



Regie Fred Niblo
Romanvorlage Lew Wallace
Szenario Carey Wilson
Adaption June Mathis, Charles Brabin,
Bess Meredyth
Zwischentitel Katherine Hilliker, H.H. Caldwell
Kamera René Guissart, Karl Struss,
Percy Hilburn, Clyde DeVinna
Trickaufnahmen Paul Eagler
Visuelle Effekte Ferdinand P. Earle
Spezialeffekte A. Arnold Gillespie
Miniaturbauten Kenneth Gordon MacLean
Schnitt Lloyd Nosler
Bauten Cedric Gibbons
Horace Jackson
Kostüme Theaterkunst Hermann J.
Kaufmann, Berlin N. 54
Produktion MGM (Samuel Goldwyn, Louis
B. Mayer, Irving Thalberg)

Darsteller

Ramon Novarro	Ben-Hur
Francis X. Bushman	Messala
May McAvoy	Esther
Betty Bronson	Mary
Claire McDowell	Prinz von Hur
Kathleen Key	Tirzah
Carmel Myers	Iras
Nigel de Bruilier	Simonides
Mitchell Lewis	Scheich Ilderim
Leo White	Sanballat

US-Uraufführung

30. Dezember 1925

Filmkopie (digital)

Turner Entertainment Co. /
Warner Brothers

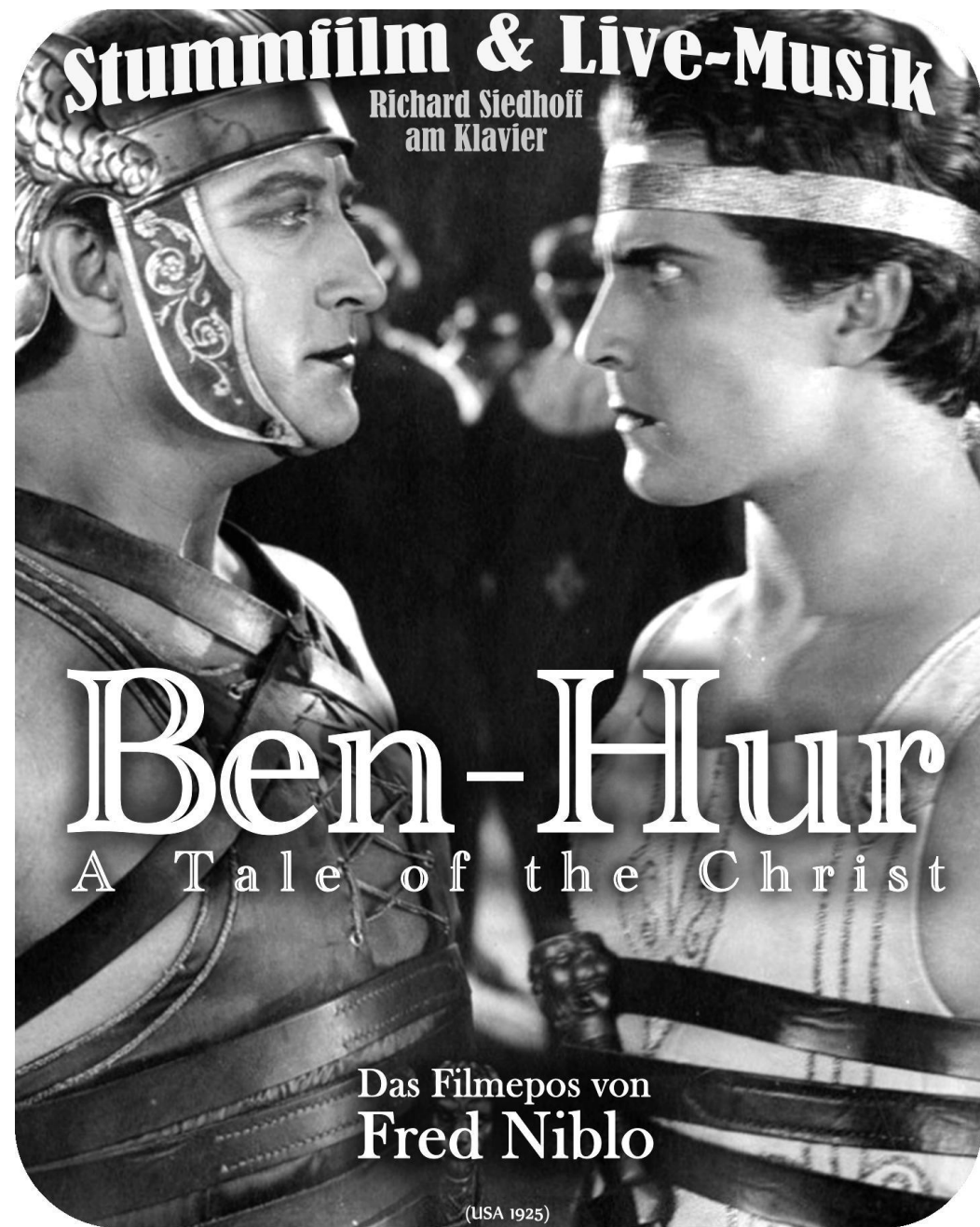
Länge der Filmkopie (digital)

141 Minuten

Inhalt _____ Zur Zeit Jesus Christus: Der jüdische Prinz Ben-Hur wird durch Intrigen seines römischen Freundes Messala zur Sklaverei verdammt und seine Familie enteignet. Nach mehreren Jahren als Sklave auf den römischen Galeeren rettet er nach einer Seeschlacht Quintus Arrius, welcher ihn darauf als Adoptivsohn adelt. Doch Ben-Hur sucht seine Mutter und seine Schwester, die an Lepra erkrankt in römischen Kerkern dahin vegetieren. In Scheich Ilderim findet Ben-Hur einen Gönner, in dessen Auftrag er am großen Wagenrennen teilnimmt und dem Verräter Messala gegenübersteht. Die Rache per Streitwagen gelingt – Messala unterliegt. Ben-Hur stellt schließlich eine Arme zur Rettung des Heilandes Christus zusammen – doch dieser hält ihn von den kämpferischen Mächtschaften ab, belehrt ihn des friedlichen Handelns und heilt seine Familie.

Recherche, Text & Gestaltung: Richard Siedhoff

www.richard-siedhoff.de



**Sonntag, 18. Dezember / 19:00 Uhr
im Lichthaus Kino Weimar**

Filmische Monumente Schon sehr früh in der Geschichte der Kinematographie begriff man, dass man mit den Mitteln der Kamera mehr zeigen kann, als es die Kulissen des Theaters oder die Seiten eines Buches vermochten. Bereits 1911 begannen die Italiener, historische Großereignisse dramatisch aufzubereiten. Mit „**Die letzten Tage von Pompeji**“ (Luigi Maggi 1911) war für das Kino eine neue Pforte geöffnet: eine Sicht auf die Historie, die man bisher nicht für möglich gehalten hatte. „*Die Monumentalfilme erliegen indes der Faszination der Dekadenz ebenso wie der Faszination des rituellen Poms. Der Circus maximus und die in ihm stattfindenden Kämpfe auf Leben und Tod spiegeln Glorie und Schrecken historischer Ereignisse ebenso, wie Intrigen und Schlachten in ‚Nahsicht‘ und hochschäumende Lava, die sich über Tempel und Paläste ergießt, den lustvollen Horror des Dabeiseins evozieren.*“ (Thomas Koebner) Es folgten u. a. „**Quo vadis?**“ (Enrico Guazzoni, 1912) und „**Cabiria**“ (Giovanni Pastrone, 1914). Letztgenannter hatte bereits eine Laufzeit von drei Stunden (fünf Jahre zuvor waren Filme kaum länger als 30 Minuten), war nicht nur bild- und Statisten-gewaltig, sondern auch höchst innovativ inszeniert. So finden sich hier einige der ersten Kamerafahrten: unmerkliche, zur Sichtachse diagonal verlaufende, langsame Kamerabewegungen, die dem Kinozuschauer erstmals das Gefühl gaben, aktiv durch das Geschehen zu laufen. Diese fortan „Cabria-Bewegung“ getaufte bewegliche Kamera gab den großen Filmbauten zudem eine dreidimensionale Wirkung. Nicht zufällig entstand der Monumentalfilm in Italien, lagen doch die Zeugnisse antiker Bauten und Dramen vor der Tür, und auch die opulente, ausstattungsfreudige italienische Oper hat sicher ihren Einfluss auf das Kino ausgeübt. International waren sie zeitweise marktführend und so ließ die blühende Filmstadt Hollywood nicht lange auf sich warten.



D. W. Griffith formte eigene Methoden des Monumentalfilms mit „**The Birth of a Nation**“ (1915) und vor allem dem leider nicht so erfolgreichen Epochenwerk „**Intolerance**“ (1916). Schnell zogen auch die deutschen Filmemacher nach, um ihrer gebrochenen Nation durch aufwändige Prestige-Produktionen ihren Stolz durch heimisches, aber international konkurrenzfähiges Kino zurückzugeben. So folgt 1919 Lubitschs Sicht auf die Französische Revolution mit „**Madame Dubarry**“ (1919) oder auf das alte Ägypten mit „**Das Weib des Pharao**“ (1922), nachdem bereits Joe May 1918 mit „**Veritas Vincit**“ Griffiths „**Intolerance**“-Idee des Zeitalter-übergreifenden Filmepos für diesen ersten deutschen Monumentalfilm adaptierte. Fritz Langs „**Die Nibelungen**“ (1924) oder „**Metropolis**“ (1926) setzten weitere Maßstäbe in Sachen Material- und Statistenverschwendung, während Abel Gance in Frankreich 1927 sein je nach Schnittversion fünf- bis achtstündiges, hoch intellektuelles Epos „**Napoléon**“ umsetzte. Hollywood legte nach. Die europäischen Stoffe werden dort besonders populär (Amerikas Vergangenheit war einfach zu kurz, um genügend Stoff herzugeben), was die Abenteuerfilme mit Douglas Fairbanks belegen, der mal als französischer Mantel-und-Degen-Held, als „**Dieb von Bagdad**“ (1924) oder Pirat die Leinwand (un)sicher machte. Cecil B. DeMille wird zum Hauptvertreter des ganz großen, oft

biblischen Monumentalfilms: „**The Ten Commandments**“ (1924), oder „**The King of Kings**“ (1927) sprengten alle Register. „*Der Monumentalfilm erlaubt ungehinderte Blicke aus allen Distanzen, Close-ups, Medium Shots, Extreme Long Shots, auf großes Drama, auf pathosgeladene Szenerien, auf denen der Einzelne, selbst die Anführer, die Protagonisten, zwischendrin ganz klein erscheinen.*“ (Koebner) Befriedigung aller Sinne.



Das ganz große Kino „**Ben-Hur**“ erwies sich als primär amerikanischer Stoff, nicht nur aufgrund der Romanvorlage von General Lew Wallace, sondern auch wegen der Parallele zwischen dem antiken Rom, vor allem des Kaiserreichs, und dem modernen Amerika, das sich als christliche Schutzmacht der Neuzeit betrachtete.“ (Koebner) Der italienische Film wurde allmählich uninteressant. Neuverfilmungen u. a. von „**Quo vadis?**“ (Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby, 1924) versuchten vergeblich, mit internationaler Starbesetzung – Emil Jannings als Kaiser Nero – das Image aufzubessern. „**Ben-Hur**“ gab den italienischen Studios den Gnadenstoß, indem man viele Szenen und die Seeschlacht in Studios und an der Küste nahe Rom drehte. MGM bezahlte die italienische Filmcrew besser als sie es je gewohnt waren. Als die Amerikaner fortzogen, war die italienische Kinematographie vorerst zugrunde gerichtet. Bei den zunächst katastrophalen Dreharbeiten in Italien wurden sowohl Regisseur als auch Hauptdarsteller ausgetauscht und die Arbeit von neuem begonnen – der noch jungen Produktionsfirma MGM war für ihr Aushängeschild „**Ben-Hur**“ nichts zu teuer. Für das in Culver City gedrehte Wagenrennen wurden raffinierte Modellbauten errichtet, die die oberen Etagen und Zuschauerränge des Stadions simulierten. Das Rennen selbst war jedoch echt und wurde mit 42 Kameras gefilmt, die auf Holztürmen standen, in Statuen oder hinter Soldatenschildern versteckt waren, auf Kamerawagen fuhren oder im Stadionboden versenkt wurden. Die Massenkarambolage war nicht geplant und echt – einige Pferde kamen dabei ums Leben. Von den 60.960 gedrehten Filmmetern (knapp 40 Stunden) dieser Sequenz fanden knapp 230 Meter (ca. 10 Minuten) pro fertig geschnittenen Negative Verwendung. Auch die Seeschlacht forderte zahllose Verletzte. Sogar 48 Kameras wurden bei der Inszenierung eingesetzt, für welche eigens in italienischen Werften mehrere Galeeren in Originalgröße hergestellt wurden. Darüber hinaus finden sich im Film neun zwei-Farb-Technicolor-Szenen, einem frühen Farbfilmverfahren, das mit rot und grün arbeitet. Der fertige Film verschlang irgendetwas zwischen 4 und 6 Millionen Dollar und war international so erfolgreich, dass zu Beginn der Tonfilmzeit sofort eine vertonte Fassung des Stummfilms in die Kinos gebracht wurde. So ist es kein Wunder, dass der Stoff 1959 von William Wyler (er war schon bei Stummfilmfassung Regieassistent) neu verfilmt. MGM sah den eigenen Stummfilm von 1925 allerdings immer noch als potentielle Eigenkonkurrenz und ließ alle verfügbaren Kopien vernichten. So musste der Film in den 1980er Jahren aus verschiedenen erhaltenen Kopien aus aller Welt aufwändig rekonstruiert werden. Die Farbsequenzen fanden sich beispielsweise nur in einer Kopie im Tschechischen Filmarchiv