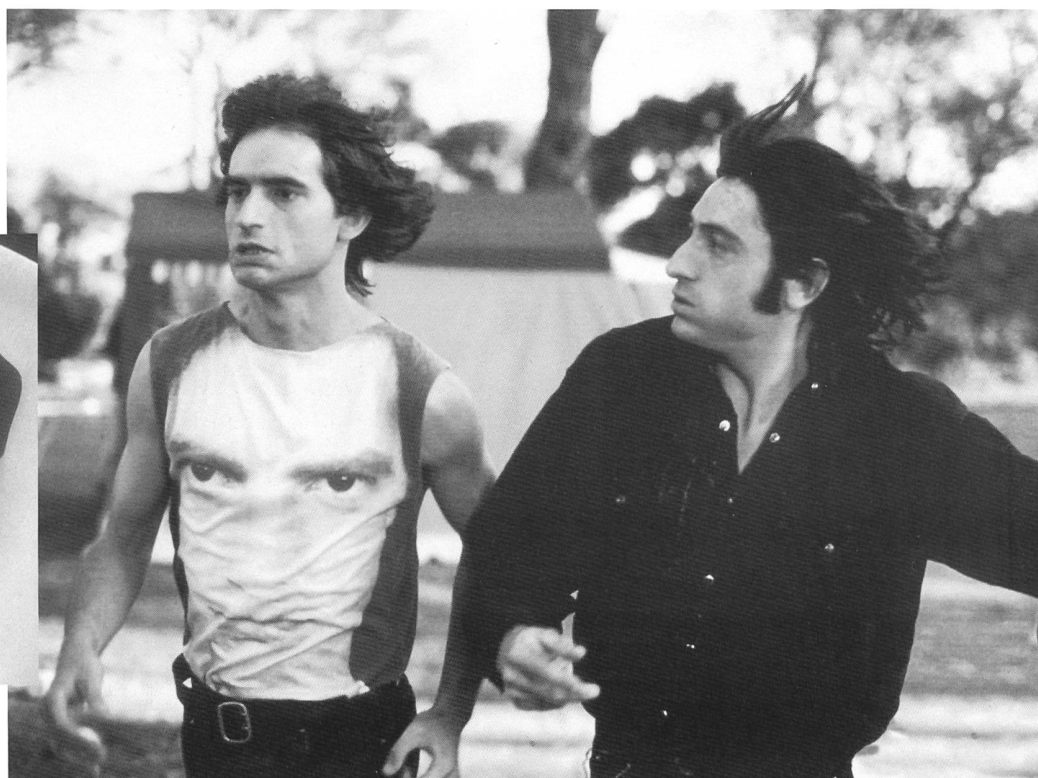
Jota ist der Protagonist des Films. Es ist seine Geschichte, es ist sein Schicksal, das der Film erzählt. Aber Lisa ist der Star, der den Protagonisten vom Zentrum an die Peripherie versetzt. Lisa wird zum Mittelpunkt für Jota. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als sie zu umkreisen, sich um sie herumzubewegen. Und sich dabei vorzumachen, es verhalte sich genau anders herum.

Jota gibt sich der Illusion hin, sich eine Frau nach seiner Vorstellung schaffen zu können. Er versucht, Lisa in seine Abhängigkeit zu bringen, indem er für sie eine Identität kreiert. In Wahrheit ist er selber längst schon abhängig von ihr geworden. Während er noch das Spiel zu spielen meint, hat sie sein Spiel schon längst durchschaut und insgeheim die Regie übernommen. Wenn die beiden irgendwann fast beiläufig die Motorradhelme wechseln, symbolisiert das diesen Rollentausch.

Am Ende muss Jota erkennen, dass Lisa nicht sein Geschöpf ist, sie ihm die *Frau ohne Gedächtnis* nur vorgespielt hat. Er selbst ist in Wirklichkeit der *Mann ohne Gedächtnis*, der die eigene verdrängte Vergangenheit aufarbeiten, mit sich selbst ins reine kommen und handlungsfähig werden muss.

Am Rande des Abgrunds

Ein Mann, in seiner Handlungsfähigkeit beschränkt, psychisch lädiert, von Obsessionen getrieben, kreiert eine Frau (Lisa) nach dem Vorbild einer anderen (Eli), deren Identität er ihr gibt. Ein Akt des Fetischismus, eine *VERTIGO*-Geschichte. Auch der schwindelerregende Blick in die Tiefe und der (mögliche) Sturz in den Abgrund stehen in diesem Hitchcock-Kontext. Ein Motiv, das in LA ARDILLA ROJA beharrlich präsent



bleibt: als Blick aus einem Flugzeug oder einer Baumkrone oder in der permanenten Wiederholung einer rasch gleitenden, subjektiven Bewegung, die von einem Baum hinab, am Stamm entlang zum Boden führt. Alles nur: visuelle Paraphrasen der Exposition. Die Situation ist unverändert, ein Standort am Rande des Abgrunds.

Gegen Ende des Films wird Lisa ein zweites Mal wie aus dem Nichts Jota vor die Füße fallen, hart auf den Boden aufschlagen, diesmal offenbar nach einem Sturz vom Baum. Und Jota wird den Sprung von der Klippe endlich vollziehen müssen, wird untergehen, um wieder aufzutauchen. Beim ersten Mal war er noch zurückgescheut, sass auch nicht, wie er angibt, auf dem Motorrad. Diesmal macht er die befreiende "Todeserfahrung" (wie er selbst sagt), bei einem Absturz im Auto, zusammen mit einem Nebenbuhler, der aus der Vergangenheit gekommen ist, um Lisa ihre richtige Identität zurückzugeben und der als Jotas finstere *alter ego* den Sturz nicht überleben wird.

Auch das mehrdeutige Symbol des Wassers (Symbol sowohl des Unterbewusstseins als auch des Todes und der Wiedergeburt) bleibt permanent präsent, von Beginn an. Eine gleitende, subjektive Unterwasser-Bewegung ist das erste Bild des Films – als emblematischer Prolog vor der Exposition.

Am Anfang steht Jota auf einem mit einem Geländer abgesicherten Steilufer am Meer, um sich hinein-zustürzen. Am Ende saust er dann mit dem Auto aus der Kurve, über eine nicht abgesicherte Höhenstrasse hinaus, natürlich auch in einer subjektiven Bewegung wie Lisa mit dem Motorrad, aber angeschnallt, also immer noch hinreichend abgesichert. Er stürzt hinab in den Abgrund und in einen See – in den Bergen, nahe dem Camp «La ardilla roja», einem vordergründig ganz konkreten und sogar banalen, auf einer zweiten Ebene aber mythischen Ort der Auseinandersetzung mit sich selbst, dem Ort der Befreiung, an den er mit Lisa geist ist. Eine Reise, die nichts anderes ist als eine Kreisbewegung, die ihn an den Anfang zurückführt. Jota kann sich nicht entkommen. So wie Lisas Stoss gegen die Balustrade ein Durchbrechen des Geländers an anderer Stelle bewirkt, so vollzieht sich auch Jotas Sturz nicht schon in der Exposition, sondern erst später und anderenorts – wie ein Nachhall, wie eine Spiegelung. Ein Ort in Verwandlungen.

Der subjektive Blick

Lisa hat etwas von der Ambiguität einer Hitchcock-Heroine. Sie hat ihre Abgründe, ihr Geheimnis, ihre Vergangenheit. Ihre Identität ist verdeckt. Jota will sie gar nicht wis-

sen, tut vielmehr alles, um ihre Aufdeckung zu verhindern. Aber der Zuschauer beginnt zu spekulieren, nimmt Lisa als Rätsel, das es zu lösen gilt, begibt sich auf Spurensuche, folgt merkwürdigen Andeutungen, Suggestionen, falschen Fährten.

Eine geheimnisvolle Verbindung scheint zwischen Lisa und dem *roten Eichhörnchen* zu bestehen, das als zentrales visuelles Leitmotiv immer wieder auftaucht: in Traum-Visionen; in einer Fernseh-Reportage, während Jota schläft; als Titelbild eines schmalen Buches, das Lisa gehört und wie ein Identitätspapier erscheint; als riesiges Emblem an dem Campingplatz «La ardilla roja», der zum mythischen Ort der finalen Auseinandersetzung wird. Das geheimnisvolle Eichhörnchen zeigt sich nicht, bleibt vage und unwirklich wie ein Phantom. Aber es ist die Titelfigur des Films. Und es ist da: Die Kamera nimmt die subjektive Perspektive des Eichhörnchens ein, wenn es die Personen vom Baum herab beobachtet oder wenn es die Bäume hinunterhuscht.

Der subjektive Blick ist der Schlüssel. Gleich am Anfang: der Blick Jotas hinab in den Abgrund. Kurz darauf: der Blick Lisas, die mit ihrem Motorrad auf die Brüstung zusaust und dann in die Tiefe stürzen wird. Und dann: der Blick des Eichhörnchens von der Höhe des Baumes herab und während es in die Tiefe saust. Eine subjektive Perspektive in



multiplizierter Projektion, eine Identität in Spiegelungen. Eine surreale Konstruktion.

Lisa trägt häufig Rot und stellt sich vor, oben im Baum zu schlafen, was sie dann offenbar auch tut; von einem Baum fällt sie ganz unvermittelt herab.

In einer Traum-Vision nimmt die Kamera die Eichhörnchen-Perspektive ein, saust durchs Gestrüpp und einen Baum hinauf, um von oben auf das Paar Jota und Eli herabzublicken. Dann beginnt Eli, sich von Jota abzulösen. Die Kamera befindet sich jetzt im Rücken der beiden. Und aus derselben Richtung, in die Eli traumhaft langsam entgleitet, rückt, in direktem Anschluss, mit der gleichen gleitenden Gegenbewegung Lisa ins Bild, an die Seite Jotas, substituiert Eli, trägt ihre Kleidung.

Lisa wird mit dem Eichhörnchen assoziiert. Aber es ist Jotas Traum und deshalb letztendlich seine Perspektive. Alle Perspektiven sind nur Extensionen seiner eigenen. In seinem Bewusstsein liegt der Ursprung der ganzen Geschichte. In allen Figuren begegnet er sich selbst.

Identifikation eines Mannes

Lisas Traum-Vision später wirkt wie ein Gegenstück zu dem Traum Jotas. In seinem Traum sieht sich Jota zwischen zwei Frauen, von denen die eine die andere substituiert. In ihrem

Traum sieht sich Lisa zwischen zwei Männern: Félix, der aus der Vergangenheit gekommen ist, um Lisa für sich zu reklamieren, und Jota, der unfähig scheint, ihn zu substituieren. Aber Lisas Vision ist nur eine Replikation in der Verlängerung von Jotas Perspektive. So wie es zwischen Eli und Lisa eine mysteriöse Identität gibt (*beide* sind sie Elisa beziehungsweise sind sie es *beide zusammen*), so begegnet der passive, scheinbar zur Handlungsunfähigkeit paralytierte, weiblich-romantische Jota in dem betont männlich auftretenden, vor Aktionskraft berstenden, brutalen Félix seinem anderen, dunklen Ich.

Félix ist schon früh eingeführt im Film, schon in der Exposition, ohne dass es dem Zuschauer *bewusst* ist. Im Auto, als Person nicht sichtbar, verborgen im Hintergrund, fährt er einmal kurz durchs Bild, als Lisa, die er verfolgt, mit ihrem Motorrad in den Abgrund rast. Kurze Zeit später sieht man das Auto (mythisches Halbwesen wie das Motorrad Lisas), jetzt ganz nah, aber wieder nicht den Fahrer, an einer Tankstelle. Dann sieht man ihn auf einem Foto, aber gesichtslos, in einer Serie von Fotos, die nur Rückenfiguren zeigen. In einer anderen dieser Rückenfiguren glaubt Lisa, Jota zu erkennen. Beide sind, so gesehen, austauschbar, Teil-Identitäten einer Persönlichkeit.

Jota wird überhaupt so eingeführt: als Rückenfigur, im ersten Bild

der Exposition. Aus einer Rückenfigur entwickelt sich die ganze Geschichte. Und wenn dann auch Félix zunächst als Rückenfigur in Erscheinung tritt, repliziert das den ersten Auftritt von Jota.

In paralleler Strukturierung dazu vollzieht sich auch der Austausch Elis durch Lisa in Jotas Vision. Beide Frauen erscheinen als Rückenfiguren.

Mythische Konstellationen nach psychoanalytischem Muster. Selbst in den scheinbar banalen Nebenfiguren spiegelt sich Jota. Ein dreizehnjähriger Junge auf dem Campingplatz, der sich betont männlich gibt, verachtet Jota, als dieser nach einer kleinen Verletzung beim Anblick seines eigenen Blutes in Ohnmacht fällt. Aber der Junge fällt dann selbst in Ohnmacht, als sich Jotas *alter ego* Félix ein Ohr abschneidet, um zu demonstrieren, dass er nicht blutet. Wenn der Junge zu Boden fällt, repliziert das nicht nur den Ohnmachtsfall Jotas, sondern auch den zweifachen Sturz Lisas und darüber hinaus Jotas beabsichtigten Sprung in die Tiefe in der Exposition des Films.

Der Junge heisst Alberto. Aber das ist auch der eigentliche Name von Jota. *Jota* (= J.) wirkt wie eine weibliche Form und ist bloss eine Abkürzung, wofür auch immer: Zeichen für eine reduzierte Persönlichkeit, für eine Teil-Identität?

Das geheimnisvolle Eichhörnchen zeigt sich nicht, bleibt vage und unwirklich wie ein Phantom. Aber es ist die Titelfigur des Films und es ist da ...



Projektionen

Die Traum-Vision Jotas hat ihren Ausgangspunkt in einem Foto von Jota und Eli, das auf dem Nachttisch steht (neben dem schlafenden Jota) und die beiden so zeigt, wie sie auch im Traum zu sehen sind. Ein weiterer Ausgangspunkt ist eine Reportage über Eichhörnchen, die gerade im Fernsehen läuft. Die Traumlandschaft erscheint insofern als Extrapolation der Zimmerlandschaft.

In der Wohnung Jotas hängt an einer Wand ein Gemälde. Es zeigt ein Rückenfiguren-Paar in einer Landschaft, mit Blick auf einen See. So ähnlich sitzen auch Jota und Lisa später oberhalb des Sees in den Bergen, bei «La ardilla roja». Der See, in den Jota stürzen wird: eine Projektion des Gemäldes in seinem Zimmer.

In diesem Zimmer hängt auch ein kleines Foto, ganz im Hintergrund, kaum sichtbar, also verborgen. Der Zuschauer wird es erst am Ende des Films bewusst wahrnehmen. Es ist ein weiteres Porträtfoto von Jota und Eli, aufgenommen auf der Strasse. Gegen Ende des Films gibt es eine Kamerafahrt auf dieses Foto an der Wand. Man erkennt, dass da noch eine dritte Person ist, klein im Hintergrund, im Rücken der beiden, an ihnen vorübergehend, dabei in die Kamera blickend: eine Frau.

Diese entscheidende Sequenz beginnt auf Jota als Rückenfigur. Er sitzt dem Foto gegenüber. Während das Lied «Elisa» einsetzt, steht Jota auf, nähert sich dem Foto, um es genauer zu betrachten. Jotas Blick isoliert die Frau im Hintergrund, identifiziert sie als Lisa. Jota bittet um ein Zeichen. Ein Wunder geschieht: Das Bild setzt sich in Bewegung. Lisa geht an Jota und Eli vorbei, in Begleitung von Félix, der vorher verdeckt war. Beide Paare passieren einander, aber Lisa und Jota lösen sich heraus, werden grösser, erscheinen im Vordergrund, berühren sich im Vorübergehen.

Diese Szene der *Magie und romantischen Determiniertheit* korrespondiert zum einen mit der Szene, in der sich Lisa die Serie mit Rückenfiguren-Fotos ansieht und das Foto, das Félix zeigt, plötzlich lebendig wird. Und zum anderen mit einer Szene, in der ein Schwarzweiss-Foto der Musikgruppe «Las Moscas», zu der Jota und Eli vor Jahren gehörten, mit einem Mal farbig und ebenfalls lebendig wird.

Die Gruppe, angeordnet in offener Landschaft, in Szene gesetzt wie für einen Videoclip, singt «Elisa», Aber das ist nur Teil einer subtilen Parallel-Montage, die zwei Zeitebenen miteinander verbindet. Während

Jota mit den «Moscas» das Lied singt, das für Eli bestimmt ist (Erinnerungsfragment der Vergangenheit), sitzt er mit Lisa (Gegenwart) im Camp «La ardilla roja» bei einem Dialog über Erotik. In der «Las Moscas»-Rückblende (oder Imagination) fliegt ein Flugzeug über der Gruppe, das bei den Aufnahmen nicht vorgesehen war. Jota ruft Eli zu, er wolle mit ihr eine Reise machen. Im Flugzeug aber sitzt Lisa und beantwortet die Fragen, die Jota ihr im Camp «La ardilla roja» stellt, dabei einem Mann zugewandt, der verdeckt ist. Jotas Fragen sind auch die Fragen von Félix. Und die Antworten, die Lisa Félix im Flugzeug gibt, setzen sich in den Antworten, die sie Jota im Camp gibt, ungebroschen fort, sind mit ihnen identisch.

Die Reise, die Jota mit Eli machen will, macht er dann mit Lisa, die schon in der Vergangenheit im Hintergrund präsent ist (oder in seiner Imagination der Vergangenheit). Der an Eli gerichtete Zuruf geht über Eli hinaus, erreicht Lisa (im Flugzeug). Am Schluss der Sequenz überfliegt ein Flugzeug (das Flugzeug?) das Camp «La ardilla roja»: Vergangenheit oder Gegenwart? Real oder imaginär?

Peter Kremiski



Die wichtigsten Daten zu LA
ARDILLA ROJA (DAS ROTE
EICHHÖRNCHEN):

Regie und Buch: Julio
Medem; Kamera: Gonzalo
Fernandez Berridi; Schnitt:
Elena Sainz de Rozas;
Ausstattung: Alvaro
Machimbarrena; Kostüme:
Maria Isabel Gutierrez;

Choreographie: Ana Medem;
Spezialeffekte: Reyes Abades;
Musik: Alberto Iglesias;
Lieder: «Elisa» und «La
ardilla roja» von Julio
Medem (Text), gesungen von
Txetxo Bengoetxea; Ton:
Julio Recuero.
Darsteller (Rolle): Emma
Suarez (Lisa/Sofia), Nancho
Novo (Jota), Maria Barranco

(Carmen), Karra Elejalde
(Antón), Carmelo Gómez
(Félix), Cristina Marcos
(blauhaariges Mädchen),
Mónica Molina (rothaariges
Mädchen), Ana Gracia
(Psychiaterin), Elena Irureta
(Begoña), Susana Garcia
(Eli), Ane Sánchez
(Cristina), Eneko Irizar
(Alberto), Sarai Noceda

(Ana), Maite Yerro (Nicola),
Txema Blasco (Neurologe),
Chete Lera (Salvador
Fuentes), Gustavo Salmerón
(Luis Alfonso), Susana
Hernandez (Ärztin), José
Maria Sacristan (Arzt),
Andreas Prittwitz (Otto),
Roberto Cairo (Michel).
Produktion: Sogetel;
Produzent: Ricardo Garcia

Arrojo; ausführender
Produzent: Fernando de
Garcillan. Spanien 1992/93.
35mm, Farbe. Format:
1:1,85. Dauer: 110 Min. D-
Verleih: Kinowelt, München.

