

Tamara Werner (Zürich)

Tim Burtons ‚sehende Protagonisten‘

Eine Darstellung der empfindsamen Wiederverzauberung der Welt(en) in Tim Burtons Werk

Träume indessen sind Tim Burtons Filme allesamt, seltsam entrückt dem vermeintlich Realen, auf das sie dennoch unablässig verweisen.¹

Das vermeintliche Gegensatzpaar ‚Wirklichkeit‘ versus ‚Fantastik‘ ist stets präsent in den Filmen des amerikanischen Filmschaffenden Tim Burton, der als Regisseur, Drehbuchautor, Künstler und Autor gleichermassen tätig ist. Die Wirklichkeit steht bei Burton stets in Verbindung mit Rationalität, Erwachsen-Sein und Spiessertum. Sie verkörpert die einzwängende Normalität, die das Individuum an seiner freien Entfaltung hindert und die menschliche Emotionalität verkümmern lässt. Die Fantastik wiederum ist verbunden mit Fantasie, Imaginationskraft, Kreativität, Emotionalität und Individualität. Sie steht für ein freies, empathisches und reflektiertes Menschenbild, das es laut Burtons Filmen zu schützen und zu fördern gilt. In symbolisch aufgeladenen, düsteren Traumwelten kreierte Burton immer wieder Geschichten, die die mühevollen, emotionalen Prozesse des Heranwachsens und der menschlichen Weiterentwicklung thematisieren. Es scheint, als strebe Burton durch diese Fokussierung auf das eingangs genannte Gegensatzpaar eine ‚Wiederverzauberung‘ der aufgeklärten, naturwissenschaftlichen Weltsicht an. Dieser Annahme soll im Folgenden nachgegangen werden.

Biographischer Vorspann

Tim Burton wurde 1958 geboren und wuchs in einer typischen amerikanischen Suburb, in Burbank, California, auf. In Interviews gibt Burton an, als Kind introvertiert, kreativ, nachdenklich und melancholisch gewesen zu sein.² Er führt weiter aus, wenige Freunde sowie als Scheidungskind schwierige Familienverhältnisse gehabt zu haben. Aus seinen Selbstaussa-

¹ Christian Heger: *Mondbeglänzte Zaubernächte. Das Kino von Tim Burton*. Marburg: Schüren 2010, S. 10.

² Vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*. 3., überarbeitete Ausgabe, London: Faber 2006 (1995), S. 23–24.

gen lässt sich schliessen, dass Burton wiederholt ein Bild seiner Kindheit formt und festigt, welches ihn als missverstandenen Aussenseiter fasst, dessen Individualität zu sehr von standardisierten Normvorstellungen abwich und so sein Aussenseitertum mitbegünstigte.³

Die amerikanische Suburb als Idealbild einer durchorganisierten, standardisierten Umgebung wurde für ihn früh zum ambivalenten Feindbild, da sie einen starren Masstab des Erwünschten und Tolerierbaren vorgab und somit als Gegenspieler von kreativer, leidenschaftlicher Individualität gelten konnte. So sagt er: „I remember growing up and feeling that there is not a lot of room for acceptance.“⁴

Burton lernte somit früh die Furcht vor Exklusion bzw. die Kosten der Inklusion kennen. Verbunden hiermit war jedoch noch ein anderer Makel der Suburb: ihre Künstlichkeit. Die artifiziellen Vororte mit standardisierten Häusern und Vorgärten sowie geometrisch angelegten Strassen proklamierten Einheitlichkeit und Sicherheit. In diesem Fahrwasser schwammen jedoch auch „sameness, blandness and materialism“⁵. Das amerikanische, vorstädtische Leben zwischen Rasenmäher, Grillpartys und Mikrowellen-Dinner strotzte in Burtons Wahrnehmung vor Banalität und Zwang. Der äussere, monotone Schein galt für die Vorort-Gemeinschaft als erstrebenswert, als Teil des *american dream* und sollte aufrechterhalten werden. Und die Stabilisierung dieses Scheins benötigte auch ein Verdrängen von unerwünschten oder überschwänglichen emotionalen Zuständen. Aus der glücklichen Vorstadt-Fassade mit ihrer rationalen Normalität sollten Themen wie Tod, Wahnsinn und Trostlosigkeit ausgesperrt und somit ins Innere eingesperrt werden, da sie nicht ins Bild des amerikanischen Traums passten. „He saw the suburban life as lacking in passion, as a kind of colourless [sic!], flat landscape in which no one really knew anyone else beneath the façade of normality.“⁶ Melancholische Gedanken und eine kritische Weltsicht waren nicht erwünscht in der farblosen Scheinwelt und begünstigten so Burtons gedankliche Isolation.

All dies begünstigte eine Spaltung in Schein und heimliches Sein. Denn was der äusseren Fassade nicht entsprach, wurde hinter Gartenzäunen, Haustüren und Vorhängen verborgen ausgelebt – eine eingesperrte Form der heimlichen Individualität. Dieses ideelle Vakuum kompensierte Burton durch seine Begeisterung für das Zeichnen sowie seine Faszination an

³ Die Angaben hierzu sind jedoch widersprüchlich. Burton malt das Selbstbild eines introvertierten Melancholikers. Wie seine Eltern ihren Sohn sahen, ist nicht bekannt. Belegt ist aber, dass Burton früh aus dem Elternhaus auszog und bei seiner Grossmutter unterkam. Lehrer und Mitschüler zeichnen wiederum ein Bild eines lebendigen, aktiven Jungen, der viele Freunde hatte und mit ihnen kleine Filmprojekte realisierte.

⁴ Zit. in: Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 84.

⁵ Bernice M. Murphy: *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 7.

⁶ Edwin Page: *Gothic Fantasy. The Films of Tim Burton*. London: M. Boyars, S. 10.

Monsterfilmen. Die Masse der Horrorfilme⁷ bot ihm einen sicheren Rückzugsort vor sozialen Erwartungshaltungen und Unbehaglichkeiten und lieferte ihm gleichzeitig, was er in der vordergründigen, heilen Scheinwelt des standardisierten Alltags schmerzlich vermisste. In ihnen fand er die Thematisierung von Leid, Schmerz, Melancholie, Tod und auf die Spitze getriebene Individualität und Emotionalität in Form von Monstern. Die düsteren Welten von Edgar Allan Poe, Vincent Price, Edward D. Wood und die bunte Opulenz der Horror- und Monsterfilme der *Hammer Films-Studios* wurden zu seiner zweiten, zu seiner wahren Heimat, mit der er sich identifizieren und beschäftigen konnte: „I didn't have a lot of friends, but there's enough weird movies out there so you can go a long time without friends and see something new every day that kind of speaks to you.“⁸

Dieser Selbststilisierung zum verkannten Eigenbrötler steht gegenüber, dass Burtons kreative Ader in der Schule früh gefördert wurde. So durfte er gewisse schulische Leistungen mit eigenen Filmen kompensieren, wofür er wohlgermerkt auch Freunde einspannte. Vom Film-Verehrer wurde er so selbst zum Produzenten und konnte diesen Pfad konsequent weiterverfolgen. Nach der High School besuchte er eine Schule für Gestaltung und erhielt eine begehrte Ausbildung als Zeichner bei Disney. Seine Begeisterung für düstere Themen sowie die Ablehnung der verhassten Künstlichkeit der Suburb änderten sich jedoch nicht und so fiel er bei der naiven Süsse der Disney-Company quasi vom Regen in die Traufe. Nach Erfahrungen als Zeichner und *concept artist* gelang es ihm, erste Kurz- und Fernsehfilme zu produzieren. Nach ersten Erfolgen gelang ihm in den 80er Jahren mit *Pee-wee's Big Adventure*, *Beetlejuice* und *Batman* der Durchbruch in Hollywood. Heute gilt er als Kult-Regisseur und *auteur*, der ein abwechslungsreiches und doch stringentes *Oeuvre* vorzeigen kann, das nicht zuletzt durch zauberhaft-düstere Traumwelten bestechen kann.

Burtons unverwechselbare Wiedererkennungsmerkmale

Die Thematik des Misstrauens gegenüber Autoritäten und Umgebungen wie Suburbs ist bis heute in Burtons Werk aktuell und wird durch die Kontrastierung von Disney-Kitsch und überzeichnetem Horror transportiert. Unterstützt wird diese visuelle Opulenz durch Musik und Figurendesign. Burton zeigt – zwischen Schwarz-Weiss und bunter Farbenpracht pendelnd – die monotone, durchstrukturierte Fassade der Suburbs, kontrastiert sie mit finsternen Gruselschlössern und addiert die seltsamen Nach-

⁷ Von klein auf entwickelte er sich zu einem wahren Experten des Genres und rezipierte eine grosse Palette an Monster- und Horrorfilmen, von deren Erscheinen auf der Kinoleinwand um 1920 bis zu den – auch trashigen – Filmen seiner Jugend.

⁸ Zit. in: Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 23.

barn, die in diesen künstlichen Spielzeuglandschaften hausen.⁹ Misstrauen gegen jegliche Normalitätsbestrebungen aufgrund dessen, dass es Inklusion nicht ohne Exklusion geben kann, findet sich in verschiedenen Varianten ausnahmslos in jedem seiner Filme. Trotz dieser inhaltlichen Stringenz und optischen Wiederkennungsmerkmale ist das Filmwerk Burtons in seiner genretechnischen Verortung sehr heterogen und abwechslungsreich. Er bedient sich verschiedener Genres und kontextueller Verortungen¹⁰, experimentiert, mischt und schmiedet durch seinen visuellen Stil und den Einsatz von Musik wiedererkennbare Werke.

Zu den visuellen Charakteristika gehören unter anderem die prägnanten Muster wie Kringle und Karos sowie schiefe Perspektiven. Kulissen und Kostüme sind oft opulent stilisiert und weisen eine expressive Affinität zum *camp* auf. Diesen visuellen Spiel- und Stilmitteln kommt eine zentrale Funktion zu, denn sie dienen der bildlichen Kommunikation. Burton spricht nach eigener Aussage gerne in Bildern und misstraut in gewisser Weise der Sprache.¹¹ Durch Bilder versucht er ‚ehrliche‘ und echte Eindrücke zu hinterlassen, direkt mit dem Publikum zu kommunizieren und Botschaften nicht durch den Umweg über Verbalisierung zu verfälschen. So dienen die Perspektiven und Muster der Versinnbildlichung eines emotional-verzerrten, entrückten Erlebens. In ihnen spiegeln sich die divergenten Wahrnehmungsmöglichkeiten von Wirklichkeit. Zur Abrundung dieser Eindrücke nutzt Burton aber auch Sprache in Form von platzierten Schriftzeichen¹² oder bekannten Songtexten¹³.

⁹ Suburbs finden sich prominent beispielsweise in Burtons *Edward Scissorhands* (1990), *Frankenweenie* (1984 und 2012), aber auch in seiner Flash-Animations-Serie *Stainboy* (2000).

¹⁰ Etwa Roadmovie (*Pee-wee's Big Adventure* (1985), Biopic (*Ed Wood* (1994)), romantische Märchen (*Edward Scissorhands* (1990), *Corpse Bride* (2005)), Science-Fiction-Spektakel (*Planet of the Apes* (2001), *Mars Attacks!* (1994)), Verfilmungen von Kinderliteratur- und Gruselklassikern (*Charlie and the Chocolate Factory* (2005), *Alice in Wonderland* (2010), *Sleepy Hollow* (1999), *Sweeney Todd* (2007), *Dark Shadows* (2012)), Superheldenfilme (*Batman* (1990), *Batman Returns* (1992)), Komödien (*Beetlejuice*) sowie ganz eigene Animationsfilme (*Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1984 und 2012), *The Nightmare Before Christmas* (1993)) und ein fantasievolles Familiendrama (*Big Fish* (2003)).

¹¹ Vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 23.

¹² So nutzt er beispielsweise in *Batman Returns* eine Neonanzeige über einem Fenster, um den Zwiespalt von Catwoman zu transportieren. Aus dem freundlichen Slogan „hello there“ wird nach der traumatischen Verwandlung der Figur ein „hell here“ (vgl. Tim Burton: *Batman Returns*. DVD, Warner Bros., Poly Gram Filmed Entertainment 1992 (00:32.20)).

¹³ Gezielt setzt Burton populäre Songs ein, die durch ihre Platzierung teilweise schon eine fast dadaistische Wirkung entfalten. Beispiele hierfür sind der Einsatz des *Banana Boat Song* von Harry Belafonte in *Beetlejuice* oder der *Indian Love Call* von Slim Whitman in *Mars Attacks!*.

Eine weitere Konstante seines Werks ist das stetige und mehrdimensionale Aufgreifen und Platzieren von Figuren und Motiven der Monsterfilme des 20. Jahrhunderts und anderer populärkultureller Ikonen. Dieses Spiel hat oft die Züge einer Hommage an die aufgegriffenen Elemente. So nutzt Burton beispielsweise in *Frankenweenie* (1984) die Erzählung von Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) als Basis. Er erzählt die Geschichte des Jungen Victor Frankenstein (eines Nachfahren von Shelleys berühmtem Doktor), der durch einen Unfall seinen geliebten Hund Sparky verliert. Unfähig, diesen Verlust zu akzeptieren, vergräbt der Junge seine Nase in Büchern, um einen Weg zu finden, den verlorenen Freund wiederzubeleben. Dies gelingt, nur wird das zusammengeflackte, reanimierte Wesen von Nachbarn entdeckt und als Monster behandelt und verfolgt. Zum Schluss erkennt das Umfeld jedoch die Redlichkeit des vermeintlichen Monsters und nimmt Sparky wieder in die Gemeinschaft auf.¹⁴ Diese Adaption spickt Burton in spielerischer Manier mit Merchandise-Artikeln im *mise-en-scène*, etwa mit einer Frankensteins-Monster-Tasse und nimmt so einerseits Bezug auf die populäre Verfilmung aus dem Jahre 1931 von James Whale sowie den dazugehörigen Medienverbund, andererseits bricht er aber genau hierdurch den Rahmen des Filmes. Ähnliches vollzieht er auch durch das Platzieren von Gegensätzen: So gesellt sich die erwähnte Frankenstein-Tasse friedlich zu Donald Duck. Ähnliches findet sich in *Pee-wee's Big Adventure*¹⁵, wo plötzlich der Weihnachtsmann auf Godzilla trifft. Monster und heile Welt kontrastieren und ergänzen sich.

Ein anderes Beispiel für dieses Spiel mit populärkulturellen Referenzen und Intertextualität ist der Auftritt von Tom Jones in *Mars Attacks!*.¹⁶ Jones spielt sich selbst und liefert somit eine ironische Rekonstruktion seines eigenen Star-Status im und ausserhalb des Filmes. Eine verwandte Inszenierung findet sich in *Dark Shadows*.¹⁷ Der Spielfilm rekurriert auf die TV-Serie *Dark Shadows* (1966–1971) und wird getragen von Johnny Depp, der einen Vampir spielt, was nebenbei auf seine Rolle in *Ed Wood*¹⁸ anspielt, in welcher sich Depp ebenfalls kurz in dieses Kostüm wagt. Virtuos spielt Burton mit intertextuellen Bezügen durch populärkulturelle Referenzen und dekonstruiert die Grenze von fantastischer Imagination und vermeintlicher Wirklichkeit.

Ein weiteres Charakteristikum im burtonschen Filmwerk ist, dass der als scheu geltende Filmemacher gerne und immer wieder enge Freunde einspannt. An der Spitze stehen hier seine Partnerin Helena Bonham Carter¹⁹, sein enger Freund Johnny Depp²⁰ und Danny Elfman, der oft für

¹⁴ Vgl. Tim Burton: *Frankenweenie*. DVD, Walt Disney Pictures 1984.

¹⁵ Tim Burton: *Pee-wee's Big Adventure*. DVD, Warner Bros., Aspen Film Society 1985 (01:14:40–01:15:55).

¹⁶ Tim Burton: *Mars Attacks!* DVD, Tim Burton Productions, Warner Bros. 1996.

¹⁷ Tim Burton: *Dark Shadows*. DVD, Warner Bros. et al. 2012.

¹⁸ Tim Burton: *Ed Wood*. DVD, Touchstone Pictures 1994 (00:19:12–00:20:50).

¹⁹ Seine Partnerinnen spannte Burton mit enormer Häufigkeit ein. So wirkte seine ehemalige Partnerin Lisa Marie in *Ed Wood*, *Mars Attacks!*, *Sleepy Hollow* und

die Filmmusik zuständig ist. In die emotionalen, autobiographisch geprägten Filme baut Burton Mitarbeitende ein, zu welchen er eine persönliche Beziehung hat, mit denen er gut kommunizieren²¹ und in einer sicheren, freundschaftlichen Atmosphäre arbeiten kann. Dieses Netz scheint er nötig zu haben, da die Filmprojekte für ihn durch enorme Anstrengungen geprägt sind:

I've found that there are a lot of unpleasant things involved in movies and it's best not to dwell on them. It's funny about selective memory because on every movie I've done I've gotten very sick, because I've put a lot of myself into it. I've gotten sick and I've had to keep going and finish the movie, and yet I wanted to die.²²

Die kreative Filmarbeit scheint bei Burton quasi einer Geburt gleichzukommen, einem Akt des Werdens aus seiner eigenen Person selbst.

Die Betrachtung von Bonham Carter und Depp liefert denn gleich eine nächste Konstante des Gesamtwerks: Burtons Affinität zu grossen und dunklen Augen, zu blasser Haut und wuscheligem, schwarzem Haar. Diese Attribute, im Besonderen die Augen, gehören zu Burtons Aussenseitern und somit zu unschuldigen, sensiblen und kreativen Figuren, die die Welt anders sehen. Vor allem bei Schauspielern wie Depp und exemplarischen Rollen wie *Edward Scissorhands* fällt die Zentralität dieser Augen und ihre Unterstützung des Kindchen-Schemas auf. Aber auch bei animierten Figuren wie Jack Skellington aus *The Nightmare Before Christmas* wird die zentrale Rolle dieser mystischen Augen erkennbar. Jacks Augen sind dunkle, leere Höhlen, die trotz physischer Leere ausdrucksstark Gefühle zu transportieren vermögen. Die empathischen und selbstlosen Figuren erkennen mit traurigem Hundeblick die entpersonalisierte Umgebung, den künstlichen und falschen Schein ihrer Umwelt, sehen andererseits aber auch die magische, zauberhafte Welt von Fantasie, Individualität und Freiheit. Neben ihrer Funktion als Erkenntnisinstrument dienen die Augen als Projektionsflächen, die Melancholie, Sehnsucht und einen tiefen Blick in die Seele verheissen. Im Weiteren sind sie Symbol für Mystik, Übersinnlichkeit, Undurchschaubarkeit und Unberechenbarkeit.²³

Planet of the Apes (2001) mit, bevor sie von Bonham Carter ‚abgelöst‘ wurde. Seit sich Burton und Bonham Carter bei den Dreharbeiten zu *Planet of the Apes* kennenlernten, spielte sie in jedem seiner Filme bis 2012 eine Rolle.

²⁰ Depp gelang durch seine Hauptrolle in *Edward Scissorhands* gar der Durchbruch als ernstzunehmender Schauspieler.

²¹ Dies belegen z.B. Aussagen von Depp, welcher mit verträumter Ernsthaftigkeit sein spezielles Band zu Burton beschreibt und schildert, wie er in jeder Szene immer intuitiv wusste, was der Regisseur von ihm wollte – Kommunikation auf derselben Wellenlänge sozusagen (vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 5).

²² Zit. in Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 56.

²³ Dieser Bedeutungsrahmen dunkler Augen kann sicherlich mit Burtons Hingabe zu den Geschichten von Edgar Allen Poe, die oft mit seinem Idol Vincent Price

Als Kontrast hierzu dienen blaue Augen, die Burton ebenfalls zielgerichtet einsetzt und konnotiert. Mit diesen wilden Augen bestückt Burton Figuren, die dem Wahnsinn gänzlich verfallen sind, welche die emotionalen, empathischen und moralischen Pfeiler der Menschlichkeit hinter sich gelassen haben oder nur noch durch feinste Fäden damit verbunden sind. Diese von sozialer Menschlichkeit befreiten Individuen können sich zu egozentrischen und spasssüchtigen Charakteren wie Beetlejuice entwickeln oder zu rachsüchtigen Mördern wie dem kopflosen Reiter.²⁴ Der blaue Wahnsinn ergänzt die dunkle Melancholie. All diese Merkmale sorgen trotz ihrer genretechnischen Heterogenität für einen hohen Wiedererkennungswert von Burtons Filmen.

Melancholische, empathische Träumer in einer entzauberten Erwachsenenwelt

Die prototypischen burtonischen Aussenseiter sind meist missverstandene, sensible und melancholische Kinder und Jugendliche. Selten treffen wir auch eine mögliche Zukunft dieser sensiblen Kinder, nämlich frustrierte Erwachsene, deren Blick auf die Gesellschaft sich von empathischem Unverständnis in Frustration, Misstrauen und Hass gewandelt hat.²⁵ Grundsätzlich sind Burtons wiederkehrende Aussenseiter aber eine Folie des zu Beginn beschriebenen Kindheitsbildes von Burton selbst. Sie sind stets kreativ, intelligent, fantasievoll und introvertiert.²⁶

Diese Heranwachsenden befinden sich im Wandlungsprozess von der Narrenfreiheit der Kindheit hin zu den starren Normen- und Wertssystemen der Erwachsenen. Verbunden mit diesem Statuswechsel werden sie mit neuen Erwartungshaltungen konfrontiert. Verhalten, das im frühen Kindesalter toleriert wurde, wird nun vom Umfeld der Figuren als problematisch wahrgenommen. Anpassung wird verlangt und mit Sanktionen

verfilmt wurden, in Verbindung gebracht werden. Die Augen transportieren bei Poe Tiefe, Mystik, Melancholie, Sehnsucht, Leidenschaft und eine gewisse Undurchschaubarkeit bzw. Unberechenbarkeit, die allzu leicht furchterregend wirken können. Idealtypisch hierfür stehen die Augen der Lady Ligeia aus Poes gleichnamiger Kurzgeschichte von 1838.

²⁴ So wählte Burton Michael Keaton zur Verkörperung des unfassbaren und überschäumend wahnsinnigen Beetlejuice. Burtons Wohlwollen konnte Keaton durch sein „besonders wildes Augenpaar“ (vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 62) erwecken. Ähnlich wilde, wahnsinnige und blaue Augenpaare weisen auch Christopher Walken (*Batman Returns*, *Sleepy Hollow*) und Michelle Pfeiffer (*Batman Returns*, *Dark Shadows*) auf oder in roter Version die gänzlich skrupellosen Marsianer (*Mars Attacks!*).

²⁵ Dieser Wandel wird beispielsweise in *Charlie and the Chocolate Factory* und *Sweeney Todd*, aber auch beim Mad Hatter aus *Alice in Wonderland* durchgespielt.

²⁶ Eine Ausnahme bildet Pee-wee, der als Einziger extrovertiert ist.

gedroht. Meist scheitern die jungen Aussenseiter an diesen rationalen, gesellschaftlichen Vorgaben der Erwachsenen, die sie oft nicht nachvollziehen können, aufgrund ihrer anderen, sensiblen Wahrnehmung der Welt, ihrem anderen Blick auf die Wirklichkeit.

Präsentierte und gefühlte Welt widersprechen sich, das Erwartete entspricht nicht dem Gewollten und führt zu Unsicherheit. Der Tod der Kindheit kündigt sich an. Die Individuen befinden sich einerseits in einem Clinch zwischen dem Erhalt ihrer Individualität, was soziale Exklusion mit sich bringt, und der doch angestrebten Inklusion, die jedoch Konformität und Aufgabe des Selbst bedeuten würde. Andererseits befinden sich die Einzelgänger im Dilemma zwischen der vorgelebten Rationalität und der empfundenen Emotionalität, welche einen grossen Teil ihres Charakters ausmacht. Durch ihr Vermögen, die Welt mit einem verzauberten, emotionalen Blick wahrzunehmen, misstrauen die Protagonisten dieser oberflächlichen, rationalen Wirklichkeit und dekonstruieren diese im Verlauf ihrer jeweiligen Geschichten in Burtons Gegenwelten von Verwesung und Abstraktion, von Freude und Leid.

So wird in *Frankenweenie* das Misstrauen an der Allwissenheit der Erwachsenen und der Wahrhaftigkeit der vermeintlichen Rationalität idealtypisch thematisiert. Victor gibt seine kindliche Hoffnung nicht auf, ignoriert Normen und Tabus der Erwachsenen und kommt schliesslich mit Fleiss und Schulbuchwissen zum Ziel: Er überwindet die Grenze von Leben und Tod. Er denkt und handelt aufgrund seines emotionalen Antriebs und erarbeitet sich so sein Glück, nämlich den gutmütigen, frankensteinschen Hund. Misstrauen in die Wissenschaft oder das menschliche Übertreten von göttlichen Grenzen sind hier nicht zentral, sondern die emotionale Bindung des kindlichen Geistes an einen bedingungslos liebenden und geliebten Freund: „Durch die emotionale Redlichkeit seines Vorhabens [...] ist das Kind bei Burton letztlich eine unschuldige Figur, die die Versuchung der Frankensteinschen Hybris gar nicht erst wahrnimmt.“²⁷

Neben dieser Redlichkeit des Kindes betont Burton aber auch die Heuchelei der Erwachsenen, die wissenschaftliche Experimente zum Ziele der Wissenschaft erlauben, wohingegen die emotional nachvollziehbaren Beweggründe Victors vom sozialen Umfeld anfänglich in Frage gestellt und abgeurteilt werden. Das nachbarliche Umfeld der Suburb lehnt die frankensteinsche Figur erst strikt ab und bildet einen Mob, um das Monster zu vertreiben. Das Neue und Unbekannte wird furchtsam abgelehnt und nicht etwa neugierig, explorativ unter die Lupe genommen. Schlussendlich siegt die Freundschaft von Victor und Sparky und das belehrte Umfeld integriert Sparky im neuen Wissen um seine Redlichkeit und Gutmütigkeit. Seine Nachbarn erkennen das Vertraute hinter dem unheimlichen Unbekannten, wodurch ihre Furcht aufgelöst wird. Hier findet Burton also eine eindeutig versöhnliche Lösung. Anders verhält sich dies im nächsten Beispiel.

²⁷ Christian Heger: *Mondbeglänzte Zaubernächte*, S. 115.

Der animierte Schwarz-Weiss-Kurzfilm *Vincent*²⁸ beruht auf einem von Burton geschriebenen Gedicht und versteht sich als Hommage an Vincent Price, den Burton gar als Sprecher für das Projekt gewinnen konnte. Der Protagonist Vincent ist ein eigenwilliger Junge mit viel Fantasie, der nicht nur äusserlich ein idealisiertes Abbild des Regisseurs ist. Der anfangs angepasste, brav Blockflöten-spielende Junge wird von einer schwarzen Katze besucht, welche ihm düstere Gedanken einzuhauchen scheint.²⁹ Immer mehr zieht er sich in der Folge in seine Traumwelten zurück, die von den Horrorfilmen mit Vincent Price inspiriert sind und dem er nachstrebt. Price rezitiert:

Vincent Malloy is seven years old, / He's always polite and does what he's told. / For a boy his age, he's considerate and nice, / But he wants to be just like Vincent Price.³⁰

Theatralische Melancholie beseelt Vincents düstere Fantasiewelt, in welcher er genussvoll brütet und leidet, was seiner Mutter, der Repräsentantin des erwachsenen Umfeldes, missfällt, wünscht sie sich doch ein ‚normales‘ Kind, das mit Freunden an der frischen Luft spielt:

You're not possessed, and you're not almost dead / These games that you play are all in your head / You're not Vincent Price, you're Vincent Malloy / You're not tormented or insane, you're just a young boy / You're seven years old and you are my son / I want you to get outside and have some real fun.³¹

Emotionen wie Verzweiflung, Angst und Gedanken an den Tod soll der Junge verdrängen, um sich in die Vorstadt-Idylle eingliedern zu können. Vincent kollabiert zum Schluss äusserst theatralisch und zitiert Edgar Allan Poe. Das Ende, also ob Vincent sein Leiden nur spielt oder wahrlich wahnsinnig geworden ist, bleibt offen. Burton zeigt, wie sich die emotionale, kindliche Gegenwelt durch den repressiven Druck des sozialen Umfeldes in eine Fluchtwelt wandeln kann. Burton warnt einerseits, korrigiert aber andererseits auch das Bild vom Kind als freudigem, naivem, minder-komplexen Wesen und appelliert dafür, Fantasiewelten zu tolerieren und zu akzeptieren. Er beleuchtet den immer gleichen Konflikt aus verschiedenen Perspektiven und kommt so zu alternativen Szenarien.

²⁸ Tim Burton: *Vincent*. Walt Disney Productions 1982. Shorts Bay: Vincent. <http://shortsbay.com/film/vincent> (13.03.2014).

²⁹ Diese Handlung ist angelehnt an die Kurzgeschichte *The Black Cat* von Edgar Allan Poe aus dem Jahre 1843. In der Erzählung wird der Protagonist von einer sich rächenden schwarzen Katze heimgesucht, die ihn langsam in den Wahnsinn treibt.

³⁰ Tim Burton: *Vincent*. Walt Disney Productions 1982 (00:00:35-00:00:55). Shorts Bay: Vincent. <http://shortsbay.com/film/vincent> (13.03.2014).

³¹ Ebd. (00:04:09-00:04:24).

Zum versöhnlichen Ende in *Frankenweenie* gesellt sich das ebenfalls harmonische Ende von *Beetlejuice*³². Burton präsentiert eine missverstandene Jugendliche, die sich an den Werten ihrer oberflächlichen Hipster-Eltern stösst. Erst durch die Herzlichkeit und Sorge der untoten Geist-Mitbewohner des Hauses – welche nur sie durch ihren offenen, neugierigen Blick sehen kann – erhält die Aussenseiterin Rückhalt und Verständnis. Auch ihre Eltern werden zum Schluss geläutert und lebende und tote Bewohner des Hauses gehen eine fröhliche Symbiose ein. Leben und Tod bilden durch gewinnbringende Kompromisse ein idyllisches Ganzes.

Eine andere Lösung findet sich in *Pee-wee's Big Adventure*³³. Pee-wee ist äusserst extrovertiert, lebt allein und sticht klar aus der Masse hervor. Er wird jedoch im Gegensatz zu vielen anderen vergleichbaren Figuren von seiner Umwelt nicht ausgeschlossen, obwohl eine gewisse distanzierte Zurückhaltung ihm gegenüber spürbar ist. Auch wenn er nicht völlig in die Vorstadt-Normalität passt, wird er doch toleriert, geduldet und respektiert, wodurch Pee-wee seine Individualität behalten kann.

Anders verhält es sich bei *Edward Scissorhands*. Der isolierte, stille und äusserlich auffällige Junge mit den Scherenhänden wird in die Suburb gebracht und es entsteht ein krampfhafter Versuch, ihn zu integrieren. Nach viel beidseitigem Bemühen scheitert das Vorhaben jedoch und Edward wählt selbst die Isolation, also den Rückzug in seine Burg, in welcher er seinen Frieden findet und sich nicht verstellen muss. Eine melancholische Form eines Happy Ends.

Diese Aussenseiter dienen Burton als Gefässe, um verschiedene Ausschlusswirkungen und Möglichkeiten zu demonstrieren und deutlich die verschiedenen Wahrnehmungen von Wirklichkeit aufzuzeigen. Die Botschaft ist meist, dass nur durch die Verschmelzung von Rationalem und Traumhaftem Probleme gelöst werden können und glückliches Gemeinschaftsleben eingeleitet werden kann. Dies kann nur geschehen mit Menschen, die unvoreingenommen und offen in der Lage sind, dem Unbekannten freundlich und neugierig die Hand zu schütteln und an der Abgeschlossenheit der Welt zu zweifeln. Mit diesen verschiedenen Szenarien appelliert Burton an Erwachsene, Individuellem und Unbekanntem ohne Vorurteile zu begegnen und um Offenheit, Verständnis und Empathie bemüht zu sein. Den Filmen kommt somit aufklärerisches Potential zu.

Prägnant verdeutlicht Burton sein Bild des Kindes in einer eigenen Zeichnung, die im *Museum of Modern Art* ausgestellt wurde.³⁴ Burton zeichnet ein Baby mit überdimensionalem Kopf, Augenringen und kleinem, dünnem Körper. Es liegt auf dem Rücken und trinkt aus einer Flasche. Über ihm befindet sich eine grosse Gedankenblase, die zeigt, dass das Kleinkind, obwohl es nicht den Windeln entwachsen ist, bereits mit Ge-

³² Tim Burton: *Beetlejuice*. DVD, The Geffen Company 1988.

³³ Tim Burton: *Pee-wee's Big Adventure*.

³⁴ Ron Magliozzi und Jenny He: *Tim Burton*. Germany: The Museum of Modern Art 2009, S. 12.

danken um Geld, Gesundheit, Frauen, Liebe, dem Sinn des Lebens und dem Tod beschäftigt ist. Es merkt selbst: „I'm too young to be thinking about these things...“³⁵. Ein enormer Erwartungsdruck wird dargestellt und erschreckend verfrühte Gedanken an die eigene Sterblichkeit. Der Blick des Kindes ist auf die Zukunft gerichtet. Das kindliche Ideal vom spontanen und sorglosen Leben in der Gegenwart könnte nicht weiter weg sein vom burtonschen Empfinden und dem seiner Avatare und Reinkarnationen.

Diese düsteren Gedanken verdeutlichen einen einschneidenden Bruch in der Kindheit, der auch bei Vincent und Victor auftritt. Er reißt das abgesicherte, normative Weltbild auf und entblößt, was hinter dem rationalen Schleier liegt: Sterblichkeit, Traurigkeit, existentielle Ängste, aber auch Fantasie und ungeahnte Möglichkeiten. Wunderbar fasst Hermann Hesse diesen Bruch, wenn er in *Demian* beschreibt:

Viele erleben das Sterben und Neugeborenwerden, das unser Schicksal ist, [...] beim Morschwerden und langsamen Zusammenbrechen der Kindheit, wenn alles Liebgewordene uns verlassen will und wir plötzlich die Einsamkeit und tödliche Kälte des Weltraums um uns fühlen.³⁶

Diese Gedanken und Ängste scheinen nicht das eigentlich Bedrohliche für die Psyche des Kindes zu sein. Gefahren sind erstens, dass die Jugendlichen nicht mit ihrem sozialen Umfeld über ihre Emotionen sprechen und somit Ängste nicht teilen können. Zweitens zeigt sich hier auch das fehlende Feingefühl des Umfeldes, das diese Umstände nicht realisiert. Drittens fällt auf, dass Themen wie Tod, Sterben und Krankheit aus der Kinderwelt ausgeklammert werden sollen, und auch im Erwachsenenenumfeld nur unzulänglich thematisiert werden. Durch diese Faktoren bleibt das Kind mit diesen Gedanken – zumindest in Burtons Darstellung – allein und isoliert zurück.

In dieser Krisensituation werden die Jugendlichen zusätzlich mit den genannten neuen Erwartungshaltungen konfrontiert. ‚Kindliche‘ Tätigkeiten sollen eingestellt werden. Betroffen hiervon können fantasievolle, kreative, spielerische und rational betrachtet ‚sinnlose‘ Beschäftigungen sein wie das Spielen mit Puppen, Zeichnen, Basteln, der Konsum von Büchern und Filmen usw. Was zu einem Zeitpunkt ‚normal‘ war, scheint mit einem gewissen Bruch plötzlich unerwünscht zu werden:

As a child I was very introverted. I like to think I didn't feel like anybody different. I did what any kid likes to do: go to the movies, play, draw. It's not unusual. What's more unusual is to keep wanting to do those things as you go on through life.³⁷

³⁵ Ebd., S. 12.

³⁶ Hermann Hesse: *Demian*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch 2012 (1919), S. 68.

³⁷ Zit. in Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 23.

Diese Tätigkeiten gehören für Burton zum Leben dazu und sollen folglich akzeptiert und erhalten bleiben. Sie sind verbunden mit Hingabe, selbstständigem Denken und Emotion und hierdurch im Zentrum der Menschlichkeit selbst, für die er plädiert. Stetig versucht er das Bild des Kindes zu korrigieren und auf Schwächen von sozialen Repressionen hinzuweisen. Im selben Atemzug betont er auch, dass es unterschiedliche Wahrnehmungsmodi der Wirklichkeit gibt, die nicht deckungsgleich sind, aber doch gleichberechtigt toleriert sein sollen. Die Kindheit soll jedoch nicht nur als Düsternis dargestellt werden, sondern als generell sensible Lebensphase, die mit vielen positiven und negativen Emotionen aufwartet. Das ganze Emotions-Spektrum wird nach Burton in der Kindheit empfunden und durch diese Klarstellungen soll Anerkennung und Verständnis für diese schwierige Lebensphase geschaffen werden.

‚Wiederverzauberung‘ als ‚Wiederemotionalisierung‘

Die dem Regisseur nachempfundenen Kinder bilden die markanteste Konstante von Burtons filmischem Werk. Die verträumten, empathischen Aussenseiter sind äusserlich und innerlich stets von einer ähnlichen Disposition und durchleben unterschiedliche Szenarien zwischen Inklusion und Exklusion, denen ein gewisses Mass an Gesellschaftskritik innewohnt. Das Durchspielen dieses immer gleichen Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft kommt einer Belehrung gleich, einem Appell für Verständnis und unvoreingenommene Neugierde und das Bewahren der kindlichen Imaginationskraft und tiefen Emotionalität.

Burton versucht Empathie und kreative Entfaltung des Individuums zu fördern, da es sich hierbei für ihn um den Kern der Menschlichkeit handelt:

Burton's films aren't so much about the plot as they are about creating a mood, conveying emotion and communicating through the use of symbolism. [...] They talk to us individually about what it is to be human.³⁸

Zu diesem Bild der Mensch-Seins gehört auch, dass Realitäten wie Tod und Sterblichkeit nicht aus dem Leben ausgeklammert werden. Erst durch die Eingliederung des vermeintlich Düsternen können in Burtons Werken Happy Ends gefunden werden, kann das Leben wahrhaft gelebt und genossen werden. So soll ein holistisches Menschenbild rekonstruiert werden und das Sein hinter dem Schein hervortreten können. Durch die Betonung dieser ganzheitlichen, empathischen Menschlichkeit soll in der Folge das Individuum in seiner Individualität gestärkt, Inklusion gefördert und das normative Umfeld belehrt werden.

³⁸ Edwin Page: *Gothic Fantasy*, S. 8.

Um diese Botschaften zu kommunizieren, wählt Burton die direkte Sprache der Bilder: „I don't trust any intellect as much, because it's kind of schizy. I feel more grounded going with a feeling.“³⁹ So gilt es denn auch seine Filme eher emotional zu bewerten oder, wie Burton äussert: „to get the emotional quality underneath the stupid facade.“⁴⁰ Er ist sich seiner opulenten Bildsprache bewusst, verweist jedoch auf das emotionale Spektrum, das darunter lauert. Auch dieses fasst er holistisch, im Positiven wie im Negativen, was miterklärt, wieso Burton eine solche Faszination für Fantastik und Horror hegt, denn „[d]ie Phantastik [entwirft] ein Bild der Angst, das den Menschen nicht um seine Leiden betrügt“⁴¹.

Um seine gesellschaftskritischen Botschaften und emotional aufgeladenen Bilder zu transportieren, inszeniert Burton fantastische Welten und lässt diese mehr oder weniger deutlich in die vermeintliche Realität diffundieren, um Grenzen und somit Normsysteme aufzuweichen und zu relativieren. Er schafft gewaltige Bilder traumhafter Wunderwelten, die mit düsterem Zauber bestreut werden. Burton kreiert so ein komplexes Potpourri aus Kitsch, Karneval, Emotion und Horror und nutzt diese geballte Ladung, um mit den dargestellten Wirklichkeiten und normativen Vorstellungen zu brechen. Diese Relativierung oder Rekonstruktion kommt einer emotionalen Wiederverzauberung der Welt(en) gleich, quasi einer Wieder-Emotionalisierung der vermeintlichen Realität, die sich wie eine rote Schnur durch sein Werk zieht.

³⁹ Ebd., S. 23.

⁴⁰ Ebd., S. 17.

⁴¹ Hans Richard Brittnacher (1994): *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 23.