

Sehr bewußt operieren Zinnemann und Foreman auch mit dem Element der Zeit. Parallel zur Handlung des Films bewegt sich die Zeit langsam aber unaufhaltsam auf den dramatischen Höhepunkt zu. Wie der Zeitfaktor für den Marshal immer mehr an Bedeutung gewinnt, so werden auch die Nahaufnahmen der Uhren selbst immer größer und bedrohlicher. Das geht so weit, daß kurz vor Mittag das Pendel der Uhr im Büro des Marshals ganz langsam schwingt, fast hypnotisch, wie ein Poe'sches Hinrichtungsinstrument.

Neil Sinyard in: Goldau/Prinzler/Sinyard: Zinnemann. Berlin 1986.

For his performance in HIGH NOON, Cooper would win his second Academy Award. Yet it is a performance in which he does less with the character than he had done with almost any of his major roles before. His walk is stiff and pained. His arms remain at his sides through most of the film. He hasn't a single extended speech. What audiences apparently responded to was the look that Zinnemann had captured and that Cooper with years of experience, had played on...Will Kane and Gary Cooper were tired, sick men of 51...Kane's pain came from fear and his betrayal by others. Cooper's was the result of illness and domestic and career worries.

Stuart Kaminsky: HIGH NOON. In: Christopher Lyon (Hg.): The International Dictionary of Films and Filmmakers. Vol. 1: Films. London 1984.

Kane and the Citizens

This is the reverse of John Ford's Tombstone: an ostensibly peaceful, decent community which is shown up for the hellhole it really is by the stand taken by the one uncompromising, clear-sighted hero in town. Wyatt Earp makes Tombstone safe for decent people, but in HIGH NOON the decent people pay their saviour back by throwing him to the Clanton-style wolves.

Kim Newman: Wild West Movies. London 1990.

With the success of HIGH NOON and especially the decline of McCarthyism by 1954 as a major influence on Hollywood's depiction of America, Westerns became increasingly critical of the settled frontier community. Like Hadleyville, the fictional towns bore all the characteristics of conformism, material selfishness, and complacency that modern political and social critics attributed to the affluent middle-class society of the fifties.

John H. Lenihan: Showdown. Confronting Modern America in the Western Film. Urbana/Chicago 1980.

Depicting the townspeople in such fashion was something new in Western movies. HIGH NOON elevated the third and typically least important element of a triad - hero, villain, townspeople - into major importance. Before HIGH NOON, townspeople were a *lumpen* composed of sobbusters, shopkeepers, and other nondescript types. They set in high relief the mobility and superior skills of hero and villain, they talked about lynching prisoners and sometimes did, they filled up saloons, they rushed about in clots, and they were always there - in the background. HIGH NOON brought them front and center; it was not a pretty sight.

...One HIGH NOON-style Western that outdoes its predecessor in contempt for the community is Clint Eastwood's HIGH PLAINS DRIFTER (1973), an innovative Gothic Western. HIGH PLAINS DRIFTER dramatizes the revenge taken against a town for its craven desertion of its marshal, who some time in the past was whipped to death in the streets of Lago while the citizenry cowered behind doors.

Don Graham: HIGH NOON. In: William T. Pilkington/Don Graham (Hg.): Western Movies. Albuquerque 1979.

USA 1952

Regie: Fred Zinnemann
Buch: Carl Foreman,
nach der Erzählung "The Tin Star"
von John W. Cunningham,
erschienen in "Collier's"
(6.12.1947)

Kamera: Floyd Crosby

Schnitt: Elmo Williams,

Harry Gerstad

Musik: Dimitri Tiomkin

Lied "Do not forsake me oh my darlin'" von Dimitri Tiomkin (Musik)

und Ned Washington (Text), gesungen von Tex Ritter

(in der deutschen Kinofassung von Bruce Low)

Ton: Jen Speak

Bauten: Rudolph Sternad, Ben Hayne

Ausstattung: Emmett Emerson, Murray Waite

Kostüme: Joe King, Ann Peck

Regieassistent: Emmett Emerson

Darsteller:

Gary Cooper (Will Kane), Thomas Mitchell (Jonas Henderson),

Lloyd Bridges (Harvey Pell), Katy Jurado (Helen Ramirez), Grace Kelly (Amy Kane),

Otto Kruger (Percy Mettrick), Lon Chaney, Jr. (Martin Howe),

Henry Morgan (William Fuller), Ian MacDonald (Frank Miller),

Eve McVeagh (Mildred Fuller), Harry Shannon (Cooper), Lee Van Cleef (Jack Colby),

Bob Wilke (James Pierce), Sheb Wooley (Ben Miller), Tom London (Sam),

Ted Stanhope (Stationsvorsteher), Larry Blake (Gillis), William Phillips (Friseur),

Jeanne Blackford (Mrs. Henderson), James Millican (Bäckermeister), Cliff Clark (Weaver),

Ralph Reed (Johnny), William Newell (Betrunkener), Lucien Prival (Barkeeper),

Guy Beach (Fred), Howland Chamberlin (Hotelportier), Morgan Farley (Minister),

Virginia Christine (Mrs. Simpson), Virginia Farmner (Mrs. Fletcher), Jack Elam (Charlie),

Paul Dubov (Scott), Harry Harvey (Coy), Tim Graham (Sawyer), Nolan Leary (Lewis),

Tom Greenway (Ezra), Dick Elliott (Kibbee), John Doucette (Trumbull).

Produktion: Stanley Kramer Productions (Stanley Kramer). Für United Artists

Uraufführung: 24. Juli 1952

Deutsche Erstaufführung: 9.1.1953 ("12 Uhr mittags")

85 Min, 35 mm, Schwarzweiß

Gedreht ab 6.9.1951 in der Umgebung von Sonora, in Columbia und auf dem Backlot der Columbia-Studios, Burbank (32 Drehtage).

Kopie: Originalfassung, 35 mm

WESTERN 1939 – 1962

H I G H N O O N

In der Kleinstadt Hadleyville geht es im Jahr 1870 endlich etwas ruhiger zu, nachdem der Sheriff Will Kane die Ordnung wiederhergestellt hat. Nun will er, nachdem er seinen Job quittiert hat, am Tag seiner Hochzeit mit der jungen Quäkerin Amy die Stadt verlassen und ein neues Leben beginnen. Doch da meldet der Telegraph, daß der Bandit Frank Miller, den Kane seinerzeit ins Zuchthaus gebracht hat, vorzeitig entlassen wurde und mit dem Zug um 12 Uhr mittags in der Stadt eintreffen wird. Seine drei Kumpane sind schon am Bahnhof und warten auf ihn. Kane verläßt nicht wie geplant die Stadt, sondern nimmt gegen den Willen seiner jungen Frau - und der Bürger von Hadleyville, wie sich noch herausstellen wird - den Kampf noch einmal auf. Er ist völlig auf sich gestellt. Niemand ist bereit, ihn zu unterstützen. Alle haben einen "triftigen Grund", sich herauszuhalten - der Richter verläßt sogar die Stadt. Kane gewinnt den Showdown und das jungvermählte Paar verläßt die Stadt. Der Sheriffstern bleibt, von Kane weggeworfen, im Staub der Kleinstadt-Hauptstraße zurück.

Ronny Loewy: HIGH NOON. In: Michael Töteberg (Hg.): Metzler Film Lexikon. Stuttgart 1995.

Offen für Interpretationen

Über keinen Western ist so viel und so widersprüchliches gesagt worden. Er fordert zur Interpretation heraus: Je nach Neigung kann man aus ihm Koreakriegs-Ideologie (Berghahn), Verachtung der Demokratie (Warshow) und Beschwörung des McCarthyismus (Kotulla) herauslesen. All dies, weil Zinnemann seinen Helden und dessen Situation als Parabel auf den "Menschen von heute" und seine Situation anlegt, nicht, wie der "reine" Western, als das Gegenbild dazu. Der Sheriff "Kane ist nicht 'von Natur aus' einsam, er wird es durch einen sozialen Akt. ...Ihm fehlt die innere und äußere Gelassenheit; er hat Angst..." (Kotulla). Zinnemann akzeptiert die Dramaturgie des Westerns, füllt sie aber mit "modernem" Lebensgefühl an. Nicht von innen heraus wird der Western weitergeführt und etwa kritisiert; er wird - von einem Regisseur, der nie zuvor oder später einen Western gemacht hat - als Vehikel benutzt. Die historische Dimension des reinen Westerns ist völlig getilgt: Man vergleiche die voraussetzungslosen Bösewichter hier mit den sozial exakt definierten Schurken bei Mann oder Boetticher.

E.P. (= Enno Patalas), in: Filmkritik, April 1965

McCarthy Rides Again

Foreman war 1951 vom "House Committee on Un-American Activities" vernommen und als angeblicher Kommunistenfreund auf die berüchtigte Schwarze Liste gesetzt worden, was seine bis dahin sehr erfolgreiche Autorenkarriere schlagartig beendete. 1953, in dem Jahr, in dem Charlie Chaplin aus gleichen Gründen die Einreise in die USA verweigert wurde, ging Foreman ins Exil nach England, wo er 1957 unter einem Pseudonym DIE BRÜCKE AM KWAI schrieb. Er selbst behauptet, HIGH NOON als "Studie über Mut angesichts der Angst", als Parabel auf die McCarthy-Paranoia geschrieben zu haben. Eine eindeutige Anklage des verfassungswidrigen Vorgehens der McCarthy-Ausschüsse ist die bittere Szene, in der der Friedensrichter die Symbole amerikanischer Rechtsstaatlichkeit - Fahne, Waage, Gesetzbuch - von Wand und Tisch nimmt, Kane einen Vortrag über die Manipulierbarkeit der Massen hält und Hadleyville verläßt.

Bernhard von Dadelen: Die Neue und die Alte Zeit - Der klassische Western: ZWÖLF UHR MITTAGS. In: Fischer Filmgeschichte. Band 3: 1945-1960. Frankfurt/M. 1990.

Everybody says HIGH NOON is a great picture because Tiomkin wrote some great music for it and because Gary Cooper and Grace Kelly were in it...It's the most un-American thing I've ever seen in my whole life. The last thing in the picture is ole Coop putting the United States marshal's badge under his foot and stepping on it. I'll never regret having helped run Foreman out of this country.

John Wayne, "Playboy"-Interview, May 1971, zitiert nach: Kim Newman: Wild West Movies. London 1990.

Anders

In drei entscheidenden Punkten freilich wird der normale Western ignoriert. Erstens ist Kane nicht 'von Natur aus' einsam; er wird es erst durch einen sozialen Akt: die Gemeinde stößt ihn aus. Zweitens fehlt ihm die innere und äußere Gelassenheit; er hat Angst, macht sein Testament und ist einmal fast dem Weinen nahe. Drittens hat er nicht die Chance eines fairen Kampfes; er wird gejagt. Damit ist der archaische Western transzendiert. Er ist seines rein mythischen Grundes entkleidet und hat bewußt aufklärerische Tendenz angenommen. Freilich nur innerhalb der moralischen Grenzen, die das eingehaltene Western-Schema setzt: Kane tötet doch seine Gegner, nicht sie ihn. Er ist psychologisch differenziert, aber immer noch ein Held. "High Noon" ist kein Anti-Western in dem Sinne wie Wellmans "The Ox-Bow Incident" (1943), der keinen Helden mehr kennt.

Th.K. (= Theodor Kotulla), in: Filmkritik, Mai 1959.

Wolkenloser Himmel

"Floyd Crosby hat den Film fotografiert und hatte dabei den Mut, ihm den Stil zu geben, auf den wir uns geeinigt hatten. Floyd und ich gingen davon aus, daß HIGH NOON wie eine Wochenschau aus dieser Zeit aussehen sollte, wenn es damals schon eine Wochenschau gegeben hätte. Als Anregung haben wir Matthew Bradys Fotos vom Bürgerkrieg studiert. Es hat früher fast religiöse Vorstellungen davon gegeben, wie Western auszusehen hätten. Es mußte immer ein schöner grauer Himmel mit lieblichen Wolken im Hintergrund sein. Crosby nahm dagegen keine Filter und gab dem Himmel ein weiches, wolkenloses, ausgebranntes Flair. Seine flache Beleuchtung gab dem Film die körnige optische Qualität. Vom ersten Drehtag weg hat die Produktion dauernd die armselige Fotografie bemängelt. Die meisten Kameraleute hätten in diesem Stadium ihre Flagge eingezogen, aber Floyd machte sich nichts aus diesen Reklamationen und blieb einfach bei seinem Konzept.

Fred Zinnemann; zitiert nach: Joe Hembus: Western-Lexikon. München/Wien 1976.

Realismus war die stilistische Basis des Films. Außerdem hatte Zinnemann bei den Dreharbeiten auch ein klares visuelles Konzept im Kopf. Er entschied sich dafür, die Bedrohung statisch darzustellen: Nachdem die drei Outlaws sich an der Bahnstation eingerichtet haben, um auf ihren Anführer Miller zu warten, bleiben sie dort und bewegen sich während der nächsten Stunde kaum...Es gibt keine Aufnahmen von Miller im Zug, wie er sich der Stadt nähert. Die Bedrohung wird ausschließlich durch Aufnahmen der Bahngleise vermittelt, auf denen die Gefahr herankommt. Dieser statischen Bedrohung entgegengesetzt ist die stete Bewegung des Marshals, der gezwungen ist, auf seiner (vergeblichen) Suche nach Unterstützung fast die ganze Stadt zu durchqueren...