

Hans J. Wulff:

Casa de Famiglia. [Rezension zu: Felicità ad oltranza (Glück im Übermaß), Italien 1982, Paolo Quaregna.]

Der folgende Text entstand 1983 im Rahmen eines Buchprojekts über Dokumentarfilme zur neuen Psychiatrie, das nie abgeschlossen wurde. Der Text blieb unveröffentlicht.

URL der vorliegenden Ausgabe: <http://www.derwulff.de/10-15>.

Glück im Übermaß (Felicità ad oltranza). - Italien 1982. Regie und Buch: Paolo Quaregna. Produktion: Paolo Quaregna/Cooperativa Grandangolo, Turin, für die Region Piemont. Kamera: Marco Lombardi. Musik: Sex Pistols, Franco Battiato, Kim Carnes (ausgesucht in Zusammenarbeit mit Roberto Menabò). 16mm. Farbe. Länge: 55 min. Verleih: Freunde der deutschen Kinemathek.

Nach mehr als einjähriger Vorarbeit machte Paolo Quaregna einen Film über eine Einrichtung in Turin, die nach der Schließung der italienischen Großkrankenhäuser die Versorgung psychisch Kranker übernehmen sollte (der Name dieser Einrichtung, "Casa de Famiglia", kann sicherlich auch als eine Stellungnahme gelesen werden: zur Unfähigkeit der Familien der Betroffenen, mit ihren Kranken umzugehen). Die Vorarbeit zu dem Film bestand in wöchentlichen Besuchen Quaregnas in der Einrichtung, was dazu führte, daß sich langsam ein Vertrauensverhältnis herausbildete. Auch arbeitete er auf diesen Besuchen schon mit der Videokamera, um die Angst und die Unsicherheit vor der Kamera abzubauen.

Der Film selbst dreht sich darum, in welcher Weise die Integration von psychisch Kranken mit derartigen Institutionen geleistet werden kann, welche Widersprüche und Probleme dabei auftreten, wie das wechselseitige Verhältnis von Kranken und ihrer sozialen Umgebung (hier: in einem Stadtviertel) beschaffen ist - fast vier Jahre nach Verabschiedung der Reformgesetze (1978). Er beginnt mit der Vorführung von Videoaufnahmen, auf denen zwei Kranke Rockmusik machen - ein Vorgriff auf die zentrale Rolle, die Quaregna der Musik in seinem Film zuweist: "Die Musik, die ich gewählt habe, kann als Schlüssel zum Verständnis des Films gelten, denn ich setze den Wahnsinn der Bewohner der Casa Famiglia, der keine Zustimmung findet, in Beziehung oder in Kontrast mit anderen Formen des Wahnsinns, die die Zustimmung der Massen finden. Die Musik der Sex Pistols, die Anarchie und der Wahnsinn der berühmtesten Punk-Gruppe, die sich für ihre eigenen Eingebungen einen Platz geschaffen

und sie dadurch konsumierbar gemacht hat, dient als Kontrapunkt für das wirkliche Delirium, die nicht verwirklichte und nicht konsumierbare Poesie der Mitglieder der Wohngemeinschaft, die, im Unterschied vielleicht zu den meisten Menschen unserer Zeit, nicht einwilligen, 'das Dionysische zu delegieren'. Auf der einen Seite die Musik des großen Konsums (außer den Punks ist da noch Kim Carnes, die Königin der Diskotheken), auf der anderen Seite Battiato (auch ihm applaudieren, nach ihm tanzen die Jugendlichen) als Beispiel für das Rationale: musikalische Experimente, die mit wissenschaftlicher Strenge unternommen werden. Eine Gegenüberstellung, die, wie ich meine, dem Ausdruck des Wahnsinns die ihm gebührende Würde geben kann".

Nach dieser Exposition mittels der Videoaufzeichnung (die zugleich die Titelsequenz ist) beginnt die eigentliche Argumentationslinie des Films: ein erstes Interview mit einem der Bewohner der Casa Famiglia auf einem Dorfplatz. Er erzählt von seiner Geschichte, den Problemen, die er beim Militär gehabt hat, der folgenden Einweisung in die Anstalt, von seinen Gefühlen und vom Leben in der Wohngemeinschaft. Auf einer benachbarten Bank sitzen einige andere Jugendliche; Quaregna, der alle Interviews des Films führt, ruft sie herüber, sie berichten, was sie von den Kranken halten. Damit ist der thematische Grundansatz eingeführt: die wechselseitigen und zum Teil konfliktären Perspektiven von Kranken und Gesunden.

Als nächstes kommen einige Fachleute zu Wort, die das Thema auch begrifflich-sprachlich einführen und von den Problemen sprechen, die sich bei der Umsetzung der Reformgesetze einstellen: daß die Integration der Kranken in die Infrastruktur des Stadtviertels eben doch nicht so einfach ist, welche rechtlichen und finanziellen Probleme zu lösen sind, usw. Auch der Hausbesitzer, der der Wohngemeinschaft sein Haus vermietet hat (die Kranken sind im rechtlichen Sinne verantwortliche Mieter), kommt zu Wort; er ist sehr zufrieden mit seinen Mietern, die

Miete zahlen sie pünktlich, und sie gehen pfleglich mit dem Haus um.

Musik, es ist Morgen. Gerardo, einer der Kranken, erwacht. Die nächste Szene spielt in der Familie Gerardos. Vater und Mutter sind da, das Gespräch ist sehr hart, Gerardo wird immer wieder zurechtgewiesen. Die Eltern werfen ihm seine Unfähigkeit vor, sich "vernünftig" verhalten zu können. So habe er ein Radio für 100.000 Lire gekauft und für 20.000 Lire wieder verkauft; er sei besessen hinter Uhren her; usw.

In ähnlicher Weise geht der Film weiter: Interviewsequenzen wechseln mit musikunterlegten Szenen; dabei bezieht die argumentative Folge der Sequenzen immer stärker die Wirklichkeitsvorstellungen der Kranken mit ein. Es wird darüber geklärt, welche Determinanten die psychische Krise beeinflusst haben können (insbesondere: die Familiensituation; immer wieder zeigt es sich, daß die familiären Interaktionen durchsetzt sind mit Vorwürfen und Unverständnis, mit Verletzungen und Haß), in wie vielfältiger Art sich das Problem der Integration tatsächlich stellt (wenn z.B. ein Vater der Casa Famiglia vorwirft, sie achte nicht ausreichend auf die Kranken - "Zwei Bäder in sieben Monaten, das ist schlimm!" -, so hat dieser Vorwurf ja durchaus Hand und Fuß), usw. Vor allem aber gerät in den blick, wie hilflos die Kranken ihrer Umgebung ausgesetzt sind. Ihre Visionen und "Spinnereien" werden als Antworten erkennbar, die sie für sich gefunden haben, für intensive Bedürfnisse, die in ihren Familien nicht befriedigt werden konnten.

Dennoch werden auch die Familien nicht beschuldigt. Der Film schließt mit einer großen Sequenz über Carlo, dem der ganze Film gewidmet ist und der einige Monate vor Beginn der eigentlichen Dreharbeiten verstarb. Er machte Gedichte, und einige Videoaufzeichnungen existieren noch. In einem Interview - ganz am Schluß des Films - stellt er fest, er sei "am Leben erkrankt, lebenskrank... ich möchte auf zu intensive Art leben... manchmal habe ich Angst, zu gut zu leben". Er bringt auf den Begriff, was im Film vorher schon praktiziert ist: die Lebensäußerungen der Kranken als intensiven Ausdruck von Vitalität zu akzeptieren. Die Schuldfrage stellt sich in diesem Kontext nicht mehr. Denn mit der Frage nach der schuld an der psychischen Erkrankung eröffnet sich, wie eine Psychiaterin feststellt, die Carlo betreut hatte, ein Kreislauf, aus dem man

nicht mehr herauskommt. Produktive Maßnahmen (wie die Wohngemeinschaft der Casa Famiglia eine ist) können dann nicht mehr gefunden werden.

Die klare Gliederung des Films in einzelne Interviewsequenzen, die jeweils durch musikunterlegte Szenen abgegrenzt werden, gibt dem Film eine klare argumentative Struktur. Auf der einen Seite leistet sie die Annäherung an die Sicht- und Lebensweise der Kranken; auf der anderen Seite wird wie in einem Mosaik das Thema (psychisch Kranke und ihre Re-Integration in den Alltag eines Stadtviertels) immer weiter aufgefüllt und angereichert: es wird multiperspektivisch, sowohl gedanklich wie sinnlich, in der Öffentlichkeit wie in der Privatsphäre, in Interviews wie in Handlungen immer von neuem abgehandelt. Die Übergänge zwischen den einzelnen Sequenzen sind fließend; zum einen verfolgt der Film auch mikrostrukturell sequenzübergreifende thematische Zusammenhänge, zum anderen ist der Übergang zwischen den Sequenzen fast immer fließend: der Interviewton geht vom On ins Off, die Kamera nimmt schon neues in den Blick, eine Handlungssituation geht in ein Interview über. Schließlich nutzt der Film sogar die Möglichkeit der Sequenz, die aus Sequenzen besteht (am Schluß, als Carlo zunächst auf Video mit einem Gedicht zu Wort kommt, dann berichten andere über ihn, seine Psychiaterin trägt ihre Analyse vor, Videoaufnahmen mit Carlo beschließen den Film; zugleich nimmt die Schlußsequenz die Titelsequenz wieder auf und gibt dem ganzen Film einen Rahmen).

Was an dem Film so beeindruckt, ist die starke Beteiligung, Parteilichkeit und Betroffenheit, die spürbar ist. Unterstützt wird dies auch durch die Kameraführung, die sich ganz und gar (der Forderung nach der unkontrollierten Kamera aus dem cinema verite folgend) der Situation unterordnet, Details wie die Hände von Kranken oder die verkrampte Gestik eines Vaters, der seinen kranken Sohn beschuldigt, heraushebt, usw. Diese Art der "vitalen Kamera" entspricht in gewissem Maße der Sichtweise eines an der Situation Beteiligten. Die Beiläufigkeit dessen, was der Film schildert, wird unterstrichen in solchen Momenten, wo die Kamera die Handlungs- oder Interviewsituation verläßt und sich auf Dinge und Ereignisse der Umgebung richtet, die in keinem Zusammenhang zu dem stehen, was gerade besprochen oder behandelt wird - so daß auf diese Art und Weise immer wieder der soziale Rahmen des Stadtviertels

"in den Blick genommen" wird, in dem und von dem der Film ja auch thematisch handelt.

Sieben Jahre nach Marco Bellocchios *Nessuno o tutti* (auch dieser Film bei den "Freunden der Deutschen Kinemathek") ist nun wieder ein Dokumentarfilm aus Italien gekommen, der die Lage und die Rechte psychisch Kranker entschieden und parteilich vertritt. Der Film ist auch deshalb so wohltuend, da in Deutschland die öffentliche Debatte über sozialpsychiatrische Projekte oder gar eine ambulante Psychiatrie mehr oder weniger zum Erliegen gekom-

men ist. Und er macht schließlich auch darum betroffen, weil die psychische Krankheit in einigen deutschen Filmen jüngeren Datums (man denke nur an *Die Berührte* oder an *Tag der Idioten*) metaphorisch ausgebeutet wird und zum Mittler modischen Welt- und Gesellschaftsschmerzes heruntergekommen ist. *Felicita ad oltranza* ist ein fröhlicher, ein optimistischer Film: gerade deshalb, weil er das Leid, die bizarre Phantasie, die Hilflosigkeit und die Vitalität psychisch Kranker als etwas Reales und nicht als etwas Bedeutungsvolles vertritt.