

WECHMA Spuren

Land	Marokko 1970
Produktion	Sigma 3
Buch und Regie	Hamid Benani
Dialoge	Hamid Benani, Mohamed Timoud
Regieassistentz und Produktionsleitung	Mohamed Sekkat
Kamera	Mohamed Abderrahman Tazi
Kameraassistentz	Abdelhafid Balafrej, Abdallah Mottaki, Hassan Douahi
Ton	Hans Klein
Schnitt	Ahmed Bouanani
Musik	Kamal Dominique Helleboïd
Darsteller	
Messaoud als Kind	Tawfik Dadda
Messaoud als Erwach- sener	Mohamed el Kaghat
Mekki	Abdelkader Motaa
Kamla	Khadija el Moujahid
Sid el Harti	Mohamed el Azrak
Ratcha	Aziz Saber
Harrouda	Fatima Cherkaoui
Format	35 mm
Länge	110 Minuten

Inhalt

1. Teil: Mekki, ein wohlhabender Bauer, adoptiert Messaoud, ein Waisenkind von acht Jahren. Aber er behandelt das Kind mit zu viel Nachdruck und Härte. Messaoud kann den Anforderungen Mekkis nicht gerecht werden, begeht Handlungen, die mit Strafe bedroht werden und zieht sich den Zorn seines Adoptivvaters zu. Dieser Konflikt hinterläßt tiefe Spuren in dem Kind.

2. Teil: Messaoud, inzwischen erwachsen, schließt sich einer Bande von kriminellen Jugendlichen an. Vergeblich kämpft er um einen Platz in der Welt der Arbeit: er will nicht darauf verzichten, gerecht behandelt zu werden. Zwischen mangelnder Anpassung und Revolte gerät er in eine Mechanik, deren Opfer er wird.

Gespräch mit Hamid Benani Von Ignacio Ramonet

- Warum hast du es für erforderlich gehalten, zur Herstellung deines Films mit einigen befreundeten Filmemachern eine Produktionsfirma zu gründen?

Mein Ziel war, ein paar Filmemacher zusammenzubringen, um ein Arbeitsteam zu bilden. Da wir eine Rechtsform brauchten, gründeten wir eine Gesellschaft und nannten sie 'Sigma 3'. Man kann ja

nicht einfach so daherkommen und einen Film produzieren. Man muß eine juristische Existenz haben. Deshalb mußten wir eine Produktionsgesellschaft gründen.

- Es ist doch aber schon vorgekommen, daß das 'Centre cinématographique du Maroc' (Marokkanisches Filmzentrum) ökonomisch die volle Verantwortung für einen Film übernimmt, wie etwa bei *Soleil de printemps*.

Bisher mußte man, wollte man einen Film machen, diesen vom C.C.M. produzieren lassen, das mit Marokkanern und Ausländern produziert oder koproduziert. Ich wollte meinen Film aber völlig unabhängig machen, ich wollte frei bleiben. Ich hatte nie die Absicht, mich einer fremden Produktions- oder Koproduktionsfirma anzuvertrauen. Ich wollte die Erfahrung, einen Film zu produzieren, einfach selber machen.

- Auf welche wirtschaftlichen Schwierigkeiten seid ihr bei der Gründung von 'Sigma 3' gestoßen?

Wir sind vier Leute. Um eine Gesellschaft wie die unsere zu gründen, braucht man eine Million Kapital. Also haben wir etwas Filmmaterial und etwas Geld zusammengebracht, um auf die eine Million zu kommen. Diese Million ist für eine juristische Existenz unerlässlich, denn wir haben die Rechtsform einer GmbH. Natürlich reichte die Million nicht für den Film, da sie sich zu 50 % sowieso schon aus Filmmaterial zusammensetzte.

- Inwiefern hat das Marokkanische Filmzentrum zur Produktion beigetragen?

Vor allem hat uns das C.C.M. materiell geholfen, bei den Kopierwerksarbeiten usw.... und auch mit Technikern. Meine drei Mitarbeiter z.B. sind Angestellte des Centre und wurden für die Drehzeit beurlaubt. Ansonsten habe ich den Schneidetisch des Centre benutzen dürfen, was auch sehr wichtig war.

- Hast du auch, was die direkte kreative Arbeit betrifft, mit den anderen Mitgliedern von 'Sigma 3' zusammengearbeitet?

Soweit es die Wahl des Sujets angeht, nein. Es ist mein Sujet und meine Regie. Aber davon abgesehen haben wir intensiv zusammengearbeitet. Ich habe als Katalysator fungiert, indem ich Diskussionen herbeiführte usw....denn während man dreht, lebt man ständig mit überspannten Nerven. Ich habe sie nicht nur als Techniker betrachtet, sondern versucht, Mitarbeiter zu haben, die auf Anregungen, auf Fragen, auf Zweifel reagieren können. Wir sind ein Arbeitsteam. Wenn morgen ein anderes Mitglied der Gruppe ein Thema vorlegt, das uns interessiert, dann können wir es auch drehen.

- Kannst du etwas über die Schwierigkeiten sagen, die du hattest? Über die Schwierigkeiten, die sicher aus der geringen Filmerfahrung des Landes resultieren?

Die Dreharbeiten waren ein Abenteuer; wir hatten wenig Geld. Daraus ergaben sich zahllose Schwierigkeiten. Den Mangel an Erfahrungen, was die Herstellung von Spielfilmen angeht, haben wir übrigens recht deutlich zu spüren bekommen. Z.B. die Schauspieler: sie kommen aus allen Himmelsrichtungen, hauptsächlich vom Theater, vom professionellen Theater wie vom Laientheater, von Rundfunk und Fernsehen. Selbstverständlich hatte keiner von ihnen je bei einem Spielfilm mitgewirkt. Das Kind hatte überhaupt keine schauspielerische Erfahrung, ich habe es einfach wegen seines Aussehens genommen; ich fand es in einer Schule.

An den Dialogen habe ich mit Timoud gearbeitet - der ist ein bekannter Theatermann - nach Dialogtexten von mir. Er hat mir bei der Übersetzung und der Bearbeitung geholfen. Aber zusammen mit den Schauspielern haben wir dann doch sehr viel improvisiert.

Beim Drehen selbst habe ich praktisch keine Montage gemacht, ich folgte einfach kontinuierlich den Dialogen und habe sie, wo es nötig war, ausgebaut. Der Film hält sich voll und ganz an den Text, aber es ist während des Drehens doch noch eine ganze Menge hinzugekommen. Wie ein erster Entwurf, dem man später Bedeutungen hinzufügt.

(...)

- Der Film war ursprünglich länger: denkst du daran, ihn noch einmal zu schneiden?

Ein Film ist am Ende nie das, was man gedreht hat. Erst während der Montage entsteht seine Spannung und was während des Drehens als Möglichkeit erschien, wird erst in der Montage konkret: beim Schneiden hält man sich einerseits zwar an den Text, andererseits wird er aber auch neu gestaltet. Wir haben gewisse Längen drin gelassen, weil wir es eilig hatten: zu einem bestimmten Zeitpunkt wurde es sogar dramatisch, weil es für mich und 'Sigma 3' äußerst wichtig war, am Festival von Karthago teilzunehmen. Ich weiß jetzt, daß das Wesentliche des Films herauskommt, weshalb soll ich ihn da noch einmal schneiden? Was sollte ich gewinnen? Ich halte es nicht für nötig, und außerdem würde es eine ungeheure Arbeit machen. Ich habe den Film um 15 Minuten gekürzt. Es gibt jedenfalls Leute, die den Film trotz seiner Längen sehr mögen, und über die Gründe, weshalb sie ihn mögen, habe ich mich sehr gefreut, weil ich mich von ihnen verstanden fühlte.

- Mir scheint, du hast allem Anschein zum Trotz gar keinen realistischen Film gemacht.

Das stimmt, ich habe keinen realistischen Film gemacht, d.h., er stellt Fallen, weil er wie ein realistischer Film wirkt, aber in Wirklichkeit gar nicht realistisch ist, besonders der zweite Teil, den alle am wenigsten mochten.

Ich habe versucht, meinen Film in einer gewissen marokkanischen Wirklichkeit anzusiedeln, habe diesen Realismus aber immer wieder unterminiert. Ich wollte in der Wirklichkeit gewisse Zeichen sichtbar machen, die subversiv sind. Ich habe versucht, Symbole in den Film einzuarbeiten, ohne deshalb in Symbolismus zu verfallen. Ich hoffe, das ist deutlich geworden. Mein Film versucht, die Wirklichkeit in eine Falle zu locken.

- Es wäre also nicht richtig, diesen Film als realistisch zu interpretieren?

Wenn man mein 'Buch' liest, könnte es sich um eine realistische Geschichte über ein Waisenkind handeln... aber ich wollte dieses Kind von innen heraus darstellen, beschreiben, wie es die ihm vorgegebenen Bedingungen am eigenen Leibe erfährt. Und an dieser Stelle fängt mein Film an, nicht mehr ganz realistisch zu sein, ist er nicht mehr ausschließlich ein 'sozialer Film', erreicht er eine andere Dimension, etwas Imaginäres.

Ich habe versucht zu erkennen, wie ein Kind sich den Bedingungen, in denen es lebt, verweigern kann, wie es sich z.B. bei Zeremonien ins Phantastische flüchten kann, wie es seine Verweigerung realisiert angesichts eines Vaters, der gut und großzügig ist. Wenn ich von Verinnerlichung spreche, dann in diesem Sinne und in einem psychologischen oder einem anderen Sinne. Ich habe versucht, eine Form gesellschaftlicher Entfremdung zu zeigen, die existent ist, weil es sich um eine patriarchalische Gesellschaft und um Tradition handelt. Aber ich wollte das von innen heraus beschreiben, durch die Art, wie jemand diese Entfremdung in sich hat, in seinem Körper u.a.

- Vielleicht kannst du uns behilflich sein, deinen Film noch einmal zu analysieren. Warum ist ein adoptiertes Waisenkind der Protagonist deines Films?

Weil Messaoud, das am Rande des Wassers gefundene Kind unbekannter Eltern für die traditionelle Gesellschaft die Illegitimität an und für sich darstellt. Dieses Kind stellt die Gesellschaft radikal infrage. Ich wähle einen Außenseiter, der sich nicht anpassen will, weil die Moral, die ihn durch Großzügigkeit zu integrieren trachtet, ihn gleichzeitig ausschließt. (...)

- Erklärt das seine Verweigerung?

Ja, aber seine Verweigerung geschieht niemals bewußt, es ist eine Verweigerung, die aus dem Grund seines eigenen Ichs kommt, die für ihn beinahe substantiell ist. Seine Substanz ist die, welche die traditionelle Gesellschaft ihm gegeben hat, indem sie ihn ursprünglich ausschloß. Das heißt aber nicht, daß das Kind die Tradition ablehnt: es kennt sie nicht und erduldet sie auf ambivalente Weise (...) WECHMA ist ein Film über das Schicksal. Das Schicksal des 'Helden' wurde ihm von der traditionellen Gesellschaft vorgezeichnet, in der es ihm nie gelang, sich gleichberechtigt zu fühlen. Er kommt mit der Welt nicht zurecht, weil er keinen Vater und keinen Gott hat, weil die Werte in unserer Gesellschaft 'theologische' Werte sind.

- Man hat über deinen Film gesagt, er sei pessimistisch. Was hältst du davon?

Wenn man mich des Pessimismus bezichtigt, so ist das die logische Konsequenz einer realistischen Betrachtung des Films. Ich zeichne ein Schicksal nach und versuche, es zu denunzieren, um zu zeigen, daß es ein falsches Schicksal ist. Ich schlage mich weder auf die Seite der Pessimisten noch auf die der Optimisten, oder auf die Seite einer Handlung, die alles wieder ins Lot bringen will. Das ist nicht meine Absicht. Man muß wohl auf der falschen Fährte sein, wenn man mir etwas vorwirft, was ich gar nicht gewollt habe. Hätte ich einen optimistischen Film machen wollen, es wäre ein ganz anderer Film geworden. Alles, was ich herstellen wollte, war eine phänomenologische Beschreibung. Ich habe ein Schicksal beschrieben, um es zu denunzieren. WECHMA ist das falsche Schicksal. Messaoud wird als Waise geboren und stirbt. In Wirklichkeit handelt es sich um die Gegenthese: Messaouds Schicksalslinie verläuft zu gradlinig, um nicht verdächtig zu sein. Wenn ich ihn sterben lasse, so geschieht das gewissermaßen im Rahmen des Gleichnisses mit Ironie: das Gegenteil ist gemeint, sein Schicksal soll damit angefochten werden. Und diese Ironie wird von dem Folgenden nur unterstrichen: Der Fquih, der im Namen der Gesellschaft das Urteil verkündet, wird vom Blitz erschlagen.

- Die Vater-Sohn-Beziehungen werden durch kleine Diebstähle des Kindes gestört, und diese Diebstähle sind immer Anlaß zu eigenartigen Zeremonien. Was willst du damit sagen?

Da er das unrechtmäßige Kind ist, das Autorität oder Großzügigkeit ablehnen muß, weil diese nur autoritär sein kann, versucht er, sich irgendein Ich, eine Existenz zu verschaffen, indem er die Gegenstände stiehlt. Er versucht, sich selbst wiederzugewinnen, eine Art Berechtigung zu finden, die er nur sich selber zu verdanken hätte. Da er die Welt nicht erfassen kann, weil ihm bereits alles vorgegeben wird, spielt er sich vor, er könne souverän handeln, und diese Handlungen sind für ihn die kleinen Diebstähle. Aber auch diese Taten können nur Randerscheinungen sein, denn die Souveränität hat wieder gegen eine andere anzukämpfen: Messaoud kämpft gegen eine göttliche Souveränität, die des Vaters. Bei den Diebstählen handelt es sich also um den Ausdruck einer gewaltsam angeeigneten Souveränität.

In den Zeremonien versucht er, sich das Wesen der Dinge visuell anzueignen, er will sich anklammern an die Welt, das Konkrete an ihr spüren, das Poröse. Er versucht, der Welt selbst zu befehlen, um sie sich anzueignen. Gleichzeitig versucht er vor dem Spiegel, sich selbst zu erfassen. Denn auch seine Blicke in den Spiegel sind ein Ritual, ein viel profaneres natürlich als das geheiligte Ritual mit dem Ei und der Banane.

- Handelt es sich bei dem Vater-Sohn-Konflikt um den Besitz des Phallus?

Die Zeremonien kann man als einen Versuch betrachten, sich mit dem Vater zu identifizieren, indem er ihn absorbiert, aber gleichzeitig liegt in ihnen auch so etwas wie Vätermord (...)

Tatsächlich werden in diesen Souveränitätszeremonien die Rollen umgekehrt, Messaoud projiziert sein eigenes Bild auf den Vater, denn in Wahrheit fühlt er sich von ihm kastriert. Derselbe Wunsch zu besitzen, aber in einem profaneren Ritual, kommt auch zum Ausdruck, als er versucht, das Gewehr des Vaters wiederherzustellen. Es handelt sich immer um das Problem des falschen Scheins und der verlorengegangenen Souveränität. Grund für die Versöhnungs-

szene zwischen Vater und Sohn, bei der eine Art Windstille in den Spannungen spürbar wird, ist der Gewehr, das der Vater als ein Fetisch der Macht vor dem Kind aufblitzen läßt.

Messaoud ist par excellence derjenige, der seinen Vater nicht töten kann. Er ist derjenige, welcher den Tod seines Vaters unaufhörlich herbeisehnt, ihn aber nicht verwirklichen kann. Hätte er es getan, sein Schicksal wäre ein anderes und der Film ein anderer, denn er hat niemals einen rechtmäßigen Vater gehabt, er fühlt sich durch nichts legitimiert, Messaoud ist zur Ohnmacht verurteilt.

- Trotzdem hast du den Vater sterben lassen...

Ja, ich wollte, daß er stirbt, weil das wirkt, als gehorche er einer traditionellen Idee: sie besagt, daß, wer an einem Ort badet, den die Geister besitzen und sich an diesem Ort überanstrengt, den Tod riskiert. Ich habe das beinahe zur Verhöhnung dieses Glaubens gemacht. Aber was Messaoud betrifft, so nimmt er diesen Tod nicht an, weil er den Tod des Vaters ja nicht realisieren kann. Er hat kein Über-Ich, was bewirkt, daß er für das gesellschaftliche System, in dem er lebt, unwiederbringlich verloren ist.

- Und Messaouds Beziehungen zur Mutter?

Die Beziehungen zu seiner Adoptivmutter sind am wenigsten gespannt. Messaoud hat ein träumerisches und sehnsüchtiges Bild von der Mutter, die ihm Sicherheit gibt; er sucht nach der Mutter. Der Vater ist für ihn mit Kampf und Gewalt verbunden, die Mutter fasziniert ihn irgendwie.

- Der zweite Teil des Films wirkt weniger dicht als der erste.

Der zweite Teil ist sehr pointillistisch. Er hat bloß eine filmische Kontinuität, denn die Ereignisse folgen hier nicht chronologisch aufeinander - bis auf das Ende, da Messaoud sich bemüht, in den Arbeitsprozeß zurückzukehren. Als er versucht, bei dem Schäfer zu arbeiten, werden die Ereignisse wieder logisch und überstürzen sich. Aber gerade dieser zweite Teil ist für meine Absicht wesentlich.

- Willst du Messaouds Außenseitercharakter dadurch betonen, daß du ihn in eine Bande jugendlicher Halbverbrecher stellst?

Natürlich kann Messaoud, da er selbst ein Außenseiter ist, auch nur mit Außenseitern umgehen, aber er fügt sich trotzdem schlecht in diese Gruppe ein. Die Bande bietet ihm nur eine gewisse Romantik des Außenseitertums, den Geschmack des Abenteurers.

- Auf mich wirkt Messaouds Verhalten bis zu einem gewissen Grad homosexuell.

Seine Homosexualität ist nicht manifest, sie sitzt tiefer, liegt im Bezug zur Welt, zu den Dingen, zu den Gegenständen. Er hat den Umweltsbezug eines Versagers, eine sehnsüchtige Beziehung zur Welt, und das ist vielleicht seine Homosexualität.

Wie er lebt: immer mit diesem Bild von der Mutter, das solange nicht aufhört, ihn zu quälen, bis er sie sieht. Die Art, wie die Bande ihn behandelt, wie sie sich über ihn lustig macht. Man nennt ihn den Schwächling oder den Impotenten. Und dann die Wortspiele, durch deren Magie Schlangen zum Phallus werden, die Köpfe Ejakulationen, der Speichel Kot. Das geschieht übrigens ziemlich häufig in Marokko, daß gewisse Wortspiele obszön werden, wenn sie darauf zielen, ein erotisches Spiel zu provozieren oder einzuleiten. Und schließlich auch die Art, wie er seine Mutter sehnsüchtig ansieht. Seine Beziehung zur Welt ist feminin.

- Trotzdem hat er manchmal so etwas wie Bewußtseinsblitze, die ihn zur Revolte reizen.

Er entwickelt tatsächlich manchmal ganz blitzartig Bewußtsein, zieht daraus dann aber keine Konsequenzen. Als er z.B. erklärt, daß es nicht jedermann gegeben sei, Verschwendung zu treiben und daß das ein Luxus sei, den nur er (der Besitzlose) sich erlauben könne. Dann wirft er mit den anderen Bandenmitgliedern die Orangen an die Wand. Da findet sich wieder das Thema vom falschen Schein und der verlorenen Souveränität.

Er revoltiert auch in dem Moment, als er die Hütte des Krüppels zerstört, den er gerade verletzt hat, nur ist dieses Revoltieren völlig unkontrolliert, anarchisch und rein episodisch. Ihm mißlingt Gewalttätigkeit immer. Wenn er zum Revolver greift und schießen

will, wünscht er, gewalttätig zu sein. Etwas in ihm ist untergrundig vorhanden und kann nicht herauskommen: so etwas wie die Unfähigkeit zu handeln. Indem er auf den Krüppel schießt, bricht die Gewalttätigkeit sich Bahn, aber sie ist verrückt, sie ist sinnlos: Messaoud begeht eine Tat, die er nicht kontrolliert hat, er schießt, demoliert dann die Hütte, stiehlt ein Motorrad und bringt sich um. Sein Revoltieren ist immer anarchisch. Er ist eine romantische Gestalt, die niemals zu einem eigenen Bewußtsein gekommen ist.

- Was bedeutet die Frau mit der Vogelmaske?

Das ist die wilde Frau, die Freiheit der Sexualität, die Messaoud nicht erreichen kann, da sein problematisches Verhältnis zur Mutter, das sehnsüchtige Bild, das er sich von ihr macht, ihn daran hindert. Da er nichts besitzen kann, kann er schon gar nicht eine Frau besitzen. Sie ist die Frau als Naturwesen, aber Messaoud hat keinen Zugang zur Natur, zu einer gewissen Unschuld des Besitzes. Die Maske verstärkt die phallische Idee und macht aus ihr 'die mit einem Penis versehene Frau', das Objekt der Homosexualität Messaouds. Die Maske verstärkt auch die Idee von seinem durch ihn nicht kontrollierbaren Schicksal.

- In deinem Film tauchen immer wieder Bilder von Kreisen und Einfriedungen auf. Was willst du damit sagen?

Messaoud, dessen Name selbst eine Ironie ist, denn er bedeutet 'der Glückselige', ist eine Versager-Figur. Diese Kreisbilder, die im Film zyklisch wiederkehren, symbolisieren in gewisser Weise die Erregung der Gestalt nach dem Blinde-Kuh-Spiel des Beginns, das auch eine Ödipus-Anspielung ist. Was die Mauern betrifft, so gibt es eine Geschichte, nach der der Sultan Ismail eine Mauer hatte bauen lassen, die von Meknes bis Marrakesch verlief und der selbst Blinde hätten folgen können, um sich von der einen in die andere Stadt zu begeben. Das bewies, wie weitgehend das Land befriedet war. Ich habe versucht, dieses Bild aufzugreifen. Es ist auch ein ironisches Bild. In diesem Blinden kann man auch eine andere Analogie entdecken, er könnte ein Symbol für Messaoud sein.

(Das Gespräch wurde von Ignacio Ramonet geführt und aufgezeichnet; gelesen und berichtigt von Hamid Bénani in Rabat, Januar 1971.)

Ein großer marokkanischer Film

Von Abdelmajid Chorfi

Die große Befriedigung kommt aus Marokko. Willkommen WECHMA von Hamid Benani. Das ist zweifellos ein großer Film, was immer noch darüber gesagt werden wird.

Gewiß, ein langer, ein irritierender Film, aber voller Bedeutung. Es ist die Geschichte vom Kind und vom Jüngling Messaoud, eine Lebensgeschichte in marokkanischem Kontext.

Ländliche und städtische Chronik, deren geometrischer Ort der Durchblick auf das Leben eines jungen Marokkaners ist, der nach und nach unter die Räder kommt.

Der Film ist lang, aber diese Länge gibt ihm sein eigentliches Gewicht, denn in WECHMA sind gleich zwei Filme manifest: über das Kind und den jungen Mann Messaoud. Der Übergang zwischen beiden ist nicht sehr deutlich geworden, da entsteht eine Lücke, die sich auf die Architektur des Ganzen nachteilig auswirkt. Aber die Tiefe des Films wird davon nicht berührt.

Die Länge des Films macht das außerordentliche Gewicht der marokkanischen Tradition bewußt. Dieses Gewicht ist so lastend, so erstickend, daß ein Revoltieren dagegen, so wie es im Okzident begriffen wird, hier nicht vorstellbar wäre. Öffnen wir hier eine Klammer? Es gibt in Nordafrika eine ganze Generation von Cineasten, Schriftstellern und Theaterleuten, die gegen die Strukturen der Vergangenheit revoltieren. Aber sie leihen sich die Formeln, die Slogans, und Klischees des Okzidents aus, um ihre Waffen zu polieren und das Banner der Revolte hochzuhalten. Unglücklicherweise münden ihre Aktionen allzuleicht in Donquichotterien und wirkungslose Provokation.

Das große Verdienst Benanis ist es, einen ganz anderen Weg eingeschlagen zu haben: Tradition, Atavismus und Vergangenheit haben

ein derartiges Gewicht, daß es kaum sinnvoll sein kann, den Maulhelden zu spielen, sondern vielmehr, die mächtige Verschleierung von einigen zugänglichen Seiten her aufzudecken. So läßt sich heimlich eine Gegenstimme entwickeln, von der man nur einige Modulationen bemerkt: die Umkehrung des Korans, die Eulenszene, die Idylle zwischen Messaoud und der Frau, welche die Rolle seiner Mutter übernommen hatte usw... Autorität in all ihren Erscheinungsformen - religiöse, patriarchalische, soziale, sogar rassistische - wird derart unmerklich untergraben: auf der ebenen, glatten Oberfläche der Chronik wirken die kleinen Risse um so tödlicher, je versteckter sie angebracht sind. WECHMA ist meiner Meinung nach der Beste aller im Wettbewerb gezeigten Filme. Marokko kann stolz sein, einen solchen Film geboten zu haben.

L'Action, Tunis, 10. 10. 1970

Über den Regisseur

Hamid Benani, geboren am 1. 1. 1940 in Meknes, Marokko. Schule und Studium in Meknes. Lizentiatur für Philosophie an der Philosophischen Fakultät der Universität Rabat. Filmstudium am Institut der 'Hautes Etudes Cinematographiques' in Paris (1965 - 1967). Mitarbeit an der marokkanischen Filmzeitschrift 'Cinema 3'.

Filme: *Coeur à coeur*, in Paris gedrehter Kurzfilm (1967); Kurzfilme für das marokkanische Fernsehen (1968 - 1969); WECHMA, erster langer Spielfilm (1970).